

Artifara 23.1

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Monográfico:
Traducción y lectura en
Jorge Luis Borges

Coordinado por Antonio Sánchez Jiménez

2023

 **Artifara**
ISSN: 1594-378X



SIRIO@unito.it
Sistema Riviste Open Access

Fundador

Aldo Ruffinatto, Università di Torino

Director

Guillermo Carrascón

Editor de Literatura española moderna y contemporánea

Secretaría de redacción

Carlo Basso

Vincenza Di Vita

Diego Vélez

Consejo de dirección

Roberta Alviti, Università degli Studi di Cassino

María Felisa Bermejo Calleja, Università degli Studi di Torino, **Editora de Lingüística y traductología**

Anna Boccuti, Università degli Studi di Torino, **Editora de Literatura Latinoamericana**

Alex Borio, Università degli Studi di Torino

Elena Errico, Università degli Studi di Genova

José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”

Fernando Martínez de Carnero, Università di Roma La Sapienza

Elisabetta Paltrinieri, Università degli Studi di Torino, **Editora de Literatura Medieval**

Maria Consolata Pangallo, Università degli Studi di Torino

Maria Rosso, Università degli Studi di Milano

Iole Maria Caterina Scamuzzi, Università degli Studi di Torino

Selena Simonatti, Università degli Studi di Pisa

Asesores científicos

Rafael Bonilla Cerezo, Universidad de Córdoba

Bruno Camus, Universidad de Castilla La Mancha

Antonella Cancellier, Università degli Studi di Padova

Daniela Capra, Università di Modena e Reggio Emilia

Marco Cipolloni, Sapienza Università di Roma

Francisco Estévez, Universidad de Málaga

David González Ramírez, Universidad de Jaén

Alberto Hernando García-Cervigón, Universidad Rey Juan Carlos

Vittoria Martinetto, Università degli Studi di Torino

Francisco José Martínez Morán

Marisa Elizabeth Martínez Pérsico, Università degli Studi Guglielmo Marconi

Carmen Morán Rodríguez, Universidad de Valladolid

Isabel Muguruza, Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz

Juan Ramón Muñoz Sánchez, Universidad de Jaén

Adela Presas, Universidad Autónoma de Madrid

Alfredo Rodríguez López Vázquez, Universidade da Coruña

Beatriz Sanz Alonso, Universidad de Valladolid





Artifara

Rivista di lingue e letterature
iberiche e latinoamericane

Artifara 29.1

enero-giugno 2023



Artifara
Rivista di lingue e letterature
iberiche e latinoamericane

ARTIFARA 23.1 (enero-julio 2023)
ISSN: 1594-378X

Los artículos publicados en los Monográficos y en las secciones de Contributi/Contribuciones y de Editiones son seleccionados a través de un proceso anónimo de revisión doble entre pares. El elenco de revisores se puede consultar en el web de la revista <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/index>

Gli articoli pubblicati nei Monografici e nelle sezioni Contributi/Contribuciones e Editiones sono selezionati con sistema *double blind peer review*. L'elenco dei revisori si può consultare nel sito della rivista <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/index>.

SIRIO@unito.it
Università di Torino



Esta obra está bajo [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Impaginazione: Guillermo de Busto

Copertina: Guillermo de Busto, sobre una imagen de *Los siete pecados capitales* (Invidia) de Jheronimus van Aken, llamado El Bosco

Índice

Contribuciones

Leticia CASTAÑEDO SAN CIRILO	La elipsis en la ‘Sintaxis figurada’ de las <i>Gramáticas de la lengua castellana</i> dieciochescas de la Real Academia Española	pp. 9-33
Sara BANI	Ideología(s) lingüística(s): el caso del voseo	pp. 35-51
Pedro CONDE PARRADO	De centauros, sátiros y Padres del yermo: sobre las fuentes y la génesis de “La ninfa” de Rubén Darío	pp. 53-63
Giorgia ESPOSITO	Historiografía de la clasificación y denominación de las partículas discursivas	pp. 65-77
Federica FRAGAPANE	Diccionarios bilingües y locuciones verbales a partir del léxico técnico	pp. 121-127
José Pablo ROJAS GONZÁLEZ	Memoria y trauma en “El circulante” (2018), de Uriel Quesada (Costa Rica)	pp. 99-120
Daniele GUERINI	Una voce libera da ogni confine: la ricerca mistica e musicale di Giuni Russo	pp. 121-136
Karín Guillermina CHIRINOS BRAVO	La dramaturgia femenina hispanoamericana en Europa: cartografía de una topografía nómada, Maritza Núñez Bejarano	pp. 137-160
Sofía MORABITO	Le traduzioni castigliane della <i>Imagem da vida cristã</i> di frei Heitor Pinto: un manoscritto dimenticato	pp. 161-168
Mariarosaria COLUCCIello	El enredo dantesco en <i>El color que el infierno me escondiera</i> de Carlos Martínez Moreno	pp. 169-181

Monográfico: Traducción y lectura en Jorge Luis Borges

Coordinado por Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Lucas ADUR	Un traductor precoz. Los primerísimos textos de Borges, entre el inglés y el español	pp. 185-204
Daniel ATTALA	Anhelo y consciencia. Un estudio de “Himno del mar” (1919) de J. L. Borges	pp. 205-235
Lina BOUZELBOUDJEN	“La precisión ilusoria”. Una clave quevediana en la escritura de Jorge Luis Borges	pp. 237-251
Maria Elena FONSAIDIDO	Presencia de Quevedo en tres gestos borgianos	pp. 253-266
Clea GERBER	Cómo hacer cosas con los clásicos: fortuna de una sentencia cervantina en Jorge Luis Borges	pp. 267-275

Marginalia

Veronica DI PASQUALE	María J. Valero Gisbert, <i>La audiodescripción de la imagen a la palabra. Traducción intersemiótica de un texto multimodal</i> , 2021	pp. iii-v
Adelardo MÉNDEZ MOYA	De la gramática narrativa a la gramática escénica: <i>El caballero incierto</i> , de Laila Ripoll y Rosa Montero	pp. vii-ix

Ana PASCUAL
GUTIÉRREZ
Antonio AGUILAR

Rafael Malpartida Tirado, *Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg*, 2022
La literatura como salvación: *Matriz*, de Pedro J. Plaza
(VIII Premio Valparaíso de Poesía), 2023

pp. xi-xiii

pp. xv-xxi





Artifara

Rivista di lingue e letterature
iberiche e latinoamericane

Contribuciones

La elipsis en la ‘*Sintaxis figurada*’ de las *Gramáticas de la lengua castellana* dieciochescas de la Real Academia Española*

LETICIA CASTAÑEDA SAN CIRILO
Universidad de Valladolid

Resumen

La elipsis, entendida como la omisión de elementos perfectamente recuperables en el intercambio comunicativo y que, como tal, no afecta ni al sentido, ni a la gramaticalidad del mensaje, es un fenómeno de gran tradición en los estudios retóricos y gramaticales. Por ello, consideramos especialmente importante su estudio desde una perspectiva gramaticográfica. De este modo, este análisis se centra en las producciones gramaticales elaboradas por la Real Academia Española durante el siglo XVIII, comparando entre sí las cuatro ediciones oficiales del siglo (*Gramática de la lengua castellana* de 1771, 1772, 1781 y 1796), junto a la no oficial que vería la luz en Manila. Asimismo, dicha comparativa nos ha permitido valorar obras que pudieron influir en estos trabajos académicos, como Sánchez de las Brozas (1587), Correas (1626), Jiménez Patón (1604), Juan Villar (1651), Martínez Gómez Gayoso (1743) o Benito de San Pedro (1769); así como otros posteriores como Torío de la Riva Herrero (1798), Pelegrín (1825) o Alemany (1838), e incluso las *Gramáticas* de la RAE del siglo posterior. Consecuentemente, dicho análisis nos ha llevado a indagar sobre la desaparición en los estudios gramaticales del zeugma, fenómeno hasta entonces inseparable de la elipsis. Esta ausencia contrasta, como veremos, con la visión ofrecida en los trabajos lexicográficos. Con todo, como resultado del análisis, hemos observado un interesante cambio en la valoración peyorativa que se ofrecía en las primeras *Gramáticas*, pero escasas variaciones en cuanto a los ejemplos, que irán aumentando en número y complejidad en las producciones decimonónicas.

Palabras clave: elipsis, *Gramática*, Real Academia Española, siglo XVIII.

Ellipsis in the ‘Syntax figurada’ of the Grammars Castilian language of the eighteenth-century of the Royal Spanish Academy

Abstract

Ellipsis, understood as the omission of sentence elements perfectly recoverable by the receiver in the communicative exchange and that, as such, does not affect either the meaning or the grammaticality of the sentence, is a phenomenon of great tradition in studies rhetorical and grammarians. For this reason, we consider its study from a diachronic perspective especially important. Thus, this analysis focuses on the grammatical productions produced by the Royal Spanish Academy during the eighteenth century, comparing the four official editions of the century (*Grammar of the Castilian language* of 1771, 1772, 1781 and 1796), together with the unofficial one that would see the light in Manila. Likewise, this comparison has allowed us to assess works that could have influenced these academic works, such as Sánchez de las Brozas (1587), Correas (1626), Jiménez Patón (1604), Juan Villar (1651), Martínez Gómez Gayoso (1743) or Benito de San Pedro (1769); as well as later ones such as Torío de la Riva Herrero (1798), Pelegrín (1825) or Alemany (1838), and even the *Grammar of the RAE* of the following century. Consequently, this analysis has led us to inquire about the disappearance in grammatical studies of the zeugma, a phenomenon until then inseparable from ellipsis. This absence contrasts, as we will see, with the vision offered in lexicographical works. However, as a result of the analysis, we have observed an interesting change in the pejorative perspective that was offered in the first *Grammars*, but few variations in terms of the examples, which will increase in number and complexity in nineteenth-century productions.

Keywords: Ellipsis, *Grammars*, Royal Academy Spanish, XVIIIth century.



* Trabajo realizado en periodo de licencia de estudios. Dicha ayuda ha sido financiada por la Junta de Castilla y León (Orden EDU/542/2022, de 23 de mayo).



1. INTRODUCCIÓN

1.1. Antecedentes históricos

Sin duda, el siglo XVIII fue clave para la historia del mundo tal y como lo conocemos y, de la misma manera, lo fue para la tradición gramatical, ya que se abrió con un cambio de mentalidad que afectaría a las lenguas vernáculas y a la educación en general. Por un lado, los estudios latinos vivieron una clara decadencia, lo que supuso un despertar en los tratados sobre las lenguas vulgares. Y, por otro, los ilustrados, cuyas ideas se radicalizarán en la segunda mitad de la centuria, entenderán la formación como fuente de progreso y de felicidad, promoviendo, de esta manera, el saber. Consecuentemente, se lleva a cabo gran cantidad de reformas y proyectos, que se hicieron posibles gracias a la expulsión de los jesuitas (1767).

En las últimas décadas del siglo, sin embargo, la ideología de la Ilustración entra en decadencia (dados los procesos inquisitoriales y destierros de importantes reformistas) y se produce una severa crisis en la Monarquía. Estos años convulsos da lugar a la invasión napoleónica y, con ella, a la guerra de la Independencia y a las Cortes de Cádiz. Todo esto, obviamente, provoca un cambio importante en la sociedad, en el pensamiento y en el saber.

En este contexto se publican las obras gramaticales de importantes tratadistas, como Benito de San Pedro, autor de *Arte del Romance castellano* (1769), texto que se ha considerado la primera gramática española de corte racionalista tanto por su metodología, como por sus conceptos, tales como el tratamiento del verbo o la noción de régimen (Llitas, 1992: 505). También muy representativos son los textos de Salvador Puig, *Rudimentos de la gramática castellana* (1770); de González Valdés, *Gramática de la lengua latina y castellana* (1791); de Jovellanos, *Rudimentos de Gramática General* (1795); o de Agustín Luois Josee, *Grammaire espagnolle raisonnée* (1804), entre otros. Gran parte de ellos priorizan ya en la orientación pedagógica (García Folgado, 2002; García Folgado, 2003) y emplean el *método geométrico*, basado en cuadros sinópticos, verificaciones de reglas, etcétera (Garrido Vélchez, 2008).

De forma paralela, ya bajo el reinado de Felipe V, comienza la labor de la Real Academia de la Lengua Española, la cual se funda por iniciativa de Juan Manuel Fernández Pacheco y Zúñiga, marqués de Villena, imitando el modelo de la ya existente francesa. Así, el 13 de octubre de 1713 se aprueban por unanimidad los Estatutos, redactados por el poeta Gabriel Álvarez de Toledo, que establecen todos los aspectos organizativos de la misma (Zamora Vicente, 1999; Zamora Vicente, 2015). Desde este momento, la institución velará por respetar el buen uso de la lengua, siguiendo el famoso lema que dos años después acuñará: “limpia, fija y da esplendor” (Zamora Vicente, 1999).

De este modo, la primera tarea que emprenderá esta recién fundada Real Academia será la elaboración de un repertorio lexicográfico que será publicado en seis tomos, entre 1726 y 1739, bajo el título de *Diccionario de la lengua castellana*, más conocido como *Diccionario de Autoridades*¹. Tras ello, la RAE comenzará a mostrar interés por la elaboración de una gramática que, sin embargo, verá la luz décadas después, esto es, en 1771 tras, incluso, haber publicado antes la *Ortographia española*².

De esta fecha a nuestros días, se han publicado más de cuarenta ediciones, junto a epítomes y compendios dirigidos a la enseñanza de la lengua en las escuelas. Esta abultada labor gramatical ha sido la base de estudio en las escuelas y referencia esencial para los estudiosos. Por ello, creemos interesante su análisis pormenorizado y, en este trabajo en concreto, analizaremos cómo el fenómeno objeto de nuestro estudio (la *elipsis*) ha sido tratado

¹ En lo sucesivo, *Dicc. Auto.*

² Aunque esta obra vería la luz en 1741, ya en los preliminares del primer tomo del *Dicc. Auto.* (1726) aparecen algunas normas ortográficas y una defensa de la importancia de hacer buen uso de ellas.

en los principales estudios gramaticales académicos del siglo XVIII. Conocer, en definitiva, esta evolución nos ayudará a saber más sobre la historia de este recurso tan elemental en nuestra lengua.

1.2. Antecedentes del fenómeno: la elipsis y su aparición en los estudios gramaticales

1.2.1. Concepto de elipsis

La *elipsis*, como sabemos, es un fenómeno sintáctico de supresión de palabras en el discurso. En concreto, la RAE lo define como “omisión de un segmento sintáctico cuyo contenido se puede recuperar por el contexto; p. ej., en *Juan estudia biología y María (estudia) matemáticas*” (*Diccionario de la lengua española* 2014³: s.v. *elipsis*). Autores como Cerdá (1986) concretan más cómo se lleva a cabo esa restitución de unidades, la cual en la actualidad recibe el nombre de ‘*catalisis*’ (Rodríguez Díez, 1983; Gutiérrez Ordóñez, 1997):



Omisión en un enunciado de uno o más elementos oracionales con un contenido consabido por los interlocutores porque dicho contenido se desprende bien directamente de la estructura lingüística del enunciado (p. ej. *Carlos canta, baila y toca el acordeón* en lugar de *Carlos canta, Carlos baila y Carlos toca el acordeón*) o bien de los contextos en que se produce la enunciación; p. ej. *Puede que sí; No, gracias.* (Cerdá, 1986: 98)

Se separa, por tanto, la elipsis cuya recuperación procede de palabras emitidas previamente, de otras figuras en las que las ausencias han de ser subsanadas a partir de la competencia comunicativa del receptor y el conocimiento de la situación en concreto. Esta dicotomía, como veremos, recuerda claramente a la oposición establecida de modo tradicional entre la elipsis y el zeugma.

1.2.2 La elipsis en los estudios retóricos

La elipsis, como decíamos, ha sido estudiada por retóricos y gramáticos de todos los tiempos. Quintiliano, para empezar, unos de los más importantes tratadistas de la Retórica latina gracias a sus *Instituciones oratorias*, la situó dentro de las ‘*figuras de palabras*’⁴ (más conocidas como ‘*de dicción*’⁵) por reducción o supresión (Quintiliano, 1799, II: 117). Dicha interpretación como ‘*figura por detracción*’ ha permanecido estable a lo largo de los siglos en los tratados de esta disciplina, junto a su inseparable (y ya nombrado) zeugma⁶ y, habitualmente, acompañado de otras como el asíndeton (Lausberg, 1960/1975; Mortara Garavelli, 1988; Pujante, 2003; Carrillo Navarro, 2004; Jiménez Fernández, 2016).

³ De aquí en adelante nos referiremos a las distintas ediciones del *Diccionario* académico con sus siglas y el año, esto es, en este caso, *DRAE* 2014.

⁴ Entendidas las ‘*figuras*’, en griego ‘*scemata*’, en oposición a los ‘*tropos*’, por ser producidas estos *in verbis singulis* frente a aquellos *in verbis coniunctis* (Pujante, 2003: 236).

⁵ El término ‘*de dicción*’, se presenta en oposición a las figuras ‘*de sentencias*’ o ‘*de pensamiento*’, las cuales afectarían a la *inventio* y no a la *elocutio*, según explica Lausberg (1960/1975: 120).

⁶ Este fenómeno era considerado como de género femenino en la tradición previa al siglo XX y así lo podemos constatar en diversas entradas de los *Diccionarios de la lengua castellana* de la Real Academia (*DRAE* 1780; *DRAE* 1817; *DRAE* 1884, *DRAE* 1925). Sin embargo, en el *DRAE* 1992, observamos que comienza a distinguirse entre el uso en femenino, para el ámbito gramatical, y el masculino, para el retórico. En la siguiente edición (vigésimo segunda), así como en la actual, se reduce la acepción gramatical y solamente se define como término retórico y, como tal, de género masculino (*DRAE* 2001; *DRAE* 2014).

Tampoco han faltado los que la han relacionado con la silepsis y la interrupción, como García Barrientos (2019) que habla de “licencias gramaticales por supresión”; o con la aposiopesis como muestras de ‘metataxis’⁷ (Albadalejo, 1991; Grupo μ , 1987; Martín Jiménez, 2020).

1.2.3. Elipsis en la tradición gramatical

Los estudios gramaticales, por su parte, heredaron las ideas quintilianas y, de este modo, trabajos como *La Minerva* (1587)⁸ de Sánchez de las Brozas proponía una estructuración bastante similar. Partía El Brocense del análisis de la ‘oración’ como “objetivo del gramático” (Sánchez de las Brozas, 1976[1585]: 49), frente a las posturas previas basadas en la palabra. Aclaraba, tras ello, cuáles eran sus partes (nombre, verbo y partícula), siguiendo la tradición platónico-aristotélica⁹. Todo esto sustentaba su teoría gramatical y, tras ella, presentaba un capítulo de ‘sintaxis figurada’, en la cual planteaba ciertos enunciados que podían ser considerados aparentemente como transgresiones, pero que podían ser explicados con claridad por las figuras de construcción¹⁰, ya fueran “por defecto”, esto es, la elipsis y el zeugma; “por hipérbole”, el pleonasma; “por enálage”, la silepsis o, “por inversión del orden”, el hipérbaton (Sánchez de las Brozas, 1976 [1585]: 317). Consideraba, por tanto, a estas como figuras puramente gramaticales, frente a su interpretación de los tropos, las *figurae sententiae* y las *figurae dictionis*, a las cuales identificaba como retóricas¹¹. Esta distribución en elementos de una y otra disciplina correspondería, sin duda, a una clara influencia de las teorías de Petrus Ramus (Martín Jiménez, 1997: 54).

Páginas después el Brocense definía la ‘elipsis’ como la “falta de una palabra o de varias en construcción correcta”, y vinculaba este recurso con su homónimo retórico: la aposiopesis (Sánchez de las Brozas, 1976 [1585]: 317).

Posteriormente, presentaba un amplio abanico de reglas que permitía explicar el uso de este fenómeno y que dividía según si las omisiones se daban entre nombres y participios; verbos; preposiciones; o adverbios y conjunciones¹². Por el contrario, poco espacio dedicaba al zeugma, definido como “la ausencia del verbo en una o más cláusulas coordinadas¹³”.

Así, las ideas de *La Minerva*, apoyadas en esta tradición retórica previa y en la filosofía de Ramus, fueron clave, como señala Hernando Cuadrado (1997: 176-177), para los estudios de otros importantes gramáticos españoles como Jiménez Patón (1604), Correas (1626), Villar (1651), Benito Martínez Gómez Gayoso (1743) o el padre Benito de San Pedro (1769). Ellos se opusieron en gran medida a la tendencia generalizada de escribir gramáticas para la enseñanza de español para extranjeros. Por el contrario, como señala García Folgado (2005: 20), se encontraron con la “incomprensión más absoluta” al hacer gramáticas para profundizar en el funcionamiento del idioma y enseñar la lengua a nativos. En esta misma línea podríamos encontrar en el país vecino a los autores del monasterio de Port-Royal (Arnauld y Lancelot¹⁴), así como sus principales seguidores (Beauzée¹⁵ y Du Marsais¹⁶).

⁷El famoso Grupo μ distinguía entre metaplasmos y metasememas, *in verbis singulis*; y metataxis y metalogismos, *in verbis coniunctis*. La metataxis, de este modo, afectaba al plano de la expresión; mientras que el metalogismo al del contenido (como bien resumen Martín Jiménez, 2020: 84).

⁸ *Minerva sive de causis linguae latinae* vio la luz en 1562; veinticinco años después se publicará la versión definitiva.

⁹ Oponiéndose, por tanto, a las diez partes que establecía Nebrija (1492) o a las cinco que, más adelante, identificará Jiménez Platón (1627).

¹⁰ Definidas por Sánchez de las Brozas (1976 [1585]: 317) como “anomalías o desigualdad de las partes de la oración que se hacen por defecto, por hipérbole, por discordia, por inversión de orden”.

¹¹ Habiendo sido desarrolladas en su *De arte dicendi* (1558).

¹² Añadido esto último en la edición ampliada de 1587, según Villalba Álvarez (2000: 290).

¹³ Según Hernández Terrés (1983, p. 39).

¹⁴ Autores, entre otras obras, de la *Grammaire générale et raisonnée* (1660).

¹⁵ Con su *Grammaire générale* (1767).

¹⁶ Autor de *Logique et principes de grammaire* (1769).

2. LOS ESTUDIOS GRAMATICALES DE LA REAL ACADEMIA EN EL SIGLO XVIII

2.1. Presentación de las Gramáticas del siglo XVIII¹⁷

Como hemos dicho, la trayectoria gramatical académica comienza con la obra de 1771. Tras ella, la tradición señalaba otras tres ediciones dieciochescas: 1772, 1781 y 1796. Sin embargo, estudios más recientes cuestionan la existencia de dos versiones más: una de 1788 y otra, de 1793. La primera lleva siendo materia de discusiones bastantes décadas. Autores como Sarmiento (1977: 72) consideraban que “si se tienen como ediciones las de 1772, 1781, no alcanzamos a ver razón alguna para que se excluya la de 1788”. De la misma opinión era Ridruejo (1989) o, anteriormente, Taboada Gil (1981: 97) quien, aunque reconocía no haberla consultado, no dudaba de su existencia como tal.

En oposición se suelen presentar las palabras de la *Gramática de la lengua castellana* (1870: XI)¹⁸, la cual, en su *Advertencia*, aclaraba que “en 1771 dió á la estampa la primera edición de su Gramática, reimpressa luego en 1772, 1781 y 1796, y repetidas veces también en el siglo actual”.

Una postura ecléctica la ofrecerían Gómez Asencio y Garrido Vílchez (2005) y Garrido Vílchez (2008) quienes explicaron la aparente contradicción indicando que pudo ser una reedición de pequeña tirada (de no más de 1500 ejemplares), sin cambios respecto a su antecedente y que apareciera con la misma fecha de edición de este.

Así, Gaviño Rodríguez (2012: 96-97) concluye diciendo:

Desde las opiniones claramente a favor de la existencia de la gramática, hasta las más reservadas que la consideran una edición ‘fantasma’ que al parecer nunca se ejecutó, pasando por algunas visiones más cautelosas, lo cierto es que hasta el momento ningún autor ha detectado ejemplares de esta gramática.

En cuanto a la versión de 1793 sería una reimpresión sin numerar realizada por la Real Sociedad Económica de la ciudad de Manila. Por tanto, no existe duda de ella, pero, como recoge Garrido Vílchez (2008: 25-26), no se trataría de una edición “oficial”.

Polémicas a un lado, en las páginas que siguen, como dijimos, analizaremos cómo se ha presentado la elipsis en los trabajos académicos dieciochescos, teniendo siempre como referencia la *GRAE 1771* y ofreciendo una comparativa con las posteriores obras oficiales, esto es, la segunda edición (*GRAE 1772*), la tercera (*GRAE 1781*) y la cuarta (*GRAE 1796*). También consultaremos la edición de Manila (*GRAE 1793*) y acudiremos, en momentos puntuales, a las producciones lexicográficas, con la intención de presentar una visión más amplia del posicionamiento de la Real Academia.

2.2. Ideas generales y estructura en las Gramáticas del siglo XVIII

2.2.1. *GRAE 1771*

Según lo expuesto, en 1771 sale a la luz la primera *Gramática de la lengua castellana*, la que, según Gómez Asencio (2008: 35), es “una de las mejores que salieron de la fragua académica”. Y lo hace, no debemos olvidar, tras más de cuarenta años trabajando en este proyecto gramatical¹⁹.

Comienza dicho texto con una reflexión sobre la importancia de valorar la lengua nativa, especialmente cuando se trata de un código tan rico en hablantes como el castellano, indicándose cuál es la pretensión de tan singular obra:

¹⁷ Gramática de la lengua castellana (1771, 1772, 1781, 1793, 1796); en lo sucesivo, *GRAE 1771*, *GRAE 1772*, *GRAE 1781*; *GRAE 1793* y *GRAE 1796*.

¹⁸ En adelante, *GRAE* (1870).

¹⁹ Gómez Asencio (2008: 35) señalaba que en 1741 había ya un detallando proyecto de la misma.

La Academia solo pretende en esta Gramática instruir á nuestra Juventud en los principios de su lengua, para que hablándola con propiedad y correccion, se prepare á usarla con dignidad y eloqüencia; y se promete del amor de V. M. á su lengua y á sus vasallos, que aceptará benignamente esta pequeña obra. (GRAE 1771: 4)

Esta motivación, como vemos, es puramente pedagógica “no hay nada explícito de carácter normativo. No hay nada de ‘fija’. Hay poco de ‘limpia’, pero mucho de ‘da esplendor’” (Gómez Asencio, 2000: 45). Esta visión se irá perdiendo progresivamente en las obras del XIX, especialmente a partir de la GRAE 1870, como supo ver Gómez Asencio (2002), puesto que empezará a palpase un importante aumento “del carácter de oficialidad de las obras académicas” (Gómez Asencio, 2002: 1239).

Tras estas ideas, se ofrece un índice de capítulos y un *Prólogo* que, como analizó también Gómez Asencio (2000: 44), se puede considerar como “una especie de programa del pensamiento gramatical de la Academia en su época inicial: objetivos, fuentes, dificultades inherentes a la tarea, puntos relevantes de esfuerzo y atención”.

Toda esta información sirve de encabezamiento para un texto que se articula en dos grandes partes: la primera, con una extensión de 230 páginas, que comienza con una reflexión sobre la Gramática en general, continúa con la presentación de las distintas partes de la oración y se cierra con las llamadas “figuras de dicción”²⁰; y, la segunda, con las 118 hojas restantes²¹ distribuidas en tres capítulos: “(I) *De la sintaxis ó construcción en general*; (II) *Del régimen y construcción natural*; (III): *De la construcción figurada*”. De este modo, como vemos, la palabra sigue ocupando el papel principal con una dedicación del 66,09 % del espacio, frente al 33,90 % sintáctico.

La concepción gramatical de esta obra, por tanto, parte del concepto de ‘construcción’ (o su equivalente ‘sintaxis’) y de cómo las distintas partes de la oración (descritas en el bloque primero) se combinan siguiendo unas reglas para formar dichas construcciones. El resultado puede poseer un orden natural equivalente a la estructura mental de la misma, o sufrir alteraciones, como veremos en el siguiente apartado, en lo que se denomina ‘construcción’ o ‘sintaxis figurada’²².

2.2.2. Cambios en los estudios gramaticales posteriores

La segunda edición de esta obra académica (GRAE 1772) ofrece la misma consideración gramatical que la anterior: por un lado, porque todas las primeras muestras de la RAE tenían un carácter didáctico, como ya anticipamos, que irá tornándose en un posicionamiento más normativista según vayamos avanzando el siglo XIX; y, por otro, porque, como ha estudiado Garrido Vílchez (2008: 193-194), el concepto de ‘gramática’ se va a mantener durante casi dos siglos sin apenas variaciones y así encontraremos definiciones como “el arte de hablar bien” (de la GRAE 1771 a la GRAE 1854); “hablar y escribir bien” (desde el *Dicc. Auto.* hasta el *DRAE* 1791), “de hablar bien y escribir correctamente” (desde el *DRAE* 1803 a 1852), “de hablar con propiedad y escribir correctamente” (de la GRAE 1854 a la GRAE 1867 y en el *DRAE* 1869) o “de hablar y escribir correctamente” (de la GRAE 1870 a la GRAE 1924, así como en los *DRAE* 1884 a 1925). Veamos estos datos en las siguientes síntesis:

²⁰ No obstante, bajo este término no se sitúan las ‘figuras de dicción’ planteadas desde la perspectiva quintiliana, sino simplemente las que podemos considerar hoy como licencias fonético-fonológicas, entre las cuales estarían las sinalefas, epéntesis, prótesis, etcétera.

²¹ Obviando el “Índice de las voces notables de esta Gramática” (GRAE 1771: 348-376).

²² Se siguen, por tanto, bastante de cerca las teorías postuladas por Du Marsais (1769).

TABLA 1

Resumen del concepto de 'gramática' en las GRAE hasta 1924. Datos tomados de Garrido Vílchez (2008: 194).

EDICIÓN	PLANO DE LA LENGUA	COMPLEMENTO
GRAE-1771 a GRAE-1854	<i>Hablar</i>	<i>Bien</i>
GRAE-1858 a GRAE-1867	HablarCon propiedad y Escribir..... Correctamente	
GRAE - 1870 a GRAE-1924	<i>Hablar y escribir</i>	<i>Correctamente</i>

TABLA 2

Resumen de la acepción de 'gramática' en los diccionarios de la RAE hasta 1925. Material tomado de Garrido Vílchez (2008: 193).

EDICIÓN	PLANO DE LA LENGUA	COMPLEMENTO
<i>Dicc. Auto. (1734)</i> a DRAE-1791	<i>Hablar y escribir</i>	<i>Bien</i>
DRAE - 1803 a DRAE-1852	HablarBien y Escribir..... Correctamente	
DRAE-1869	HablarCon propiedad y Escribir..... Correctamente	
DRAE - 1884 a DRAE-1925	<i>Hablar y escribir</i>	<i>Correctamente</i>

Más allá de este análisis de Garrido Vílchez (2008), habrá que esperar hasta las últimas décadas del siglo XX para encontrar definiciones de corte explicativo: "ciencia que estudia los elementos de una lengua y sus combinaciones" (DRAE 1984: *s.v.* gramática; DRAE 1992: *s.v.* gramática; DRAE 2001: *s.v.* gramática); ya en el DRAE 2014, "parte de la lingüística que estudia los elementos de una lengua, así como la forma en que estos se organizan y se combinan" (DRAE 2014: *s.v.* gramática) o, en la *Manual de la nueva gramática de la lengua española* (2010)²³, "disciplina combinatoria, centrada, fundamentalmente, en la constitución interna de los mensajes y en el sistema que permite crearlos e interpretarlos" (NGLE 2010: 3).

En cuanto a la distribución y al número de páginas, la GRAE 1772 aumenta en ocho su extensión al añadir los verbos "conducir", "asir", "bendecir" y "contradecir" (GRAE 1772: 146-162) en el artículo dedicado a los formas irregulares de la tercera conjugación²⁴; al sumar "cada" como preposición en el apartado de esta clase de palabras (capítulo IX)²⁵ (GRAE 1772:

²³ En lo sucesivo, NGLE 2010.²⁴ Capítulo VI, artículo XVII.²⁵ Aunque no tendrá una vida muy larga, ya que volverá a desaparecer en la GRAE 1796.

215-216); y al incorporar ciertos participios pasivos irregulares y explicaciones de su uso²⁶ (GRAE 1772: 176-189).

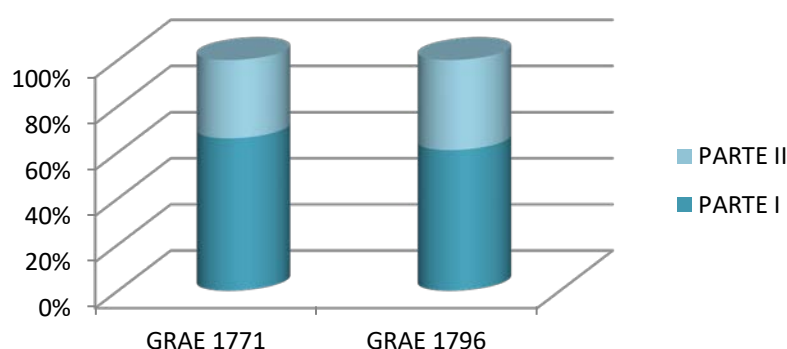
Asimismo, esta segunda edición produce un cambio en la organización de la segunda parte de la Gramática, al convertir “*De la concordancia*” en un capítulo propio. No es un añadido, ni hay cambio alguno en el contenido; simplemente deja de ser el séptimo artículo del capítulo segundo para ser el tercero. Obviamente, esto desplaza al apartado que a nosotros nos interesa, “*De la construcción figurada*” al capítulo IV pero, como decimos, lo hace sin variación ninguna de información.

Los mismos cambios descritos en GRAE 1772 se encuentran intactos en GRAE 1781 y GRAE 1793. En el caso concreto de la edición de Manila podría parecer que existe un aumento de páginas añadido (por el cual pasaría de las de 356 a las 405), pero la realidad es que solamente son más hojas ocupadas por cuestiones tipográficas, ya que el texto se mantiene sin variación significativa respecto a la anterior.

Finalmente, la GRAE 1796 ofrece bastantes más cambios que las anteriores sobre todo en la organización de los contenidos. Para empezar, es un compendio de un total de 446 páginas, esto es, 90 páginas más que la de GRAE 1772 o GRAE 1781. Además, la exposición se organiza en dos grandes partes, a su vez distribuidas en capítulos, pero estos no son seccionados en artículos. En el interior de los apartados, eso sí, aparecen números marcando los bloques, pero internos.

Además, en la primera parte los temas se organizan en catorce capítulos, y no en doce²⁷. Así, por ejemplo, en las páginas dedicadas a las formas verbales, que se distribuyen en los capítulos VII, VIII y IX²⁸, hay casi ocho páginas más que en su homónimo de la GRAE 1772. En el caso de las ‘figuras de dición’, también como muestra, las explicaciones son bastante similares, pero se añaden la paraloge y la prótesis, eliminando la antítesis (GRAE 1796: 270-272). Con todo, podemos ver ciertas matizaciones y ampliaciones en esta primera parte, la cual supone un 60,99 % de toda la obra, frente al 39,01 % de la segunda parte. Obviamente, si comparamos estas proporciones a las de la GRAE 1771, presentadas líneas atrás, observamos una pequeña tendencia al aumento de páginas en la parte sintáctica:

FIGURA 1
Comparativa de la extensión de las partes en GRAE 1771 y GRAE 1796 (elaboración propia).



Centrándonos en la segunda parte, podemos comentar que las 174 páginas se distribuyen en cinco capítulos, frente a los cuatro (GRAE 1772; GRAE 1781; GRAE 1793) o tres

²⁶ Capítulo VII, artículo I.

²⁷ Porque se introducen capítulos como “*De las varias especies y diferencias de nombres*” (IV) o “*Del género de los nombres*” (V), entre otros.

²⁸ Siendo el capítulo VII “*Del verbo*”; el siguiente “*De los verbos irregulares*” y el IX “*El participio*”.

(GRAE 1771) de las anteriores obras. Esta nueva organización y distribución de páginas es la que sigue:

TABLA 3
Comparativa de la extensión de las partes en GRAE 1771 y GRAE 1796 (elaboración propia).

CAPÍTULO	PÁGINAS ²⁹
(I) "De la Sintaxis en general"	273-275 (2)
(II) "De la concordancia"	275-285 (10)
(III) "Del régimen de las partes de la oración"	286-326 (40)
(IV) "De la construcción"	326-352 (26)
(V) "De la Sintaxis figurada".	352-446 (94)

Estas cifras podrían hacernos pensar que en esta nueva edición la 'Sintaxis figurada' cobra un interés desmedido, puesto que ocupa 94 páginas, frente a las 21 de ediciones anteriores (GRAE 1772; GRAE 1781; GRAE 1793). En realidad no es así, ya que en la página 374 encontramos la misma cita con la que solía acabarse este apartado en las otras ediciones y, a partir de aquí, se presentan listados de palabras regidas por preposición (GRAE 1796: 374-446), contenido, por tanto, que se separa bastante de las figuras de construcción que aquí se tratan. Además, tal listado no es nuevo: en las otras obras aparecía en el capítulo II, artículo V: "De los verbos, participios, adjetivos y adverbios que rigen preposición y qual" (GRAE 1772: 261-329)³⁰.

Descritos todos estos aspectos generales, profundizaremos sobre el apartado dedicado a las figuras de construcción.

2.3. 'Sintaxis figurada' en los estudios académicos del siglo

2.3.1. Concepto, extensión y enumeración de figuras recogidas en la GRAE 1771

Como hemos dicho previamente, este apartado se basa en la concepción racionalista vigente desde el siglo XVI, según la cual en la construcción discursiva "se pueden producir cambios en relación con la construcción natural, que los gramáticos del XVI llamaban propia" (Sánchez Salor, 2019: 32). La Real Academia, por tanto, dedica 23 páginas³¹ a este tipo de sintaxis en la cual la oración resultante por medio del uso de las figuras "se aparta de lo natural, quando lo piden así el uso ó la mayor elegancia y energia de la expresión" (GRAE 1771: 326).

Tras las explicaciones introductorias, se presentan las cuatro figuras que componen este nivel de estudio: el hipérbaton, la elipsis el pleonasma y la silepsis. Esta taxonomía podría recordarnos a la establecida en *La Minerva* (1587) por Sánchez de las Brozas (Hernández Terrés, 1984; Carrillo Navarro, 2004) ya que este, aunque introducía una quinta que sería la zeugma³², consideraba que las demás que se pudieran añadir serían "partos monstruosos de los gramáticos³³", en clara alusión al listado ofrecido por Nebrija (1492/2011) de más de cincuenta figuras:

prolepsis, zeugma, hypozeugma, sylepsis, apposición, synthesis, antiptosis, sinécdoque, cacóphaton, aciología, pleonasma, perissología, macrología, tautología, eclipsi, tapinosis, cacosyntheton, amphibología, anadiplosis, anáphora, epanalepsis, epizeusis, paranomasia, schesisonómaton, parómeon, homeotéleuton, homeóptoton, poliptoton, hyrmos, polysyntheton, diályton, metáphora, catáchresis,

²⁹ Situamos las páginas y el espacio aproximado que se dedica a ese capítulo entre paréntesis.

³⁰ Lo que sí hace es aumentar levemente extensión: de 68 páginas a 72.

³¹ Un 0,061 % de la extensión total.

³² A la que, además, entiende como "figura inferior o subordinada de la elipsis" (Carrillo Navarro, 2004: 66).

³³ Como la propia GRAE 1771 recoge parafraseando al lebrijano (GRAE 1771: 347-348).

metonimia, antonomasia, epítheton, onomatopeia, períphrasis, hysteron próteron (o histerología), anastropha, paréntesis, tmesis, synchysis, hypérbole, alegoría, hironía, antiphthesis, enigma y cálepos. (Nebrija, 1492/2011, IV: 131-143)

Sin embargo, esta misma distribución de cuatro figuras de construcción la encontramos en la obra gramatical del padre Benito de San Pedro, *Arte del romance castellano* (1769), de publicación apenas dos años antes que la obra académica. Este gramático, por clara influencia de Lancelot y Du Marsais³⁴, situaba la zeugma como una derivación de la elipsis, de la misma manera que la tmesis se presentaba como un tipo de hipébaton. Asimismo, consideraba que todas estas figuras eran “irregularidades de las partes de la oración”, las cuales se habían hecho tan habituales en el uso de la lengua “que caí todo lo que hablamos es figura” (San Pedro, 1769, II: 133).

2.3.2. Mantenimiento de estas ideas generales en las otras Gramáticas del siglo

En las dos Gramáticas oficiales posteriores, así como en la edición de Manila (esto es, *GRAE* 1772, *GRAE* 1781 y *GRAE* 1793) no aparecen cambios significativos en este punto. Se aporta la misma definición y enumeración, por lo cual la extensión también será idéntica. Tendremos así que esperar a la última obra de esta centuria para observar algunas casi insignificantes variaciones. Para empezar, se realiza un mínimo cambio en la explicación inicial de las figuras:

es aquella, que para mayor energía y elegancia de las espresiones permite algunas licencias en la *natural ó regular*, ya alterando el orden y colocacion de las palabras, ya omitiendo unas, ya añadiendo otras, ya quebrantando las reglas de la concordancia. Estas licencias autorizadas por el uso se llaman *figuras ó adornos* de la oracion. (*GRAE* 1796: 352)

Vemos, por tanto, que se presenta una definición más completa, en la cual se añade el concepto de “regular” a la construcción natural, dejando claro así que son excepciones, y no la regla en sí, y que, por ello, se las denomina “adornos” o “figuras”. Poco cambio. Digamos, en suma, que más bien es un concepto más claro, mejor definido, pero ninguna aportación nueva. Además, esta noción de ‘regular’ ya podíamos atestiguarla en otros trabajos gramaticales previos como el de Martínez Gómez Gayoso (1743: 279), cuando dice que “figura es cierto modo de hablar apartado del uso regular, y comun, y fundado en alguna razon, que sirve para adornos, y elegancia de la Oracion”, o el ya comentado Du Marsais (1769).

Además, se omite en esta caracterización una oración que podría ser confusa: “figura en su recto significado no es otra cosa que ficcion, y en este sentido se usa en la Gramática, porque las expresiones figuradas, ó fingidas se ponen para substituir á otras naturales y verdaderas” (*GRAE* 1781: 334). Vemos que esta no era esclarecedora en ningún caso, solamente podría arrojar confusión al hablar de ‘expresiones verdaderas’.

Para continuar, el listado que se ofrece de las figuras en esta *GRAE* 1796 es el mismo que en las obras anteriores³⁵. Y, de hecho, será la enumeración más frecuente en los estudios gramaticales posteriores no académicos, por ejemplo, es el empleado por Torío de la Riva Herrero (1798: 368) y, ya en el siglo XIX, Alemany (1838: 77-78), Pelegrín (1825: 199-204), Saqueniza (1828: 106-108) o Cortés y Aguado (1818: 78-80). Asimismo, estas cuatro figuras sintácticas, pero erróneamente unidas a la síncope, aféresis y sinalefa, aparecerán en la obra de Ballot (1819: 174). Otra corriente bastante extendida será la presentación de cinco, estas

³⁴ Este la había eliminado de su enumeración de figuras. De este modo, su configuración definitiva, muy alejada todavía de la presentada por la RAE estaría formada por pleonismo, hipébaton, silepsis, helenimo, atracción y elipsis (Sánchez Salor, 2019: 32-44).

³⁵ Recordemos *GRAE* 1771; *GRAE* 1772; *GRAE* 1781 y *GRAE* 1793.

cuatro más la enálage³⁶, continuando, por tanto, con la tendencia ya general de omitir la zeugma como figura gramatical. En esta línea estarían autores como Luis de Mata y Araujo (1845: 90-92) o Diego Narciso Herranz y Quirós (1827: 81-82), entre otras muestras. En lo que se refiere a la Real Academia, a partir de su siguiente edición, esto es, la *GRAE* 1854, se añadirá una quinta figura: la de *translación*³⁷. Sintetizamos esta evolución de los listados de figuras de construcción en la siguiente representación:

TABLA 4
Comparativa de las 'figuras de construcción' recogidas en los principales manuales de los siglos XVIII y XIX (elaboración propia).

Hipérbaton elipsis silepsis polisíndeton arcaísmo prolepsis enálage zeugma metaplasmos metátesis	Hipérbaton elipsis silepsis helenismo atracción pleonasma	Hipérbaton elipsis pleonasma silepsis	Hipérbaton elipsis pleonasma silepsis síncope aféresis sinalefa	Hipérbaton elipsis pleonasma silepsis enálage	Hipérbaton elipsis pleonasma silepsis translación	Hipérbaton elipsis pleonasma silepsis asíndeton polisíndeton arcaísmo helenismo enálage
Martínez Gómez Gayoso (1743)	Du Marsais (1769)	Benito de San Pedro (1769) Torío de la Riva Herrero (1798) Alemany (1838) Saqueriza (1828) Pelegrín (1825) Cortes y Aguado (1818) <i>GRAE</i> 1771 <i>GRAE</i> 1772 <i>GRAE</i> 1781 <i>GRAE</i> 1793 <i>GRAE</i> 1796	Ballot (1819)	Luis de Mata y Araujo (1845) Herranz y Quirós (1827)	<i>GRAE</i> 1854 <i>GRAE</i> 1870 <i>GRAE</i> 1880	<i>Método fácil y sencillo para aprender</i> (1838) ³⁸

Como vemos en esta síntesis, el zeugma fue desapareciendo tras la obra gramatical de Martínez Gómez Gayoso (1743). Será, por tanto, una muerte progresiva que quizá tuvo sus raíces en el poco valor que le dio a esta El Brocense y que, desde luego, se constató con las ediciones académicas, las cuales, evidentemente, marcarían un antes y un después en la tradición, ya que sus postulados serían generalmente seguidos por los gramáticos posteriores. De

³⁶ Ya introducida por Villar (1651: 94).

³⁷ Referida al uso de los verbos desplazados: "se hace uso de esta figura cuando á ciertos tiempos de los verbos se da una significacion que ordinariamente, no tienen" (*GRAE* 1854: 182).

³⁸ *Método fácil y sencillo para aprender...* (1838: 176).

hecho, como hemos expuesto, no aparece huella alguna de esta figura en ninguna de las *GRAE*, ni en los principales textos posteriores (Torío de la Riva Herrero, 1798; Cortés y Aguado, 1818; Ballot, 1819; Pelegrín, 1825; Herranz y Quirós³⁹, 1827; Saqueniza, 1828; Alemany, 1838; Mata y Araujo, 1845). Se mantendrá, eso sí, como término retórico y, de hecho, sigue considerándose como tal hoy en día (Lausberg 1960/1975; Spang, 1984; Mortara Garavelli 1988; Albadalejo, 1991; Mayoral, 1994; Pujante 2003; Paredes Duarte, 2004; Carrillo Navarro 2004; Garrido Gallardo, 2009; García Barrientos, 2019; Martín Jiménez, 2020).

Hasta aquí, nada curioso. Retórica, Dialéctica y Gramática eran tres disciplinas que habían ido de la mano e incluso habían compartido recursos. A partir de las ideas de Petrus Ramus se inicia un proceso de separación paulatino y, en dicha evolución, se produjo una reestructuración de los elementos, asignando el zeugma al ámbito retórico. Pero lo peculiar no está en ello, sino en el hecho de que la misma Real Academia la haya seguido presentando en sus trabajos lexicográficos de forma constante hasta la actualidad, unas veces refiriéndose a ella como figura retórica (desde el *Dicc. de Auto.* hasta el *DRAE* (1822) y, ya en épocas más recientes, en las tres últimas ediciones) y otras, como gramatical (desde el *DRAE* 1832 hasta el *DRAE* 1992⁴⁰). Veamos esta situación en la siguiente tabla-resumen en la que ofrecemos un análisis de la aparición del ‘zeugma’ en todos los *Diccionarios* académicos. Observamos en este estudio, no solamente la variación en su definición, sino también la fluctuación en su colación como recurso de una u otra rama del saber:

TABLA 5
Comparativa del término ‘zeugma’ (y similares) en los *Diccionarios* de la Real Academia Española (elaboración propia).

OBRA	EDICIÓN	RETÓRICA	GRAMÁTICA
<i>Dicc. Auto.</i>		(ZEUGMA) Figura retórica que vale lo mismo que conexión, ó junta [...]	
<i>DRAE</i> 1780	1ª	(CEUMA) Lo mismo que ÚNICA CONEXION [...] (ZEUGMA) Lo mismo que conexión, ó junta [...]	
<i>DRAE</i> 1783	2ª	(CEUMA) Lo mismo que ÚNICA CONEXION [...] (ZEUGMA) Lo mismo que conexión, ó junta [...]	
<i>DRAE</i> 1791	3ª	(CEUMA) Lo mismo que ÚNICA CONEXION [...] (ZEUGMA) Lo mismo que conexión, ó junta [...]	
<i>DRAE</i> 1803	4ª	(CEUMA) Lo mismo que ÚNICA CONEXION [...] (ZEUGMA)	
<i>DRAE</i> 1817	5ª	(CEUMA) Lo mismo que ÚNICA CONEXION [...]	
<i>DRAE</i> 1822	6ª	(CEUMA) ÚNICA CONEXION [...]	
<i>DRAE</i> 1832	7ª		(CEUMA) ÚNICA CONEXION [...]

³⁹ Gómez Asencio (2011: 289) lo transcribe como Diego Narciso Herranz y Quirós, tomamos nosotros el nombre de la portada.

⁴⁰ Sería, por tanto, el único repertorio lexicográfico en el que tendría una doble entrada: como elemento retórico, ‘zeugma’ y gramatical, ‘ceugma’.

DRAE 1837	8 ^a		(CEUMA) ÚNICA CONEXION [...]
DREA 1843	9 ^a		(CEUMA) ÚNICA CONEXION [...]
DRAE 1852	10 ^a		(CEUMA) ÚNICA CONEXION [...]
DRAE 1869	11 ^a		(CEUMA) ÚNICA CONEXION [...] (ZEUGMA) (ZEUMA)
DRAE 1884	12 ^a		(ZEUGMA) Especie de elipsis [...] (CEUGMA) (ZEUMA)
DRAE 1899	13 ^a		(ZEUGMA) Especie de elipsis [...] (CEUGMA) (ZEUMA)
DRAE 1914	14 ^a		(ZEUGMA) Figura de construcción [...] (CEUGMA) (ZEUMA)
DRAE 1925	15 ^a		(ZEUGMA) Figura de construcción [...] (CEUGMA) (ZEUMA)
DRAE 1939	16 ^a		(ZEUGMA) Figura de construcción [...] (CEUGMA) (ZEUMA)
DRAE 1947	17 ^a		(ZEUGMA) Figura de construcción [...] (CEUGMA) (ZEUMA)
DRAE 1956	18 ^a		(ZEUGMA) Figura de construcción [...] (CEUGMA) (ZEUMA)
DRAE 1970	19 ^a		(ZEUGMA) Figura de construcción [...] (CEUGMA) (ZEUMA)
DRAE 1984	20 ^a		(ZEUGMA) Figura de construcción [...] (CEUGMA) (ZEUMA)
DRAE 1992	21 ^a	(ZEUGMA) Figura de construcción [...]	(CEUGMA) - sin definición (alude al término zeugma retórico).
DRAE 2001	22 ^a	(ZEUGMA) Figura de construcción [...]	
DREA 2014	23 ^a (actualizada a 2021)	(ZEUGMA) Elipsis por la cual dos o más términos [...]	

A partir de este cuadro extraemos, en primer lugar, que, de modo generalizado, se empleó el término 'ceuma' hasta 1884, cuando pasó a usarse 'zeugma' sin más vacilaciones que la del DRAE 1992, el cual proponía el uso de 'ceugma' y 'zeugma', alternándose según la disciplina de estudio.

Más interesante nos parece el cambio que comienza a darse en el concepto en la España finisecular con esta acepción de 'especie de elipsis' (DRAE 1884; DRAE 1899), la cual nos recuerda claramente a la interpretación del Brocense (1976/1585), anteriormente expuesta, como figura subordinada a la elipsis. Posteriormente, como vemos, se empleará la noción de 'figura de construcción' (presente desde DRAE 1914 a DRAE 2001).

Pero el hecho más llamativo, como decimos, es que, hasta la sexta edición, esto es, *DRAE* 1822, se consideraba un concepto propio de la Retórica. Posteriormente, en el paso a la séptima, se reubicó como término gramatical y así se mantuvo hasta 1984. Por tanto, medio siglo después de que los gramáticos la eliminaran de sus estudios⁴¹, la vertiente lexicográfica de la RAE decidió realizar una vuelta atrás, y así se mantuvo durante más de siglo y medio. Todo esto cobra todavía más relieve si tenemos en cuenta que, como apunta Clavería (2020: 40), existieron ediciones, en concreto, la quinta, sexta y séptima que contaron con muy pocos recursos, tanto materiales, como humanos, lo que llevó a una importante reducción de lemas. En tal contexto, no podemos suponer que fuera un descuido sino que, por el contrario, sería un arcaísmo que las distintas ediciones consideraban útil de consignar y que se mantuvo hasta casi nuestros días, a pesar de que en las *GRAE*, como decimos, nunca había tenido cabida. Incongruencia, creemos, muy interesante.

3. LA ELIPSIS EN LAS GRAMÁTICAS DE LA RAE DEL SIGLO XVIII

3.1. Concepto de elipsis

3.1.1. *GRAE* 1771

Tras la enumeración de las figuras, la *GRAE* 1771 pasa a realizar una definición de cada una de ellas:

Por medio de las figuras se altera con frecuencia el orden y colocación natural de las palabras: se callan unas: se aumentan otras; y se falta á las leyes de la concordancia. Quando se invierte el orden se comete la figura *hipérbaton* que vale inversión. Quando se callan palabras es por la figura *elipsis* que vale falta, ó defecto. Cuando se aumenta es por la figura *pleonasmó* que vale sobra, ó superfluidad. Y quando se falta á la concordancia es por la figura *silepsis*, ó *concepción*, porque se conciertan las palabras mas por el sentido que se concibe, que con el valor que ellas tienen. (*GRAE* 1771: 327)

Y, tras esto, se exponen las mismas de modo independiente en un capítulo. Llama la atención el poco número de páginas que se dedica a la elipsis, menos de cinco⁴², si lo comparamos, por ejemplo, con la preocupación que el Brocense había mostrado por esta figura.

Más allá de la extensión, este recurso es definido como “una figura que se comete quando se omite ó calla alguna palabra ó palabras necesarias para la integridad gramatical de la expresion, pero no para la inteligencia” (*GRAE* 1771: 338). La definición, como vemos, recuerda claramente a Sánchez de las Brozas cuando la denominaba “falta de una palabra o de varias en construcción correcta” (Sánchez de las Brozas, 1587/1976: 317). Simplemente la RAE concreta más qué se entendía como ‘construcción correcta’, esto es, una falta de integridad (por supresión de algún elemento) en la construcción (sintaxis figurada) que se separa del orden natural, pero que no afecta para que se transmita el mensaje (esto es, para la inteligencia no es incompleta).

Posteriormente, se explica que la ‘elipsis’ es equivalente a ‘defecto’ “porque le hay verdaderamente de aquellas palabras que se callan y se suplen” (*GRAE* 1771: 338). Esta noción peyorativa por la cual se entiende la ausencia como un fallo o defecto era ciertamente generalizada en la tradición gramatical previa. Si pensamos en Nebrija (1492/2011: 125-126), hablaba de vicios intolerables, ‘solecismos’, que cuando por alguna causa se podían excusar, recibían el nombre de ‘schema’ (figura). Obviamente, el criterio que redimía esa falta no era otro que el de Autoridad ya que, siguiendo la clasificación de Martínez Gavilán (1990: 129-151) que separa la corriente gramatical normativista y antinormativista, se podría considerar a

⁴¹ En el caso de los académicos, en realidad, no se eliminó porque nunca llegó a formar parte de ellos.

⁴² Por tanto, menos del 0,013 % del contenido total de la obra.

dicho catedrático de la Universidad de Salamanca como el primer representante de la primera, es decir, "se erige en juez del buen hablar apelando en ocasiones a los doctos para admitir o condenar ciertos usos" (Martínez Gavilán, 1990: 150).

Visión similar del fenómeno podríamos encontrar, con el transcurrir de los siglos, en otros muchos autores como Correas (1626/1903: 245), Martínez Gómez Gayoso (1743: 280)⁴³ o, incluso, Benito de San Pedro (1769) cuando decía "es omisión o **defecto** de alguna dicción legitima segun las reglas de la conftuccion"⁴⁴ (San Pedro, 1769: 135).

Posteriormente, se explicaba la importancia de la figura diciendo que "es de uso muy frecuente y muy útil, porque como aspiramos á expresar nuestros pensamientos con toda la presteza y brevedad posible, omitimos aquellas palabras que parece no son muy necesarias para que nos entiendan" (GRAE 1771: 338). Esto es, se justificaba por la brevedad y urgencia de la vida cotidiana el cometer este 'defecto' siempre que, los vocablos omitidos, no fueran unidades fundamentales del mensaje. Esta consideración de la elipsis como una "necesidad real del habla"⁴⁵ ya estaba presente en la gramática francesa de Nicolás Beauzée (1767), uno de los mayores seguidores de la escuela de Port-Royal; sin embargo, este, frente a la visión que acabamos de explicar de la GRAE 1771, no entendía a este fenómeno como algo marginal.

3.1.2. Concepto de elipsis en las restantes gramáticas de la RAE dieciochescas

Las tres Gramáticas posteriores estudiadas (GRAE 1772, GRAE 1781 y GRAE 1793) no ofrecen ni un ápice de cambio en este aspecto. Tendremos que esperar a la última muestra del siglo XVIII (GRAE 1796) para encontrar variaciones.

Empecemos, claro es, por la definición:

una figura por la cual se omiten en la oración algunas palabras, que siendo necesarias para completar la construcción gramatical, no hacen falta para el sentido y su inteligencia; ántes si se expresaran, quitarían la gracia de la brevedad, y la energía á las expresiones. (GRAE 1796: 365)

Vemos, por tanto, en estas palabras tres cambios: el primero es sustituir 'integridad gramatical' por 'construcción gramatical'; el segundo es añadir 'el sentido' a 'la inteligencia'; y, el tercero es el cierre de la misma.

Para valorar la primera variación creemos interesante conocer la acepción exacta de la palabra 'integridad' en este siglo:

Perfeccion que constituye las cosas en estado de no faltarles parte alguna, de aquellas que son precisas para que existan, ó absolutamente, ó perfectamente. Y en este sentido se dice la INTEGRIDAD de la confesion y de otros Sacramentos. *Integritas*. (DRAE 1780: s.v. integridad)

Se deduce de ello que, en la definición original, no solamente se señalaba que faltaban palabras respecto a la estructura completa (orden natural), sino que, a la par, se estaba estableciendo una comparativa despectiva hacia esa construcción figurada compuesta por la elipsis, la cual no era perfecta, sino que era peor. Por tanto, el cambio ofrecido por la GRAE 1796 no solamente nos parece más exacto en términos lingüísticos, sino que además anticipa una postura más neutra respecto a esta figura: se va a entender como recurso, como posibilidad, no como defecto. En esta misma línea se encuentra la tercera alteración, ya que "ántes si se expresaran, quitarían la gracia de la brevedad, y la energía á las expresiones"⁴⁶ nos indica que

⁴³ El cual habla de "Eclypfis, ó Defecto" (Martínez Gómez Gayoso, 1743: 280).

⁴⁴ La negrita es nuestra.

⁴⁵ Tomamos esta cita de una fuente secundaria: Hernández Terrés (1984: 84).

⁴⁶ Recordemos que es cita de GRAE (1796: 365).

la oración con elipsis es preferible en ciertos aspectos a la completa, puesto que aporta vitalidad y economía. Es decir, no solamente se ha perdido ese carácter despectivo, sino que se valora en gran medida su uso. Todo este cambio de planteamiento será matizado, y reforzado, en el párrafo siguiente:

Es de muchísimo uso, y de grande utilidad esta figura, porque aspirando á declarar nuestros pensamientos con la mayor brevedad posible, omitimos con ella las palabras que no son precisas para darnos á entender á los otros; y la expresion adquiere la energía de dexarles algo que discurrir, que es lo que mas agrada al entendimiento de los oyentes ó lectores. Para esto es menester que resulte tambien, el que expresadas las palabras que se omiten por la elipsis, hagan pesadas y prolixas las expresiones, cuyo extremo se pretende evitar. (GRAE 1796: 365-366)

De hecho, esta perspectiva de considerar este fenómeno de un modo positivo que, como dijimos líneas atrás, ya había sido anticipada por Beauzée (1767)⁴⁷, va a empezar a ser cada vez más frecuente en los textos gramaticales del siglo XIX, tanto académicos (GRAE 1854, GRAE 1870; GRAE 1880), como individuales (Pelegrín, 1825: 26; Alemany, 1838: 98); y también, aunque a un ritmo de cambio más lento, en los documentos lexicográficos, puesto que mientras que DRAE 1869 (y anteriores) definía a la *elipsis* como “figura por la cual se omiten en la oracion algunas palabras que son necesarias para que esté *cabal y perfecta*” (DRAE 1869: s.v. *elipsis*), con ese matiz negativo que aportaba el no ser ‘cabal y perfecta’; la compilación de 1884 ya presentaba el mismo cambio aquí descrito: “figura de construcción que consiste en omitir en la oración una ó más palabras, necesarias para la recta construcción gramatical, pero no para que resulte claro el sentido” (DRAE 1884: s.v. *elipsis*).

En resumen, estas leves alteraciones serán el preludio, aunque todavía muy lejos en el tiempo, del cambio de perspectiva gramatical que viviremos en el siglo XX, superándose la norma y la oración, por el uso comunicativo del lenguaje.

Por último, la variación segunda, que habíamos dejado sin comentar, creemos que aporta más exactitud al introducir un anticipo del concepto de *significado*. No es, por tanto, una cuestión de ingenio comprender estas construcciones, sino de que las palabras omitidas están implícitamente comunicadas en el mensaje.

3.2. Ejemplos de elipsis

3.2.1. Casos propuestos en las GRAE del siglo XVIII

Dadas las pocas variaciones que encontraremos en este punto entre todas las obras gramaticales académicas de este siglo, las comentaremos de forma conjunta.

Así, tras las concepciones y explicaciones, se presenta un listado de ocho ejemplos elípticos comunes. En primer lugar se habla de saludos:

á Dios: *buenos dias: bien venido*. En cuyas expresiones tomadas gramaticalmente no hay oración, ni sentido alguno, porque falta verbo que pueda formarle, pero supliendo el que corresponda, se halla sentido á estas y otras semejantes expresiones, en esta forma: *A Dios te encomiendo, A Dios pido que te guarde. Buenos dias te dé Dios. Buenos dias te deseo. Bien venido seas*. (GRAE 1771: 339)

Este ejemplo se mantiene intacto en las siguientes obras (GRAE 1772; GRAE 1781; GRAE 1793; GRAE 1796), salvo el leísmo de “formarle” que será corregido en el último texto del siglo (GRAE 1796)⁴⁸. Se plantea, por tanto, que en los saludos como formas estereotipadas se

⁴⁷Pero bien sabemos que, como supo mostrar Lázaro Carreter (1949: 189), las ideas del racionalismo francés tardaron en llegar a España.

⁴⁸Apareciendo “formarla” (GRAE 1796: 366).

eliminan palabras que el receptor cataliza en su comprensión. No es un caso en absoluto original, puesto que podía ser atestiguado ya en Nebrija (1492/2011: 134): “eclipsi es defecto de alguna palabra necesaria para hinchir la sentencia; como diciendo *buenos días*, falta el verbo que allí se puede entender i suplir, el cual es *aiáis, o vos dé Dios (...)*”.

También lo encontramos en gramáticas posteriores, más cercanas en el tiempo a estas obras de la RAE, como Correas (1626/1903: 246), Villar (1651:126) o Martínez Gómez Gayoso (1743: 280). Asimismo, estará presente en los textos académicos del siglo XIX consultados (GRAE 1854: 178, GRAE 1870: 235; GRAE 1880: 268) y en los de otros gramáticos como Pelegrín (1825: 26).

Volviendo a la GRAE del siglo XVIII, en esta misma línea se presentan agradecimientos y despedidas. Las primeras, por ejemplo, se ejemplifican con “gracias”, a la cual le faltaría el “te doy por tal, ó tal cosa” (GRAE 1771: 339). En los textos posteriores solamente hay leves matizaciones de esta explicación, que responden más a la corrección de la expresión o al deseo de ofrecer claridad expositiva, que a la aportación de matices nuevos⁴⁹.

En el caso de las despedidas, por otro lado, presentan el ejemplo de “hasta luego”, donde se supone la omisión de un “que volveré” (GRAE 1771: 340). En GRAE 1796 se amplían levemente los ejemplos: “Quando nos despedimos con ánimo de volver, solemos decir: *á Dios: hasta luego: hasta mañana*: en que se suplen las palabras: *quédate á Dios: hasta que vuelva luego, ó hasta mañana que volveré*” (GRAE 1796: 367). Nótese, sin embargo, que “á Dios” ya estaba citado entre los saludos. Esta repetición será subsanada en la siguiente Gramática, ya del siglo XIX, esto es, la GRAE 1854, que dejará simplemente el ‘hasta luego’ y el ‘hasta mañana’.

En cualquier caso, más allá de los ejemplos, vemos que este tipo de estructuras son exactas a las de los saludos. Hoy en día podríamos tener claro que no se trataría de un tipo de elipsis al uso, sino de frases nominales o, según la perspectiva de estudio, de un tipo de elipsis diacrónica, ya que ningún hablante del siglo XXI realizaría catálisis alguna para entender estas estructuras. La lexicalización que han sufrido estas expresiones obliga a aprenderlas así, aparentemente incompletas.

Siguiendo con los ejemplos, se ofrece el siguiente:

Quando alguno hace ó dice alguna cosa, ó la oye decir ó la ve hacer, y quiere saber el dictámen de otro que está presente, suele preguntarle: *que tal?* y el preguntado responde: *bien*. En esta pregunta y respuesta se comete elípsis, porque en la pregunta se suple: *que tal te parece*, y en la respuesta: *me parece bien*. (GRAE 1771: 339)

Estas palabras se mantuvieron sin apenas variaciones en las *Gramáticas dieciochescas*⁵⁰. Este tipo de muestras, como vemos, tienen un carácter marcadamente comunicativo al darse en pares de adyacencia.

El siguiente ejemplo ofrecido por las GRAE sería el siguiente:

Saavedra dice: Un vasallo prodigo se destruye á sí mismo: un Principe á sí y á sus vasallos. En el segundo miembro de esta cláusula se callan, y deben suplirse el adjetivo *pródigo*, el pronombre *se* y dos veces el verbo *destruye*; pues la integridad gramatical pedía que se dixese: un Príncipe *pródigo* se destruye á sí, y destruye á sus vasallos. (GRAE 1771: 340)

En este caso, frente a los anteriores, se presenta un tipo de omisión en la cual la catálisis recupera palabras ya pronunciadas en una construcción plurimembre. Este ejemplo coincidiría, por tanto, con lo que desde la visión retórica actual sería un ‘zeugma’, esto es, “elipsis

⁴⁹ Se pasa así de “mostrar agradecimiento á otro por algun beneficio que ha hecho” (GRAE 1771: 339) a “para mostrar agradecimiento á otro por algún favor recibido” (GRAE 1796: 367).

⁵⁰ Encontramos mínimos cambios de redacción que no aportan ningún cambio de significado.

en que los elementos omitidos se encuentran en el contexto, anterior o posterior, de un enunciado compuesto por más de una estructura oracional” (García Barrientos, 2019: 27). Es cierto que la tradición previa a la obra académica no había coincidido plenamente en la delimitación de esta figura, siendo para algunos una omisión con carácter necesariamente verbal (Quintiliano, 1799; Brocense, 1976 [1587]; Nebrija, 2011 [1492]); y, para otros, siempre equiparable a una palabra (Jiménez Patón, 1604; Correas, 1617). Por ello, el hecho de que en este ejemplo ofrecido por la RAE se supliera más de un elemento, y que no solamente fueran verbos, podría hacer que no encajara con algunas de las definiciones previas, aunque sí con otras como la de Benito de San Pedro (1769: 136), quien, a pesar de considerarla no como una figura en sí misma, sino como un tipo de elipsis, la definía como “es cuando falta el verbo, u otra dicción en una o mas partes del periodo, hallandose expreso en otra”, concepción con la que este ejemplo cuadraría plenamente, o con la de Villar (1651: 93-94: 160), quien, con gran acierto, distinguía el ‘zeuma’ porque lo que falta “se toma de lo más cercano”, de la elipsis en la que “se toma de fuera de todo el periodo”⁵¹.

Tras ello, se presentan como elipsis las hoy consideradas ‘aposiciones explicativas’⁵² del tipo “Madrid, corte del Rey de España”, cuya construcción de orden natural sería “Madrid (que es) corte del Rey de España” (GRAE 1771: 341). Este ejemplo permanecerá constante también en las *Gramáticas* académicas del siglo XIX consultadas (GRAE 1854; GRAE 1870; GRAE 1880).

Finalmente, se dice que la elipsis es un recurso habitual para evitar romper ciertas reglas gramaticales, como son que los nombres propios no llevan artículo o, esta última norma ya totalmente superada, que los adverbios complementan únicamente a los verbos. Así, vemos, en primer lugar:

Es una regla invariable de nuestra Gramática, que los nombres propios no llevan artículo; pero sin embargo no falta quien pretenda que de esta regla se exceptúan algunos rios, reynos, provincias, y aun personas, como: el Tajo, el Duero, el Ebro, el Miño, las Españas, las Galias, las Andalucias, el Petrarca, el Bocacio, el Taso, &c. sin considerar que antes de estos nombres propios se suplen otros comunes ó apelativos que admiten artículos, como: rio, provincia, autor. (GRAE 1771: 341-342)

Este tipo de elipsis, aunque no apareciera recogida en un apartado como tal, estaba ya presente, con ejemplos muy similares, en textos como el de Puig (1770):

Y si se reparafe, contra lo que dejamos dicho arriba, que los Nombres Proprios de partes del Mundo, los de Reynos, Provincias, Rios, Mefes, Dias de la Semana, y otros, fe ufán ordinariamente acompañados de Articulos; pues decimos: La Europa, la America, la España, la Francia, la Olanda, la Mancha, la Vizcaya, el Ebro, el Tajo, el Enero, el Marzo, el Domingo, el Lunes, etc.; adviertafe, que no fe opone este ufo à aquel principio; porque en eftos cafos el Artículo no và unido al Nombre Proprio, fino à algun Apelativo, como Parte, Region, Monarquía, Potencia, Republica, Provincia, Rio, Mes, Dia, ò femejante, que allí fe **fobrentiende**; y de fer afí es evidente feñal la practica comun de no poner regularmente articulo junto al Nombre Proprio, quando và expreso el Apelativo; pues decimos: El Reyno, ò la Monarquía de España, y no de la España; la Republica de Olanda, y no de la Olanda; la Provincia de Vizcaya, y no de la Vizcaya; el Rio Ebro, y no el Rio el Ebro; el Mes de Enero, y no del Enero, etc. (Puig, 1770: 36-37)

⁵¹ Muy similares definiciones aportaba Martínez Gómez Gayoso (1743: 280-281) al hablar de omisión “de la parte más cercana”, frente a la que “se suple totalmente de afuera”.

⁵² Según la *NGLE* (2010: 229).

Esta situación descrita en la *GRAE* 1771 se mantendrá intacta hasta la *GRAE* 1796, donde se ofrecen dos variaciones irrelevantes. Por un lado, se reducirán a seis los ejemplos; y, por otro, se cambia la calificación de la regla 'invariable' por la de 'general' y esto es debido a que sí se encuentran excepciones a esa norma, las cuales habían sido recogidas páginas atrás al hablar de los artículos, como sería el caso de ciudades del tipo El Ferrol, La Habana o La Coruña (*GRAE* 1796: 15). Estas excepciones coinciden, por tanto, con las que actualmente recoge la *NGLE* 2010 (220: 12.5.2.b), aunque esta además añade otros topónimos que pueden llevar el artículo de modo potestativo como (el) Perú o (la) Argentina y que, por ende, se emplean en minúscula.

Asimismo, como decimos, se explica que la elipsis evitaría hablar de excepciones a la regla general, entonces vigente, de que los adverbios solamente podían acompañar a verbos. Con este fin se emplea el siguiente ejemplo "Los ánimos demasíadamente recelosos por huir de un peligro, dan en otros mayores" (*GRAE* 1796: 342), donde se sobreentiende la omisión de 'que son' tras la palabra 'ánimos', lo cual produciría que el adverbio 'demasíadamente' complementara a esa forma verbal elidida y no al adjetivo, manteniendo la norma a salvo. Este ejemplo, sin variación, sobrevivirá en las *GRAE* dieciochescas, pero desaparecerá en la *GRAE* 1854, donde en la exposición del adverbio ya se aceptará su combinación adjetival (*GRAE* 1854: 109).

4. CONCLUSIONES

La elipsis, como recurso natural de las lenguas que permite la omisión de ciertas unidades del discurso que, sin embargo, se transmiten de un modo implícito en la comunicación, ha sido objeto de estudios innumerables desde tiempos antiguos. El interés por este fenómeno ha sido no solamente desde la Gramática, sino también desde la Retórica.

Por otro lado, la historia de la Gramática tiene un punto de inflexión en la constitución de la Real Academia y su posterior publicación, en 1771, de la primera edición de la *GRAE*. Los textos gramaticales académicos son, por tanto, esenciales en los estudios gramaticográficos y también lo son para entender la evolución en la interpretación de un fenómeno tan interesante como es la elipsis.

De este modo, como hemos visto, la *GRAE* 1771 partía del concepto de 'Sintaxis figurada', bajo el cual se incluían cuatro figuras, esto es, hipérbaton, pleonasma, elipsis y silepsis. Todas ellas serían las responsables de que la combinación de las partes de la oración rompiera con el orden natural y esperable.

En dicho listado, por tanto, se omitía el zeugma, compañero de viaje hasta entonces casi siempre de la elipsis. Desde este momento, esta figura desaparece de un modo bastante general de los estudios gramaticales posteriores no solamente académicos, sino individuales (Torío de la Riva Herrero, 1798; Pelegrín, 1825; Herranz y Quirós, 1827; Saqueriza, 1828; Alemany, 1838; Luis de Mata y Araujo, 1845; etcétera). Sin embargo, su aparición en los trabajos lexicográficos será continúa hasta nuestros días y, en ellos, hemos podido observar como la fluctuación de su consideración como retórica y gramatical ha sido, cuanto menos, interesante.

Centrándonos en la elipsis, las gramáticas del siglo XVIII aportan una definición y un listado de ejemplos. En torno a la primera, el aspecto más importante es que la *GRAE* 1771 ofrecía una concepción de este recurso como defecto, considerando, de este modo, que la construcción resultante era menos integra o, incluso, menos "cabal y perfecta"⁵³, como se recoge en los *Diccionarios* hasta el *DRAE* 1884. Este matiz peyorativo, el cual podemos encontrar intacto en las dos ediciones oficiales posteriores y en la publicada en Manila, desaparecerá con la *GRAE* 1796, donde no solamente se omite la alusión a "integridad gramatical", sino que se remarca que su uso aporta "la brevedad y la energía" (*GRAE* 1796: 365). Este cambio de

⁵³ *DRAE* 1869: s. v. *elipsis*.

perspectiva supone un ligerísimo atisbo de renovación hacia posturas más comunicativas aunque, como decimos, todavía faltará más de siglo y medio para que esta evolución sea palpable y real.

En cuanto a los ejemplos mostrados, sin gran cambio a lo largo de las ediciones dieciochescas, se pueden resumir en saludos (del tipo “*Buenos días*”⁵⁴, donde se sobreentiende un “*te dé Dios*”), despedidas (“*hasta mañana*”, por ejemplo, donde se habría omitido un “*que volveré*”), palabras de agradecimiento (del tipo “*gracias*”, donde faltaría el “*te doy por tal, ó tal cosa*”), pares de adyacencia comunicativos con los que se pregunta y contesta por la opinión sobre algo (como “*¿qué tal?*”, o su respuesta, “*bien*”, que reflejarían en orden natural un “*¿qué tal te parece?*” o un “*me parece bien*”), estructuras que coincidirían una visión actual del zeugma (como omisión de palabras acabadas de emitir en el discurso), aposiciones explicativas (como “*Madrid, corte del rey de España*”, que supondría la omisión de un “*que es*”) y supresiones que salvarían la ruptura de reglas gramaticales como el hecho de que los adverbios complementan únicamente a verbos (regularidad que desaparecerá en la primera edición del siglo siguiente) o de que los nombres propios no lleven artículo (apreciación que la propia GRAE 1796 matiza).

Posteriormente, este listado de ejemplos irá aumentando en número y complejidad en las gramáticas del siglo siguiente, en una actitud claramente descriptiva y poco explicativa, lo cual acercará el estudio del fenómeno a lo que Gutiérrez Ordóñez (1997: 307) denominó como “*elipsomanía*”, claro antecedente de la “*elipsofobia*”.

Bibliografía

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1991) *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- ALEMANY, Lorenzo de (1838) *Elementos de la gramática castellana dispuestos para uso de la juventud*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos.
- ANÓNIMO (1848) *Método fácil y sencillo para aprender las gramáticas española y latina*, Chuquisaca, Imprenta del 25 de mayo.
- BALLOT, Joseph Pablo (1819) *Gramática de la lengua castellana (dirigida a las escuelas)*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, https://books.google.es/books?id=ZIBXe8FFVIEC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (20/03/2023).
- BEAUZÉE, Nicolas (1767) *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage...*, Paris, Jean Barbou, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50449f.image> (17/03/2023)
- CARRILLO NAVARRO, Paz (2004) “*Sintaxis figurada: conceptos y fuentes bibliográficas*”, *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos* 8, <https://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/3-figurassint.htm> (16/10/2022)
- CERDÁ, Ramón (1986) *Diccionario lingüístico*, Madrid, Anaya.
- CLAVERÍA NADAL, Gloria (2020) “*El Diccionario de la lengua castellana (1817-1832) y la propuesta decimonónica del diccionario manual*”, *Boletín de la Real Academia* 100.321, pp. 15-52.

⁵⁴ Los ejemplos que en este resumen aparecen son tomados del cuerpo del estudio y en él aparecen las páginas exactas en las que se encuentran en las distintas ediciones.

- CORREAS, Gonzalo (1903) *Arte grande de la lengua castellana*, Madrid, Real Academia de la Lengua. (Edición del Conde de Viñaza. Trabajo original publicado en 1626).
- CORTÉS Y AGUADO, Antonio (1818) *Compendio de la gramática castellana, dispuesto en diálogo y arreglado a la gramática de la Real Academia de la Lengua para el uso de los niños que concurren a las escuelas de primeras letras*, Sanlúcar de Barrameda, Francisco de Sales del Castillo.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2019) *Las figuras retóricas: el lenguaje literario 2*, Madrid, Arco-Libros.
- GARCÍA FOLGADO, M^a José (2002) "La enseñanza de la gramática española en la segunda mitad del siglo XVIII: Benito de San Pedro", en María Teresa Echenique Elizondo y Juan Pedro Sánchez Méndez, coords., *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, pp. 1191-1200.
- (2003) "El Arte del romance castellano de Benito de San Pedro: los fundamentos de la principal gramática preacadémica del siglo XVIII", *Boletín de la Real Academia Española* 83.237, pp. 51-111.
- (2005) *La Gramática Española y su enseñanza en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX (1768-1815)*, Tesis de doctorado, Universidad de Valencia, <https://www.tdx.cat/handle/10803/9819> (01/03/2022)
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2009) "Libro I: Fundamentos del lenguaje literario", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, dir., *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis, pp. 11-236.
- GARRIDO VÍLCHEZ, Gema Belén (2008) *Las Gramáticas de la Real Academia Española: Teoría gramatical, sintaxis y subordinación (1854-1924)*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, http://www.contrastiva.it/baul_contrastivo/dati/sanvicente/contrastiva/Gram%C3%A1tica%20espa%C3%B1ola/Garrido%20Gramaticas%20RAE.pdf (20/03/2023).
- GAVIÑO RODRÍGUEZ, Victoriano (2012) "Nuevas pistas acerca de la edición «no tan fantasma» de la Gramática de la Real Academia Española de 1788", *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística* 8, pp. 95-118.
- GÓMEZ ASENCIO, José Jesús (2000) "El prólogo como programa. A propósito de la GRAE de 1771", *Boletín de la Real Academia* 80.279, pp. 27-46 (y luego en M^a Teresa Echenique Elizondo y Juan Pedro Sánchez Méndez, coords., *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. II, Madrid, Gredos, 2002, pp. 1.201-1.216).
- (2002) "El prólogo como advertencia: el caso de la Gramática de RAE de 1870", *Archivo de filología aragonesa* 59-60.1, pp. 473-490.
- (2008) "El trabajo de la Real Academia Española en el siglo XVIII (y después)", *Península* 5, pp. 31-54.
- (2011) "La gramática española de 1800 a 1835", en José Jesús Gómez Asencio (dir.), *El castellano y su codificación gramatical. (De 1700 a 1835)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 285-305.
- GÓMEZ ASENCIO, José Jesús y Gema Belén GARRIDO VÍLCHEZ (2005) "Las gramáticas de la RAE en números", en Luis Santos Río, Julio Borreguero Nieto, Juan Felipe García Santos, José Jesús Gómez Asencio y Emilio Prieto de los Mozos, eds., *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 593-604.
- GRUPO μ (1987) *Retórica general*, Barcelona, Paidós. (Reimpresión de la obra de 1970).

- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (1997) *Principios de sintaxis funcional*, Madrid, Arco-Libros.
- HERNÁNDEZ TERRÉS, José Miguel (1984) *La elipsis en la teoría gramatical*, Murcia, Universidad de Murcia.
- HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto (1997) "La teoría gramatical del Brocense", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 12, pp. 165-178.
- HERRANS Y QUIRÓS, Diego Narciso (1827) *Elementos de gramática castellana para uso de los niños que concurren a las escuelas. Dispuestos en forma de diálogo para la mejor instrucción de la juventud*, Madrid, Oficina de Julián Viana Razola.
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Juan (2016) *Manual básico de las figuras retóricas-poéticas*, Jaén, Universidad.
- LAUSBERG, Heinrich (1975) *Elementos de Retórica literaria*, Madrid, Gredos. (Versión española de Mariano Marín Casero de la obra original de 1960).
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1949) *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes (CSIC) (*Revista de Filología española*, anejo XLVIII).
- LLITERAS PONCEL, Margarita (1992) "Benito de San Pedro frente a la tradición nebricense", *Bulletin Hispanique* 94.2, pp. 505-527.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (1997) *Retórica y literatura en el siglo XVI: El Brocense*, Valladolid, Universidad.
- (2020) *Compendio de Retórica*, Valladolid, edición del autor (Creative Commons - Reconocimiento)
<https://alfonsomartinjimenez.blogs.uva.es/files/2022/04/Compendio-de-Retorica-2022.pdf> (20/03/2023)
- MARTÍNEZ GAVILÁN, M^a Dolores (1990) "Normativismo y antonormativismo en la tradición gramatical española del siglo XVII", *Contextos* VIII.15-16, pp. 129-151.
- MARTÍNEZ GÓMEZ GAYOSO, Benito (1743) *Gramática de la lengua castellana. Reducida à breves Reglas , y facil methodo para infruccion de la Juventud*, Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga.
- MATA Y ARAUJO, Luis de (1845) *Nuevo epítome de Gramática castellana o Método sencillo de enseñar la lengua castellana por los principios generales a la filosofía común de las lenguas, arreglado también a la latina para facilitar su estudio*, Madrid, Imprenta de don Norberto Lorenci.
- MAYORAL, José Antonio (1994) *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1988) *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra.
- NEBRIJA, Antonio de (2011 [1492]) *Gramática sobre la lengua castellana. Paginae Nebrissenses*, edición, estudio y notas de Carmen Lozano y Felipe González Vega, Madrid - Barcelona, Real Academia Española 'Galaxia Gutenberg.
- PAREDES DUARTE, M^a Jesús (2004) *Delimitación terminológica de los fenómenos de elipsis*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- PELEGRÍN, Lamberto de (1825) *Elementos de la gramática universal aplicados a la lengua española*, Marsella, Imprenta d'Achard.

- PUIG, Salvador (1770) *Rudimentos de la gramática castellana, que por disposición del Ilustrísimo señor don Josef Climent, obispo de Barcelona se han de enseñar en su Colegio Episcopal y Tridentino*, Barcelona, Thomas Piferrer.
- PUJANTE, David (2003) *Manual de retórica*, Barcelona, Castalia.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (1799) *Instituciones oratorias*, traducción al castellano de Ignacio Rodríguez de San José de Calasanz y Pedro Sandier de San Basilio según la edición y anotaciones de Charles Rollin, Madrid, Librería de Ranz - Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001[1726-1739]) *Diccionario de Autoridades*, 3 vols, en Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, [http://buscon.rae.es/ntlle/\(1/9/2022\)](http://buscon.rae.es/ntlle/(1/9/2022))
- (1780) *Diccionario de la lengua castellana*, en Real Academia Española (ed.), *Mapa de diccionarios académicos*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1ª ed, <https://apps2.rae.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub> (1/9/2022)
- (1783) *Diccionario de la lengua española*, 2ª ed, https://books.google.es/books?id=yeQzJl-KdIIC&printsec=frontcover&dq=diccionario+de+la+lengua+real+academia+1783&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=diccionario%20de%20la%20lengua%20real%20a cademia%201783&f=false (1/9/2022)
- (1791) *Diccionario de la lengua española*, 3ª ed, https://books.google.es/books?id=t84_8fo5jxEC&printsec=frontcover&dq=diccionario+de+la+lengua+real+academia+1791&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=diccionario%20de%20la%20lengua%20real%20academia%201791&f=false (19/01/2022)
- (1803) *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 4ª ed, https://books.google.es/books?id=tZNaAAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_similarbooks (11/1/2022)
- (1817) *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta Real, en Real Academia Española, ed., *Mapa de diccionarios académicos*, 5ª ed, <https://apps2.rae.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub> (11/1/2022)
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-de-la-lengua-castellana/> (19/03/2023)
- (1822) *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta Nacional, 6ª ed, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-de-la-lengua-castellana--0/> (11/1/2022)
- (1832) *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta Real, 7ª ed, https://books.google.es/books/about/Diccionario_de_la_lengua_castellana.html?id=qEvWAAAAMAAJ&redir_esc=y (17/1/2022)
- (1837) *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta Nacional, 8ª ed.
- (1843) *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de Francisco María Fernández, 9ª ed, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-lengua-castellana--2/html/00451af8-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html> (21/1/2022)
- (1852) *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta Nacional, 10ª ed.

- (1869) *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de don Manuel Rivadeneyra, 11ª ed.
- (1884) *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Gregorio Hernando, en Real Academia Española (ed.), *Mapa de diccionarios académicos*, 12ª ed,
<https://apps2.rae.es/ntilet/SrvltGUILoginNtiletPub> (11/1/2022)
- (1899) *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de los sres. Hernando y Compañía, 13ª ed.
- (1914) *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Sucesores de Hernando, 14ª ed,
<https://archive.org/details/diccionariodelal00realuoft/page/1066/mode/2up>
(15/1/2022)
- (1925) *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Calpe, en Real Academia Española (ed.), *Mapa de diccionarios académicos*, 15ª ed,
<https://apps2.rae.es/ntilet/SrvltGUILoginNtiletPub> (1/2/2022)
- (1939) *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 16 ed.
- (1947) *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 17 ed,
<https://archive.org/details/diccionariodelal00acad/page/n11/mode/2up>
(11/1/2022)
- (1956) *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 18 ed.
- (1970) *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 19ª ed.
- (1984) *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 20ª ed.
- (1992) *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, en Real Academia Española (ed.), *Mapa de diccionarios académicos*, 21ª ed.
<https://apps2.rae.es/ntilet/SrvltGUILoginNtiletPub> (11/1/2022)
- (2001) *Diccionario de la lengua española*, en Real Academia Española (ed.), *Mapa de diccionarios académicos*, 22ª ed,
<https://apps2.rae.es/ntilet/SrvltGUILoginNtiletPub> (11/1/2022)
- (2014) *Diccionario de la lengua española*, 23 ed. Actualizada,
<http://dle.rae.es/> (11/1/2022)
- (1771) *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1ª ed,
<https://archive.org/details/gramticadelale00real/page/n1/mode/2up> (19/03/2023)
- (1772) *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Joaquín Ibarra, 2ª ed,
https://archive.org/details/gpl_1729747/page/n7/mode/2up?view=theater
(19/03/2023)
- (1781) *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Joaquín Ibarra, 3ª ed,
https://books.google.es/books?id=CA1ZAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. (19/03/2023)
- (1793) *Gramática de la lengua castellana*, Manila, Real Sociedad Económica, Vicente Adriano,
<https://archive.org/details/gramaticadelalen00real/page/n3/mode/2up?view=theater>
(19/03/2023)
- (1796) *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 4ª ed,

- https://books.google.es/books?id=iLIGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (19/03/2023)
- (1854) *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta Nacional, 5ª ed, https://books.google.es/books?id=Q7mCUYpiesQC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (19/03/2023)
- (1870) *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, M. Rivadeneyra, 12ª ed, https://books.google.es/books?id=1dWlfrNCH74C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (19/03/2023)
- (1880) *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Gregorio Hernando, 15ª ed, <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=576474> (19/03/2023)
- (2010) *Nueva Gramática de la lengua española. Manual*, Madrid, Espasa.
- RIDRUEJO, Emilio (1989) "Los Rudimentos de gramática castellana de Jovellanos y la Gramática de la Real Academia", en Julio Borrego Nieto, coord., *Philologica II. Homenaje a D. Antonio Llorente*, Salamanca, Ediciones Universidad, pp. 399-414.
- RODRÍGUEZ DÍEZ, Bonifacio (1983) "Sobre las lagunas del enunciado: elipsis y catálisis", *Contextos I*, pp. 93-127.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco "El Brocense" (1976 [1587]) *Minerva o De la propiedad de la lengua latina*, introducción y traducción de Fernand Riveras Cárdenas, Madrid, Cátedra. (; trabajo original de.)
- SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio (2019) *La 'Gramática General' de Du Marsais con comentario*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- SAN PEDRO, Benito de (1769) *Arte del romance castellano*, tomo II, Valencia, Benito Monfort, https://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1005385 (19/03/2023)
- SAQUENIZA, Jacobo (1828) *Gramática elemental de la Lengua castellana, con un compendio de ortografía*, Madrid, Imprenta de Núñez.
- SARMIENTO, Ramón (1977) *Aportación a la historia de la gramática de la Real Academia Española*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- SPANG, Kurt (1979) *Fundamentos de Retórica*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra.
- TABOADA GIL, Manuel (1981) "Notas para una edición de las primeras gramáticas de la Real Academia Española (1771, 1772, 1781 y 1788)", *Verba* 8, pp. 79-112.
- TORÍO DE LA RIVA HERRERO, Torcuato (1798) *Arte de escribir por reglas y con muestras, segun la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extrangeros y nacionales : acompañado de unos principios de Aritmética, Gramática y Ortografía Castellana, Urbanidad y varios sistemas para la formación y enseñanza de los principales caracteres que se usan en Europa*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Don Joaquín Ibarra.
- VILLAR, Juan (1651) *Arte de la lengua española. Reducido a reglas y preceptos de rigurosa gramática*, Valencia, Imprenta de Francisco Verengel.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1999) *Historia de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa.
- (2015) *Historia de la Real Academia Española*, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson.



Ideología(s) lingüística(s): el voseo en la red social Twitter

SARA BANI
Università degli Studi "G. d'Annunzio"
Chieti – Pescara

Resumen

El voseo es un rasgo lingüístico, actualmente exclusivo de Hispanoamérica, que ha estado sujeto a lo largo del tiempo a diferentes valoraciones. El artículo toma en consideración las ideologías lingüísticas subyacentes a los comentarios relativos al uso del voseo en la red social Twitter, llevando a cabo una clasificación de los aspectos que entran en juego a la hora de valorar este rasgo lingüístico y las correspondientes connotaciones ideológicas: el papel de la Real Academia Española, la relación entre voseo e identidad, los usos estigmatizados del voseo y la analogía entre el voseo y el lenguaje inclusivo en cuanto al género.

Palabras clave: voseo, Twitter, redes sociales, ideología lingüística, lenguaje inclusivo.

Abstract

Voseo is a linguistic trait, currently exclusive to Latin America, which has been subject over time to different ideological evaluations. The article considers the linguistic ideologies underlying the comments on the use of voseo on the social network Twitter, classifying the aspects that come into play when assessing voseo and the corresponding ideological connotations: the role of the Real Academia Española, the relationship between voseo and identity, the stigmatised uses of voseo and the analogy between voseo and gender inclusive language.

Keywords: voseo, Twitter, social networks, linguistic ideology, inclusive language.



1. INTRODUCCIÓN

Las ideologías lingüísticas son sistemas de ideas y creencias o marcos cognitivos que los hablantes desarrollan sobre el lenguaje y sus diferentes manifestaciones, y que se reflejan en una valoración de tipo social y político (del Valle, 2007; Woolard, 1992). En la práctica comunicativa, la ideología lingüística de los hablantes puede manifestarse explícita o implícitamente en relación con las nociones de lengua, habla, norma, comunicación, contacto entre lenguas, con el papel de las academias lingüísticas, con el prestigio o el desprestigio de un idioma y también con una variedad de lengua o un rasgo lingüístico específico, como en el caso del voseo. Los rasgos lingüísticos más evidentes que reciben una evaluación negativa están vinculados con la dimensión social de la lengua y se definen como estereotipos. Los estereotipos son estigmatizados por un determinado grupo de hablantes, normalmente porque van asociados con el habla de clases sociales inferiores. En el extremo opuesto, la valoración positiva está vinculada con el prestigio lingüístico (Labov, 1972).

En el presente estudio examinamos las valoraciones (implícitas y explícitas, positivas y negativas) de la forma de tratamiento voseante en la red social Twitter, analizando el discurso



metalingüístico y metapragmático de los usuarios para identificar los sistemas lingüístico-ideológicos subyacentes.

2. EL VOSEO

El voseo es una forma de tratamiento que caracteriza algunas áreas del español americano y que presenta una compleja variación gramatical, pragmática y sociolingüística (Benavides, 2003).

Desde un punto de vista gramatical, se distinguen dos tipos de voseo: el voseo flexivo o verbal y el voseo no flexivo o no verbal (Fontanella de Weinberg, 1999). En el voseo flexivo se emplean desinencias verbales que se originan históricamente de la segunda persona del plural, y que hoy en día corresponden a la segunda persona del singular ('cantáis', 'cantás'). El voseo flexivo se subdivide en voseo pronominal, con la presencia del pronombre 'vos' ('vos tenéis', 'vos tenés', 'vos tenís'), y voseo no pronominal, en el que las desinencias específicas de la flexión verbal voseante se combinan con el pronombre 'tú' ('tú tenés', 'tú tenís'). En el voseo no verbal, exclusivamente pronominal, el pronombre 'vos' está asociado a las desinencias de la segunda persona del singular 'tú' ('vos tienes').

Las formas verbales específicas del voseo suelen ser el presente de indicativo y de subjuntivo, el pretérito perfecto simple y el imperativo y, en algunas áreas, también el futuro de indicativo (Benavides, 2003). Asimismo, el voseo pronominal puede ser independiente de la flexión cuando se usa como término de preposición ('todo lo que hago es para vos').

Cabe mencionar también otro tipo de voseo, el voseo reverencial, que se utiliza en actos ceremoniales o formales, en escritos oficiales o para dirigirse en ocasiones específicas a altos dignatarios, a Dios, a la Virgen o a los santos: en este tipo de voseo se mantienen, en la flexión verbal, las mismas desinencias que se usan en el español europeo para la segunda persona del plural *vosotros* ('vos sois'). El voseo reverencial representa la forma de tratamiento de mayor respeto concebible en el eje familiaridad-respeto y, como indica la *Nueva gramática de la lengua española* (NGLE), se sitúa en el polo opuesto al voseo americano, que suele reservarse a los contextos de máxima familiaridad (2009: 1263).

Desde un punto de vista sociolingüístico, el voseo americano está sujeto a una compleja variación dialectal (NGLE, 2009: 207-216). Los estudios variacionistas indican que un mismo fenómeno lingüístico no necesariamente goza de la misma aceptación entre los hombres y las mujeres, entre los viejos y los jóvenes, en los medios escritos o en la interacción oral (Del Barrio de la Rosa, 2018): en el caso de Chile, por ejemplo, Rivadeneira (2011) constata la mayor incidencia de la forma voseante en los hombres y en los jóvenes y en la interacción oral. Asimismo, en algunas áreas las formas voseantes se emplean para el tratamiento de confianza mientras que en otras no se usan en el habla familiar o no se limitan a ella: Fontanella de Weinberg (1999: 1405) propone el ejemplo de Uruguay, donde existe un sistema tripartito en el que la forma de tratamiento *vos* se reserva a las relaciones íntimas, *tú* a las relaciones de confianza y *usted* a las relaciones formales.

El uso de 'vos' y de su paradigma también ha sufrido cambios vinculados con la variación diacrónica. En el español europeo, durante mucho tiempo la forma pronominal *vos* se utilizó como forma de respeto, hasta que en el siglo XVI el pronombre empezó a desplazarse hacia el eje de la familiaridad y de la solidaridad (Fontanella de Weinberg, 1977; Benavides, 2003). En la península, el pronombre *vos* desapareció entre finales del siglo XVII y principios del XVIII. Al final del siglo XVIII, el pronombre *tú* se asentó como el pronombre usado para el trato de confianza en España y en las áreas americanas que mantenían un contacto más estrecho con la península. Hoy en día en el continente americano las zonas no voseantes coinciden con las regiones de los antiguos virreinos (Lima, México) y de las universidades, así como también con las áreas que mantuvieron un contacto más estrecho con España, mientras que el voseo permaneció en las áreas geográficas más aisladas de España (Lipski, 1994).

En el continente americano el voseo estuvo sujeto a una fuerte censura. Andrés Bello lanzó una campaña para su desaparición y a favor del tuteo, indicándolo en su *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* como un ‘anacronismo’ en 1847:

Si hablan en el drama personajes antiguos, es un anacronismo la pluralidad imaginaria de segunda persona, que fue desconocida en la antigüedad. Si personajes de nuestros días y de países en que la lengua nativa es la castellana, lo propio en el diálogo familiar sería *usted* o *tú*. Pero por una especie de convención tácita parece admitirse el *vos* en reemplazo del enojoso *usted*.

Rufino José Cuervo (1907: 160) lo definió como una ‘inaguantable vulgaridad’: “Es inaguantable vulgaridad aquello de *vos querés, no comás*”. Las autoridades educativas de algunos países americanos, como Argentina, prohibieron su enseñanza y su uso en las aulas. En *El monitor de la educación común* de 1909 pueden leerse estas palabras del inspector Nicolás Trucco:

Al visitar algunas escuelas, he hallado maestros que dicen á los alumnos: sentate ó parate. Este defecto debió ser corregido hace tiempo. El maestro tiene libertad para dirigirse al alumno empleando el pronombre *tú* o *usted*, pero hablando siempre en castellano. Creo que repito lo que manifesté en otra ocasión: “la clase es el reflejo del maestro”; los niños imitan no sólo la forma de expresión sino hasta los gestos del que los educa, y si el maestro habla mal, serán vanos todos los esfuerzos que haga para que el alumno se exprese correctamente. (1909: 86)

El 10 de junio de 1943, menos de una semana después del golpe de Estado militar que derrocó al presidente Ramón S. Castillo, el Director General de Correos y Telégrafos envió a las estaciones de radiodifusión una circular donde, entre otras cosas, se leía lo siguiente:

Como normas generales se hace saber a Ud.:

1º- Que en toda clase de transmisiones, sin excepción alguna, debe cuidarse con rigurosa escrupulosidad una absoluta corrección en el empleo del idioma castellano, evitando toda palabra del ‘argot’ o bajofondo y los modismos que lo desvirtúan y son tan comunes en el decir corriente, como ‘salí’, ‘andá’, etc., etc.

Evidentemente los intentos de prohibición del voseo no respondían a una necesidad de estandarización lingüística meramente neutral (Vitale, 2005): todo intento de estandarización responde en primer lugar a consideraciones de tipo político y económico, puesto que la imposición de un estándar por parte de las autoridades suele conllevar beneficios para algunos grupos sociales en detrimento de otros (Kroskrity, 2003). Como no podía ser de otra manera, sin embargo, los intentos de prohibir el uso del voseo fracasaron, y la Academia Argentina de Letras reconoció formalmente la legitimidad del uso de ‘vos’ en 1982. Después de una revisión de la historia del voseo y de la postura mantenida hasta esa fecha por parte de la propia Academia Argentina de Letras, en consideración, entre otros aspectos, de la numerosidad alcanzada en ese entonces por los hablantes de español en Hispanoamérica frente a los de España, la misma Academia Argentina de Letras reconocía que se había verificado, citando a Dámaso Alonso, un “evidente corrimiento del centro de gravedad idiomática”. Por tanto, correspondía “reconocer como legítimo el empleo del voseo siempre y cuando este se conserve dentro de los límites que impone el buen gusto, esto es, huir tanto de la afectación como del vulgarismo” (AA.VV., 1982: 293-294).

En el ámbito educativo se sigue notando la ausencia del voseo en los libros de texto de ELE y, más en general, en la enseñanza del español como lengua extranjera: no solo en Europa, donde por razones de cercanía geográfica la predilección por el paradigma tuteante es más

comprensible (aunque quizás poco clarividente), sino también en países geográficamente más cercanos a América Latina, como los Estados Unidos (Cameron, 2017).

Actualmente la Asociación de Academias de la Lengua Española, de la que forma parte también la RAE, indica en su gramática que el voseo es un rasgo característico del español hablado en algunas regiones de América (sobre todo en las áreas rioplatense y centroamericana), donde se desarrolló con muy diversa fortuna en función de factores geográficos y sociales.

3. ANÁLISIS

Para describir las ideologías y las actitudes lingüísticas relativas al voseo hemos creado un corpus a través de la aplicación Twitonomy, con la que hemos recogido los tuits que contenían la palabra clave *voseo* durante casi cinco meses, desde el 16 de marzo hasta el 10 de agosto, por un total de 1.500 mensajes, y hemos procedido a un análisis cualitativo de los 150 tuits con mayor visibilidad, es decir, los más retuiteados y los que han recibido más *likes* o 'me gusta', un dato que proporciona Twitonomy al descargar los tuits por palabra clave¹. Asimismo, a través de las herramientas de análisis de texto SketchEngine y CasualConc hemos estudiado los modificadores (en su mayoría adjetivos y sustantivos) más utilizados en relación con el voseo, y las palabras más recurrentes en los 1.500 tuits recogidos.

Antes de pasar a la exposición de los resultados del análisis, es necesario destacar algunos límites del estudio que presentamos y que se deben, por un lado, a las herramientas de análisis de texto utilizadas y, por otro, a la naturaleza misma de las redes sociales, y más específicamente de Twitter.

En la búsqueda llevada a cabo con la aplicación Twitonomy hemos descargado los tuits que contenían la palabra *voseo*: quedan por tanto fuera del alcance del análisis los mensajes en los que no se menciona explícitamente dicha palabra. Otro límite de la aplicación Twitonomy es la imposibilidad de establecer la procedencia del usuario del tuit: habría sido interesante estudiar cómo los comentarios sobre el voseo y la ideología subyacente varían según el ámbito geográfico, considerando que las valoraciones lingüísticas de los hablantes no constituyen un bloque homogéneo, y que toda racionalización o valoración de un uso lingüístico está sujeto a numerosas variables vinculadas con el contexto sociocultural de los hablantes (Errington, 2001), especialmente en el caso del mundo hispanohablante, por su enorme complejidad social, política, económica, cultural y lingüística.

Por otro lado, hay que tener presente que el objetivo del estudio es describir las actitudes lingüísticas de los usuarios de la red social Twitter, que no pueden ni deben considerarse representativos de la población general: desde un punto de vista variacional, por ejemplo, es fácil suponer una mayor representación de usuarios jóvenes que de usuarios mayores. Además, en cualquier red social, y especialmente en Twitter, suelen obtener más visibilidad y eco los mensajes polémicos o divertidos que los de apreciación o poco enfáticos.

Por último, Twitter es la red social más utilizada por los usuarios para comentar la actualidad en tiempo real: aunque el corpus abarca un lapso de tiempo bastante extenso (cinco meses), es evidente que los acontecimientos que se han producido en el periodo de recogida inciden directamente en el contenido de los mensajes y, por consiguiente, en el resultado final del análisis. El impacto de la realidad extralingüística es especialmente evidente en la asociación del voseo con el lenguaje inclusivo, que tratamos en 3.4.

¹ Para una correcta interpretación de los mensajes que aludían al voseo hemos considerado oportuno examinar y analizar la conversación (*thread* o hilo) completa en la que tales mensajes se insertaban. Ello explica que, en lo que sigue, aparezcan entre los ejemplos mensajes que, no conteniendo referencias explícitas al voseo, constituyen, sin embargo, un contexto necesario para el análisis.

3.1 El voseo y la autoridad lingüística de la Real Academia Española

La Real Academia Española es muy activa en Twitter y genera un elevado número de interacciones con los usuarios de todo el mundo (Bani, 2021): el corpus recogido para el estudio contiene tanto mensajes de usuarios que se dirigen a la cuenta de la Real Academia Española (@RAEinforma) para plantear alguna duda como las correspondientes respuestas de la institución.

Los mensajes de la RAE recogidos en el corpus ponen de manifiesto que dicha institución incorpora de forma sistemática, en sus explicaciones, la presentación y la descripción del fenómeno del voseo. En el caso de una pregunta sobre la acentuación del verbo 'leer', por ejemplo, la RAE contesta proponiendo las dos posibilidades relativas a la forma voseante y a la forma tuteante:



@JairoRiera25 #dudaRAE ¿Es "leé" o "lee"??

@RAEinforma #RAEconsultas «Leé» es la forma del voseo de 2.a persona de singular del imperativo de «leer». Se escribe con tilde porque es una palabra aguda terminada en vocal. 1/2

@RAEinforma #RAEconsultas La forma «lee» corresponde al imperativo de 2.a persona del singular con sujeto «tú» o a la 3.a persona del singular del presente de indicativo 2/2

Revista de lenguas y literaturas

La cuenta de la Real Academia Española ofrece siempre las dos opciones correspondientes a los paradigmas tuteante y voseante:

@agnes_gama @RAEinforma #DudaRAE ¿Cómo se escribe correctamente la segunda persona del singular del imperativo del verbo DIFERENCIARSE? Me hace dudar la sílaba tónica y la tilde. ¡Gracias!

@RAEinforma #RAEconsultas Los verbos en «-iar» se conjugan como «anunciar» («anuncio, anuncia») o como «enviar» («envío, envía»), salvo «agriar, expatriar, historiar, paliar, repatriar, vidriar», con doble acentuación. «Diferenciar» se conjuga como «anunciar». 1/2

@RAEinforma #RAEconsultas La 2.^a pers. sing. «tú» del imperativo de «diferenciar», «diferencia», seguida de «te» es «diferénciate», con tilde por ser esdrújula. La forma correspondiente de voseo «diferenciá» + «te» no se tilda por ser llana terminada en vocal: «diferenciate». 2/2

@darksoul2598 @RAEinformaCuál es la forma correcta Querrás o querás? #dudaRAE

@RAEinforma #RAEconsultas La forma de futuro es «querrás»: «¿Nunca querrás abrazarme?» (T. E. Martínez). «Querás» es la forma propia del voseo de tipo rioplatense para el presente de subjuntivo: «Peralta, escogé el puesto que querás» (E. Buenaventura).

En los tuits de los usuarios recogidos en el corpus, la posición de la Real Academia Española suele citarse como argumento de autoridad para legitimizar el uso del voseo (con expresiones como "la RAE acepta", "la RAE recoge", o "el voseo aparece en la NGL"), y son escasos los ejemplos de usuarios que no aceptan la autoridad de la mencionada institución:

@SarAusten Soy argentina, contá conmigo para consultoría externa en caso de necesidad. Los enemigos de la RAE son mis amigos.

² En todos los ejemplos propuestos se mantiene la grafía original (aunque corrigiendo con paréntesis cuadrados algunos evidentes errores dactilográficos). Al principio de cada tuit, el nombre que está detrás del símbolo @ indica quién es el emisor del mensaje.

3.2 Voseo e identidad

Abundan en el corpus las referencias a topónimos, a gentilicios o a referencias deícticas espaciales ('Argentina' o 'argentino', 'Río de la Plata' o 'rioplatense', 'zuliano', 'Chile' o 'chileno', 'acá'), una muestra de la estrecha relación entre voseo, identidad y distribución diatópica. El voseo es una seña de identidad que goza de diferentes grados de aceptación y de reconocimiento entre los usuarios.

3.2.1 El voseo argentino

El caso más evidente de uso identitario es el voseo argentino, que se reivindica casi siempre con orgullo como seña de identidad hacia la que es necesario manifestar 'lealtad' (Woolard, 1992), hasta el punto de considerar una traición no usarlo en la conversación, por ejemplo pasando al tuteo con personas tuteantes:

@glassyar_ cambiar el voseo por el tuteo siendo argentino solo por que le estas hablando a un publico "tuteista" debería ser considerado traición a la patria

La reivindicación del voseo está vinculada a la necesidad expresada por algunos usuarios de mantener una identidad concreta como grupo (e incluso como nación) frente a influencias externas. Los deslizamientos que se producen en algunos ámbitos como en la música, donde en ocasiones el voseo cede el paso a otro modelo lingüístico que se considera ajeno, constituyen para algunos usuarios un alejamiento de un modelo de identidad compartido:

@brezhneviano Todos imitando acento centroamericano. Si algo caracterizó siempre a la música popular argentina fue la negativa a cantar en inglés, esconder el voseo o impostar otros acentos.

El voseo es percibido como seña de 'argentinidad' no solo por los usuarios del país, sino también por el resto de los usuarios de Twitter. En uno de los hilos con más *likes*, por ejemplo, una usuaria decide contestar a un mensaje *scam* recibido en el móvil, es decir, a un intento de timo para obtener dinero. La autora del hilo es una joven española que, en sus respuestas, se hace pasar por argentina. Para sostener esta ficción, incorpora a sus mensajes términos que suelen asociarse con la variedad argentina como 'quilombo' (caos), 'reclaro' (claro), 'plata' (dinero), 'laburar' (trabajar), 'el celu' (el móvil), y se sirve del voseo flexivo pronominal ("perdoná", "de dónde sos", "contame"). Es este último rasgo el que la propia usuaria destaca como fundamental para el reconocimiento entre hablantes de una misma variedad, la argentina:

@SarAusten No sé, yo aquí fingiendo el voseo, esta persona se supone que es mi familia y no vosea, no es de fiar

El voseo se erige en una expresión 'auténtica' (Woolard, 2007) de la identidad argentina, con una generalización de su uso que trasciende variables como la condición social, la posición económica o el nivel educativo (Fontanella de Weinberg, 1999: 1408).

El arraigo del voseo como seña de identidad explica la polémica por la supuesta falta de reconocimiento del paradigma voseante no ya por parte de las instituciones encargadas de velar por el buen uso del idioma, como la Academia Argentina de Letras o la Real Academia Española, sino de algunos correctores de los móviles o programas de escritura contenidos en los ordenadores (con palabras clave como 'Windows', 'celular', 'corrector', 'corregir',

‘reconocer’). Los usuarios solicitan la incorporación del voseo a los dispositivos electrónicos que no lo prevén:

@brezhneviano En lugar de gastar tuis en putear a la RAE, ¿por qué no reclamamos a los fabricantes de celulares que los correctores dejen de tratar como errores a las formas del voseo? La RAE lo acepta, les aviso. Pero llevamos 30 años permitiendo que Microsoft o Google digan que hablamos mal.

@emebe_ Harta de que me cambien "podés" por "puedes", "querés" por "quieres", "tomás" por "tomas". Millones de personas en Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, CR, Colombia, Uruguay y Argentina hablamos de vos. El mundo hispano actúa como si esas conjugaciones no existieran.

@emebe_ Word, Google Docs, traductores, software de transcripción, autocorrectores de celulares, etc.

@gastonleblue Deberíamos hacer un frente de apoyo al vos

Si bien en algunos casos (aunque no en todos) la falta de reconocimiento del paradigma voseante se debe solo a la incapacidad del usuario de encontrar el ajuste correspondiente, la incorporación de pleno derecho del paradigma voseante en todas las herramientas de comunicación virtual es una reivindicación muy difundida entre los usuarios.

3.2.2 El voseo chileno

Si en el caso del voseo argentino el análisis evidencia como rasgos principales el orgullo, la reivindicación y la necesidad de un mayor reconocimiento de la mencionada forma pronominal, en el caso del voseo chileno la situación es más compleja y ambivalente. La *NGLE* indica que la combinación más extendida en el país es la de tuteo pronominal y voseo verbal, con la aspiración o eliminación de la -s final (‘tú partí’), mientras que la combinación de voseo pronominal y verbal (‘vos partí’) se considera excesivamente coloquial.

El tuit que recibe más *likes* de este grupo es el del escritor Patricio Urzúa, que apuesta por un mayor reconocimiento del voseo chileno en la escritura:

@donpatourzua Argentina construyó una literatura sobre el voseo: decís, sentís, comés. Acá, nuestra crítica se avergüenza del lenguaje con el que habla y piensa a diario. Lo entrecomillan, lo ponen en cursiva. Proponen un mundo en el que nadie dice cachái, sabí, preguntái, po. ¿Por qué?

Por otro lado, hay hilos en los que algunos usuarios estigmatizan el voseo chileno mientras otros intentan normalizarlo, proponiendo como modelo la actitud que los hablantes de otros países manifiestan hacia esta forma de tratamiento:

@CharalambyElena Lenguaje muy feo. No soporto cuando la gente dice “como estai”, me avisai, cachái, etc, una fea deformación del lenguaje. Los chilenos en general hablan muy mal.

@Educarlarabia @CharalambyElena Señora, está mostrando la hilacha. Nuestro voseo monoptongado es bello e interesante, lo que feo es creer que está mal y andar censurándolo

Ojalá en Chile hubiéramos tenido algo como el proceso argentino de legitimar el propio voseo, en vez de seguir creyendo que hablamos mal

@LuaCastilloF Amigo, en el día a día decimos estai querí vengai tení sabí cachai amaneciste hoy día harto poco...Una deformación hermosa a mi gusto, pero una deformación sin duda

@ Se llama voseo chileno y los argentinos, uruguayos, colombianos, etc también usan su versión a su pinta y no por eso se dice que hablan otro idioma

@pavalenzg Por mucho tiempo los chilenos tratamos de esconder nuestro voseo, asociandolo a lo vulgar. Los argentinos [l]o tienen presente en la literatura, el cine, la televisión. No se acomplejan.

Como indicábamos anteriormente, el voseo está sujeto a diferentes valoraciones en relación con la variación diamésica, diastrática y diafásica, entre otras; a raíz de los comentarios recogidos en el corpus, es evidente que el paradigma voseante específico de Chile se encuentra en una situación ambivalente, con una tensión clara entre una estigmatización relacionada en primer lugar con la variedad diamésica (los usuarios consideran el voseo chileno una deformación y lo sancionan, especialmente en la escritura) y un intento de reivindicación vinculado con el orgullo nacional, en el que se compara la situación chilena con la de otros países (ante todo Argentina) donde el uso del voseo está plenamente normalizado. Las diferencias de valoración que se registran dependen en parte de avatares históricos que han propiciado la estigmatización del voseo en algunos casos o su asentamiento como forma de tratamiento más común y menos marcada en otros (Páez Urdaneta, 1981; Torrejón, 1986).

3.2.3 Cuestiones históricas

Además de las referencias a la RAE, otro argumento de autoridad esgrimido a favor del voseo y de su uso como seña de identidad de la que estar orgullosos es su procedencia histórica, con palabras clave que se repiten: 'historia', 'histórico', 'origen', 'antiguo', 'antiguamente' o 'se usaba'. Apelar al origen del voseo es útil para corroborar su actual valor. Frente a quien lo denigra se resalta el origen puro, antiguo, de clase alta, a veces confundiendo varios fenómenos, como el voseo reverencial:

@celgintoki367 en español antiguo "vos" se usaba para los reyes, y se los trataba en plural, por ejemplo "vuestras majestades" "vos sois el rey" y así nunca para un plebeyo

en argentina tenemos el voseo, al igual que en varios países de centroamérica y varias partes de colombia y venezuela

@luketrola porque somos reyes

@Drojoze Maracuchos: Nosotros hablamos de "vos" porque el español que teníamos antes era el de la clase alta, no como el de ustedes.

Lingüistas: Las regiones donde usan el voseo es porque estaban más alejadas y como nadie les importaba nunca se enteraron que se dejó de usar.

Existe una aparente contradicción entre el voseo percibido como seña de identidad y la apelación a un origen histórico que lo asocia a otro país, España. Sin embargo, es evidente que hoy en día el voseo se reconoce como uno de los rasgos más característicos en el nivel morfosintáctico del español de América (Fontanella de Weinberg, 1999), exclusivo de este continente.

3.3 Sanción social del voseo

Si por un lado el voseo está asociado positivamente a una identidad que hay que proteger y que se puede reivindicar, por otro lado el corpus recoge mensajes de sanción social del voseo. Algunos usuarios evalúan negativamente su uso cuestionando su adecuación, especialmente en determinados contextos comunicativos:

@vidalejo3 Muy mi opinión y muy mi gusto: disfruto mucho nuestro voseo y me encantaría que se usara más. Donde y cuando se pueda, claro. Lean bien esto último.

El uso del voseo está sujeto a una compleja variación sociolingüística, en la que se mezclan cuestiones diafásicas, diatópicas y diamésicas. El sistema lingüístico puede ser bipartito (con una alternancia entre 'vos' y 'usted') o tripartito (con tuteo, voseo y ustededeo). En algunos casos 'tú' se concibe como signo de buena educación frente a 'vos' (Hernández, 2007; Quintanilla, 2009). En una escala que va desde la intimidad hasta la formalidad, pasando por la confianza, 'vos' ocupa el lugar de mayor familiaridad con el interlocutor (Fontanella de Weinberg, 1999: 1402). En ambos sistemas lingüísticos, y especialmente en los tripartitos, donde conviven 'tú', 'vos' y 'usted', la variación en los tratamientos de confianza y de respeto, asimétricos y simétricos según los ejes del poder y de la solidaridad (Brown y Gilman, 1960), es muy alta.

En algunas áreas la alternancia entre el tuteo, el voseo y el ustededeo depende también del acto de habla vehiculado por cada enunciado. En uno de los tuits recogidos en el corpus, esta alternancia se presenta gráficamente, con una foto comentada por el usuario. La imagen procede probablemente de una frutería, donde hay un cartel en el que se lee:

Estamos atendiendo
Sigo con vos
No olvide guardar distancia
Gracias

Para expresar un acto de habla de cortesía positiva que implica cercanía, como es la frase "Sigo con vos", la persona que escribe el cartel recurre a la forma voseante, que expresa una mayor confianza con el interlocutor. En cambio, para el acto de habla 'orden', que conlleva una mayor distancia, utiliza el usted ("No olvide guardar distancias").

3.3.1 Variación diafásica

Los tuits recogidos en el corpus muestran que los usuarios tienen conciencia del posible impacto sociolingüístico del voseo en áreas no voseantes, pero más que reconocer la variación lingüística como un simple hecho o como un posible enriquecimiento, la califican de forma peyorativa y la sancionan (las palabras clave de este grupo de tuits son "mal", "error", "ortodoxo" –el voseo no es ortodoxo–, "falta", "modismo", etc.):

@soloopino10 El tono o el acento es otra cosa, pero hay muchas cosas que decimos mal aquí, el voseo por ejemplo es casi una falta de respeto en otros países, donde la mayoría de la gente [s]e trata de Usted

@DeutschZww @coroteriedeVica Genial, felicidades Ya estoy suscrito. ¡Discúlpame por el voseo! Es que como vivo cerca de la frontera con Argentina me sale casi al natural el vos

@gonsat Aunque concuerdo, es muy divertido ver a los argentinos defendiendo las reglas del lenguaje. El castellano rioplatense con su voseo y yeísmos no digamos que es muy ortodoxo.

@juanacansada @adriansalama Gracias por alertar. En Argentina se conjugan "mal" los verbos, distinto, por el voseo. Usamos el vos en lugar del tú. Cuando hablamos con personas de nuestra confianza, llamamos su atención con el "che". El "boludo" depende del contexto, de la intención, del vínculo, +

En contextos de contacto con hablantes que tutean, los estudios indican que algunos hablantes, y especialmente los centroamericanos, tienden a aumentar el uso del tuteo a expensas del voseo (Hernández, 2002; Rivera Mills, 2011). No pasaría lo mismo en el caso de los argentinos, que mantienen con mayor frecuencia el voseo (Sinner, 2010).

3.3.2 Variación diamésica

Por otro lado, la posible sanción o estigmatización social del voseo depende de la variación diamésica: el voseo se acepta más en la oralidad y menos en la escritura. Un usuario pregunta a @RAEinforma acerca de la legitimidad del uso del voseo escrito en áreas donde supuestamente está generalizado solo de forma oral:

@FindingFio Si en un país el 'voseo' solo está generalizado de forma oral (Por ej. Colombia), palabras como 'pasame' o 'contactame' se aceptan o se consideran faltas de ortografía? @RAEinforma #dudaRAE

La RAE contesta remitiendo a la información de la *NGLE* y recurriendo al concepto de adecuación al registro:

@RAEinforma #RAEconsultas La valoración de las formas de voseo — asentadas en el español de Centroamérica y de los países del Río de la Plata, o en la franja occidental colombiana, entre otras áreas — depende de las zonas (v. § 2.3.4b y 2.4.1 de <http://ow.ly/1AJL30qnh3j>). 1/2

@RAEinforma #RAEconsultas De acuerdo con la información de esos apartados, y según la situación comunicativa, puede resultar más o menos aconsejable su uso en la lengua escrita. En todo caso, si se produjera un desajuste, no sería una cuestión ortográfica, sino de adecuación al registro. 2/2

Sin embargo, muchos usuarios expresan su opinión sobre el voseo de forma más tajante, como en el caso del siguiente ejemplo, donde el voseo se asocia a una deformación:

@aceiturra Esta bien la medida, algo... demorada, pero bueh. Sin embargo olvidamos otro tema: el voseo. Una cosa es en el habla coloquial y otra apuntes formales hasta de Universidad con "hacé el ejercicio..." "calculá el..." No es razonable oficializar una deformación

El voseo en la lengua escrita es objeto de reticencias por parte de los usuarios voseantes, que consideran 'vos' el pronombre marcado frente a 'tú'. Las reticencias se refieren al uso del voseo en la creación literaria:

@nivemerald Me da mucha curiosidad esto: ¿ustedes escriben (libros) con modismos de su país? Yo escribo en un español neutro, excepto cuando ambientó la historia en Argentina o tengo algún personaje de allí que esté hablando español.

@fireheartaylor La mayoría de las historias que escribí están en neutro, tengo una sola ambientada en argentina y ahí el voseo me costo bastante de incorporar. Sentía que a veces la narración quedaba mal, corregía muchas veces los capítulos porque los sentía "hablados" y no me gustaba

@nivemerald Es que tenemos eso, se siente complicado cuando lo volcamos a la literatura

Un género literario en el que se usa el voseo es el de los mangas, los cómics japoneses, que en el mercado argentino se traducen usando el voseo, con una importante acción de localización (Percivale, 2018). El fenómeno es objeto de críticas:

@heytibby Odio las traducciones argentinas en mangas, son cualquiera. Porque no lo neutralizan igual que los otros libros? No hay voseo ni modismos argentinos ahí.

En el mismo hilo, otra usuaria destaca que el uso del voseo se percibe como algo ajeno al tono que el manga pretendería tener (“en momentos de tragedia”) generando cierto extrañamiento que desemboca en diversión y, por consiguiente, en la ruptura del pacto de identificación del lector (“me río”):

@Kalu_atencio La verdad no lo sé y para mí en momentos de tragedia es como que la cagan porque me río, no se a quien se le ocurrió traducirlos así

El concepto de *neutro* se repite en muchos tuits recogidos en el corpus (“ahora el voseo es sólo de argentina, Uruguay y algún que otro lugar aislado, no es parte de un español neutro”; “el voseo no existe en neutro”; “yo me acostumbré a hablar en neutro”). El español neutro se contrapone en el siguiente ejemplo al voseo como seña máxima de identidad:

@colombiancowboy Desde que dejé de hablar neutro aquí y comencé a hacerlo con mi forma de ser, me siento yo mismo y mucho mejor, además de conectar con mi origen en vez de ocultarlo, pero ahora ya no es sólo eso sino que estoy empezando a hablar con voseo. Hugo Cadavid 2.0, versión original.

No es de extrañar que la mayor conciencia lingüística sea la de una traductora:

@NeaPoulain "Ay, yo prefiero el español neutro, es solo un gusto" a) El español neutro no existe: en cualquier cosa estamos condenados a encontrarnos regionalismos (¿españoles?, ¿mexicanos?, ¿argentinos?). b) En el sector editorial, ese gusto te lo crearon los monopolios editoriales

@NeaPoulain Luego eso sobrepasa a las traducciones y hay editoriales que te piden ay por favorcito, escribe en neutro, no pongas voseo, escribe bragas en vez de calzones y groserías que no usas no más pa' que la gente no diga "ay es que tenía palabras raras".

El supuesto español neutral, correspondiente al paradigma tuteante, representaría — por cuestiones históricas y por su preponderancia numérica — la variedad dominante, ‘anónima’ (de ningún lugar en concreto, frente a la fuerte caracterización diatópica del voseo) de la lengua (Woolard, 2007).

3.3.3 Voseo flexivo no pronominal y voseo pronominal no flexivo

La valoración lingüística del voseo varía de un área a otra, pero en el corpus la estigmatización se concentra especialmente en el voseo flexivo no pronominal (‘tú tenés’) o en el voseo no flexivo pronominal (‘vos tienes’). En estos casos la palabra clave que más se repite es ‘mezcla’, y los usuarios asocian a este uso emoticonos o palabras que remiten a la emoción primaria del disgusto:

@Veenejuan Los paisas nunca han aprendido a ser consistentes en el tuteo-usteo-voseo. Facilito pasan de vosear a tutear a usteear a la misma persona en tres minutos y es como si fuera normal.

@fearlesssince93 Orgullosos del Voseo que lo usamos en su totalidad en Paraguay. No como la aberración de un país en específico que mezcla el voseo con el tuteo. "Vos eres" .

@gesoga Hay algo más estresante que escuchar a alguien mezclar "tuteo" con "voseo"?

@BS0le7 Hay que parar un poquito de mezclar el voseo con el tuteo. No queda lindo y no se puede ser del barrio y del caribe al mismo tiempo

@rafucci11 @Arkey27 @malychavarria JAJAJAJAJA, o "emparedado". El peor sacrilegio es cuando mezclan el tuteo y el voseo: Vos eres muy lindo.

@vidalejo3 Yo tolero el tú cuando está bien empleado y no se mezcla con el vos (ejemplo, tú tenés) pero lo vomito cuando lo usan para parecer de otro nivel sociocultural o económico.

@sabarca28 Ay pero aquí tenemos un lenguaje sencillo en ustededeo.

-Creo que no hay vuelta de hoja, pues nuestros niños están creciendo con la tele y YouTube y utilizan ese lenguaje de tuteo. Para mí el voseo es demasiado mal hablado aquí en Costa Rica, ya que utilizan el tuteo intercalado

Es importante destacar que, si bien en el corpus los paradigmas mixtos están asociados a una estigmatización, existen áreas del continente americano en las que el voseo pronominal no flexivo y el voseo no pronominal flexivo están asociados a la variedad más culta del idioma, como en algunas zonas de Uruguay (Holt, 2019).

3.4 Lenguaje inclusivo

El último grupo de mensajes con un eje temático común propone una analogía entre el voseo y el lenguaje inclusivo en cuanto al género, y es quizás el más interesante desde el punto de vista de la ideología, entendida como "una percepción del lenguaje y el discurso como producto de los intereses de un grupo cultural o social específico" (Kroskrity, 2000). En la comparación entre el voseo y el lenguaje inclusivo, la dimensión ideológica cobra una especial relevancia. Los mensajes se refieren a la situación argentina y, más específicamente, se trata de comentarios vinculados a una noticia que se remonta a junio de 2022, cuando el gobierno porteño decidió prohibir, a través de una resolución enviada a los colegios, el uso del lenguaje inclusivo en las escuelas en los tres niveles obligatorios (inicial, primaria y secundaria). En la resolución se lee:

Establézcase que en el ejercicio de sus funciones, los/as docentes deberán desarrollar las actividades de enseñanza y realizar las comunicaciones institucionales de conformidad con las reglas del idioma español, sus normas gramaticales y los lineamientos oficiales para su enseñanza. (Fernández, 2022)

Las palabras clave que se repite en muchos tuits del corpus, que cubre el periodo en el que esta noticia se produjo y que por tanto refleja un interés y una atención muy concreta hacia este tema, son 'prohibición', 'prohibir', 'imposición', 'imponer', etc.

Emergen dos puntos de vista contrapuestos. Por un lado, hay usuarios que se declaran en contra de la imposición y plantean una analogía entre la prohibición del voseo y la imposición del lenguaje inclusivo por parte de un grupo restringido de hablantes, considerándolo una planificación lingüística que tiene como objeto implementar un cambio

previamente planeado en el uso del lenguaje (Kaplan y Baldauf, 1997). Como en toda acción de planificación lingüística, el sistema educativo juega un papel central:

@rayovirtual El problema es que el deseo de imposición del inclusivo en la escuela (fracasado, inevitablemente, como fracasó la imposición de eliminación del voseo en la vieja escuela) dificulta el aprendizaje del castellano en chicos que tienen ya muchos problemas.

@PeiroClaudia No entiendo por qué comparan lo que es/era de uso generalizado (el voseo) con la jerga de una minoría que se pretende inclusiva y se la quiere imponer de prepo a los demás

@PeiroClaudia El voseo era un habla popular, de tiempos coloniales (se impuso donde la presencia institucional d[e] la Corona era menor: Cuenca del Plata, parte d[e] Centroamérica y Colombia), no una jerigonza impostada de minorías ideologizadas. Podés leer acá lo del voseo <https://infobae.com/2011/02/22/1018310-por-que-unos-dicen-tu-y-otros-dicen-vos/>

@CrisAlemany1 El lenguaje es del hablante. La lengua está viva. Al hablante no se le puede imponer ni prohibir nada, porque el lenguaje late y solo por el uso se modifica, no por una ley. Y si no busquen qué pasó hace un par de siglos, cuando quisieron erradicar el voseo del Río de la Plata...

@PabloChenFoto Respecto al debate que se da sobre el "Lenguaje Inclusivo", escuche a una persona del gobierno justificarlo diciendo "al igual que nació el Vos y ahora lo usamos todos". Hay que aclararle que el Voseo es solo un modismo, es decir, una deformación lingüística.

Por otro lado, sin embargo, en la mayoría de los tuits de este grupo la prohibición relativa al uso del lenguaje inclusivo se asocia a la prohibición del uso del voseo vigente en las aulas argentinas hace unas décadas. La ideología lingüística de los usuarios se expresa en este caso de forma muy explícita y refleja no solo una específica concepción de la lengua, sino también una posición política concreta, a menudo expresada en abierta oposición con un grupo que se define como *otro*: la prohibición del voseo no está asociada a las instituciones que velan por el idioma como la Academia Argentina de Letras o la Real Academia Española, sino a una época pasada (con una perspectiva negativa) o genéricamente a los gobiernos de derechas.

El fracaso que marcó la prohibición del voseo se toma como una prueba que augura el futuro fracaso de la prohibición del lenguaje inclusivo. Los hablantes se rebelan ante una prohibición que llega de las autoridades:

@GalataLudovisi pensando en que durante muchos años estuvo prohibido el voseo en los colegios, pero las maestras nunca consiguieron que los alumnos usaran el tu

@AlejandroModar1 La prohibición por parte de la derecha porteña de prohibir el lenguaje inclusivo en las escuelas tiene un antecedente: la prohibición del voseo. Decidir que la lengua es inmutable equivale a momificarla. Pura ignorancia y una excusa por los malos resultados educativos.

La gran diferencia entre el lenguaje inclusivo y el voseo es que este, en la época de su prohibición, estaba arraigado entre los hablantes cuya específica variedad lingüística preveía el voseo. Al contrario, el lenguaje inclusivo constituye un intento de imponer o de divulgar un cambio lingüístico en la colectividad por parte de un grupo reducido de hablantes.

Los estudios sobre el proceso de cambio lingüístico (Moreno Fernández, 2009) señalan que hay dos tipos de cambio: desde arriba y desde abajo. El cambio desde arriba comienza en los grupos sociales que gozan de prestigio, y que buscan conscientemente adoptar un determinado modelo lingüístico. El cambio desde abajo inicia en los niveles socioeconómicos menos prestigiosos (Silva-Corvalán, 1988). Como ya indicaba Labov, cuando se intenta construir una ideología a partir de un discurso político explícito, su poder para incidir en el terreno lingüístico es mínimo (1979: 329). Labov considera que solo los cambios que llegan desde abajo son extensos y sistemáticos, mientras que la autocorrección consciente, que él denomina ideología, conlleva efectos esporádicos y casuales en las formas lingüísticas.

De todas formas, el uso del lenguaje inclusivo y la prohibición del voseo, salvando las enormes distancias entre los dos fenómenos, son dos manifestaciones de la “proliferación de acciones institucionales” (del Valle, 2007: 13) y de la voluntad de intervenir y de operar un cambio en el lenguaje para controlar el poder simbólico de la lengua, acogido con irritación por parte de muchos usuarios.

4. CONCLUSIONES

El análisis del corpus ha permitido identificar algunos ejes temáticos que remiten a ideologías lingüísticas relativas al voseo que resultan complementarias y hasta contradictorias. En algunos casos, la actitud de los hablantes esconde una falta de alfabetización y de conocimiento relativamente a conceptos básicos sobre cómo funciona y cómo evoluciona una lengua, la diferencia entre adecuación pragmática, aceptabilidad y gramaticalidad, la noción de registro o el concepto de cambio lingüístico.

El voseo es una señal de identidad generalmente reconocida y reivindicada con orgullo, y los usuarios auspician un reconocimiento cada vez mayor del fenómeno. Entre los argumentos esgrimidos a favor del voseo encontramos sus orígenes históricos y el reconocimiento por parte de las instituciones encargadas de velar por el buen uso de la lengua, como la Real Academia Española o la Academia Argentina de Letras. Por muy importante que sea la aceptación por parte de las autoridades lingüísticas, los usuarios no la consideran suficiente: para que la validación social del voseo sea completa, en el siglo XXI la reivindicación apunta a una plena incorporación en el mundo de la comunicación virtual (por ordenador o móvil).

Como se ha visto, al analizar la estigmatización del voseo debe tenerse en cuenta la variación diafásica, diamésica y diatópica. En cuanto a la primera, notamos cómo las situaciones de distancia social propician en algunos usuarios un rechazo al uso del voseo; en cuanto a la segunda, frente a la aceptación generalizada del voseo en el medio oral, registramos una cierta división de opiniones sobre su empleo en el medio escrito; estos dos ejes de variación están sujetos, a su vez, a la variación diatópica, que da cuenta del mayor rechazo experimentado por el voseo chileno frente al argentino.

Por último, el voseo se asocia al lenguaje inclusivo por la imposición de una prohibición que, si bien desde un punto de vista lingüístico tiene muy poco en común, toca las mismas sensibilidades en los usuarios, que se sublevan ante una prohibición relativa al idioma, poniendo en entredicho el poder y la legitimidad de las instituciones a la hora de intentar reglamentar el lenguaje.

Bibliografía

AA.VV. (1982) “El voseo en la Argentina”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras* XLVII.185-186, pp. 290-295.

- BANI, Sara (2021) "Las Academias de la lengua en las redes sociales", *Testi e linguaggi* 15, pp. 110-125.
- BELLO, Andrés (1847/2002) *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- BENAVIDES, Carlos (2003) "La distribución del voseo en Hispanoamérica", *Hispania* 86.3, pp. 612-623.
- BROWN, Roger y Albert GILMAN (1960) "The Pronouns of Power and Solidarity", en Thomas A. Sebeok, ed., *Style in Language*, Boston, MIT Press, pp. 253-260.
- CAMERON, Robert (2017) "Study Abroad, Immigration, and Voseo in the Twenty-First-Century Classroom", *Hispania* 100.5, pp. 67-73.
- CUERVO, Rufino José (1907) *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano, con frecuente referencia al de los países de Hispano-América. 5 ed., muy aumentada y en su mayor parte completamente refundida*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- DEL BARRIO DE LA ROSA, Florencio (2018) *Espacio variacional y cambio lingüístico en español*, Madrid, Visor Libros.
- DEL VALLE, José (2007) "Glotopolítica, ideología y discurso: categorías para el estudio del estatus simbólico del español", en José del Valle, ed., *La lengua, ¿patria común?*, Madrid-Frankfurt am Main, Vervuert-Iberoamericana, pp. 13-29.
- ERRINGTON, Joseph (2001) "Colonial Linguistics", *Annual Review of Anthropology* 30, pp. 19-39.
- FERNÁNDEZ, Maximiliano (2022) "No más 'chiques' ni 'todxs': el gobierno porteño prohibió el lenguaje inclusivo en las escuelas". <https://www.infobae.com/educacion/2022/06/09/no-mas-chiques-ni-todxs-el-gobierno-porteno-prohibio-el-lenguaje-inclusivo-en-las-escuelas/> (10/02/2023)
- FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz (1977) "La constitución del paradigma pronominal de voseo", *Thesaurus* XXXII.2, pp. 227-241.
- (1999) "Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico", en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, eds., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 1399-1426.
- HERNÁNDEZ, José Esteban (2002) "Accommodation in a Dialect Contact Situation", *Filología y Lingüística* 28.2, pp. 93-110.
- (2007) "«Ella me dijo, seguí adelante, sigue estudiando». Social and semantic differentiation in casual form of address variation", *Bulletin of Hispanic Studies* 84, pp. 703-324.
- HOLT, Johanna (2019) "El tuteo y el voseo en el Uruguay. Panorama actual de usos y metodologías de estudio de actitudes lingüísticas de los hablantes", *Temas de profesionalización docente* 3, pp. 31-30.
- KAPLAN, Robert y Richard BALDAUF (1997) *Language Planning: from Practice to Theory*, Clevedon, Multilingual Matters.
- KROSKRITY, Paul (2000) "Regimenting Languages: Language Ideological Perspectives", en Paul V. Kroskrity, ed., *Regimes of Language: Ideologies, Politics, and Identities*, Santa Fe NM - Oxford, School of American Research Press - James Currey, pp. 1-34.

- KROSKRITY, Paul (2004) "Language Ideologies", en Alessandro Duranti, ed., *A Companion to Linguistic Anthropology*, Malden MA - Oxford - Victoria (Australia), Blackwell Publishing, pp. 496-517.
- LABOV, William (1972) "Sociolinguistic Patterns", *Conduct and Communication*, n. 4.
- , ed. (1979) "Locating the Frontier Between Social and Psychological Factors in Linguistic Variation", en Charles Fillmore, Daniel Kempler, William Wang, eds., *Individual Differences in Language Ability and Language Behavior*, New York - San Francisco - London, Academic Press, pp. 327-340.
- (1994) *Principles of Linguistic Change: Internal Factors*, Oxford, Blackwell.
- LIPSKI, John (1994) *Latin American Spanish*, London - New York, Longman.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (2009) *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, Barcelona, Ariel.
- PÁEZ URDANETA, Iraset (1981) *Historia y geografía hispanoamericana del voseo*, Caracas, La Casa de Bello.
- PERCIVALE, Bruno (2018) "Traducción de historietas en Argentina: variedades en conflicto", *El toldo de Astier* 9.17, pp. 96-115.
- QUINTANILLA, José Roberto Alexander (2009) "Actitudes de los hablantes de San Salvador hacia el tuteo y el voseo", *Hispania* 92, pp. 361-373.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009) *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.
- RIVERA MILLS, Susana (2011) "Use of «Voseo» and Latino identity. An intergenerational study of Hondurans and Salvadorans in the Western region of the U.S.", en Luiz A. Ortiz, ed., *Selected Proceedings of the 13th Hispanic Linguistics Symposium, Somerville, MA, Cascadilla Project, Somerville, Castadilla Proceedings Project*, pp. 94-106.
- RIVADENEIRA, Marcela (2011) "El voseo chileno: Una visión desde el análisis de la variación dialectal y funcional en medios de comunicación", *Hispania* 94.4, pp. 680-703.
- SILVA-CORVALÁN, Carmen (1988) *Sociolingüística. Teoría y análisis*, Madrid, Alhambra.
- SINNER, Carsten (2010) "«¿Cómo te hablé, de vos o de tú?». Uso y acomodación de las formas de tratamiento por emigrantes y turistas argentinos en España y Alemania", en Martin Hummel et al., eds., *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*, México, Colegio de México, pp. 831-355.
- TORREJÓN, Alfredo (1986) "Acerca del voseo culto de Chile", *Hispania* 69.3, pp. 677-683.
- TRUCCO, Nicolás (1909) "Enseñanza del lenguaje", *El monitor de la educación común* 28.439, tomo XXX serie 2, n. 59, pp. 84-90, <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/monitor/439.pdf> (22/03/2023).
- VITALE, María Alejandra (2005) "Guerra de lenguajes. Prensa escrita y política lingüística en la radiofonía argentina: el caso de 1943", *Cuadernos Sur* 35-36, pp. 53-74.
- WOOLARD, Kathryn (1992) "Language Ideology: Issues and Approaches", *Pragmatics* 2.3 (special issue, *Languages and Ideologies*, ed. by Bambi Schieffelin, Paul V. Kroskrity, Kathryn Woolard), pp. 235-249.

WOOLARD, Kathryn (2007) “La autoridad lingüística del español y las ideologías de la autenticidad y el anonimato”, en José del Valle, ed., *La lengua, ¿patria común?*, Madrid - Frankfurt am Main, Vervuert -Iberoamericana, pp. 129-142.



De centauros, sátiros y Padres del yermo: sobre las fuentes y la génesis de “La ninfa” de Rubén Darío*

PEDRO CONDE PARRADO
Universidad de Valladolid

Resumen

En el presente artículo se establece de manera definitiva la fuente de los datos eruditos sobre la existencia de centauros y sátiros y su relación con los llamados “Padres del yermo” aportados en el relato “La ninfa” por Rubén Darío. Así mismo, se propone una hipótesis acerca de los motivos que indujeron a este autor a consultar tal fuente y a escribir dicho relato y otros textos de tema afín.

Palabras clave: Rubén Darío, La ninfa, Azul..., centauros, sátiros, Padres del desierto, Blas Antonio de Ceballos.

Centauri, satiri e Padri del deserto: sulle fonti e la genesi di “La ninfa” di Rubén Darío

Riassunto

In questo articolo si dimostra, in maniera conclusiva, la fonte nella quale Rubén Darío ha attinto, per il suo racconto “La ninfa”, i dati eruditi sull’esistenza di centauri e satiri, e sulle relazioni di questi con gli eremiti conosciuti come “Padri del deserto”. Si propone, inoltre, un’ipotesi sui motivi per i quali questo scrittore ha bevuto alla suddetta fonte e si è deciso a scrivere questo racconto e altri testi di simile argomento.

Parole chiave: Rubén Darío, La ninfa, Azul..., centauri, satiri, padri del deserto, Blas Antonio de Ceballos.



1. LA FUENTE DE LA ERUDICIÓN DE “LA NINFA”

El 25 de noviembre de 1887 se publicó en el diario *La Época*, de Santiago de Chile, el relato firmado por Rubén Darío, “La ninfa”, que, incluido al año siguiente entre los varios que integraron su poemario *Azul...* (1888), se convertiría en “uno de los textos más célebres del autor” (Maiorana, 1958: 247). Ya Juan Valera, en su famosa carta incluida al inicio de la segunda edición (Guatemala, 1890) del que algunos consideran el verdadero “libro inaugural del Modernismo” (Gómez Sánchez, 2018: 135), escribía que “La ninfa” era “quizá” el cuento que más le gustaba de ese libro que tanto lo asombró y por tantos motivos.

Subtitulado como “Cuento Parisiense”, pues, según el propio Darío, “los modelos son los cuentos parisienses de [Catulle] Mendès, de Armand Silvestre, de Mézeroy, con el

* Este artículo se envió a la revista en 2019. Por una serie de problemas técnicos de la revista que nada tienen que ver con la calidad de la contribución, se retrasaron su revisión y su publicación. Agradecemos a Pedro Conde Parrado su paciencia. *La redacción de Artífara*.



aditamento de que el medio, el argumento, los detalles, el tono, son de la vida de París, de la literatura de París" (Darío, 1919: 174)¹, la primera parte de "La ninfa" se fundamenta en lo que podríamos considerar una variante del tema de la *agalmatofilia*: la actriz Lesbia, anfitriona, en su castillo recién adquirido, de una mundana reunión en la que, tras haber corrido el borgoña, el champaña y la menta, se ha suscitado una conversación erudita sobre asuntos artísticos, manifiesta el deseo de que alguna de sus esculturas bronceas de sátiros, y aún más las de centauros, cobre vida y se convierta en fogoso amante suyo. Uno de los contertulios, el señor de Cocureau, al que se presenta como "un sabio" (o, más bien, "el sabio" de la reunión), advierte al resto: "Los sátiros y los faunos, los hipocentauros y las sirenas, han existido, como las salamandras y el ave Fénix". Para acallar las risas de Lesbia y de los demás circunstantes ante tal afirmación, el sabio continúa categórico²:

Sí. [...] ¿Con qué derecho negamos los modernos, hechos que afirman los antiguos? [...] San Antonio Abad, de noventa años, fue en busca del viejo ermitaño Pablo, que vivía en una cueva. Lesbia, no te rías. Iba el santo por el yermo, apoyado en su báculo, sin saber dónde encontrar a quien buscaba. A mucho andar, ¿sabéis quién dio las señas del camino que debía seguir? Un centauro, "medio hombre y medio caballo", dice un autor. Hablaba como enojado; huyó tan velozmente que presto le perdió de vista el santo; así iba galopando el monstruo, cabellos al aire y vientre a tierra. En ese mismo viaje, San Antonio vio un sátiro, "hombrecillo de extraña figura; estaba junto a un arroyuelo, tenía las narices corvas, frente áspera y arrugada, y la última parte de su contrahecho cuerpo remataba con pies de cabra". [...]

Afirma San Jerónimo, que en tiempo de Constantino Magno se condujo a Alejandría un sátiro vivo, siendo conservado su cuerpo cuando murió. Además, vio el emperador en Antioquía. [...]

Dice Alberto Magno que en su tiempo cogieron a dos sátiros en los montes de Sajonia. Enrico Zormano asegura que en tierras de Tartaria había hombres con sólo un pie, y sólo un brazo en el pecho. Vincencio vio en su época un monstruo que trajeron al rey de Francia; tenía cabeza de perro (Lesbia reía); los muslos, brazos y manos tan sin vello como los nuestros (Lesbia se agitaba como una chicuela a quien hiciesen cosquillas); comía carne cocida y bebía vino con todas ganas.

Tras una nueva burla por parte de Lesbia, quien, pasando ahora a coquetear con la zoofilia, estampa un beso en la boca de Colombine, su perrilla faldera, el sabio concluye la erudita disertación: "Y Filegón Traliano [...] afirma la existencia de dos clases de hipocentauros: una de ellas come elefantes."

A continuación, y tras el brusco corte de la perorata por parte de Lesbia con un "Basta de sabiduría", la voz narrativa del relato, evidentemente masculina, expresa su anhelo por contemplar, cual Acteón (toca ahora el voyerismo), a las mitológicas ninfas corriendo por los bosques y bañándose voluptuosas en alguna fuente. Ante su desilusionada afirmación de que ello es imposible, debido a que no existen tales encantadores seres, Lesbia cierra la primera parte del relato prometiendo al narrador que tendrá la ocasión de ver ninfas, puesto que sí existen.

No es de nuestro interés aquí el resto del cuento, cuya segunda parte y conclusión recomendamos vivamente al lector si no las conoce, por lo que nos centraremos en las fuentes de las que bebió Rubén Darío para construir la disertación de monsieur de Cocureau sobre esos seres fantásticos del mundo antiguo y su relación con algunos de los más célebres Padres

¹ Martínez (2000: 235-249) propuso hace ya unos años que la influencia de Mendés, y en concreto de su cuento "Naïs & Amygone", habría estado mediatizada por la imitación que de él llevó a cabo el mexicano Manuel Gutiérrez Najera en el que tituló "El baño de Julia", relato que habría sido, según esa hipótesis, conocido por Rubén Darío.

² Se cita el texto del relato por la edición Darío (2008: 145-146).

del yermo; se trata de un asunto sobre el que viene repitiéndose una serie de informaciones (inexactas, como se demostrará) desde que Arturo Marasso, en su clásico y aún indudablemente útil *Rubén Darío y su creación poética* (1934), intentara establecer las mencionadas fuentes. Dos fueron, en concreto, las simplemente apuntadas por este estudioso argentino: la *Curiosa filosofía y tesoro de las maravillas de la naturaleza* del gran polígrafo jesuita Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658) y *El asno ilustrado, ó sea la apología del asno* (1837) de José Joaquín Pérez de Necochea (Marasso, 1941: 348). Ambos nombres y obras se han alegado y continúan alegándose en ediciones y estudios de la obra de Darío (así, por ejemplo, en Watland 1966: 148 y 162; Llopesa 1992: 249-252; Darío, 1995: 170; o Darío 2008: 120 y 148). Fue Ricardo Llopesa quien estudió con más detenimiento el asunto, presentando, en un artículo dedicado a las fuentes del relato "La ninfa", cuatro pasajes paralelos entre Nieremberg y Darío que parecían terminar de dar la razón plenamente a Marasso en su intuición-hipótesis, sobre todo en lo referente al texto del sabio jesuita; dichos pasajes son los siguientes³:

1.- Nieremberg: "Dice San Jerónimo que en tiempo de Constantino trajeron a Alejandría un hombre con cuernos en la cabeza y con los pies de cabra. Después de muerto llevaron su cuerpo lleno de sal a Antioquía, para que el César lo viese" / Darío: "Afirma San Jerónimo, que en tiempo de Constantino Magno se condujo a Alejandría un sátiro vivo, siendo conservado su cuerpo cuando murió. Además, vio el emperador en Antioquía".

2.- Nieremberg: "Alberto Magno dice que por sus tiempos en los montes de Sajonia cogieron a dos de este linaje [sátiros]" / Darío: "Dice Alberto Magno que en su tiempo cogieron a dos sátiros en los montes de Sajonia".

3.- Nieremberg: "Enrique Kornmano dice que en ciertas tierras de tártaros se hallaron unos hombres con un brazo en el pecho, y un pie solo" / Darío: "Enrico Zormano asegura que en tierras de Tartaria había hombres con sólo un pie, y sólo un brazo en el pecho".

4.- Nieremberg: "En su tiempo dice Vincencio que trajeron uno de aquellos monstruos a Francia, para que lo viese el rey, y da ciertas señales de él: tenía cabeza de perro, los demás miembros, humanos, los muslos, manos y brazos tan sin pelo como los nuestros: el cuello también, y era blanco, pero en las espaldas tenía pelos, estaba derecho como hombre, sentábase como nosotros, comía carne cocida, bebía de muy buena gana vino, y con decencia y modestia tomaba el bocado con la mano" / Darío: "Vincencio vio en su época un monstruo que trajeron al rey de Francia; tenía cabeza de perro [...]; los muslos, brazos y manos tan sin vello como los nuestros [...]; comía carne cocida y bebía vino con todas ganas".

Ante estos paralelos, parece difícil, por no decir imposible, según señalábamos, negar que Rubén Darío acudiera a la *Curiosa filosofía* de Nieremberg para recabar los datos eruditos atribuidos a san Jerónimo, san Alberto Magno, Enrique Zormano (Kornmano en Nieremberg, lo que ya veremos que no es un detalle precisamente baladí) y Vincencio (esto es, el enciclopedista del siglo XIII Vincent de Beauvais). Llopesa, así mismo, compara en su artículo los datos aportados por Pérez de Necochea en el citado *Asno ilustrado* con los del relato de Darío e igualmente confiere mucha verosimilitud a la hipótesis de Marasso en el sentido de que también pudo ser una de sus fuentes.


³ Las citas del tratado del jesuita afirma Llopesa haberlas tomado de la edición de la obra de Nieremberg publicada en 1630. Las he cotejado y, a pesar de ciertas inexactitudes de detalle, he comprobado que allí se encuentran efectivamente.

Sin embargo, hay un dato muy importante que permite dudar de todo ello, y es la quinta noticia erudita que aporta Darío atribuyéndola a “Filegón Traliano”, quien, según aquel, afirmaba “la existencia de dos clases de hipocentauros: una de ellas come elefantes”. Señala al respecto Llopesa: “En el capítulo X de este mismo libro IV, titulado *Si ha habido centauros*, el padre Nieremberg relata una historia de Filegón Traliano, de donde Darío toma el nombre y la referencia de los centauros, *aunque el texto es distinto*”. Esa apostilla final que he marcado en cursiva, lejos de ser un detalle menor, resulta muy relevante, puesto que, efectivamente, en ese pasaje del padre Nieremberg, que este atribuye a Flegón (no Filegón; véase luego) Traliano, en ningún momento se afirma que existieran dos clases de (hipo)centauros ni que la dieta de una de ellas se basara en comer elefantes: esto es lo que Llopesa quería decir con la excesivamente ambigua aclaración de que “el texto es distinto”. Sin embargo, tal información sobre la existencia de esa “segunda clase” de tales seres fabulosos y su modo de alimentarse sí se encuentra en las páginas de Nieremberg, solo que este no se la atribuye a Traliano, sino a otro autor, Licóstenes, justo en el capítulo posterior, que no parece que consultara Llopesa. Siendo esto así, ¿por qué Rubén Darío atribuyó a Traliano ambas noticias? ¿Es acaso error suyo debido a una lectura poco atenta de la obra del sabio jesuita? ¿Manipuló a su antojo los datos? ¿O es que recurrió a otra fuente, quizá basada en el propio Nieremberg, en la que se atribuía también a Traliano la noticia sobre esa costumbre de comer elefantes que tenía cierta clase de (hipo)centauros? La respuesta a esta última pregunta es, como ahora veremos, afirmativa.

Si volvemos sobre el fragmento de “La ninfa” reproducido más arriba, y en concreto a la parte que precede a la información erudita sobre la que acabamos de tratar, observaremos dos detalles que parecen haber pasado hasta ahora del todo inadvertidos a quienes se han ocupado de analizar este relato; cuando el sabio de Cocureau cuenta el célebre viaje de san Antonio Abad o Ermitaño en busca de san Pablo Ermitaño y su encuentro sucesivo con un centauro y un sátiro, se observa en primer lugar que una parte del texto la ofrece Darío entrecomillada: “medio hombre y medio caballo” en la descripción del centauro, y “hombrecillo de extraña figura; estaba junto a un arroyuelo, tenía las narices corvas, frente áspera y arrugada, y la última parte de su contrahecho cuerpo remataba con pies de cabra” en la que ofrece del sátiro; y en segundo lugar, conviene tener muy en cuenta que la primera de esas descripciones la atribuye a “un autor” del que no aporta más información. Pues bien, esa es la pregunta clave para resolver todo este asunto: ¿quién es ese autor al que Darío parece citar *ad pedem litterae*, puesto que entrecomilla su texto? Para darle respuesta, bien podría yo aquí hacer creer al lector, de manera explícita o *ex silentio*, que hallarla me ha supuesto una detenida y ardua investigación. Pues no, honradamente no: si Llopesa no hubiera redactado su artículo hace más de veinticinco años, sino hoy mismo, supongo que habría probado, como yo he hecho, a introducir en internet (inexistente, como bien se sabe, allá por 1992, al menos para el común de los mortales) las secuencias entrecomilladas por Rubén en “La ninfa” y a interrogar a cualquier motor de búsqueda acerca de su origen; de haber obrado así, habría obtenido en apenas unos segundos la respuesta –al fin, tras más de un siglo desde que lo escribiera– acerca de qué obra consultó el joven poeta nicaragüense, residente en Chile por entonces, para obtener los datos eruditos que introdujo en su delicioso “cuento parisiense”. Esa respuesta es: *Libro nuevo. Flores sagradas de los yermos de Egipto: vida y milagros del gran padre San Antonio Abad y sus discipulos; origen de la ilustre religion Antoniana y fundacion del Orden militar de Caualleros de San Antonio en Etyopia escrita ahora nueuamente y añadida con sentencias y exemplos*, obra publicada en 1686 por Blas Antonio de Ceballos de Jaramillo, a quien Galende Díaz, en la entrada correspondiente del *Diccionario Biográfico Español*, presenta como “calígrafo, escritor, maestro, militar y grabador”, y señala que su más famosa aportación a la cultura española fue el *Libro histórico y moral, sobre el origen y excelencias del nobilissimo arte de leer, escribir y contar, y su enseñanza. Perfecta instruccion para educar a la jubentud en virtud y letras. Santos y maestros*

insignes que han executado la enseñança de los primeros rudimentos, Madrid, Antonio González, 1692.

En el capítulo undécimo (*Cómo San Antonio halló en el desierto a San Pablo*) del segundo libro de la obra hagiográfica escrita por Ceballos (1686: 231-235) encontramos no solo el relato en que pueden leerse las frases exactas que Darío entrecomilló en "La ninfa", sino también todos los datos eruditos aportados allí:



Dice San Gerónimo, que siendo San Antonio de edad de noventa años [...] le vino al pensamiento si habría otro Monge que hubiese hecho mas asiento en el Desierto, que él. [...] a la siguiente noche, estando orando, le reveló nuestro Señor que habia en lo interior del Yermo otro Varon, que habia morado mas tiempo, y que era mas perfecto y mejor que él, á quien debia visitar; y el bendito Abad, venida la mañana, se determinó de buscar al que no conocia, y sustentando sus flacos miembros sobre un báculo, salió de su Monasterio y se puso en camino, sin saber á qué parte guiaria; y de este género anduvo por diferentes sendas, cansado y fatigado con el excesivo ardor del sol; [...] y apenas hubo pronunciado estas palabras, quando vió, con suma ligereza pasar junto a sí un monstruo, "medio hombre y medio caballo", al qual llamaban los Poetas Hypocentauro. [...] Entonces el monstruo se detuvo, y mal pronunciando unas bárbaras palabras, que mas parecia renegar que hablar, extendió la mano derecha, señalando el camino que deseaba saber; y habiendo hecho esta accion, dio a huír tan velozmente por aquellos campos, que en un momento se desapareció de sus ojos, de lo qual quedó muy maravillado; [...] Pues admirado Antonio de lo que habia visto y oído, iba entre confusas imaginaciones apresurando el paso por un espacioso valle, quando vió "junto a un arroyuelo un hombrecillo de extraña figura, pequeño de cuerpo, tenia las narices corbas, frente aspera y arrugada" con unos cornezuelos, "y la ultima parte de su contrahecho cuerpo remataba con pies de cabra". [...]

Y porque ninguno ponga duda en la verdad de este caso, dice San Gerónimo: Todo el mundo es testigo, que en tiempo de Constantino Magno, se traxo a la Ciudad de Alexandria un hombre vivo de esta suerte, de lo qual quedó el Pueblo admirado. Y despues de muerto salaron el cuerpo porque no se corrompiese con el calor del Estío, y le llevaron á Antioquía para que el Emperador le viese.

Y Alberto Magno dice: que por sus tiempos, en los Montes de Saxonia cogieron á dos Sátyros de la forma que dexamos referidos. [...]

Y Vincencio dice, que en su tiempo traxeron al Reyno de Francia un monstruo para que le viese el Rey, el qual tenia la cabeza de perro [...]; los muslos, brazos, y manos, tan sin pelo como los nuestros: [...] comia carne cocida, bebia de muy buena gana vino; [...]

En ciertas tierras de Tartaria, dice Henrico Zormano [así escribe también su apellido Darío, no 'Kornmano', como se lee en Nieremberg] se hallaron unos hombres con un brazo en el pecho, y un pie solo.

Y entre las noticias atribuidas a Alberto Magno y Vicencio, incluye Ceballos otras dos que dice haber tomado de Flegón Traliano, confesando de paso cuál es el origen (evidente, por otra parte) de toda la información que aporta en esas páginas:

Y Flegón Traliano, Autor Griego, escribe, y lo trae en las Maravillas de naturaleza el Padre Juan Eusebio Nieremberg, que en la Ciudad de Arabia se halló un Hypocentáuro en un monte muy alto, y lo enviaron a Egypto con otros presentes para el Emperador. Sustentábase con carne; [...] La cara tenía humana, pero muy feroz; las manos y los dedos cubiertos de pelos, y los pies de caballo. [...] También dicho Autor [esto es, el mismo Flegón Traliano] dice, que entre los Indios, Persas, y tierras del Tamorlán, se hallan Hypocentáuros, del medio cuerpo arriba humanos, y en lugar de brazos tienen dos brazuelos como los del sapo; las orejas de perro; en el

rostro tres barbas; de los hijares les salen los brazos humanos, con sus manos y dedos, lo demás de caballo: [...] sustentáanse de Elefantes.

He ahí, por tanto, el origen de los datos que aporta el sabio en “La ninfa” cuando señala que “Filegón Traliano [...] afirma la existencia de dos clases de hipocentauros: una de ellas come elefantes”⁴. Como se explicaba más arriba, tal afirmación no es correcta, pues Ceballos se equivocó al tomar la información de Nieremberg, quien asigna a Traliano solamente la información que alega sobre la primera clase de hipocentauros, no la de la segunda (los comedores de elefantes), que el jesuita atribuye a otro autor, Licóstenes. Darío arrastra en su relato, por tanto, ese error de Ceballos en el sentido de que Traliano afirmó la existencia de dos clases de hipocentauros, cuando (según lo recogido por Nieremberg) en realidad solo habló de una.

Repárese, no obstante, en que Ceballos emplea el nombre “Flegón”, mientras que el nicaragüense escribe “Filegón”. Al respecto, hay que señalar que el fragmento procedente del tratado de aquel sobre la vida de san Antonio que se ha reproducido poco más arriba procede de la primera edición, la de 1686; pero si consultamos las varias posteriores que tuvo esa obra, como las aparecidas en 1719 (Madrid, Juan Sanz, p. 278), en 1736 (Madrid, Imprenta de la Merced, p. 245), en 1759 (Barcelona, Imprenta de Maria Angela Martí Viuda, p. 234), en 1779 (Madrid, Oficina de D. Manuel Martín, p. 246) o en 1796 (Madrid, Por don Plácido Barco López, pp. 246-247), todas ellas bajo el nuevo título de *Flores del yermo, pasmo de Egipto, asombro del mundo, sol del Occidente, portento de la Gracia. Vida y milagros del grande S. Antonio Abad*, comprobaremos que igualmente en todas ellas lo que se lee es “Filegón Traliano”, tal como lo escribió Darío, quien debió de consultar, por tanto, alguna de esas ediciones posteriores, no la *princeps* (véase luego).

Por tanto, lo que se deduce de todo lo anterior es que Arturo Marasso no iba desencaminado cuando escribió que el origen de los datos eruditos puestos por Darío en boca de monsieur de Cocureau en su cuento “La ninfa” podría estar en la *Curiosa filosofía y tesoro de las maravillas de la naturaleza* de Juan Eusebio Nieremberg: sí, ese es efectivamente el ‘origen’⁵, pero no es la ‘fuente’ directa de la que los recabó Rubén Darío: este los había hallado en “un autor”, como él mismo dice, que no es otro que Blas Antonio de Ceballos, quien los había tomado de la obra del jesuita para incluirlos, cometiendo un único pero significativo error (el de las dos clases de hipocentauros de Traliano), en una obra suya que en el ejemplar en que la leyó Darío llevaría muy probablemente el paradójico y bello título de *Flores del yermo* etc.⁶

2. LA (POSIBLE) GÉNESIS DE “LA NINFA”

Aun teniendo en cuenta que la obra de Ceballos no fue –como se ha comprobado y parafraseando su título– “flor de un día” brotada en el yermo, pues gozó de un sostenido éxito editorial durante más de un siglo, y, así mismo, que Rubén Darío fue desde muy pronto un

⁴ Martínez en su edición del cuento “La ninfa” (en Darío, 1995: 171) se decanta ahí por la lectura “una de ellas como elefantes”, indicando en nota que la primera edición de *Azul...* da “una de ellas come elefantes”. Según se comprueba, la opción por tal lectura es del todo desacertada.

⁵ La segunda fuente propuesta por Marasso y defendida por Llopesa, *El asno ilustrado* de Pérez de Necochea, debe descartarse definitivamente como fuente de “La ninfa”. Efectivamente, se cuentan en esa obra, como en otras muchas, los encuentros de san Antonio con el centauro y el sátiro, ausentes en Nieremberg, pero no los datos de Alberto Magno, Kornmano o Vincencio de Beauvais que sí recoge el jesuita (todo ello explica la afirmación de Llopesa: “Nierember [sic] por encima de Pérez Necochea es la fuente, aunque éste lo es de las apariciones a San Antonio, que no están en Nierember [sic]»). Donde en verdad encontramos reunidos todos los datos es en la hagiografía de Blas Antonio de Ceballos, citada *ad pedem litterae* por Darío, como hemos visto y explicado.

⁶ Según indica Martínez (en Darío, 1995: 171, n. 9), Rubén Darío volvió a incluir, aunque de manera más sucinta, los mismos datos de Alberto Magno, Enrico Zormano y Vincencio acerca de seres fabulosos en una de las crónicas que publicó en el diario *El Heraldo* de Valparaíso, concretamente en la datada a 11 de febrero de 1888.

lector verdaderamente “omnívoro”, cabe preguntarse qué hacía en las manos de un joven poeta de veinte años como él una tan edificante hagiografía del siglo XVII en una época en que lo sabemos absolutamente fascinado, si no obsesionado, por la más “moderna” de las literaturas que por entonces se escribían, la francesa: ¿cómo y por qué vía llegó a la lectura de ese texto? ¿era acaso aficionado por entonces a las *vitae sanctorum*? Tal vez no parezca muy osado plantear la hipótesis de que fueran precisamente sus afrancesadas lecturas las que lo condujeran no a la de obras hagiográficas en general, sino a la de una en concreto, la de Ceballos, dedicada a narrar la historia del más famoso de los primeros eremitas del antiguo oriente cristiano. Y esa hipótesis apunta también a otra obra en concreto, de publicación bastante reciente por entonces, cuya lectura bien pudo haber despertado el enorme interés que a partir de entonces mostraría Darío por ese personaje y esos desolados y exóticos ambientes que tenían mucho de mágico y fascinante; lo planteó hace ya bastante años Maiorana (1958: 248): “¿La *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert, tendría algo que ver en esto?”, refiriéndose con “en esto” no solo al hecho de que Darío escribiera el cuento “La ninfa” y decidiera incluirlo en *Azul...*, sino también a que el poeta continuara mostrando años más tarde, como luego veremos, un vivo interés por el asunto de la relación entre los Padres del desierto y los seres fabulosos con los que alguno de ellos habría entrado en contacto: centauros y sátiros. Resulta extraño que esta estudiosa no recogiera en su trabajo la existencia de una declaración explícita en ese sentido por parte del poeta nicaragüense, que puede leerse en la conocida como *Historia de mis libros* (1916); refiriéndose precisamente a *Azul...*, a sus juveniles años de estancia en Chile y a las lecturas a las que dicha estancia le permitió acceder, confiesa (Darío, 1919: 170):

El origen de la novedad fue mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero, y menos en nuestra América. Fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés todavía era precario. Algunos de sus cuentos lírico-eróticos, una que otra poesía, de las comprendidas en el *Parnasse contemporain*, fueron para mí una revelación. Luego vendrían otros anteriores y mayores: Gautier, el Flaubert de *La tentation de St. Antoine*, Paul de Saint Victor, que me aportarían una inédita y deslumbrante concepción del estilo.

Resulta muy significativo que en este párrafo se reúnan los nombres de Mendès, confesado modelo de “La ninfa” como lírico-erótico “cuento parisiense”, según ya vimos, y la obra que Gustave Flaubert había publicado en 1874 dedicada a contar, de un modo tan *sui generis* como novedoso e impactante, la historia del gran eremita san Antonio, protagonista, a su vez, de la anécdota que generará la secuencia de datos eruditos desplegados por el sabio de Cocureau, en el citado cuento dariano, acerca de la existencia de seres semihumanos como los centauros y los sátiros.

Por otra parte, y sin abandonar *Azul...*, es reseñable el hecho de que en otro de sus textos en prosa, “La canción del oro” (publicado previamente por primera vez en *La Revista de Artes y Letras* de Santiago de Chile el 15 de febrero de 1888), reaparezcan los Padres del desierto (Darío, 2008: 160):

Cantemos el oro, esclavo, despreciado por Jerónimo, arrojado por Antonio, vilipendiado por Macario, humillado por Hilarión, maldecido por Pablo el Ermitaño, quien tenía por alcázar una cueva bronca y por amigos las estrellas de la noche, los pájaros del alba y las fieras hirsutas y salvajes del yermo.

Y nada impide conectar ese párrafo con la reciente lectura de la obra de Blas Antonio de Ceballos por parte de Rubén Darío, puesto que en ella se mencionan todos esos nombres de santos eremitas, habiendo sido san Pablo, como vimos, predecesor de san Antonio en la vida de retiro

ascético y espiritual en los desiertos egipcios, y discípulos de este san Macario y san Hilarión, cuyas vidas se cuentan en los capítulos XXXII y XXXIII del libro primero de las *Flores del yermo*.

Todo parece indicar, pues, que fue durante el tiempo en que vivió en Chile, adonde llegó a mediados del año 1886, cuando Rubén Darío tuvo oportunidad de leer el opúsculo de Flaubert; repárese en que, bastantes años después, en el momento de redactar el pasaje reproducido de *Historia de mis libros*, es el único título que cita (dejando aparte el del muy colectivo *Parnasse*), lo que apunta claramente a un impacto de enormes e imperecederos efectos en su memoria intelectual y artística recibido cuando aún no había cumplido la veintena. ¿Pudo, por tanto y en efecto, ser la lectura de *La tentation de Saint Antoine* –donde, por cierto y curiosamente, no se narra la historia del encuentro del santo con el centauro y el sátiro– lo que estimulara a Rubén Darío a buscar más información acerca del célebre eremita y (quizá sobre todo) de aquel extraño y muy sugerente mundo pretérito y oriental? Téngase en cuenta que en dicho mundo –o, cuando menos, en los relatos de época que sobre él se conservan, como la *Vita Sancti Pauli* de san Jerónimo, que está en la base de todo esto– se aunaba el más crudo y austero ascetismo con las tentaciones más delirantes, coloridas y de un atractivo máximo para la mentalidad de ese mundo “moderno”, tan bizarro y huysmaniano, en que el joven poeta centroamericano estaba zambulléndose por entonces con desbordante entusiasmo. No parece muy descabellado conjeturar que buscara la información acerca de tales asuntos en la misma Santiago ojeando el catálogo de la Biblioteca Nacional de Chile, en el que actualmente constan, según la información que puede obtenerse *on line*, dos ejemplares de las *Flores del yermo* de Blas Antonio de Ceballos, en concreto de las ediciones madrileñas de 1779 y 1796 reseñadas aquí más arriba⁷. Es de suponer que dichos ejemplares pertenecerían a esa institución (que se sabe frecuentaba Darío con asiduidad) ya en 1887, año en que se publica por primera vez “La ninfa”, y es posible, como apuntamos, que alguno de ellos, o ambos, llegara a estar en manos del nicaragüense: en esa obra se habría topado con una extraña y sugerente historia protagonizada por el santo eremita Antonio junto con un centauro y un sátiro, la cual, como se recordaba más arriba, no recogió Flaubert en *La tentation*.

Y, como también más arriba apuntábamos, pocos panoramas y escenas podían ser más sugerentes para un exaltado y esteticista espíritu *fin de siècle* como el de Darío que ese encuentro, en medio del yermo, entre la ortodoxia católica más estricta y rigorista y aquellos prodigios semihumanos que en el mundo clásico habían sido los más potentes símbolos de la lascivia y el desenfreno en todos los órdenes. El sabio de Cocureau en “La ninfa”, seguramente pretendiendo solo lucir su rancia erudición (procedente, al fin y al cabo y como sabemos, de una hagiografía de finales del Barroco español), lo que lograba en realidad era excitar aún más la morbosa imaginación y sobre-estimulada sensualidad de sus muy mundanos contertulios sacando a colación semejantes historias sobre híbridos seres de existencia (cuasi)imposible. Aunque más arriba había prometido no tratar sobre la segunda parte del relato dariano, no me resisto a apuntar que su protagonista se verá enfrentado al final a una escena de “tentación” similar a las vividas por los austeros Padres de la Tebaida oriental, pero desde una vivencia radicalmente distinta: si aquellos vencían y prevalecían gracias a su fe en Dios y a lograr no perder la con(s)ciencia de que las tentaciones no eran más que falsas imágenes (a sus ojos y según sus creencias, enviadas por Satanás), el protagonista de “La ninfa”, que parte precisamente de esa idea, pero que anhela con toda vehemencia y ardor caer en esa para él imposible tentación, verá cómo una de esas muy atractivas imágenes cobra plena vida ante él

⁷ De hecho, Martínez (en Darío, 1995: 170, n. 6), dando por seguro que el “autor” al que se refiere Darío en “La ninfa” es Nieremberg, aventura igualmente que “pudo leerlo en la Biblioteca Nacional de Chile, en Santiago, que conservaba dos ediciones, un poco más tardías [de las obras del jesuita]”. En cualquier caso, tampoco puede excluirse la posibilidad de que el libro de Ceballos formara parte de las nutridas bibliotecas que se sabe poseían varios de sus nuevos amigos chilenos, como Pedro Balmaceda, Eduardo de la Barra o Samuel Ossa Borne, quienes las pusieron a plena disposición de Rubén (véase Martínez, *ibid.*, 20-21).

y le demuestra que no es una ni mitológica ni diabólica quimera... En mi opinión, el indudable encanto del relato "La ninfa" de Rubén se cifra precisamente en eso, en haber sabido imbricar literariamente con exquisita habilidad y pertinencia dos mundos tan lejanos en lo temporal y geográfico como en lo estético y moral: el árido y austerísimo yermo del siglo III y la vital y festívisima París de finales del XIX, ambos unidos por el gozne de la posible existencia de unos seres quiméricos que representan las pulsiones más carnales del ser humano. El protagonista del relato es, a un tiempo, padre del yermo, centauro y sátiro, los tres enfrentados a una de las más peligrosas encarnaciones (nunca mejor dicho) de la *femme fatale*: la (solo aparentemente) candorosa e ingenua ninfa (o *nymphet*), como bien descubriría años después un tal Humbert Humbert...

Prueba del impacto que experimentó Darío al entrar en contacto con esa extraña y muy atractiva faceta del mundo antiguo, probablemente vía *La tentation* de Flaubert, es el hecho de que su curiosidad no se saciara con la consulta de la hagiografía de Blas Antonio de Ceballos: antes bien, todo parece indicar que fueron sus pesquisas en ese ámbito, iniciadas, al parecer, en Santiago de Chile en 1887, las que lo pusieron en contacto con más literatura referente al asunto, sobre el que continuaría escribiendo. Así, diez años después, abrirá su relato hagiográfico "La leyenda de San Martín, patrono de Buenos Aires" con unas líneas en las que parece resumir, precisamente, el fruto de sus lecturas hasta entonces al respecto:

Por la montaña hagiográfica de los Bolandistas, por el vergel primitivo y paradisiaco del Cavalca, por los jardines áureos de Jacobo de Vorágine, aun por el huerto de Croiset, encuentran las almas que las buscan, flores muy peregrinas y exquisitas. ¡Así las encontrará el vasto espíritu de Hello!⁸

De los autores nombrados en este "minicanon" de hagiógrafos fue, al parecer, el dominico italiano fray Domenico Cavalca, fallecido en 1342 y autor de *Le vite dei Santi Padri*, el que más atrajo la atención y suscitó la estima de Rubén Darío, pues, además de mencionarlo al comienzo del poema "El reino interior", de *Prosas profanas* (1896), le dedicó un capítulo de *Los raros* (1896) que es, en la mayor parte de sus páginas, un ejemplo muy clarificador de la fascinación exaltada que provocó en Darío el mundo de heroico ascetismo y (casi) irresistibles tentaciones que narró la literatura piadosa acerca de los Padres del yermo, ahora además relatado por una candorosa, casi naíf, pluma del Medievo (otro mundo y época que, como bien se sabe, ejercían gran fascinación sobre esa intelectualidad moderna finisecular). En ese capítulo recuerda Darío que la obra de Cavalca recoge el relato del viaje de san Antonio en busca de san Pablo, así como que dicho relato es "página curiosísima", precisamente por verse allí "afirmada la existencia de hipocentauros y faunos [*sic*]"; resulta curioso que no aprovechara para recordar ahí que tal historia la había incluido ya él mismo en un cuento publicado casi diez años antes: "La ninfa". Sea como fuere, los estudiosos⁹ coinciden en general en apuntar a las *Vidas* del dominico como fuente de otro excelente relato de Rubén Darío basado

⁸ El texto se publicó en el diario bonaerense *La nación* el 11 de noviembre de 1897, según informa Martínez, (en Darío, 1997: 250, n. 1); en la nota 2 este mismo editor explica: "Los Bolandistas, Jean de Bolland (1596-1665) y sus sucesores, redactaron los *Acta Sanctorum Bollandiana* hacia 1643, siguiendo el proyecto de Heribert Rosweyde (1596-1629). [...] Jacopo de Varaggio o Jacobo de Vorágine, dominico italiano (1230-1298) autor de la famosa *Legenda aurea*, que es el título con que se conoce su *Vie des saints*. [...] Jean Croiset, jesuita francés (1656-1738), que escribió, entre otras, *L'année chrétienne* y *Vies des saints*". La nota a Hello, el autor más moderno de los que nombra ahí Darío, la encontramos en p. 204, en el cuento "Caín", donde también aparece: "Ernest Hello, autor francés de obras místicas y apologéticas (1828-1885). Darío lo menciona también en «La extraña muerte de fray Pedro» y en «La leyenda de San Martín», a propósito de su *Physonomie des saints* (1875)".

⁹ Así Maiorana (1958: 257-259) o Martínez (en Darío, 1997: 217, n. 1), quien informa de que el relato del que se hablará aquí a continuación "se publicó por primera vez en *El Porvenir de Centro-América* de San Salvador, el día 23 de abril de 1896".

en la historia que reúne a san Antonio y san Pablo, ermitaños, con el centauro y el sátiro; me refiero a “Las lágrimas del centauro” (también conocido como “Palimpsesto”), publicado igualmente en 1896 y en el que Rubén Darío concede la palabra a ambos “monstruos” para que den su versión sobre sus respectivos encuentros con san Antonio, y, al final del relato, también a este y a san Pablo para comentar entre ellos dicho encuentro, cerrando el relato “el primero de los eremitas” con un bellissimo final profético. Podríamos, conjeturando de nuevo, pensar que fue en torno a ese año de 1896, tan fructífero literariamente para él, cuando Darío habría entrado en contacto con la hagiografía colectiva de Cavalca y que ello reactivó su interés por el asunto induciéndolo a escribir este nuevo cuento con unos personajes que en “La ninfa”, un decenio antes, eran meramente instrumentales (para que el sabio de Cocureau luciera sus conocimientos), pero que ahora pasan a protagonistas únicos de la narración.

Y recordemos, para concluir, que fue también en ese mismo año cuando Darío publicó una de sus composiciones poéticas más profundas, ambiciosas y logradas, el célebre “Coloquio de los centauros”, incluido así mismo en *Prosas profanas*, si bien en ese caso la inspiración es, evidentemente, ovidiana y los protagonistas aquellos centauros de los tiempos míticos (los Quirón, Folo, Reto, Neso, etc.), quienes, a juzgar por el testimonio de las piadosas biografías de los Padres del yermo, seguían teniendo descendientes (quizá los últimos, con todo el decadente atractivo que posee cualquier *fin de raza*) en tiempos de dichos Padres. En tan eruditas como amenas páginas Hinterhäuser (1980) mostró la enorme fascinación que Darío y muchos de sus coetáneos¹⁰ sintieron hacia esos ambiguos seres, tan capaces de civilización y de barbarie a un tiempo, como lo son los sátiros –procaces y eternos perseguidores de ninfas– y como lo es en realidad todo ser humano, del que aquellos “monstruos” nunca dejarán de ser símbolo y cifra.

Bibliografía

- CAVALCA, Domenico (1926) *Le vite de' S.S. Padri*, Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- CEBALLOS, Blas Antonio de (1686) *Flores sagradas de los yermos de Egipto: vida y milagros del gran padre San Antonio Abad y sus discipulos; origen de la ilustre religion Antoniana y fundacion del Orden militar de Caualleros de San Antonio en Etyopia escrita ahora nueuamente y añadida con sentencias y exemplos [...]*, Madrid, Por Antonio González de Reyes.
- DARÍO, Rubén (1918) *Los raros*, en *Volumen VI de las obras completas de Rubén Darío*, Madrid, Mundo Latino.
- (1919) *Historia de mis libros*, en *Volumen XII de las obras completas de Rubén Darío*, Madrid, Mundo Latino.

¹⁰ El interés de literatos y artistas por esos seres híbridos vinculados al paisaje montuoso de Tesalia iría acrecentándose, hasta alcanzar su máximo apogeo en Francia durante el siglo XIX. Allí el tratamiento de la materia centauresca se impregnó de un aire lírico y anticuario gracias a los escritos de autores tan diversos (e indudablemente conocidos, en su gran mayoría, por Rubén Darío) como Alphonse Rabbe (*Le Centaure*, 1835), Maurice de Guérin (*Le Centaure*, 1840), Leconte de Lisle (*Khirôn*, 1847 [1852]), Armand Silvestre (díptico de poemas titulado *Nessus* y *Déjanire*, 1870), José María de Heredia (políptico de sonetos dedicado a *Nessus*, *La Centauresse*, *Centaures* et *Lapithes*, *Fuite de Centaures*, 1888 [1893]) y Henri de Régnier (*Déjanire*, 1895). Junto a la consagración literaria de los descendientes de la Nube, se produjo por las mismas fechas la irrupción de los mismos en la pintura y la escultura moderna, con ejemplos tan bellos como el óleo de la *Batalla de los Lápidas y los Centauros* (1853) de William Adolphe Bouguereau; la delicada escena de caza con arco de *Los Centauros* (1868) de Eugène Fromentin; el oscuro y tempestuoso *Combate de los centauros* (1873) de Arnold Böcklin; *El rapto de Deyanira* (1872) y el *Centauro que lleva a un poeta muerto* (h. 1890) de Gustave Moreau, etc. Agradezco al profesor Jesús Ponce Cárdenas su inestimable ayuda para la elaboración de esta nota, así como su revisión general del presente trabajo.

- DARÍO, Rubén (1995) *Azul. Cantos de vida y esperanza*, ed. de José María Martínez, Madrid, Cátedra.
- (1997) *Cuentos*, ed. de José María Martínez, Madrid, Cátedra.
- (2008) *Azul... Prosas profanas. Cantos de vida y esperanza*, ed. de Antonio Alvar Ezquerro, Edgardo Buitrago, Pedro Carrero Eras, Ricardo Llopesa, Nydia Palacios, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (2019) "Blas Antonio de Ceballos" en *Diccionario Biográfico Español*, s. v., Madrid, Real Academia de la Historia, edición en línea: <http://dbe.rah.es/biografias/60904/blas-antonio-de-ceballos-de-jaramillo> [1/6/2019].
- GÓMEZ SÁNCHEZ, Darío (2018) "Ecos de Azul... de Rubén Darío", *Miscelânea* 23, pp. 135-151.
- HINTERHÄUSER, Hans (1980) "Centauros" en ÍD., *Fin de siglo. Figuras y mitos*, trad. de María Teresa Martínez, Madrid, Taurus (edición original en alemán: Múnich 1977).
- LLOPESA, Ricardo (1992) "Las fuentes literarias de *La ninfa* de Rubén Darío", *Revista de Literatura* LIV.107, pp. 247-255.
- MAIORANA, María Teresa (1958) "El «Coloquio de los centauros» de Rubén Darío", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* XXIII.88, abril-junio, pp. 185-263 (entre las páginas 247-263 se extiende el apartado final "Dos cuentos de Rubén Darío donde aparece el centauro", recogido también en *Rubén Darío y el mito del centauro*, Buenos Aires, L'Amitté Guérinniene, 1961, pp. 127-143).
- MARASSO, Arturo (1941) *Rubén Darío y su creación poética. Edición aumentada*, Buenos Aires, Biblioteca Nueva.
- MARTÍNEZ, José María (2000) "Catulle Mendès, Gutiérrez Nájera y Darío: notas sobre los orígenes del modernismo y la intertextualidad de 'La ninfa'" en ÍD., *Rubén Darío. Addenda*, Palencia, Ediciones Cálamo.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio (1630) *Curiosa filosofia, y tesoro de maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias questionnes naturales [...] por el Padre Iuan Eusebio Nieremberg de la Compañia de Iesus, Letor de Historia natural en los Reales Estudios desta Corte [...]*, Madrid, En la Imprenta del Reyno.
- WATLAND, Charles D. (1966) *La formación literaria de Rubén Darío*, trad. esp. de Fidel Coloma González, Managua, Comisión Nacional para la Celebración del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío.



Historiografía de la clasificación y denominación de las partículas discursivas

GIORGIA ESPOSITO
Università degli Studi di Torino

Resumen

Se propone un recorrido historiográfico para reconstruir el hilo de las reflexiones en torno a la clase funcional de las partículas discursivas. Para este fin, se parte de las diversas clasificaciones y denominaciones extraídas de algunas gramáticas de la lengua española a partir de los siglos XVI y XVII, para indagar cómo se ha abordado, a lo largo del tiempo, el análisis de esos elementos del léxico –palabras o locuciones– que rehúyen una clasificación en términos gramaticales. Aun reconociendo que su estudio y sistematización en tanto que clase funcional se remontan a finales del siglo XX, se intenta demostrar que algunas propiedades definitorias de la clase –por ejemplo, su marginalidad sintáctica y semántica, o el proceso de gramaticalización por el que transitan– no son intuiciones de la lingüística moderna ni datan de pocas décadas, sino que se han ido gestando a lo largo de varios siglos.

Palabras clave: historia de las partículas discursivas, marcadores del discurso, lingüística diacrónica, gramáticas del español.

Abstract

In this paper, a historical review of the functional class of discourse particles is presented. To this end, different classifications and denominations of the class, based on Spanish grammars from 16th to 20th centuries, will be overviewed. The main goal is to investigate how the analysis of those lexical items which elude a grammatical categorization has been carried out over the course of time. While acknowledging that their systematic study dates to the end of 20th century, we aim to demonstrate that some defining properties of the class –e.g., their syntactic and semantic marginality as well as the process of grammaticalization they go through– are not modern linguistics breakthroughs. In fact, what we currently know about discourse particles is the result of (not decades but) centuries of insights into this functional class.

Parole chiave: History of Discourse Particles, Discourse Markers, Diachronic Linguistics, Spanish Grammars.



1. INTRODUCCIÓN

Hasta fechas bastante recientes, las gramáticas de la lengua española no identificaban lo que hoy llamamos, entre otras denominaciones, “partículas discursivas” o “marcadores del discurso”. Sin embargo, aunque hasta finales del siglo XX ello no se exponga de manera sistemática, algunas gramáticas anteriores reconocían que ciertas formas –que pertenecen a las partes invariables de la oración– presentan usos discursivos y valores expresivos (Martín



Zorraquino, 1998: 20). En otras palabras, se reconocía que algunos adverbios, preposiciones, conjunciones e interjecciones pueden, en determinados contextos, desempeñar funciones que no se ajustan a las que se les solía asignar en la sintaxis oracional.

Otro aspecto a tener en cuenta a la hora de abordar el estudio de estos elementos, es el de la denominación. Debido a la heterogeneidad de la clase, la proliferación de etiquetas – tanto en diacronía como en sincronía– está acompañada a menudo de una delimitación heterogénea de los elementos adscritos a la clase. La dificultad taxonómica, pues, es bidireccional: las diferentes denominaciones usadas por los distintos autores hacen referencia a elementos diversos. En este trabajo recurrimos a la locución “partículas discursivas” para referirnos a la clase en su totalidad, pero también daremos cuenta de otras denominaciones que se han utilizado o se siguen usando.

En la actualidad, sabemos que se trata de una clase funcional extremadamente heterogénea, en la que caben elementos tan diversos como *sin embargo*, *en efecto*, *sin ir más lejos*, *pues*, *incluso*, *vale*, *bueno*, *oye*, *mirá (vos)*, *che*, *este*, *dale*, etc. Una de las definiciones más completas –y citadas en trabajos posteriores– es la que se extrae del capítulo LXIII de la *GDLE* (1999), dedicado a los marcadores del discurso:

Los ‘marcadores del discurso’ son unidades lingüísticas invariables, no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional –son, pues, elementos marginales– y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo con sus distintas propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas, las inferencias que se realizan en la comunicación. (Martín Zorraquino y Portolés, 1999: 4057)

A partir de esta definición, han surgido algunas preguntas de investigación que han dado origen al presente trabajo. La primera es: ¿cuáles de estos elementos tan diversos (*sin embargo*, *sin ir más lejos*, *bueno*, etc.) han incluido en sus análisis los gramáticos de la lengua española a lo largo del tiempo? La segunda pregunta es: ¿cuáles han sido, especialmente en las etapas iniciales del estudio, las intuiciones respecto de las propiedades regulares en el comportamiento de estos elementos lingüísticos? En otras palabras, ¿cómo se ha contribuido a la formulación de definiciones como la arriba mencionada?

Así pues, partiremos de las diversas clasificaciones y denominaciones extraídas de las gramáticas del español, para indagar cómo se ha abordado, a lo largo del tiempo, el análisis de esos elementos del léxico –palabras o locuciones– que rehúyen una clasificación en términos gramaticales. De esta forma, esperamos contribuir a reconstruir el hilo de las reflexiones en torno a la clase funcional de las partículas discursivas, cuyo estudio ha conocido un auge extraordinario en las últimas tres décadas. Asimismo, aun reconociendo que el estudio orgánico y análisis sistemático de las partículas discursivas se remonta a finales del siglo XX, intentaremos demostrar que las propiedades definitorias de la clase –por ejemplo, el proceso de gramaticalización por el que transitan las partículas, o bien su significado de naturaleza procedimental (no proposicional)– no son intuiciones de la lingüística moderna ni datan de pocas décadas, sino que se han ido gestando a lo largo de los siglos.

2. EL ESTUDIO DE LAS PARTÍCULAS DISCURSIVAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Como es bien sabido¹, el estudio de las partes de la oración (del latín *partes orationis*) se remonta por lo menos a Platón y a su distinción entre nombre (del griego *onoma*) y verbo (gr. *rhema*). La distinción conceptual entre nombre y verbo es fundamental no solo porque permite que la

¹ Son muchos los estudios dedicados a la historia de las partes de la oración; nos limitamos a señalar que para la redacción de este párrafo se recurrió especialmente a Robins (1966), Martínez Gavilán (2008), De Cesare (2019) y Gómez Asencio (2016, 2020).

lengua ya no sea concebida como un conjunto de palabras sin ninguna distinción entre ellas, sino porque abre camino a la reflexión teórica sobre las partes del discurso. Las gramáticas clásicas, tanto del griego como del latín, suelen presentar una taxonomía basada en la propuesta del gramático alejandrino Dionisio de Tracia que, en el siglo II a.C., identifica ocho elementos: nombre, verbo, participio, artículo, pronombre, conjunción, preposición y adverbio (Robins, 1966). En las gramáticas del latín, en cambio, el lugar del artículo lo ocupa la interjección, que en las gramáticas griegas estaba englobada en la clase de los adverbios. También en la tradición gramatical en lengua española, el interés por la delimitación de las partes de la oración ya está presente en la primera gramática de Antonio de Nebrija (1492: III §1), donde aparecen diez partes de la oración: nombre, pronombre, artículo, verbo, participio, gerundio, nombre participial infinito, preposición, adverbio y conjunción. Tradicionalmente, la clase de las “partículas” ha sido asociada con las partes invariables de la oración, es decir: interjección, conjunción, adverbio y preposición; sin embargo, cada época o autor han dado preferencia al estudio y análisis de una o más partes del conjunto (Gómez Ascencio, 1981; Calero Vaquera, 1986; Ramajo Cano, 1987).

En lo que sigue, nos basaremos en la periodización tripartita propuesta por varios autores (Martín Zorraquino, 1992, 1998; Pons Bordería, 1996; Pons Rodríguez, 2010; Sainz González, 2015), quienes distinguen una primera “fase preteórica”, una segunda “fase sintáctica” y, finalmente, una “fase pragmática” en los estudios sobre partículas discursivas. A partir de esta periodización, intentaremos sistematizar las intuiciones más tempranas y relevantes de los gramáticos de la lengua española acerca de las propiedades definitorias de esa clase de palabras. En primer lugar, señalaremos cómo las diversas denominaciones utilizadas a lo largo del tiempo son representativas, por un lado, de los elementos y las funciones tomadas en cuenta y, por otro lado, de la evolución de la lingüística como disciplina: primero anclada en las categorías gramaticales, luego orientada hacia el margen oracional y, actualmente, encaminada a acoger aspectos pragmáticos de la comunicación, como las inferencias, la interacción y la cortesía verbal. Nuestro recorrido apenas rozará las vísperas del siglo XXI, de ahí que no tenga cabida en este estudio la gran labor lexicográfica que ha llevado, a lo largo de poco más de dos décadas, a la publicación de cuatro diccionarios especializados de partículas discursivas del español: Santos Río (2003), Briz, Pons y Portolés (2008), Fuentes (2009) y Holgado (2017).

2.1 Fase preteórica: *bordones* y *partículas*

La primera fase preteórica se caracteriza por la observación de los usos expletivos de algunas interjecciones características de la conversación. Puesto que se supone que el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés –publicado por primera vez en 1736– fue escrito alrededor de 1535, Valdés podría ser el primer gramático en registrar el uso de estos elementos. Valdés (1736: 135) describe “esas palabrillas” como soportes conversacionales en los que apoyarse “quando, estando hablando, no les viene a la memoria el vocablo tan presto como sería menester”. Además, ya está presente en Valdés (1736: 136), aún en un estado embrionario, la conciencia de que los “bordones” carecen de significado proposicional (“se sirven de tomé y de tomamos, diziendo: tomé y víneme y tomamos y vinímonos, y si les preguntáis qué es lo que tomaron, no os podrán dezir con verdad sino que aquel vocablo no sirve sino para un malo y feo arrimo”). Asimismo, advierte contra el “fastidio grandíssimo” que su uso excesivo podría provocar en el interlocutor:

Marcio: ¿Qué llamáis bordones?

Valdés: A essas palabrillas y otras tales que algunos toman a que arrimarse quando, estando hablando, no les viene a la memoria el vocablo tan presto como sería menester. Y assí unos ay que se arriman a ¿entendéisme? y os lo dizen muchas veces,

sin aver cosa que importe entenderla o que sea menester mucha atención para alcançarla, por donde conocéis que no os preguntan si los entendéis por dubda que tengan dello, sino porque, mientras os preguntan aquello, les venga a la memoria lo otro. Otros ay que por la mesma razón se arriman a no sé si m'entendéis, aunque conozcan claramente que son entendidos. Otros dizen: ¿estáis conmigo?, que vale tanto como ¿entendéisme?. Otros se sirven de pues, y otros de tal, y repítenlos tantas veces que os vienen en fastidio grandíssimo. Muchos se sirven de aqueste, y se sirven más dél que de caballo de muchas sillas. Otros se aprovechan de assí, y tras cada palabra os dan con él en los ojos. Otros se sirven de tomé y de tomamos, diciendo: tomé y víneme y tomamos y vinímonos, y si les preguntáis qué es lo que tomaron, no os podrán dezir con verdad sino que aquel vocablo no sirve sino para un malo y feo arrimo. (Valdés, 1736: 135-136)

Una concepción análoga aparece en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (1611), que también denomina “bordoncillos” a aquellas palabras a las que los hablantes suelen recurrir para hacer una pausa durante la conversación y así poder organizar el resto del discurso:

Cuando alguno tiene por costumbre, yendo hablando, entremeter alguna palabra que la repite muchas veces y sin necesidad, decimos que es aquel su bordoncillo, porque entretanto descansa en él y piensa lo que ha de decir, como: “Bien me entiende V.M.”, “Sepa V.M.”, “Ya digo”, “Por manera, Señor”, y otras palabras semejantes a estas. (Covarrubias, 1611: 345)

En las gramáticas de Gonzalo Correas se hallan reflexiones sobre las “partezillas” (Martínez Gavilán, 1989: 537-538). En el *Arte de la lengua española castellana* de Correas, escrito alrededor de 1626 y publicado en 1903, el gramático se decanta por una tripartición de las partes de la oración, afirmando que: “la orazion [...] se haze con nombre, i verbo concertados en numero i persona, i se adorna ò no se adorna con la partezilla” (Correas, 1954: 137). La “partezilla”², también denominada “partícula” a lo largo de la obra, incluye cuatro partes invariables: preposición, adverbio, conjunción e interjección (Correas, 1954: 333). Aunque en el texto no se mencionen usos particulares o discursivos de las partículas, sí se señala un aspecto que suele identificar, también en los siglos posteriores, a la clase funcional que nos ocupa, o sea, el ser circunstancia y adorno de la oración: “la partícula no haze la orazion, sino que es una zircunstanzia della, i adorno” (Correas, 1954: 373).

Un tratamiento más sistemático de las “partículas” se encuentra a finales del siglo XVIII en el *Fundamento del vigor y elegancia de la lengua castellana, expuesto en el propio y vario uso de sus partículas* de Gregorio Garcés (1791) (Literas Poncel, 1995; Arce Castillo, 2001). Garcés (1791: 69) se basa en un corpus de escritores clásicos para describir aquel “tan necesario enlace, ó vínculo” constituido por las “partículas”. De estas, ya no consideradas en sus usos pleonásticos, Garcés destaca tanto el valor conector como el expresivo. Por ejemplo, observa que uno de los nueve modos de uso del adverbio *bien* consiste en expresar acuerdo con el interlocutor: “donde muestra nuestro adverbio mayor énfasis, es en estos momentos de aprobar lo que nos contenta” (Garcés, 1791: 113). También señala la polifuncionalidad de la partícula *pues*, destacando algunos usos discursivos como, por ejemplo, el de introducir, reforzándola, una pregunta: “tiene gran fuerza para preguntar con afecto de gran maravilla” (Garcés, 1791: 232). Además, en el texto de Garcés encontramos un primer intento de definición

² Obsérvese que la acepción del término “partezilla” en Correas no se corresponde con la asignada al mismo por Nebrija en la *Gramática castellana* de 1492, donde el vocablo –que no es sinónimo de “partícula”– es “una especie de cajón de sastre donde recluir un conjunto de entidades concretas [...] [que solo parecen compartir] la cualidad de ser de tamaño pequeño” (Gómez Asencio, 2020: 770).

de la “esencia y necesidad de las partículas” (Garcés, 1791: 69), a las que hace coincidir básicamente con la clase de las conjunciones:

Las partículas no son otra cosa sino aquellas menudas partes, que forman y dan fuerza á aquella íntima unión, que debe llevar consigo un compuesto y acabado raciocinio; cuyas partes así deben de unirse, y darse por este medio vigor y claridad, que finalmente resulte dellas un perfecto y bien regulado discurso: y como este ni pueda ni deba ser, y llamarse perfecto, no siendo las partes que lo constituyen en sí mismas perfectas, yendo ademas natural y propiamente unidas; de aquí nace que debemos traer sumo estudio en conocer la naturaleza, y usar con propiedad y elegancia deste tan necesario enlace, ó vínculo; avisándonos que no solo el nervio, ó vigor del discurso, sino la flor (por decirlo así) y nata de su elegancia depende tambien desta union, ó enlace de las partes. Ved pues, si puso con razon Aristóteles primera y principal parte del culto razonar las que él llama conjunciones, y nosotros partículas, cuyo ser consiste en ocupar cada una aquel lugar que le corresponde, poniéndose ántes, ó despues; aquí no, sino allí, segun lo pida su propiedad natural. (Garcés, 1791: 69-70)

Medio siglo más tarde, en el último capítulo de la gramática de Bello (1847: § L), titulado *Observaciones sobre el uso de algunos adverbios, preposiciones y conjunciones*, empieza a delinarse la idea de que ciertas palabras o locuciones tienen usos particulares, usos que podrían entenderse como una suerte de funciones discursivas *in nuce*. Bello identifica tres usos: (i) “continuativo” (*ahora bien, ahora pues, pues*); (ii) “correctivo” (*antes bien, pero, empero*); (iii) “consecuencial” (*así que, por esto, por lo cual*). Además, el gramático observa que algunas partículas han atravesado un proceso de evolución de un significado léxico a otro gramatical, como en el caso de *hasta*: “en esta preposición vemos otra de aquellas palabras que saliendo de su uso primitivo se transforman en meros afijos o partículas prepositivas” (Bello, 1847: 757). Por lo tanto, en la gramática de Bello se va abriendo camino la idea de que las partículas atraviesan procesos de transformación por los que cambian o se vacían de significado; proceso, este, que será sistematizado más de un siglo después por Hopper y Traugott (1993), conocido con el nombre de “gramaticalización”.

2.2 Fase sintáctica: enlaces extraoracionales y elementos periféricos

Consideramos que la fase sintáctica podría comenzar con la publicación del *Curso superior de sintaxis española* de Gili Gaya (1943). Se trata del primer esbozo de un estudio sistemático sobre las partículas discursivas –denominadas por él “enlaces extraoracionales”–, consideradas como unidades que expresan relaciones que van más allá de las categorías de la sintaxis oracional. Gili Gaya dedica un capítulo (Gili Gaya, 1943: § XXIV) –como en el caso de Bello (1847), el último– a “los enlaces extraoracionales”. Además de acuñar una locución afortunada, que será utilizada por Catalina Fuentes en su primer estudio monográfico (1987), Gili Gaya delimita el ámbito en el que operan dichos enlaces, es decir, el de los nexos extraoracionales: “nuestro estudio habrá de ceñirse a los recursos de que el idioma pueda valerse para dar expresión gramatical a relaciones que van más allá de la oración” (Gili Gaya, 1943: 325). Un “van más allá” que podría interpretarse tanto con respecto a relaciones sintácticas excedentes, como apuntando a otros dominios, tales como el discurso o la pragmática.

Gili Gaya (1943) distingue “los enlaces extraoracionales” de “las muletillas”. Son enlaces las formas *sin embargo, no obstante, por consiguiente* y *luego*, que adjudica a la variedad culta de la lengua; en cambio, a expresiones como *pues, y, así que* y *conque*, típicas de la conversación popular, las denomina “muletillas”. Estas, a la par de los “bordones” de Valdés (1736) y Cova-

rrubias (1611), representarían un soporte conversacional para hablantes no instruidos: “muletilas, es decir, palabras o locuciones en que apoyan su elocución las personas no instruidas o poco dueñas de los recursos idiomáticos” (Gili Gaya, 1943: 326).

Por otra parte, una aportación importante de Gili Gaya fue la de señalar que algunas conjunciones y adverbios conjuntivos pueden expresar relaciones que exceden el límite oracional. Además –hasta lo que hemos podido comprobar, circunscribiendo nuestra búsqueda a gramáticas de la lengua española– en el texto de Gili Gaya se hallan algunas de las primeras observaciones sobre el entorno prosódico de las partículas y sobre lo que en términos semántico-pragmáticos llamaríamos “posiciones enunciativas” o “unidades informativas” (Ferrari *et al.*, 2008).

La continuidad del discurso, y a la vez la transición a otro miembro del mismo, tienen su signo gramatical en tales conjunciones y en numerosas frases conjuntivas como *pues bien, ahora bien, por el contrario, antes al contrario, con todo, en segundo lugar, por otra parte, etc.*, las cuales pueden preceder al nuevo miembro seguidas de pausa (coma o dos puntos), o intercalarse en él entre comas, a manera de incisos que establecen un nexo de continuidad, contraste o distribución en el sentido general del razonamiento. (Gili Gaya, 1943: 326)

También en la gramática de Alcina y Blecua (1975) emerge la necesidad de habilitar nuevos criterios para el análisis de los “elementos periféricos” (Alcina y Blecua, 1975: 817). En dicha gramática, de las partículas discursivas –denominadas “elementos periféricos”– se destaca la marginalidad, su carácter periférico respecto del contenido nuclear de la predicación. Los elementos periféricos de Alcina y Blecua son “periféricos” ya que se distinguen de “los elementos autónomos”. Asimismo, su marginalidad atañe al escaso contenido proposicional: “a veces [...] son una complementación” de la oración, lo que recuerda el papel de “adorno” asignado en el siglo XVII por Correas a “las partezillas”. En la obra de Alcina y Blecua, además, encontramos otra vez, como vimos en Bello (1847) –continuativo, correctivo y consecuencial– y en Gili Gaya (1943) –continuidad, contraste y distribución–, una tripartición de los usos o funciones semánticas de las partículas:

Más allá del campo de la ordenación oracional que cubren los elementos autónomos se sitúa un heterogéneo grupo de elementos de variada estructura gramatical que sólo se pueden distinguir por su función semántica, dedicada a *comentar, precisar o contrastar* el significado de toda la oración o a marcar el orden y la relación de una oración con las demás que le preceden o le siguen en el discurso. Están constituidos por frases o elementos de cierta autonomía que aportan muchas veces el mismo contenido de una oración y otras son simplemente una complementación o aclaración de lo que se dice en la oración. (Alcina y Blecua, 1975: 884; énfasis añadido)

La delimitación del campo de investigación, así como la denominación del mismo realizada por Gili Gaya (1943: 325-331), representan la base a partir de la cual Catalina Fuentes (1987) elabora el primer estudio monográfico en lengua española dedicado a “los enlaces extraoracionales”. C. Fuentes (1987: 41) circunscribe su análisis a los enlaces conjuntivos –elementos como *sin embargo, además, incluso y así pues*–, que en las gramáticas tradicionales se suelen tratar como tipos de adverbio. Como ya Alcina y Blecua (1975) y, poco después, con “los adyacentes circunstanciales” de Alarcos Llorach (1994), Fuentes también pone el acento sobre el margen oracional: “Al usarse para la organización del texto, su posición es el margen oracional, la parte más externa donde la relación sintáctica, tal como la entendemos, termina. Sólo existe la conexión” (Fuentes, 1987: 80).

Fuentes (1987: 17) observa que los enlaces extraoracionales conectan unidades discursivas superiores a la oración; intervienen, por tanto, en un nivel extraoracional y desempeñan, entre los enunciados que conforman el texto, un papel análogo al que cumplen las oraciones en el nivel oracional. De ahí que los enlaces contribuyan a la cohesión textual; por ello, suelen ocurrir en la parte izquierda del enunciado –en la unidad de “Marco” según el modelo de Basilea (Ferrari *et al.*, 2008; Ferrari y Borreguero, 2015)–, posición desde la cual conectan el enunciado en el que están con el (los) anterior(es), contribuyendo a la “visión de un todo sin fisuras” (Fuentes, 1987: 17).

Por su parte, Alarcos Llorach (1994: 296), además de coincidir en que los “adyacentes circunstanciales” indican “las circunstancias que rodean o matizan en la realidad lo que se quiere comunicar en la oración”, también señala que su clasificación debe hacerse “atendiendo no a su específica función gramatical, sino a la índole semántica de sus referencias”:



Estos adyacentes, pues, sirven en principio para indicar las circunstancias que rodean o matizan en la realidad lo que se quiere comunicar en la oración. Suelen distinguirse varias especies de circunstanciales, atendiendo no a su específica función gramatical, sino a la índole semántica de sus referencias: tiempo, lugar, modo, medio, instrumento, causa, compañía, fin, etc. De esta suerte, los segmentos en función circunstancial se distinguen entre sí, aunque no siempre, por las particularidades de la relación que denotan y no por los rasgos especiales de su relación dentro de la estructura oracional. (Alarcos Llorach, 1994: 296)

Los “adyacentes circunstanciales” de Alarcos Llorach (1994: 297) cumplen un papel marginal respecto del contenido predicativo del enunciado: enriquecen el sentido de este sin incidir en su contenido nuclear, que seguiría designando la misma realidad aun cuando se eliminasen las partículas. Por otra parte, a diferencia de Gili Gaya (1943) y Alcina y Blecua (1975) –quienes reconducían los enlaces o elementos periféricos a la clase gramatical de las conjunciones–, Alarcos Llorach (1994) observa que son los adverbios la clase gramatical que más opera como adyacente circunstancial. En efecto, a partir de Fuentes (1987), pasando por Alarcos (1994) para llegar a Portolés (2010) –dentro de una delimitación categorial en términos funcionales y no gramaticales– el foco de atención se ha dirigido a la clase de los adverbios, en particular, a los adverbios de foco (o focalizadores). Elementos como *también*, *hasta*, *incluso*, *solo* etc. serían la categoría léxica con el comportamiento más cercano al de los “marcadores del discurso”, de tal manera que los adverbios de foco, al igual que los marcadores, suelen estar incluidos en la denominación “partículas discursivas”, con la que se hace referencia a cualquier palabra invariable o locución que guíe por su significado el procesamiento de otra unidad con significado conceptual (Portolés, 2010: 198).

2.3 Fase pragmática: *marcadores del discurso y partículas discursivas*

En 1987, el mismo año en que Catalina Fuentes publica el primer estudio monográfico en lengua española, *Los enlaces extraoracionales*, Deborah Schiffrin publica la primera monografía en inglés, titulada *Discourse markers*. Esta denominación es la que más suerte tendrá en lengua española en los años siguientes: “Marcadores del discurso” es el título del capítulo sesenta y tres de la *GDLE* (1999) –el más extenso de la obra– redactado por Martín Zorraquino y Portolés. También recurren a la etiqueta “marcadores del discurso” la monografía de Portolés (1998) y las tres antologías en lengua española publicadas a cadencia decenal: Martín Zorraquino y Montolío Durán (1998), Loureda Llamas y Acín Villa (2010), Messias Nogueira, Fuentes Rodríguez y Martí Sánchez (2020).

Los últimos años del siglo XX son muy prolíficos para los estudios sobre partículas discursivas en español. Por ejemplo, en el año 1998 se publican cuatro estudios monográficos

en lengua española (tres en España y uno en Argentina) dedicados a las estrategias de conexión realizadas por los “marcadores del discurso”, “conectores pragmáticos” o “expresiones pragmáticas” (Briz, 1998; Carranza, 1998; Pons Bordería, 1998; Portolés, 1998). También en el mismo año se publica el primer número de *Oralia*, la primera revista especializada en el análisis del discurso oral en lengua española.

En los albores del siglo XXI, algunas cuestiones en torno a la clasificación y las características de las partículas discursivas consideradas como clase de palabras ya están ampliamente asentadas. Entre ellas destacamos: (i) el reconocimiento de su externalidad (o marginalidad) respecto del contenido proposicional del miembro discursivo en que aparecen (Martín Zorraquino y Portolés, 1999: 4058; Fraser, 2006: 189); (ii) una interpretación de su significado como descomponible en una serie de instrucciones semánticas (Portolés, 1998: 86; Fraser, 2006: 196-197; Murillo, 2010: 244; Sainz, 2015: 1340), y (iii) una concepción categorial en términos funcionales antes que gramaticales (Schiffrin, 1987: 41; Bazzanella, 2006: 456; Pons Bordería, 2006: 85; López Serena y Borreguero, 2010: 437). El reconocimiento de que se trata de una clase funcional de palabras se debe a la ausencia de características morfosintácticas que sean exclusivas de las partículas discursivas (López Serena y Borreguero, 2010: 437). Por tanto, a pesar de la variedad de criterios adoptados a lo largo del tiempo, según Pons Bordería, “the basis of the categorization process seems to rest on functional grounds” (2006: 85).

Tanto en la *GDLE* (Martín Zorraquino y Portolés, 1999) como en la mayoría de los estudios publicados en la primera década del siglo XXI, se adopta una clasificación funcional –con frecuencia tripartita– de las partículas discursivas. Por ejemplo, Pons Bordería (2006: 86) identifica una macrofunción, la marcación discursiva (*discourse markedness*), de la cual se ramificarían tres funciones: interaccional, modal y conectora. También López Serena y Borreguero (2010) adoptan una tripartición funcional, basada en Bazzanella (2006: 456), e identifican tres funciones discursivas: interaccional, metatextual y cognitiva.

Respecto de la alternancia entre las denominaciones “partículas discursivas” y “marcadores del discurso” –oscilación también presente en otras lenguas, como el inglés (*discourse particles* y *discourse markers*) o el italiano (*particelle discorsive* e *segnali / marcatori del discorso*)–, ya en 1987 Schiffrin (1987: 315, 2006: 336) establece una diferencia en términos de indexicalidad (*indexicality*), donde el vocablo “marcador” señalaría una relación ya existente en el discurso, mientras que la expresión “partícula” apuntaría a la creación de una relación nueva en el discurso, sin limitarse a marcarla:

First is the difference between displaying (markers) and creating (particles) meaning; [...] The term marker often implies that a linguistic item is displaying an already existent meaning; the term particle often implies that a meaning not otherwise available is being added into the discourse. (Schiffrin, 2006: 336)

En otros casos, la locución “partículas discursivas” se considera un hiperónimo de “los marcadores del discurso”; así por ejemplo, los adverbios de foco estarían incluidos en la clase de las partículas pero no en la de los marcadores: “el término *partícula discursiva* para cualquier palabra invariable o locución que guíe por su significado el procesamiento de otra unidad con significado conceptual. Tanto los marcadores del discurso –*es más*– como los adverbios de foco –*incluso*– serán distintos tipos de partículas discursivas” (Portolés, 2010: 298).

Sin embargo, sigue persistiendo una variable de incertidumbre respecto del objeto de estudio y la metodología de análisis; a saber, qué denominación utilizar y qué elementos incluir en la clase funcional: “puede decirse que prácticamente existen tantos enfoques como investigadores” (Murillo, 2010: 245). Por ello, abordar el estudio de las partículas discursivas conlleva, en primer lugar, hacer frente a problemas de orden terminológico y, secundariamente, lidiar con los criterios a seguir para una concepción categorial unitaria. Una síntesis

sobre el estado de la cuestión relativo a la terminología utilizada en los estudios en lengua española se puede encontrar en Garcés Gómez (2008):

el término *enlace* hace referencia a la dimensión supraoracional (*enlace extraoracional*) o al nivel textual (*enlace textual*) en el que se sitúan; *conector*, a las relaciones de conexión entre los enunciados, centradas en el vínculo semántico-pragmático que se establece entre miembros discursivos explícitos, o bien entre un segmento expreso y otro implícito; *operador* se ha utilizado con múltiples referencias, pero la más extendida es la que considera que su incidencia se limita al enunciado en el que se incluye; *marcador discursivo* es la denominación que alude al nivel en el que se inserta su descripción y pone de relieve su significado específico que consiste en proporcionar instrucciones para la correcta interpretación de los enunciados; y, por último, *partícula* es un concepto más abarcador referido a cualquier palabra invariable o locución que guíe por su significado el procesamiento de otra unidad con significado conceptual. (Garcés Gómez, 2008: 15)

3. CONCLUSIONES

Respecto de nuestra primera pregunta de investigación (¿Cuáles de estos elementos han incluido en sus análisis los gramáticos de la lengua española a lo largo del tiempo?), observamos que los “bordones” (Valdés, [1535] 1736; Covarrubias, 1611) de la fase preteórica se refieren a los usos expletivos de algunas interjecciones. También encontramos los términos “partezilla” y “partícula”, que designan, en ocasiones, las partes invariables, o sea las clases gramaticales de preposición, adverbio, conjunción e interjección (Correas, [1626] 1954); en otros casos, en cambio, “partícula” coincide con la clase de las conjunciones (Garcés, 1791).

Posteriormente, a partir de la mitad del siglo XX, denominaciones como “enlaces extraoracionales” (Gili Gaya, 1943; Fuentes, 1987), “elementos periféricos” (Alcina y Blecua, 1975) y “adyacentes circunstanciales” (Alarcos Llorach, 1994) manifiestan la predilección por la periferia del enunciado y por el funcionamiento de algunas expresiones que operan, en el nivel extraoracional, como las conjunciones en el oracional. En efecto, a partir de Garcés (1791) para llegar a Gili Gaya (1943) se privilegia el estudio de ciertas conjunciones y locuciones conjuntivas; luego, a partir de Fuentes (1987) el foco se dirige sobre todo a los adverbios. Finalmente, camino al siglo XXI se va asentando la idea de que las partículas (o marcadores) son una clase funcional, reconocible no en base a su categoría gramatical sino a la función discursiva desempeñada en determinados contextos de uso.

En cuanto a la segunda pregunta de investigación (¿Cómo se han ido construyendo las definiciones más completas con que contamos a partir de finales del siglo XX?), en la fase preteórica podemos apreciar cuatro tendencias, relativamente tempranas, por lo que se refiere a las propiedades de la clase: (i) marginalidad, (ii) desplazamiento semántico, (iii) tripartición funcional y (iv) marca en la jerarquía informativa de los enunciados.

La marginalidad de las partículas tal vez sea la característica que con mayor constancia ha acompañado el análisis de estas en el tiempo. Dicha marginalidad se da no solo por el reconocimiento del escaso contenido proposicional de las partículas –su baja o nula incidencia en las condiciones de verdad de los enunciados: “no sirve” (Valdés, 1736), “sin necesidad” (Covarrubias, 1611)– sino también en el texto-gramática, ya que observamos una tendencia a insertar observaciones al margen sobre las partículas, es decir, en el último capítulo de las gramáticas (Bello, 1847; Gili Gaya, 1943). Colocación que remite al hecho de que estos elementos pertenecen al margen de la gramática, y más decididamente a la pragmática. Son, en efecto, elementos pragmáticos en tanto se definen a través de la referencia al proceso comunicativo, cuyo valor se concreta en última instancia sobre bases contextuales.

Otro rasgo de las partículas señalado tempranamente, por lo menos a partir de Bello (1847), es el desplazamiento semántico por el que, saliendo de “su uso primitivo”, las

partículas se vacían de contenido proposicional y pasan a vehicular instrucciones semánticas que sirven para procesar el significado de los miembros del discurso sobre los que operan, de diversas maneras, según cuáles sean sus funciones. De hecho, una concepción de la clase sobre la base de sus funciones discursivas, o instrucciones semánticas, ya está presente en la fase inicial de su estudio. Dentro de la clasificación funcional, con frecuencia las (macro)funciones identificadas han sido tres: (a) “uso continuativo, correctivo o consecucional” (Bello, 1847), (b) “nexo de continuidad, contraste o distribución” (Gili Gaya, 1943), (c) “comentar, precisar o contrastar” (Alcina y Blecua, 1975), (d) “función interaccional, modal y conectora” (Pons Bordería, 2006), (e) “función interaccional, metatextual y cognitiva” (Bazzanella, 2006; López Serena y Borreguero, 2010).

Por último, a partir de Gili Gaya (1943) y Alcina y Blecua (1975), emerge la idea de que ciertas partículas: “marcan el orden y la relación de una oración con las demás” (Alcina y Blecua, 1975), es decir, contribuyen a determinar la jerarquía informativa del enunciado. Esta perspectiva será central en el siglo XXI para la elaboración de modelos de segmentación pragmática del texto orientados a encontrar nuevas unidades de referencia, más allá de las de la sintaxis oracional. Entre los modelos de segmentación que se han utilizado para el estudio de las partículas discursivas del español están el modelo Val.Es.Co. (Briz, 2003), para el español coloquial, y el modelo de Basilea (Ferrari *et al.*, 2008), elaborado sobre el italiano escrito estándar (no literario), del que también existe una adaptación al español (Ferrari y Borreguero, 2015).

Bibliografía

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1994) *Gramática de la lengua española*, Madrid, Colección Nebrija y Bello, Espasa.
- ALCINA FRANCH, Juan y José Manuel BLECUA PERDICES (1975) *Gramática española*, Barcelona, Ariel.
- ARCE CASTILLO, Ángela (2001) “Identificación de rasgos pragmáticos en las definiciones del *Tratado de las partículas* de Gregorio Garcés (1791)”, en M. A. Maquieira Rodríguez, M.^a D. Martínez Gavilán y M. Villayandre Llamazares, eds., *Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, Madrid, Arco/Libros, pp. 219-230.
- BAZZANELLA, Carla (2006) “Discourse Markers in Italian: Towards a Compositional Meaning”, en En: K. Fischer, ed., *Approaches to Discourse Particles*, Amsterdam, Elsevier, pp. 449-464.
- BELLO, Andrés (1847) *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Santiago de Chile, El Progreso.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio (1998) *El español coloquial en la conversación: esbozo de pragmagramática*, Madrid, Arco/Libros.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio, Salvador PONS BORDERÍA y José PORTOLÉS LÁZARO (eds.) (2008) *Diccionario de partículas discursivas del español*, en línea: <http://www.dpde.es/#/> (06/02/2023)
- CALERO VAQUERA, María Luisa (1986) *Historia de la gramática española (1847-1920). De Bello a Lenz*, Madrid, Gredos, pp. 139-179.
- CARRANZA, Isolda (1998) *Conversación y deixis del discurso*, Córdoba (Argentina), Publicaciones de la Universidad Nacional de Córdoba.

- CORREAS, Gonzalo (1954 [1903]) *Arte de la lengua española castellana*, Edición y prólogo de Emilio Alarcos García, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián (2006 [1611]) *Tesoro de la lengua castellana o española*, I. Arellano y R. Zafra, eds., Madrid, Editorial Iberoamericana/Vervuert.
- DE CESARE, Anna-Maria (2019) *Le parti invariabili del discorso*, Roma, Carocci.
- FERRARI, Angela, Luca CIGNETTI, Anna-Maria DE CESARE, Letizia LALA, Magda MANDELLI, Claudia RICCI y Carlo Enrico ROGGIA (2008) *L'interfaccia lingua-testo: natura e funzioni dell'articolazione informativa dell'enunciato*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- FERRARI, Angela y Margarita BORREGUERO ZULOAGA (2015) *La interfaz lengua-texto. Un modelo de estructura informativa*, Madrid, Biblioteca Nueva. Traducción y adaptación al español de Pura GUIL.
- FRASER, Bruce (2006) "Towards a theory of discourse markers", en K. Fischer, ed., *Approaches to Discourse Particles*, Amsterdam, Elsevier, pp. 189-204.
- FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina (1987) *Enlaces extraoracionales*, Sevilla, Alfar.
- (2009) *Diccionario de conectores y operadores del español*, Madrid, Arco/Libros.
- GARCÉS, Gregorio (1852 [1791]) *Fundamento del vigor y elegancia de la lengua castellana: expuesto en el propio y vario uso de sus partículas*, Vol. 1, F. Merino Ballesteros, ed., Madrid, Imprenta y estereotipía de Manuel Rivadeneyra.
- GARCÉS GÓMEZ, María Pilar (2008) *La organización del discurso: marcadores de ordenación y de reformulación*, Madrid, Editorial Iberoamericana/Vervuert.
- GILI GAYA, Samuel (1943) *Curso superior de sintaxis española*, México, Ediciones Minerva.
- GÓMEZ ASENCIO, José Jesús (1981) *Gramática y categorías verbales en la tradición española (1771-1847)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 218-312.
- (2016) "Categorías en *La oración y sus partes* (1920) de Rodolfo Lenz: Clases", *Boletín de Filología* 51.1, pp. 147-185.
- (2020) "Partezillas en la obra del maestro Antonio de Lebrixa grammatico", *Orillas* 9, pp. 769-801.
- HOLGADO LAGE, Anais (2017) *Diccionario de marcadores discursivos para estudiantes de español como segunda lengua*, New York, Peter Lang.
- LLITERAS PONCEL, Margarita (1995) "El Tratado de las partículas de Gregorio Garcés (1791) y su presencia en A. Bello", en M.^a T. Echenique, M. Aleza y M.^a J. Martínez, eds., *Actas del I Congreso de Historia de la Lengua Española en América y España*, Valencia, Universidad de Valencia-Tirant lo Blanch, pp. 371-381.
- LÓPEZ SERENA, Araceli y Margarita BORREGUERO ZULOAGA (2010) "Los marcadores del discurso y la variación lengua hablada vs. lengua escrita", en: Ó. Loureda Lamas y E. Acín Villa, eds., *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid, Arco/Libros, pp. 415-478.
- LOUREDA LAMAS, Óscar y Esperanza ACÍN VILLA (eds.) (2010) *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid, Arco/Libros.
- MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia (1992) "Partículas y modalidad", en G. Holtus et al., eds., *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 110-124.

- MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia (1998) "Los marcadores del discurso desde el punto de vista gramatical", en M. A. Martín Zorraquino y E. Montolío Durán, eds., *Los marcadores del discurso: teoría y análisis*, Madrid, Arco/Libros, pp. 19-53.
- MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia y Estrella MONTOLÍO DURÁN (eds.) (1998) *Los marcadores del discurso: teoría y análisis*, Madrid, Arco/Libros.
- MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia y José PORTOLÉS LÁZARO (1999) "Los marcadores del discurso", en I. Bosque y V. Demonte, eds., *GDLE. Gramática descriptiva de la lengua española: entre la oración y el discurso*, Vol. 3, Madrid, Espasa Calpe, pp. 4051-4203.
- MARTÍNEZ GAVILÁN, María Dolores (1989) *Las ideas lingüísticas en España en el siglo XVII: los tratados gramaticales*, León, Universidad de León.
- (2008) "El tratamiento de las partes de la oración en el *Arte de la Lengua Española* de Juan Villar: entre los postulados sanctianos y la tradición escolar", *Quaderns de Filologia. Estudis lingüístics*. Vol. XIII, pp. 157-181.
- MESSIAS NOGUEIRA, Antonio, Catalina FUENTES RODRÍGUEZ y Manuel MARTÍ SÁNCHEZ (eds.) (2020) *Aportaciones desde el español y el portugués a los marcadores discursivos: treinta años después de Martín Zorraquino y Portolés*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- MURILLO ORNAT, Silvia (2010) "Los marcadores del discurso y su semántica", en Ó. Loureda Lamas y E. Acín Villa, eds., *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid, Arco/Libros, pp. 241-270.
- NEBRIJA, Antonio (2005 [1492]) *Una aproximación a la Gramática de Nebrija*, J. A. Peragón Anguita, ed., Sevilla, Ediciones Alfar.
- PONS BORDERÍA, Salvador (1996) "La presencia de los enlaces extraoracionales en la tradición gramatical española: la descripción de algunas conjunciones. Otros valores conversacionales", *ELUA 11*, pp. 261-283.
- (1998) *Conexión y conectores: estudio de su relación en el registro informal de la lengua*, Valencia, Universitat de Valencia.
- (2006) "A Functional Approach to the Study of Discourse Markers", en K. Fischer, ed., *Approaches to Discourse Particles*, Amsterdam, Elsevier, pp. 77-99.
- PONS RODRÍGUEZ, Lola (2010) "La elaboración léxica desde modelos latinos: tres estudios de caso en el castellano medieval (inclusive, exclusive, respective)", en M. Castillo Lluch y M. López Izquierdo, eds., *Modelos latinos en la Castilla medieval*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 81-111.
- PORTOLÉS LÁZARO, José (2001 [1998]) *Marcadores del discurso*, Barcelona, Ariel.
- (2010) "Los marcadores del discurso y la estructura informativa", en Ó. Loureda Lamas y E. Acín Villa, eds., *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid, Arco/Libros, pp. 281-326.
- RAMAJO CAÑO, Antonio (1987) *Las gramáticas de la lengua castellana desde Nebrija a Correas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 185-210.
- ROBINS, Robert H. (1966) "The Development of the Word Class System of the European Grammatical Tradition", *Foundations of Language 2*, pp. 3-19.
- SAINZ GONZÁLEZ, María Eugenia (2015) "Los marcadores discursivos", en F. San Vicente, ed., *GREIT. Gramática de referencia de español para itálofonos: Oración, discurso, léxico*, Vol. 3, Bologna, CLUEB, pp. 1339-1372.

SANTOS RÍO, Luis (2003) *Diccionario de partículas*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones.

SCHIFFRIN, Deborah (1987) *Discourse markers*, Cambridge, Cambridge University Press.

—— (2006) “Discourse Markers Research and Theory: Revisiting *and*.”, en K. Fischer, ed., *Approaches to Discourse Particles*, Amsterdam, Elsevier, pp. 315-338.

VALDÉS, Juan (1987 [1736]) *Diálogo de la lengua*, C. Barbolani, ed., Madrid, Cátedra.



Diccionarios bilingües y locuciones verbales a partir del léxico técnico relativo a la música

FEDERICA FRAGAPANE
Università di Catania

Resumen

El aprendizaje de una lengua extranjera supone un uso sistemático del diccionario bilingüe, puesto que afrontar el estudio de un nuevo idioma conlleva entrar en contacto con una cantidad importante de estructuras y términos desconocidos que pueden plantear dificultades tanto para la descodificación como para la codificación en una segunda lengua. Ahora bien, entre los numerosos criterios para que un repertorio bilingüe se considere completo y útil sobresale la inclusión de términos especializados que pertenecen a lenguajes sectoriales. Más en concreto, en esta ocasión la música será nuestro *leitmotiv* y el objetivo será analizar algunos diccionarios bilingües español-italiano, tanto en lo que afecta a su macroestructura, en lo referente a los criterios de la marcación diatécnica adoptada, como en lo relativo a su microestructura, respecto a las expresiones fijas que contienen palabras relacionadas con el ámbito en cuestión, y que generalmente, por ser idiomáticas, presentan divergencias importantes entre dos lenguas distintas. Así pues, se partirá de la observación de un corpus de lemas musicales, para luego estudiar las locuciones verbales correspondientes y cotejarlas desde una perspectiva contrastiva entre español e italiano.

Abstract

Learning a foreign language implies a systematic use of the bilingual dictionary, since the study of a new language means to come into contact with a significant number of unknown structures and terms that can pose difficulties both for decoding and for encoding in a second language. Among the numerous criteria for a bilingual repertoire to be considered complete and useful, we regard as notable the inclusion of specialized terms that belong to sectorial languages. More specifically, music will be our *leitmotif* and the aim will be to analyse some Spanish-Italian bilingual dictionaries, both at the macrostructure level, regarding the criteria of the diatechnical marks, and at the microstructure level, regarding the phraseological units that contain musical terms. Therefore, we will create a corpus of musical lemmas; later we will examine some corresponding phraseological units and compare them from a contrastive perspective between Spanish and Italian.



1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVO Y METODOLOGÍA

El objetivo principal del presente trabajo es el análisis de un corpus de lemas técnicos pertenecientes al campo de la música y, a partir de ellos, de un corpus de locuciones verbales en un cotejo entre español e italiano a través de los diccionarios bilingües. Recurriremos básicamente a tres diccionarios español-italiano en formato papel, de gran tamaño y ediciones actuales, que analizaremos en la sección español-italiano: *Garzanti Spagnolo (Spagnolo-Italiano, Italiano-Spagnolo)* de AA.VV (2018), que indicaremos con GA; *el Grande Dizionario spagnolo-italiano/Gran*



Diccionario italiano-español de Tam (2021), TM a partir de ahora; *Il Grande dizionario di spagnolo* de Arqués y Padoan (2020), que marcaremos con ZN.

El trabajo se divide en tres partes. En la primera, se aborda el tema de la marcación diatécnica, se presenta el corpus de los términos relacionados con la esfera musical y se analiza cómo estos están registrados en nuestros diccionarios. En la segunda parte, nos ocupamos de las locuciones verbales construidas a partir de los vocablos técnicos del corpus. Finalmente, en la tercera parte reflexionamos sobre el matiz idiomático y el aspecto cognitivo de las expresiones seleccionadas desde una perspectiva contrastiva con el italiano, lo que tiene que ver también con la cuestión traductológica, que supone un verdadero desafío dentro de la lexicografía bilingüe. Efectivamente, como pone de relieve Alvar Ezquerro (1993), el rasgo principal del diccionario bilingüe es que la información semántica se encuentra centrada en un equivalente, y no en una definición. El diccionario bilingüe no ofrece definiciones, sino más bien parejas de equivalentes semánticos. El lexicógrafo debe traducir, pero sin explicar, así que a veces fracasa en el intento por tener que tratar con el carácter metafórico del lenguaje, que no siempre coincide entre dos idiomas.

El método de trabajo consistirá en el esbozo de un cuadro teórico sobre marcación diatécnica, locuciones verbales y lingüística cognitiva, para llevar a cabo contextualmente las investigaciones más prácticas acerca de estos mismos temas. El análisis de las locuciones verbales será respaldado por un cotejo entre ellas y las que aparecen, a partir de los mismos vocablos, en el diccionario fraseológico de Seco *et al.* (2017). Tomamos este diccionario como punto de partida porque representa una fuente fiable y meritoria para comprobar la actualización de las unidades registradas. Y esto tanto por haber sido compuesto “sobre la documentación real del uso escrito” como por basarse en “textos publicados entre 1955 y 2017, es decir, dentro del último medio siglo [...]. Un período con la extensión suficiente para dar una imagen fiel de la lengua de las generaciones que conviven en el momento presente” (Seco *et al.*, 2017: XII-XIV).

En este trabajo nos centramos en las locuciones verbales como tipología fraseológica por dos motivos: primero, porque representan un grupo importante desde un punto de vista cuantitativo, de ahí que sea más probable encontrar ejemplos en los diccionarios bilingües; segundo, para delimitar más el campo de nuestro estudio y evitar abarcar demasiados aspectos, que harían más difícil llegar a conclusiones claras. Se trata de unidades caracterizadas por un núcleo verbal acompañado de complementos, que suelen funcionar como elementos oracionales y no como enunciados completos, y que por tanto desempeñan la función de predicado y contienen un verbo conjugable. La heterogeneidad de criterios manejados para definir su estructura hace que existan varias clasificaciones no siempre coincidentes. Según García-Page Sánchez (2008: 145), pueden estar formadas básicamente por dos tipos de estructuras: una está constituida por al menos un complemento que, en algunas ocasiones, puede ser incluso un verbo con función de complemento (*caerse la cara de vergüenza, no tener pelos en la lengua, mandar a freir espárragos*); la otra, en cambio, se basa en un binomio coordinativo (*dar y tomar, ir y venir en algo*).

En el plano morfosintáctico, otro importante rasgo que poseen es la fijación, que no permite ni modificar el orden de los elementos, ni eliminar los vocablos constituyentes. No se trata de una propiedad absoluta ni definitiva, porque existe un margen de variabilidad por el cual algunas unidades, aunque fijas, pueden sufrir ciertas modificaciones.

En el plano semántico, en cambio, el principal rasgo es la idiomática, “una característica potencial, no esencial, de este tipo de unidades” (Corpas Pastor, 1996: 27), que puede manifestarse en distintos grados, por haber locuciones de significado transparente y locuciones de significado más opaco (*cambiar de disco vs. tener bemoles*). Tal como apunta García-Page Sánchez (2008: 27), “la idiomática, como la fijación, se muestra como un factor de relevancia en grado diverso para la caracterización de las unidades fraseológicas (locuciones) en la medida en que en ellas no se manifiesta por igual y uniformemente, sino de forma gradual”.

2. LA MARCACIÓN DIATÉCNICA

Entre las informaciones aportadas por un diccionario bilingüe destacamos las que deberían servir de guía para distinguir los usos habituales, no habituales, genéricos o específicos que caracterizan palabras, acepciones y expresiones incorporadas. Este asunto nos lleva a introducir la idea de marcación lexicográfica, un concepto básico en cualquier tipo de diccionario, puesto que ayuda a delimitar las condiciones de uso de los términos, sean normales o especiales, afinando así los conocimientos y la competencia comunicativa del usuario extranjero. Como recuerda Fajardo (1996-1997: 31),

La marcación es el recurso o procedimiento que se utiliza en el diccionario para señalar la particularidad de uso, de carácter no regular, que distingue a determinados elementos léxicos. Su valor es general y afecta a todo el diccionario, de manera que las unidades léxicas quedan divididas en marcadas y no marcadas.

El presente estudio se centra en la marcación diatécnica, que no es otra cosa que el conjunto de indicaciones que señalan que los lemas en cuestión pertenecen a un área científica o profesional específica. Porto Dapena (2002: 251) incluye esta clase de informaciones complementarias dentro de las marcaciones diasistémicas, que comprenden también las marcas diacrónicas, diatópicas, diafásicas, connotativas y diastráticas, es decir, variedades de uso que pueden depender del momento histórico, de la zona geográfica o del nivel sociolingüístico del hablante, y cuya suma, como puntualiza Prestigiacomio (2009: 116), constituye el tejido de cualquier lengua, sea materna o extranjera. Así pues, todas las variantes que integran una lengua deberían figurar en un diccionario, y, por muy difícil que sea su inserción, también en uno bilingüe. Si adoptamos la visión del repertorio bilingüe como la del estudio del léxico a modo de un fichero, cabe precisar que en cada ficha se crea un microsistema de equivalencias, variantes, informaciones esenciales y complementarias, que sirven para atender las exigencias del mayor número posible de usuarios, por ser obras destinadas a varios perfiles de consultante. Según esta lógica, la marcación técnica tiene un papel complicado, puesto que, por un lado, la ambición de las obras donde se utiliza consiste en registrar un caudal de palabras completo y actual, abarcando incluso ámbitos profesionales y específicos que sirvan también a los traductores. Por otro, y al mismo tiempo, la intención primordial es crear repertorios generales, accesibles a estudiantes de lenguas extranjeras, que no siempre necesitan marcaciones tan detalladas como los usos técnicos o científicos de los términos.

Capra (2016: 48) define este tipo de marcación como relativamente problemática “por ser una cuestión cuantitativa relativa al inventario de marcas que el diccionario toma en consideración, aunque se deja entrever el riesgo de exceso de categorías referidas a ámbitos profesionales”. Obviamente, según cuál sea el sector científico al que se haga referencia, las consideraciones no son idénticas, dado que algunos ámbitos son más definidos y, además de poseer términos técnicos, se caracterizan por tener reglas morfosintácticas peculiares y unidades de significado especializado, como por ejemplo en el caso del lenguaje jurídico; en cambio otros, como el de los medios de comunicación, de la informática y de la tecnología, toman de la lengua común tanto el léxico como las reglas, constituyendo un dominio de carácter público. Es la diferencia que Cinotti (2006) establece entre lenguajes especializados y lenguajes sectoriales, que no se refleja mucho en los repertorios bilingües por reducirse al mismo tratamiento en la mayoría de los casos.

Ahora bien, la presencia de léxico técnico en los diccionarios bilingües es una característica que ya en las páginas introductorias se adelanta con todo lujo de detalles, puesto que hay indicios acerca de la inclusión de este tipo de lenguaje en los listados de la sección preliminar, donde se exponen todas las marcas diatécnicas que se usarán a lo largo del repertorio.

Analizando el listado de abreviaturas que aparece en las páginas introductorias de los tres diccionarios aludidos, es evidente que están bien provistos de marcas diatómicas, lo que expresa implícitamente la voluntad de cuidar mucho la riqueza del léxico. En total, TM propone 92 marcas, GA 86 y ZN 85. Las que comparten son 65: *aeronáutica, agricultura, anatomía, heráldica, arquitectura, arqueología, astronomía, astrología, automóviles, biología, botánica, lenguaje burocrático, química, cine, comercio, derecho, ecología, economía, albañilería, electricidad, electrónica, enología, farmacia, ferrocarriles, filosofía, física, fisiología, fonética, fotografía, gastronomía, geografía, geología, geometría, periodístico, gramática, informática, lingüística, marina, matemáticas, mecánica, medicina, metalurgia, meteorología, militar, mineralogía, mitología, música, pintura, política, psicología, radiofonía, religión, retórica, científico, escultura, sociología, historia, tauromaquia, teatro, técnica, telecomunicaciones, industria textil, topografía, veterinaria y zoolología.*

Las diferencias, en cambio, están relacionadas principalmente con ámbitos más peculiares que no todos los diccionarios incluyen: algunas marcas figuran solo en uno o dos de ellos. Más en concreto, solo GA incluye *administración, astronáutica, bancario, bioquímica, entomología y paleontología*; y comparte solo con ZN *indumentaria, eclesiástico, literatura, minería, escuela y tipografía*. Solo ZN incorpora *contabilidad, cosmética, empresarial, telefonía y paleografía*; y coincide solo con TM en *arte, cirugía, deporte, editorial, equitación, filatelia, hidráulica, ingeniería, numismática y óptica*. Finalmente, solo TM propone *artesanía, curtido, fortificación, juegos, instrucción, moda, pesca y zootecnia*; y solo con GA comparte *antropología, estadística, etnología, industria, ictiología, ornitología, poesía, seguro y televisión*.

En algunos casos, se trata de maneras distintas de etiquetar los sectores en cuestión, como *instrucción* o *escuela, bancario* o *contabilidad*; en otras ocasiones, se trata de especificaciones diferentes, como *televisión* respecto a *telecomunicaciones* o *eclesiástico* respecto a *religión*. Resaltan unos sectores más comunes y concretos, como *moda* o *deporte*, que no aparecen en los tres diccionarios y que, por muy técnicos que sean, recogen un léxico de dominio común y, por tanto, difícil de clasificar. De todas formas, el hecho de que se incorporen muchas marcas en el inventario de las páginas introductorias no es garantía *a priori* de que su uso será minucioso en el cuerpo del diccionario. Como apunta Valero Gisbert (2008: 127), “un diccionario bilingüe no es una obra cuyas características son uniformes y constantes, sino que se encuentran numerosas divergencias entre lo que se declara en la introducción y lo que realmente se halla”.

En lo referente a la microestructura, la mayor o menor inserción de las marcas depende de las elecciones que haga el lexicógrafo. De ahí que no resulte fácil la comparación entre sistemas de marcación de diccionarios distintos.

3. CORPUS Y ANÁLISIS

Respecto al tema que nos concierne en este trabajo, que es específicamente el léxico musical, en la guía inicial de los tres repertorios se advierte que con la etiqueta *música*, como metalinguaje, se marcarán los términos propios del campo musical. En el plano de la microestructura, se presentan varias situaciones: la marca *mús* se usa para deslindar tanto los lemas monosémicos, que pertenecen inequívocamente a un único lenguaje sectorial, como, con más razón, los lemas polisémicos, para los que es necesario esclarecer las distintas acepciones. Adentrándonos en la cuestión, podemos poner en evidencia:

- términos musicales que no llevan ninguna marca, puesto que forman parte del léxico común (*guitarra, coro, etc.*);
- vocablos que tienen más de una acepción, en los que la marca aparece para especificar la particularidad de uso (*batuta, bombo, nota, etc.*);
- vocablos técnicos sin marca que se combinan con otros lemas, creando estructuras complejas de tipo nominal o verbal y de significado transparente (*maestro de capilla, templar un instrumento*);

- vocablos técnicos sin marca que se incorporan en unidades fraseológicas donde, en el conjunto, adquieren un significado idiomático, puesto que la carga metafórica que conllevan se ha fijado con el uso (*dar el cante, llevar la batuta, oír campanas y no saber dónde*).

Sin duda alguna, la marcación diatécnica tiene que ver más con las unidades monoléxicas que con las unidades pluriléxicas. Si ponemos en relación este tipo de marcación con la dimensión fraseológica, raramente las unidades están marcadas. A la cantidad copiosa de términos específicos, registrados en los diccionarios y marcados técnicamente, no le corresponde una presencia igualmente abundante de unidades fraseológicas, bien porque no hay fraseologismos por cada uno de estos lemas, bien porque, cuando existen, no todos los repertorios los incluyen.

En una primera fase, seleccionamos un conjunto de palabras musicales de los diccionarios del corpus, para comprobar la presencia de la marcación diatécnica. Usamos el símbolo - cuando aparece el lema sin ninguna etiqueta que señale el matiz técnico de la palabra, mientras que cuando el tecnicismo no se registra escribimos directamente que no figura. Cabe indicar que las etiquetas que mostramos en la tabla son las que aparecen en los diccionarios en cuestión, así que no coinciden, porque cada repertorio utiliza distintos criterios tipográficos. Nótese, por ejemplo, que GA usa etiquetas en italiano también en la sección español-italiano, delatando así una bidireccionalidad parcial.

Tabla 1.

Léxico técnico	GA	ZN	TM
acordar	-	(Mús.)	mús
acordeón	-	(Mús.)	mús
afinador	(mus.) (strumento per accordare)	(Mús.)	mús
aria	(mus.)	(Mús.)	mús
armonía	-	(también Mús.)	mús
atabal		(Mús.) [timbal] [tamboril] [atabalero]	mús (instrumento) [...] (banda)
baquetas	-	(Mús.)	mús
barbada	(mus.)	(Mús.) (del violín y de la viola)	mús
batería	(mus.)	(Mús.)	mús
batuta	-	(Mús.)	mús
bemoles	(mus.)	(Mús.)	mús
bombo	-	(Mús.)	mús
caja	(mus.)	(Mús.) (parte del instrumento)	mús
campana	-	(Mús.)	-
cantante	-	-	mús
cante	-	(canto popular andaluz)	mús
castañuela	(mus.)	(Mús.)	mús
cencerro	-	-	-
clarín	(mus.)	(Mús.)	mús (instrumento)
clave	(mus.)	(Mús.)	mús
compás	(mus.)	(Mús.)	mús
concierto	(mus.)	(Mús.)	mús

consonancia	-	(Mús.)	mús
consonar	(mus.)	no figura	mús
contrapunto	(mus.)	(Mús.)	mús
corchea	(mus.)	(Mús.)	mús
cornamusa	-	(Mús.)	mús
coro	-	(Mús.) *coro de capilla	mús
desentonar	-	(Mús.)	mús
diapasón	-	(Mús.)	mús
disco	(mus.)	(Mús.)	-
dulzaina	(mus.)	(Mús.)	mús
entonar	-	(Mús.) (dar el tono adecuado)	mús
escala	(mus.)	(Mús.)	-
falsete	(mus.)	(Mús.)	mús
flauta	(mus.)	(Mús.)	mús
gaita	(mus.)	(Mús.)	mús
guitarra	(mus.)	(Mús.)	mús
la	(mus.)	(Mús.)	mús
lira	(mus.)	(Mús.)	mús
maderas	(mus.)	(Mús.) (instrumentos)	mús
mambo	(danza)	(baile y música)	mús
maraca	(mus.)	(Mús.)	mús
mariachi	(mus.)	-	mús
matraca	(mus.)	(Mús.)	mús
motivo	(mus.)	(Mús.)	mús
murga	-	(conjunto de músicos)	-
nota	(mus.)	(Mús)	mús
órgano	(anche mus.)	(Mús)	mús
orlo	(mus.) (strumento e registro d'organo)	(Mús)	mús
orquesta	-	(Mús)	mús
palillo	(mus.) (per strumenti a percussione)	(Mús)	mús
pandereta	(mus.)	(Mús)	mús
pandero	(mus.)	(Mús)	mús
pavana	(danza, musica)	(Mús)	-
pedal	-	(Mús)	-
pentagrama	(mus.)	(Mús)	mús
piano	(mus.)	(Mús)	mús
pífano	(mus.)	(Mús)	-
pito	(strumento)	(instrumento)	-
platillo	(mús.)	(Mús.)	mús
preludio	(anche mus.)	(Mús)	mús
puntear	(mus.)	(Mús) (una cuerda, un instrumento)	mús
serenata	-	(Mús)	mús
sintonía	-	-	-
sonaja	(mus.)	(Mús)	-
sonar	-	-	-
sordina	(mus.)	(Mús.)	mús
tambor	(strumento)	(Mús.)	mús
tecla	-	(Mús.)	mús
tilín	-	-	-

timbre	(mus.)	(Mús.)	mús
tonadilla	-	(Mús.)	mús
tono	(mus.)	(Mús.)	mús
trompa	(mus.)	(Mús.)	mús
trompeta	(mus.)	(Mús.)	mús
viola	(mus.)	(Mús) (instrumento)	mús
violín	(mus.)	(Mús)	mús
violón	(mus.)	(Mús)	mús
zambomba	(mus.)	(Mús.)	mús

Observamos que en los tres diccionarios el uso de la marca diatécnica es constante, pero resaltan algunas diferencias, no solo cuantitativas. De 80 términos en total, aparecen con marcación 73 en ZN, 67 en TM y 54 en GA. Los procedimientos empleados son los siguientes:

- el más frecuente consiste en la fórmula *mús* después de las indicaciones gramaticales y delante de la primera acepción del término;
- en algunos casos aparece la expresión italiana *anche mus* en GA, que se convierte en *también mús* en TM, y que se usa cuando el término presenta varias acepciones y solo una de ellas representa un tecnicismo musical;
- en otras ocasiones, destacan especificaciones como *instrumento* en TM, *parte del instrumento* en ZN, o definiciones de carácter casi enciclopédico como *strumento e registro d'organo* en GA, que, por un lado, muestran cierta meticulosidad al aportar informaciones más detalladas sobre aspectos a los que se refiere el término; y, por otro, muestran la falta de una metodología rigurosa, por aparecer solo de vez en cuando.

Por lo que se refiere a la fraseología, a continuación, mostramos por cada tecnicismo las locuciones verbales incorporadas en los diccionarios, teniendo en cuenta algunas precisiones:

- respecto a la tabla anterior, se proponen solo los lemas bajo cuyas entradas se han encontrado locuciones verbales, puesto que en muchos casos al término musical no le corresponde ninguna unidad fraseológica de este tipo;
- de los términos seleccionados analizamos solo las locuciones verbales que acojan la acepción referida a la música. Por tanto, del lema *nota*, por ejemplo, no se considerará la locución *tomar nota* porque su significado deriva de *nota* como señal o advertencia, pero sí tendremos en cuenta la locución *dar la nota discordante*, porque su significado hace referencia a la *nota* como sonido. Respecto a este punto concreto, es interesante señalar que existen casos en que trasluce cierta incongruencia entre el significado originario de la palabra y su uso musical. Por ejemplo:

bombo. (Del lat. *bombus*, 'ruido'). Viene de *bombus*, que en latín significa ruido. Si ése es el origen del nombre del instrumento, desde el ámbito musical, cualquier otro instrumento de afinación indeterminada, tendría el mismo nombre. Por ejemplo *plato* (Del lat. *plattus, platus*, 'plano'), es un instrumento que también produce ruido. (López de Rego Fernández & Esteve Faubel, 2006: 21)

- se subrayan en negrita todas las locuciones que no aparecen en Seco *et al.* (2017), pero sí en alguno de los tres diccionarios.

Tabla 2.

Léxico técnico	GA	ZN	TM	Locuciones correspondientes en Seco <i>et al.</i> (2017)
acordeón	-	-quedarse hecho un acordeón	-	-

atabal	-	-	traer los atabales a cuesta	-
baquetas	-tratar a (la) baqueta	-tratar a la baqueta a al.	-mandar/tratar a (la) baqueta a alguien	*a la baqueta [...] <i>Normalmente con el v. tratar</i>
batuta	-llevar la batuta	-llevar la batuta	-llevar la batuta	-llevar la batuta
bemoles	-tener bemoles	-ser de bemoles -tener bemoles	-tener algo tres/muchos bemoles	-tener bemoles
bombo	-dar bombo -darse bombo -poner a alguien la cabeza como un bombo	-darle bombo a al. -darse bombo	-dar bombo -darse bombo	-dar bombo *como un bombo (tener o poner)
caja	-despedir (o echar) con cajas destempladas	-despedir (o echar) con cajas destempladas	-despedir/echar con cajas destempladas	*con cajas destempladas [...] <i>Gralm con vs como echar o despedir</i>
campana	-doblar las campanas -echar (o lanzar) las campanas al vuelo -oír campanas y no saber dónde	-echar las campanas -no haber oído campanas -oír campanas y no saber dónde	-echar las campanas al vuelo -no haber oído campanas -oír campanas y no saber dónde -repicar las campanas -tocar/doblar las campanas	-echar (o lanzar) las campanas al vuelo -haber oído campanas (y no saber dónde) -salvar la campana -sonar campanas de boda
cantante	-	-llevar la voz cantante	-llevar la voz cantante	-
cante	-dar el cante, ir con el cante	-dar con el cante -ir con el cante	-dar el cante	-dar el cante/ir con el cante
castañuela	-estar como unas castañuelas	-estar como (o estar hecho) unas castañuelas	-estar alegre como castañuelas	*como unas castañuelas
cencerro	-estar como un cencerro	-estar como un cencerro	-estar como un cencerro	-estar como un cencerro
compás	- marcar el compás -perder el compás	-marcar el compás -perder el compás -seguir el compás	-llevar el compás -perder el compás	-coger el compás
coro	-hacer coro	-hacer coro a al.	-hacer coro	-hacer coro
diapasón	-subir, bajar el diapasón	-bajar el diapasón-subir el diapasón	-bajar/subir el diapasón	subir (o bajar) el diapasón
disco	-cambiar de disco, poner otro disco -ser un disco rayado	-cambiar de (o el) disco	-parecer alguien un disco rayado	-cambiar de disco (o cambiar el disco) -colocar el disco *disco rayado
flauta	-sonar la flauta (por casualidad)	-sonar la flauta (por casualidad)	-sonar la flauta (por casualidad)	-sonar la flauta (por casualidad)

gaita	-templar gaitas	-templar gaitas	-	-templar gaitas
guitarra	-	-estar como Mateo con la guitarra	-estar bien/mal templada la guitarra	estar como Mateo con la guitarra
maraca	-	-	-	estar como las maracas de Machín
matraca	-dar la matraca -darle a la matraca	-dar (la) matraca	-dar la matraca -ser una matraca	-dar (la) matraca -darle a la matraca
murga	-dar (la) murga	-dar la murga	-dar la murga	dar (la) murga
nota	-	-	-	dar (o poner) la nota discordante
palillo	-tocar (o mover) todos los palillos	-estar como un palillo (o estar hecho un palillo)	-ser siempre el palillo de la gaita	tocar todos los (o muchos) palillos (no dejar palillo sin tocar)
pandereta	-zumar la pandereta a alguien	-zumarle la pandereta a al.	-zumar la pandereta	-zumar la pandereta
pandero	-poner(le) a alguien el culo como un pandero	-	-	-poner el culo como un pandero
piano	-tocar el piano	-	-ser algo grande como un piano	-tocar el piano -*como un piano [...] muy grande o enorme
pito	-tocar un pito -tomar a alguien por el pito del sereno	-dar pitos -importarle un pito a al. -no entender (ni) un pito -no valer (ni) un pito -tocar el pito -tocar el pito en algo -tomar a al. por el pito del sereno	-no valer un pito -tomar a alguien por el pito del sereno	-tomar por el pito del sereno -*un pito [...] <i>Gralm con el v. importar</i>
serenata	-dar(le) la serenata a alguien	-	-	-dar la (o una) serenata
sonar	-	-sonar a algo -sonar a rayos -sonar a vacío	-sonar algo a chino -sonar bien/mal una expresión -sonar la flauta por casualidad	-sonar la flauta (por casualidad)
sordina	-poner en sordina -poner sordina a	-poner sordina a	-	-poner sordina (o poner en sordina)
tecla	-dar en (con) la tecla -tocar la tecla sensible	-dar con la tecla -dar en la tecla -tocar una tecla -tocar unas teclas	-dar en la tecla -tocar muchas teclas -tocar una tecla	-dar en (o con) la tecla -tocar todas las (o muchas) teclas

tilín	-hacer tilín a alguien	-hacer tilín a al.	-hacer tilín -tener tilín	-hacer tilín
tono	-cambiar (o mudar) de tono -darse tono -ponerse a tono	-bajar el tono -darse tono -decir algo en todos los tonos -estar a tono -mudar, cambiar al. de tono -no venir algo a tono -ponerse a tono -ser de buen tono/ser de mal tono -subir el tono (o subirse de tono)	-bajar el tono -darse tono -decir en todos los tonos -estar/poner a tono -mudar de tono -no estar a tono -no venir a tono -subir(se) de tono	-bajar el tono -cambiar de tono -darse tono -decir en todos los tonos -estar a tono -ponerse a tono -subir de tono -subir el tono
violón	-	-tocar el violón	-tocar el violón	-tocar el violón

De los 80 términos iniciales, solo en 35 casos aparecen locuciones verbales. En líneas generales, los tres diccionarios ofrecen una amplia cantidad de locuciones de este tipo, pero en algunos casos las unidades analizadas aparecen solo en uno de los tres, de manera que resulta imposible un cotejo entre ellos. Para los lemas (*maraca, nota*), destaca la presencia de locuciones verbales solo en el diccionario fraseológico de Seco *et al.* (2017) y no en los repertorios bilingües. Para otros lemas, en cambio, sobresalen locuciones verbales presentes en nuestros diccionarios que, por el contrario, en Seco *et al.* (2017) no figuran, como, por ejemplo: *ser de bemoles; darse bombo; doblar las campanas, repicar las campanas, tocar las campanas; marcar el compás, perder el compás, seguir el compás, llevar el compás; dar la gaita; estar bien/mal templada la guitarra; ser una matraca; ser siempre el palillo de la gaita; dar pitos, tocar el pito en algo; tocar la tecla sensible; tener tilín*¹. En cuanto a los motivos de estas discrepancias observamos que:

- algunas unidades no pueden considerarse exactamente locuciones en sentido estricto², puesto que su significado deriva simplemente de la suma de los significados de los lemas implicados, también en sus acepciones coloquiales o figuradas, como *perder el compás, ser de bemoles, ser una matraca, marcar el compás, seguir el compás, repicar las campanas*;
- algunas construcciones pueden juzgarse pleonásticas, porque ponen complementos juntos con verbos que ya de por sí expresan el significado que se atribuye a la presunta locución. Por ejemplo, en *doblar las campanas* ya el verbo *doblar* en su uso intransitivo significa *tocar a muerto*. *Darse bombo* es una repetición de *dar bombo*, que ya contiene el significado de elogiar a alguien exageradamente, pues en forma reflexiva simplemente indica que la acción se refiere al mismo hablante;
- varias unidades no coinciden en la modalidad de clasificación. Por ejemplo, a locuciones verbales de los tres diccionarios les corresponden en Seco *et al.* (2017) construcciones comparativas, nominales o fórmulas oracionales, como *estar alegre como castañuelas* vs. *como unas castañuelas, poner a alguien la cabeza como un bombo* vs. *como un bombo, no tocar pitos* vs. *¿qué pito toca?, no importar/valer un pito* vs. *un pito, ser algo grande como un piano* vs. *un piano, ser un disco rayado* vs. *disco rayado*;

¹ Se disponen las unidades según el orden alfabético de los lemas pertenecientes al léxico musical.

² Seco *et al.* (2017: XIV) definen las locuciones en sentido estricto como las “agrupaciones más o menos fijas de palabras [...] que tienen un valor estable propio que no es la suma de los de sus componentes”.

- en algunos casos se trata de locuciones que no tienen vida lexicográfica y están ausentes también del DLE académico: *dar pitos, estar bien/mal templada la guitarra, ser siempre el palillo de la gaita*.

3.1 Estudio de las locuciones desde el punto de vista semántico

Un aspecto interesante en el que nos queremos centrar a propósito de las locuciones verbales está relacionado con la carga metafórica que estas expresiones conllevan, que no siempre encuentra una correspondencia exacta en otra lengua y que remite a la lingüística cognitiva. Esta disciplina científica, nacida a finales de los años 80 del siglo XX de la mano de autores como Langaker (1987), se ocupa de los mecanismos de la cognición humana y se enfoca en la centralidad del significado del lenguaje, entendido como el resultado de varias interacciones conceptuales. Según esta corriente, las expresiones lingüísticas derivan de la conexión entre la lengua, la mente y la realidad externa con su entorno social y físico (Cuenca Ordinyana y Hilferty, 1999). La lingüística cognitiva tiene una estrecha relación con la corriente filosófica del experiencialismo, según la cual la manera en la que pensamos tiene su raíz en la experiencia corpórea. Debemos entender el lenguaje como una especie de “proyección mental” de las categorías experienciales. Espinoza Elorza (2009: 171) apunta que “las proyecciones no son arbitrarias, sino que se basan en nuestras experiencias cotidianas. Las experiencias físicas se complementan con otras de tipo cultural”. De esta manera, los usos, los hábitos y las costumbres de las comunidades lingüísticas se transfieren al lenguaje cotidiano y estructuran la realidad extralingüística de manera metafórica, para luego convertir la dimensión metafórica en realidad lingüística.

El concepto y el tratamiento de la metáfora como principio semántico-cognitivo remite a una bibliografía muy extensa, en la que, sin duda, destacan las investigaciones de Lakoff y Johnson (1986), para quienes la esencia de este recurso es entender y experimentar un concepto en términos de otro. Siguiendo a estos estudiosos, los análisis sobre los mecanismos cognitivos humanos han confirmado cada vez más el papel central de la metáfora en nuestro sistema conceptual, como procedimiento por el cual hablamos y a través del cual nos entendemos. La metáfora llega a ser una estrategia cotidiana utilizada para traducir en palabras nuestras estructuras mentales (Sweetser, 1990).

La aproximación al concepto de metáfora lingüística implica una estrecha conexión con el universo fraseológico, puesto que el mecanismo metafórico es un aspecto fundamental en la formación de muchas unidades fraseológicas. Como afirma Capra (2008: 602), “la metaforicità è una caratteristica fondamentale nella fraseologia, assieme all’eufemismo e all’iperbole”. La lengua que utilizamos en la vida cotidiana está impregnada de numerosísimas unidades fraseológicas metafóricas, la mayoría de las cuales se ha cristalizado debido a un uso frecuente.

En la visión “cognitiva” de la fraseología, se pone de relieve la naturaleza semántica y las características conceptuales -antes que formales- del correspondiente material lingüístico. Este cambio de perspectiva ha llevado a algunos estudiosos como Dobrovól’skij y Piirainen (2005), a preferir la etiqueta *unidad figurativa* en lugar de *unidad fraseológica*, puesto que el rasgo clave de estas piezas pluriléxicas es la designación de conceptos. Detrás de estas unidades es como si subyaciera una motivación metafórica que deriva de esquemas mentales que ya poseemos. En esta relación de afinidad entre dos situaciones, ideas, ámbitos u objetos distintos, la atención se dirige hacia un aspecto en particular, ocultando necesariamente otros aspectos del concepto en cuestión. Se trata de una migración de significado de un campo experiencial a otro, basada en conocimientos previos y percepciones ya experimentadas por los hablantes.

Ahora bien, la experiencia “musical” no se exime de todo lo anterior y genera, a través de asociaciones mentales, expresiones lingüísticas idiomáticas basadas prioritariamente en la metáfora:

Quizá no exista parcela de la realidad o de la experiencia individual y colectiva que no tenga un reflejo en el 'discurso repetido', la música no podía constituir una excepción, en español como en otras lenguas tenemos diversas unidades léxicas, fraseológicas y paremiológicas que tienen que ver con lo sonoro y más concretamente con lo musical (Arribas, 2011: 114).

En cuanto a la relación entre español e italiano, a pesar de ser dos lenguas afines y muy bien conectadas por el parentesco histórico y cultural que las une, resaltan algunas divergencias en sus procesos metafóricos y figurados originados en la esfera musical. Como botón de muestra, proponemos una clasificación semántica de las expresiones idiomáticas seleccionadas anteriormente.

- 1) La primera metáfora que nos parece interesante evidenciar es la de la música como medio para comunicarse. La música habla y las palabras suenan, de ahí que a través de aquella, metafóricamente, se pueda percibir y comprender algo (ejs. 1-8-9-10), ponerse de acuerdo y *estar en sintonía* (ej. 5), llamar la atención (ejs. 1-2-7-11), o, al contrario, manifestar contrariedad y desacuerdo (ejs. 3-4-6):

1.	dar el cante	dare nell'occhio, dare il segnale, essere vistoso, fare una spiata, fare una soffiata
2.	dar la nota	farsi notare, fare una brutta figura, fare una gaffe
3.	dar la nota discordante	spezzare l'armonia ³
4.	despedir con cajas destempladas	cacciare, mandare via in malo modo
5.	hacer coro	fare coro
6.	cambiar de disco	cambiare disco, cambiare musica
7.	hacer tilín	piacere, attrarre, far battere il cuore a qualcuno
8.	oír campanas y no saber dónde	avere un'idea vaga di qlco., o capire fischii per fiaschi o Roma per toma
9.	sonar a algo	sembrare qualcosa ⁴
10.	sonar bien/mal una expresión	suonare bene/male un'espressione
11.	tener tilín	essere attraente

Según puede observarse, no siempre hay correspondencias totales entre las dos lenguas. En italiano, a menudo, se originan equivalentes que no son fraseologismos, sino paráfrasis o unidades monoléxicas, como en la mayoría de los ejemplos de arriba. Asimismo, y a la inversa, hay ocasiones en las que la metáfora musical se da en italiano y no en español, como en algunos ejemplos tomados de los diccionarios de nuestro corpus: *tenere bordone a* lleva implícita, en italiano, la idea de la música como cooperación, pero en español se corresponde con otro uso figurado: *guardar las espaldas a alg.*

Dare il la en italiano coincide con *encender la mecha* o *dar cuerda* en español; en TM se propone, como equivalente de esta locución, *llevar la batuta*, que, a pesar de proponer una metáfora siempre inherente a la música, sugiere un matiz semántico distinto, 'dirigir una

³La traducción es nuestra, puesto que en los tres diccionarios esta locución no figura.

⁴A partir del uso figurado de *sonar*, entendido como verbo de percepción, en los diccionarios de nuestro corpus se registran locuciones como *sonar a chino*, *sonar falso*, *sonar a vacío*, que respectivamente se traducen al italiano como *suonare falso*, *suonare malissimo*, *suonare vuoto*.

corporación o un conjunto de personas', que quizás sea más adecuado traducir al italiano con *dirigere l'orchestra*.

Con la misma metáfora de la expresión *hacer coro*, en italiano existe *uscire dal coro*, que retoma la idea de la música como socialización, y que se traduce simplemente con *disentir* o *estar en desacuerdo*.

- 2) Dentro de la metáfora de la música como forma de comunicación, está vigente también la idea de equilibrio y armonía, vehiculada en ambas lenguas generalmente por la palabra *tono*, que, por extensión semántica, indica las buenas maneras. Las locuciones *bajar o subir de tono*, entre otras, sugieren una actitud que puede resultar más o menos arrogante y ofensiva por suponer simbólicamente el sentido de la medida.

12.	bajar-subir el diapasón	abbassare-alzare i toni
13.	bajar el tono	scendere di tono, abbassare il tono
14.	decir en todos los tonos	dire in tutti i modi
15.	responder a tono	rispondere a tono
16.	subir de tono	alzare i toni, darsi delle arie

- 3) La música es también rigor y precisión, algo que puede ser dificultoso, ya que a veces implica complejidad y capacidad de control. De ahí que surjan las siguientes expresiones:

17.	llevar la batuta	comandare (a bacchetta), dirigere l'orchestra, avere/assumere il comando
18.	llevar la voz cantante	avere le redini della situazione, condurre il gioco, tenere la situazione sotto controllo, avere voce in capitolo, essere il regista, avere la situazione in pugno
19.	tener bemoles	non essere una passeggiata, essere il colmo; avere fegato, essere una cosa irta di difficoltà
20.	tratar a baqueta	comandare a bacchetta, trattare qlcu. a pesci in faccia, far rigare diritto, trattare qualcuno come una pezza da piedi

En casi todas las locuciones figuran metáforas distintas entre español e italiano, perdiendo en italiano la referencia a la esfera musical:

Comparando dos lenguas como la italiana y la española podemos constatar cómo incluso en lenguas próximas [...], las formas de entendimiento, es decir, los conceptos divergen notablemente, hecho este que nos demuestra la multidireccionalidad del pensamiento y, en consecuencia, la distinta estructuración de cada cultura. (Luque Toro, 2009: 60)

Conviene hacer algunas aclaraciones respecto a las correspondencias propuestas: *tratar a baqueta* alude al golpe dado con la baqueta con la que se tocan algunos instrumentos, pues significa tratar con severidad y dureza. En los diccionarios se proporcionan como equivalentes italianos tanto la misma expresión metafórica *comandare a bacchetta*, como también otras basadas en imágenes distintas, quizás demasiado fuertes para el significado de la expresión española, como *trattare a pesci in faccia* o *trattare come una pezza da piedi*, que equivaldría más bien a *poner a alg. como un trapo*. Es con ejemplos como estos donde, como puntualiza Floridi

(2022: 400), se confirma “l’ineludibile coesistenza, nel campo dell’idomatico, della trasversalità linguistica, da un lato, e della linguospecificità, dall’altro”.

Respecto a la locución *tener bemoles*, no resulta claro el equivalente italiano *essere il colmo*, que no coincide de manera exacta con el significado de la expresión española, más orientado a subrayar la dificultad de algo o el coraje de alguien, antes que la exageración en algo, como implica la expresión *ser el colmo*.

4) En muchas ocasiones la música es fiesta, alegría e incluso embriaguez o locura, lo que se trasluce en algunas locuciones metafóricas:

21.	anunciar a bombo y platillo	dare fiato alle trombe
22.	echar las campanas al vuelo	gridare ai quattro venti, esultare, cantare vittoria, slegare le campane
23.	estar como las maracas de Machín	essere matto da legare ⁵
24.	estar como Mateo con la guitarra	essere contento come una Pasqua
25.	estar como unas castañuelas	essere contento come una Pasqua
26.	estar como un cencerro	essere matto da legare

Destaca una vez más el problema clasificatorio de estas unidades, que afecta tanto a locuciones verbales que en realidad son construcciones comparativas como a locuciones verbales que en realidad son adverbiales: por ejemplo, la unidad *a bombo y platillo* de nuestros repertorios se convierte en *anunciar a bombo y platillo*. También en italiano existen casos parecidos, como la expresión *matto da legare*, que coincide con la locución adjetiva *loco de atar* y se transforma en una locución verbal: *essere matto da legare*. En el plano semántico, la expresión española *estar como un cencerro* se usa en sentido figurado y compara la cabeza de quien está loco con un cencerro, vacío y pequeño.

En lo concerniente, en cambio, al significado de *estar como Mateo con la guitarra* y *estar como unas castañuelas*, se trata de dos instrumentos a través de los cuales se transmite la idea de alegría. En italiano, un sentido equivalente de felicidad se puede expresar con la imagen de las Pascuas, fiesta por excelencia en el ámbito religioso, que destaca también en la expresión española *estar alguien como una Pascua*.

5) Sin embargo, la música no siempre es sinónimo de ligereza y satisfacción, puesto que, si es repetitiva y siempre igual, se convierte en algo molesto y fastidioso:

27.	dar la gaita	rompere le scatole, scocciare
28.	dar la matraca	rompere, scocciare, dare fastidio, battere sullo stesso chiodo
29.	dar la murga	infastidire, seccare, scocciare, rompere le scatole, importunare, molestare
30.	dar la serenata	rompere le scatole a qlcu.

Tampoco en estos casos hay correspondencia con la lengua italiana, donde se usan metáforas distintas, como las que equivaldrían a *remachar el clavo* o *dar la lata*, o bien verbos monolexemáticos, como *molestar* o *fastidiar*.

⁵ La traducción es nuestra, puesto que en los tres diccionarios esta locución no figura.

- 6) Merece la pena analizar un grupo de locuciones verbales que derivan su valor metafórico o figurado a partir del significado del núcleo léxico que las compone, que es un instrumento o una parte de él:

31.	dar bombo/darse bombo	gonfiare qlcu., adulare, incensare/ darsi delle arie, lodarsi, pavoneggiarsi
32.	poner la cabeza como un bombo	fare una testa così a qlcu.

En estos casos el significado idiomático deriva de las características propias del instrumento en cuestión: el bombo es un tambor muy grande que se golpea con mazas y que produce un sonido muy grave, y de ahí se explica el significado metafórico de estas locuciones. En el ejemplo (31) se pone en relación la exageración del sonido que produce este instrumento con la exageración de considerar alguien más importante de lo que es. En el ejemplo (32), en cambio, la imagen del bombo se asocia a la de la cabeza que, siendo golpeada, acaba por ser aturdida. En italiano no existe una simetría total y en ambos casos se recurre a verbos monolexemáticos o paráfrasis.

33.	dar en (o con) la tecla	toccare il tasto giusto, colpire nel segno, azzeccare
-----	-------------------------	--

La expresión *dar en la tecla* usa el significado figurado de *tecla* combinado con el verbo *dar*, usado de forma intransitiva en el sentido de *acertar*. Sin embargo, el otro significado que se le atribuye en el *DLE* 'tomar una costumbre' no vuelve a aparecer ni en Seco *et al.* (2017) ni en los diccionarios del corpus. En italiano, existen varios equivalentes, entre los cuales uno usa exactamente la misma metáfora musical (*toccare il tasto giusto*).

34.	poner en sordina	far passare in sordina
-----	------------------	------------------------

La sordina, usada para disminuir la intensidad del sonido, origina la expresión figurada *poner en sordina*, para decir que se hace algo silenciosamente, lo cual coincide perfectamente con el italiano.

35.	quedarse hecho un acordeón	accartocciarsi
-----	----------------------------	----------------

Asimismo, las propiedades del acordeón confieren el significado a la respectiva locución, que en realidad el *DLE* no registra completamente, y Seco *et al.* (2017) incorporan como construcción de sentido comparativo. Es un caso de equivalencia nula con el italiano, donde se usa el verbo *accartocciarsi*, que significa 'encogerse'.

36.	tocar todos los palillos	non lasciare nulla di intentato
37.	tocar todas las teclas	bussare a delle porte, tentare tutte le strade, ricorrere a ogni mezzo ⁶

Hay una correspondencia nula entre las dos lenguas para las locuciones *tocar todos los palillos* y *tocar todas las teclas*, que, para mantener su significado figurado, se traducen con giros de palabras en italiano.

⁶En ZN y TM aparece *tocar una tecla* que figura también en el *DLE* y tiene el significado de mover un asunto intencionalmente. Por tanto, en italiano corresponde a *toccare il tasto giusto*.

38.	templar gaitas	rabbonire, essere diplomatici, fare da paciere tra, mediare tra
-----	----------------	---

En la proyección metafórica de la música “que comunica” se inserta la locución *templar gaitas*, que se basa en la imagen del músico que, para emitir una dulce melodía, debe armonizar todas las notas y las llaves del instrumento. En italiano no existe la misma metáfora.

39.	traer los atabales a cuesta	essere conosciuto come la/più della bettonica
-----	-----------------------------	---

Por otra parte, nos fijamos en *traer los atabales a cuesta*, que aparece solo en TM. Según la definición que le corresponde en el DLE (ya en la edición de 1925), *ser conocido de todos por hacer públicas sus bellaquerías*, se propone un equivalente no totalmente acertado en italiano. Efectivamente, en la expresión *essere conosciuto come la/più della bettonica*, no aparece el matiz negativo presente en la locución española, puesto que la locución italiana significa ‘ser muy conocido por aspectos bien negativos bien positivos’.

40.	sonar la flauta (por casualidad)	avere un colpo di fortuna andare bene a qlcu. andare bene/di lusso, azzeccarci, indovinare
-----	----------------------------------	--

La flauta, por tener agujeros que, para sonar bien, hay que manipular acertadamente con dedos o llaves, puede explicar la expresión *sonar la flauta (por casualidad)*, que significa tener suerte con un acierto casual. En realidad, existe a propósito de esta locución una famosa fábula, según la cual un burro dio un resoplido en la boquilla de este instrumento, produciendo por casualidad un sonido melodioso y generando así la expresión susodicha, inexistente en italiano.

41.	no entender un pito	non capire un accidente (o un tubo)/*niente, meno di niente, un fischio
42.	no importar un pito	non importare un fico (secco) a qlcu./*niente, meno di niente, un fischio/ *non me ne importa un accidente/un ficosecco
43.	tomar por el pito del sereno	considerare qlcu. come l'ultima ruota del carro, trattare qlcu. come uno zimbello
44.	no valer un pito	non valere un fico secco /*niente, meno di niente, un fischio, essere male in arnese

El pito, instrumento pequeño que no vale mucho, es el lema clave de *no valer un pito*, *no importar un pito*, *no entender un pito* o *tomar a alg. por el pito del sereno*. En italiano, esta imagen metafórica, entre otras, se usa en expresiones como *non valere un fischio*, *non importare un fischio*; mientras que en los equivalentes de *tomar por el pito del sereno* se usan otros conceptos metafóricos, como *considerare qlcu. come l'ultima ruota del carro* o *trattare qlcu. come uno zimbello*, equivalente en español a *ser el último mono*.

45.	poner el culo como un pandero	sculacciare qlcu.
-----	-------------------------------	-------------------

46.	zumbar la pandereta	suonarle a qlcu., criticare duramente qlcu., pestare qlcu.
-----	---------------------	--

La música se viste de connotaciones negativas al asumir en algunos significados relacionados con ‘pegar’. Tanto en italiano como en español esta asociación mental se evidencia ya a partir del verbo *sonar/sonare*, que puede transmitir el significado de ‘pegar’, ‘castigar’ ‘maltratar’ a alguien. Probablemente derive de la imagen de los instrumentos de percusión que, para producir el sonido, deben ser golpeados. Ejemplos de locuciones verbales con tal sentido son *zumbar la pandereta* o *poner el culo como un pandero*, que en realidad no tienen correspondencias totales en italiano. Por otra parte, tanto en español como en italiano existe la unidad *estar sonado/essere suonato*, para indicar que alguien demuestra poca salud mental. En ambas lenguas, la metáfora se aplica, sobre todo en lenguaje deportivo, a los boxeadores, cuyas facultades mentales están comprometidas por los golpes recibidos en la cabeza.

47.	tocar el violón	parlare a sproposito, parlare a vanvera
-----	-----------------	---

Otro objeto musical, vehículo de interesantes metáforas, es el violón, un tipo de instrumento de cuerda que aparece en la expresión *tocar el violón*, es decir, según la definición del *DLE*, ‘hablar u obrar fuera de propósito, o confundir las ideas por distracción o embobamiento’. En italiano no existe la misma metáfora.

48.	estar bien/mal templada la guitarra	essere di buon/cattivo umore
49.	ser el palillo de la gaita	fare il bello e il cattivo tempo
50.	tocar el piano	lavare i piatti/lasciare impronte ⁷

Finalmente cabe hacer algunas consideraciones sobre algunas locuciones en especial: *ser el palillo de la gaita* aparece solo en TM, no en el *DLE* ni en Seco *et al.* (2017). Rastreando en los diccionarios del NTLLE de la RAE, no encontramos ninguna huella, lo que quiere decir que, desde el punto de vista lexicográfico, la construcción no tiene valor. Lo único que se puede deducir de una búsqueda libre de fórmulas coloquiales es la expresión *el palillo de la gaita*, referido a una persona que desempeña un papel importante en un sitio. Tampoco se hallan ejemplos textuales en el CREA, CORDE o CORPES XXI. De ahí que se llegue a la conclusión de que esta locución parece tener algún tipo de vida, pero tan insignificante que no se entiende cómo un repertorio, y más bilingüe, tenga interés en registrarla. Con esto se aborda un asunto peliagudo e interesante, que no siempre los diccionarios bilingües cuidan mucho: el problema de tomar en consideración la frecuencia de uso en la lengua actual y la puesta al día de las unidades incluidas.

A este propósito, señalamos la locución *estar bien/mal templada la guitarra*, que aparece en TM, pero no en los otros dos diccionarios, ni en Seco *et al.* (2017). Respecto al *DLE*, la última edición en la que figura esta locución es la de 1992. Actualmente, en cambio, aparece solamente *estar bien o mal templado* con el mismo significado, lo que significa que TM registra una expresión que ya no está en uso.

Otra locución acerca de la que no encontramos huellas es *dar pitos*, traducida como *schioccare le dita*, pero ausente en todas nuestras fuentes de referencia.

Un caso parecido resalta en la sección ita-esp de GA: *estar más tirante que el pellejo de una zambomba*, inexistente en los otros repertorios consultados, lo que despierta sospechas sobre el uso efectivo que se haga de la expresión. En italiano existe un equivalente casi total, *essere teso come le corde di un violino* (‘estar muy nervioso’), que el diccionario monolingüe Zingarelli

⁷La traducción es nuestra, puesto que en los tres diccionarios esta locución no figura.

(2021) registra como unidad de significado figurado, bajo el lema *corda* y en correspondencia con la acepción musical.

Asimismo, no se entiende muy bien la inclusión en GA de la locución *tocar el piano*, traducida con *lavare i piatti*, que figura también en Seco *et al.* (2017) con dos explicaciones: 'fregar los platos' e 'imprimir las huellas digitales en la ficha policial'. Sin embargo, es difícil encontrar rastros de esta expresión en otros repertorios lexicográficos, aparte del *Diccionario de americanismos* (2010), donde se hallan *tocar el piano* como locución verbal popular usada en Colombia, con el significado de 'lavar la loza'; y *tocar piano* como locución verbal usada en El Salvador y Nicaragua, con el significado de 'robar'. Así pues, surge la duda de si su uso es relativo a Hispanoamérica y quizás se registre erróneamente sin ninguna marcación diatópica.

4. CONCLUSIONES

La consulta del diccionario se puede transformar en una oportunidad de investigación, que redunda en beneficio del usuario, por incitar a una lectura crítica y consciente de los lemas consultados. La primera conclusión a la que llegamos es que en los diccionarios bilingües nunca puede faltar un léxico sectorial, especialmente si constituye un dominio de carácter público. En el caso específico de la música, el hecho de que se incorporen muchos términos relacionados con el campo de esta actividad es sin duda un elemento favorable y significativo, aunque también es cierto que a la cantidad de las voces registradas hay que sumar su calidad, en términos de exhaustividad y sistematicidad.

Por otra parte, la música nos ha servido de pretexto para profundizar en la relación intrínseca y apasionante entre cognitivismo y fraseología y entre fraseología y lexicografía. Es interesante notar la riqueza de expresiones idiomáticas moldeadas a partir de las palabras musicales y construidas a partir de metáforas 'adormecidas' que se emplean automáticamente, hasta el punto de pasar inadvertidas. También es cierto que si por un lado, solemos emplear estas expresiones de forma inconsciente, por otro, al reflexionar sobre ellas, nos percatamos de su enorme eficacia comunicativa y de los increíbles procesos cognitivos que se ponen en marcha a la hora de usarlas.

Su inclusión en los diccionarios bilingües es de primordial importancia, por ser un componente fundamental del habla cotidiana. Lo que no es tan seguro es que nuestros diccionarios creen siempre las condiciones necesarias para que el usuario pueda sacar el máximo provecho de las parejas de equivalentes proporcionados, puesto que no es extraño que se presenten inconvenientes de traducción y problemas de ubicación. Hay que trabajar para que los diccionarios concilien, en palabras de Haensch (1997: 23), el *maximum* deseable y el *optimum* realizable. De todas formas, entre todas las dificultades que plantea la inserción de la fraseología en los diccionarios bilingües hay una en que se debería poner atención a toda costa, por ser condición necesaria y básica para un uso correcto de la lengua: eliminar las formas arcaicas y desusadas del caudal fraseológico, para garantizar soluciones lingüísticas actuales y auténticas.

Bibliografía

- AA.VV. (2018) *Grande dizionario di spagnolo. Spagnolo-Italiano Italiano-Spagnolo*, Levis (TN), Garzanti Linguistica.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (1993) *Lexicografía descriptiva*, Barcelona, VOX-Biblograf.
- ARQUÉS, Rossend y Adriana PADOAN (2020) *Il Grande dizionario di Spagnolo (spagnolo-italiano/italiano-spagnolo)*, Bologna, Zanichelli.

- ARRIBAS, Nieves (2011) "Coser y cantar", *Torre di Babele*, n. 7, pp. 113-151.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (ASALE) (2010) *Diccionario de americanismos*, Madrid, Santillana.
- CAPRA, Daniela (2016) "La marcación de la fraseología en diccionarios italiano-español español-italiano", *Paremia*, 25, pp. 45-69.
- (2008) "Presenza e funzioni della fraseologia nel giornalismo economico: Italia e Spagna a confronto", en Lorenzo Blini, M^a Vittoria Calvi y Antonella Cancellier, eds., *Linguistica contrastiva tra italiano e lingue iberiche, Atti del XXIII Convegno, (Palermo, 6 -8 Ottobre 2005)*, Madrid, Instituto Cervantes-Aispi, pp. 89-103.
- CINOTTI, Riccardo (2006), "Alcune note sulle marche della lessicografia italo-catalana", *Quaderni del CIRSIL*, 5, pp. 185- 204.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996), *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.
- CUENCA ORDINYANA, M.^a Josep y Joseph HILFERTY (1999) *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona, Ariel.
- DE REGO FERNÁNDEZ, Cruz López y José M.^a ESTEVE FAUBEL (2006) "Particularidades musicales en el diccionario de la Real Academia Española", *Música y Educación*, n. 67, pp. 17-30.
- DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij y Elisabeth PIIRAINEN (2005) *Figurative language: Cross-cultural and cross-linguistic perspectives*, Amsterdam, Elsevier.
- ESPINOZA ELORZA, Rosa María (2009) "El cambio semántico" en Elena de Miguel, ed., *Panorama de la lexicología*, Barcelona, Ariel, pp. 159-188.
- FAJARDO, Alejandro (1996-1997) "Las marcas lexicográficas: concepto y aplicación práctica en la Lexicografía española", *Revista de Lexicografía*, v. III, pp. 31-57.
- FLORIDI, Federica (2022) "I corpora informatici nella fraseologia bilingue. Un'analisi contrastiva delle espressioni idiomatiche indicanti 'inizio' e 'fine' in russo e in italiano" en Cosimo De Giovanni, ed., *Fraseologia e paremiologia. Tra lingua e discorso*, Roma, Aracne, pp. 389-402.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, Mario (2008) *Introducción a la fraseología española*, Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial.
- HAENSCH, Günther (1997) *Los diccionarios del español en el umbral del siglo XXI*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON [(1986) 2007] *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- LANGAKER, Ronald (1987) *Foundations of Cognitive Grammar. Theoretical Prerequisites*, Vol. I, Stanford, Stanford University Press.
- LUQUE TORO, Luis (2009) "Una distinta conceptualización en el uso de los prefijos entre italiano y español: estudio y análisis de los casos más significativos" en M^a. Cándida Muñoz Medrano, coord., *Actas del I encuentro sobre Didáctica del español como L2. Enseñanza, contrastividad y registros lingüísticos* (Catania, 25 de septiembre de 2009), Pompei, Flavius, pp. 59-71.
- PORTO DAPENA, José Álvaro (2002) *Manual de técnica lexicográfica*, Madrid, Arco/Libros.
- PRESTIGIACOMO, Carla (2009) "El registro coloquial en la clase de ELE: el léxico" en M^a. Cándida Muñoz Medrano, coord., *Actas del I Encuentro sobre Didáctica del español como*

- L2. *Enseñanza, contrastividad y registros lingüísticos* (Catania, 25 de septiembre de 2009), Pompei, Flavius, pp. 115-126.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, edición del tricentenario, actualización 2022, [en línea] <<https://dle.rae.es>> [consultas de octubre a diciembre de 2022].
- Banco de datos (CORDE) [en línea], *Corpus diacrónico del español*, <<http://www.rae.es>> [consultas de octubre a diciembre de 2022].
- Banco de datos (CREA) [en línea], *Corpus de referencia del español actual*, <<http://www.rae.es>> [consultas de octubre a diciembre de 2022].
- Banco de datos (CORPES XXI) [en línea], *Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES)*, <<http://www.rae.es>> [consultas de octubre a diciembre de 2022].
- (2013) *Mapa de diccionarios*, [en línea] <<https://app.rae.es/ntllet>> [consultas de octubre a diciembre de 2022].
- SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS, (2017) *Diccionario fraseológico documentado del español actual*, 2.^a ed. Madrid, JdeJ Editores.
- SWEETSER, Eve (1990) *From etymology to pragmatics*, Cambridge University Press.
- TAM, Laura (2021) *Dizionario spagnolo-italiano-Diccionario italiano-español*, Milano, Hoepli.
- VALERO GISBERT, María (2008) “Marcas diatómicas de fraseología española”, en Hugo Edgardo Lombardini y M^a. Carreras i Goicoechea, eds., *Limes Lexicografía y lexicología de las lenguas de especialidad*, Monza, Polimetrica International Scientific Publisher, pp. 125-140.
- ZINGARELLI, Nicola (2021) *Lo Zingarelli 2022. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.



Memoria y trauma en “El circulante” (2018), de Uriel Quesada (Costa Rica)*

JOSÉ PABLO ROJAS GONZÁLEZ
Universidad de Costa Rica

Resumen

El presente ensayo estudia el proceso de construcción de la memoria (de una “memoria traumática”) que le permite al protagonista del cuento “El circulante”, de Uriel Quesada, traer a la consciencia el abuso que sufrió siendo solo un niño, por parte de un hombre que, años después, murió por enfermedades relacionadas con el sida. Partimos, para ello, de los aportes teóricos de la estudiosa alemana Aleida Assmann, quien explica el trauma como una “herida psíquica” que altera la constitución del sujeto que lo experimenta. Aunque Assmann se enfoca en otros casos de “memoria traumática”, sus aportes son ricos para el estudio de una “memoria individual” y ficcional, como la que encontramos en el texto Quesada. Desde nuestro punto de vista, la ficción participa del reconocimiento de aquellas subjetividades que han sido excluidas o invisibilizadas, como ha sucedido, en muchos casos, con las víctimas de abusos sexuales, especialmente con las víctimas masculinas, sobre las cuales el orden patriarcal impone un silencio casi absoluto.

Palabras clave: Literatura Costarricense, VIH, Sida, Memoria, Trauma, Violencia Sexual.

Memory and trauma in “El circulante” (2018), by Uriel Quesada (Costa Rica)

Abstract

This essay studies the process of memory construction (the construction of a “traumatic memory”) that allows the protagonist of the short story “El circulante”, by Uriel Quesada, to bring to consciousness the abuse he suffered as a child, by a man who, years later, died of AIDS-related illnesses. The essay uses the theoretical contributions of the German scholar Aleida Assmann, who explains trauma as a “psychic wound” that alters the constitution of the subject who experiences it. Although Assmann focuses on other cases of “traumatic memory”, her contributions are important for the study of an “individual” and fictional memory, such as the one found in Quesada’s text. It is argued that fiction participates in the recognition of those subjectivities that have been excluded or made invisible, as has happened, in many cases, with victims of sexual abuse, especially with male victims, on whom the patriarchal order imposes an almost absolute silence.

Keywords: Costa Rican Literature, HIV, AIDS, Memory, Trauma, Sexual Violence.



* Este trabajo es producto del proyecto de investigación “Pry01-206-2022 - Las representaciones del VIH/sida y de los sujetos vinculados con la «enfermedad» en la narrativa costarricense contemporánea (2000-2019)”, inscrito en la Universidad de Costa Rica



1. INTRODUCCIÓN

Sin embargo, toda historia personal tiene un eco en una comunidad más grande, la cambia, la mejora o la daña. (Quesada, 2018: 104)

La invención y el olvido (2018) es el último libro de cuentos del escritor costarricense Uriel Quesada¹. Desde el título, este trabajo nos lleva al campo de la memoria, de sus constructos, de sus falencias, de su variabilidad, pero, sobre todo, de su valor subjetivo. El ámbito privado y las experiencias de individuos específicos (dentro de su realidad sociopolítica) son los ejes que sostienen las distintas narraciones planteadas por el autor. Siguiendo a Magdalena Perkowska (2010: 147), podemos afirmar que, acá, la Historia se vuelve “historias”, con el fin de reformular los discursos en torno a ella, de definir sus espacios y fronteras, de ofrecernos lo que ha dejado de lado el imaginario hegemónico en relación con los sujetos que se representan. Por lo anterior, los temas expuestos son diversos, como diversas son las realidades que se ofrecen como nuevas o alternativas en los distintos relatos. Perkowska señala (para el caso de la novela histórica latinoamericana) las experiencias de las mujeres y las de otras subjetividades marginadas, las masas anónimas, los sucesos, las culturas populares, el cuerpo, la locura, entre otros temas que han adquirido cierta primacía en el campo. Continúa la investigadora: “Se trata de las esferas excluidas antes de la «tradición inventada» de la Historia. Proponer, diversificar, es una manera de descolonizar el imaginario histórico” (Perkowska, 2010: 147).

Entonces, las afirmaciones de Perkowska las podemos aplicar a la narrativa centroamericana, la cual, como también arguye la estudiosa (2010: 148), plantea una demanda de reconocimiento de aquellas subjetividades que estaban (que están) excluidas o invisibilizadas en “la distribución de lo sensible” (sigue a Jacques Rancière), desde los proyectos homogeneizantes de construcción de la identidad nacional (finales del siglo XIX y principios del XX). Así, la idea uniforme de comunidad nacional es puesta en crisis por estos textos literarios que muestran las múltiples “historias” que nos conforman, más allá del “olvido oficial”; es decir, de la Historia oficial que las ha dejado de lado... Por ello, es posible afirmar que la narrativa de Quesada participa de ese trabajo “revelador”, que, desde nuestra perspectiva, no se limita a la novela histórica. Los textos con otras pretensiones de verdad² también nos permiten imaginarnos, reinventarnos, corregirnos o simplemente “contarnos”, pero, como hemos indicado, a partir de otros marcos de referencia, que reconocen una mayor inclusividad y apertura.

Con lo anterior, nuestro interés está en analizar uno de los relatos que se incluyen en el libro de Quesada. Nos referimos a “El circulante”. Este texto expone el proceso que lleva al narrador –un hombre homosexual– a recordar un hecho traumático, que él, sin estar consciente de ello, mantenía bloqueado. El hecho es profundamente personal, pero al mismo tiempo, como veremos, forma parte de una red de personajes y de situaciones que solo nos permite pensarlo como un fenómeno intersubjetivo. Lo mismo sucede con el proceso que lo lleva a recordarlo... Como explica Aleida Assmann, “los recuerdos individuales y colectivos se entienden cada vez menos como actos espontáneos, naturales o sagrados y se reconocen cada

¹ Sobre el autor en estudio, se puede revisar su biografía en la siguiente dirección web: https://urielquesada.com/?page_id=394&lang=es. Quesada, además de escritor, es investigador (tiene una maestría en literatura latinoamericana). Sus trabajos académicos aparecen en múltiples publicaciones en América y Europa. Actualmente, vive en la ciudad de Nueva Orleans y trabaja en Loyola University New Orleans.

² Siguiendo a Luis Campos Medina y Fernando Campos Medina, es necesario reconocer que la ficción tiene un “carácter productivo”, que incluso va más allá de “enclaves pragmáticos específicos”, como la literatura o el cine. La ficción –aseguran los autores– se observa “en los más diversos registros y formas de la actividad humana” y tiene “la capacidad de generar disposiciones para la acción en quienes se constituyen, situacionalmente, en sus destinatarios” (2018: 15). La ficción, finalmente, “coopera en la construcción colectiva de las creencias y el reconocimiento que está a la base del orden social” (2018: 15).

vez más como construcciones sociales y culturales que cambian con el tiempo y, por lo tanto, tienen su propia historia" (2016: 4; la traducción es nuestra). Así, la narración es realmente un trabajo reconstructor de ese hecho en la vida del narrador, un hecho atravesado por la violencia sexual, por el abuso que sufrió siendo un niño y que solo recuerda por cuestiones aparentemente azarosas o involuntarias. Como veremos, el pasado se torna en cierto grado inaccesible para el personaje, lo cual solo se puede explicar por las consecuencias que el trauma tiene en él.

Es importante, de acuerdo con lo señalado, explicar algunos conceptos fundamentales, los cuales nos servirán para la lectura del cuento. Seguiremos, en este punto, los aportes de la experta alemana mencionada anteriormente. Como asegura Assmann (2016: 10), la familia es un elemento cardinal para el individuo, desde antes de su nacimiento e, incluso, después de su muerte. Es cardinal en tanto ésta le ofrece al individuo un marco de comunicación intergeneracional, en el que se superponen diferentes experiencias, historias y destinos. Consecuentemente, la memoria del individuo incluye no solo los eventos que experimenta directamente, sino, también, los vividos por otros miembros de la familia. Por supuesto, la familia no es el único factor que interviene en la producción de vivencias y de memorias. Las familias se inscriben en contextos sociopolíticos y culturales específicos, los cuales atraviesan las vidas de los sujetos, en diferentes niveles. Assmann, por lo anterior, plantea que hay "horizontes de memoria", determinados por las distintas formas de colectividad que nos definen. Así, tenemos la memoria de la familia, la del barrio, la de la generación, la de la sociedad, la de la nación y la de la cultura (2016: 11). Sin duda, los límites de estas memorias no están siempre claramente definidos, ya que se entremezclan y se superponen en los individuos. La relación entre horizontes de memoria es compleja, aunque es claro que la clasificación señalada nos sirve para distinguir entre niveles y para entender otras posibles formaciones de memoria.

Refirámonos ahora a la "memoria individual". Según Assmann, la memoria es una señal de humanidad, en la medida en que, gracias a ella, nos construimos a nosotros mismos, como individuos y como grupo. En el caso de las memorias autobiográficas, estas son –asegura– indispensables, "ya que ellas son el material a partir del cual se componen las experiencias, las relaciones y, sobre todo, el sentido de la propia identidad" (2016: 12; la traducción es nuestra). Aunque el porcentaje de memorias que se procesa en el lenguaje es mínimo, este realmente es un elemento constitutivo en nuestras vidas. De acuerdo con la estudiosa, la mayoría de nuestros recuerdos "duermen" en nosotros y son solo algunos estímulos externos los que los hacen, en ciertos momentos, "despertar". Cuando despiertan, adquieren una presencia sensitiva y pueden ser articulados –en las condiciones apropiadas– en palabras. Estos recuerdos son llamados "preconscientes" (estén o no disponibles). También existen los recuerdos "inconscientes" (estos son inaccesibles), ya que "se mantienen bajo llave, y el guardián de ella se conoce como «represión» y «trauma». Estos recuerdos son, a menudo, demasiado dolorosos o vergonzosos para salir a la superficie de la conciencia sin ayudas externas, como la terapia o formas de presión externa" (Assmann, 2016: 12; la traducción es nuestra).

La memoria autobiográfica está compuesta de recuerdos episódicos, los cuales, fundamentalmente, están determinados por la perspectiva del individuo y por no ser transferibles ni intercambiables. Por lo anterior, los recuerdos episódicos están atados a las historias de vida de cada individuo, de manera que, aunque se interrelacionen con otras memorias de otras personas, son claramente diferenciables. Y, con lo anterior, hay que decir que los recuerdos episódicos no existen de forma independiente, ya que están ligados con los recuerdos de otros (la memoria individual siempre está respaldada por el entorno social): "A través de su estructura, que consiste en cruces, superposiciones y conexiones, las memorias se confirman y fortalecen recíprocamente. Es así como logran no solo coherencia y credibilidad, sino también como son capaces de generar un efecto vinculante y de construcción de comunidad" (Assmann, 2016: 12; la traducción es nuestra). Otro rasgo fundamental de las memorias episódicas

es que son fragmentarias. Según la investigadora, solo a través de su relato tardío, los recuerdos toman forma, se estructuran, se completan y se estabilizan. Lo anterior no quiere decir, sin embargo, que los recuerdos sean estables o permanentes. Todo lo contrario. Solo los recuerdos que están vinculados entre sí (con los recuerdos de otros) y que son repetidos en historias son bien preservados, pero esa preservación no es tampoco estable, ya que depende en mucho de la existencia de quienes cargan con ellos. Asegura Assmann (sigue al sociólogo francés Maurice Halbwachs):



una persona absolutamente solitaria no podría formar ningún recuerdo, porque estos se desarrollan y estabilizan primero a través de la comunicación; es decir, a través del intercambio verbal con los demás. Similar al lenguaje, en este sentido, la memoria [*Gedächtnis*] es la cohesión de nuestros recuerdos que crece hacia el interior del individuo desde el exterior, y es incuestionablemente el lenguaje el que constituye su soporte más importante. En consecuencia, lo que podemos denominar *memoria comunicativa* surge en un medio caracterizado por la proximidad espacial, la interacción regular, las formas de vida colectiva y la experiencia compartida. (2016: 13; cursiva en el original, la traducción es nuestra)

A lo anterior, hay que agregar que los recuerdos también están adscritos a un horizonte temporal específico, determinado por las generaciones de seres humanos que participan en el proceso de intercambio de recuerdos, experiencias e historias. Este es, pues, otro aspecto relevante: dicho intercambio implica contarse historias, escuchar recuerdos de otros, hacer preguntas y seguir contando. Solo así es posible ampliar los propios recuerdos individuales.

Nos interesa, ahora, referirnos a la noción de “memoria traumática”, pero en relación con las víctimas que no tienen poder y se encuentran en una situación de violencia asimétrica³. Antes, debemos hablar sobre el trauma. De acuerdo con la autora que estamos estudiando⁴, el trauma hoy se entiende como una “herida psíquica” que provoca síntomas desconcertantes. Explica Assmann:

³ Assmann explica que la noción de víctima se puede entender de dos maneras: como víctima sacrificial (el mártir) o como víctima pasiva. Evidentemente, hay una gran diferencia entre estas dos valoraciones de las víctimas. Mientras que el primer tipo de víctima está atravesado por un halo heroico, el segundo se caracteriza por su limitada capacidad de acción, pero también por sus connotaciones de inocencia y pureza. La pasividad de la víctima conlleva, asegura la investigadora, “una inversión de la figura del héroe y de su inigualable actividad. En una época posreligiosa, en la que el cuerpo vulnerable representa el valor más alto, la víctima traumatizada encarna este valor a través de los estigmas de sus heridas físicas y psíquicas” (Assmann, 2016: 62; la traducción es nuestra). Esta noción de víctima pasiva, sin embargo, debe manejarse con cuidado, ya que, si bien se busca darle un valor positivo al sufrimiento que han experimentado sujetos asumidos como “inocentes”, también se puede caer en un discurso revictimizador que bloquea toda posibilidad de desarrollo, más allá de la “pasividad” con que se caracterizan. Una “política de la identidad”, asegura la investigadora, “que se base en la semántica del victimismo resulta ser parte del problema y no su solución o, de manera más precisa, es parte del síndrome postraumático, por lo que, de ningún modo, es un intento de superación de ese síndrome” (Assmann, 2016: 62; la traducción es nuestra). Finalmente, si bien no se debe obviar la victimización que se ha sufrido, tampoco se debe construir una identidad a partir de ella.

⁴ Assmann se centra, sobre todo, en el estudio de memorias traumáticas producto de procesos sociohistóricos y de violencia política; sin embargo, sus reflexiones sirven de base para pensar otras memorias traumáticas que, aunque tengan algunas características diferentes, comparten ciertos aspectos en común. Con lo anterior, en nuestro trabajo no olvidaremos las singularidades de las memorias traumáticas que tienen como producto la violencia sexual; en específico, la dirigida a los niños. Como aseguran Capriati *et al.*: “Una de las formas del maltrato infantil es el abuso sexual. Esta noción alude a situaciones que perjudican la salud física y/o psicológica de niñas, niños y adolescentes, ponen en riesgo el desarrollo integral, son difíciles de solucionar sin ayuda externa y constituyen una grave vulneración de sus derechos [ya que afectan su bienestar físico, sexual, reproductivo, emocional, mental y social]. El abuso sexual es una de las formas más invisibles de violencia y pasa a menudo inadvertido, especialmente en el entorno familiar” (2020: s.p.).

El trauma psíquico se relaciona con experiencias de violencia extrema que amenazan la vida y que son profundamente lesivas, la fuerza de dichas experiencias puede romper el escudo de estímulo de la percepción y ellas no pueden procesarse psíquicamente debido a su cualidad extraña y amenazante para la identidad de la víctima. (2016: 74; la traducción es nuestra)

Para sobrevivir a tal experiencia, asegura la investigadora, se activa un mecanismo de defensa que hace que el individuo registre el evento, pero lo separe de la consciencia. El evento está ahí, no se puede olvidar y, sin embargo, se mantiene "aislado". Así puede estar durante largos periodos, hasta que se presenta a través del lenguaje de los síntomas. El cuerpo, en este caso, revela lo sucedido a través de alteraciones diversas, que pueden ir desde tics hasta desordenes identitarios: "las víctimas experimentan perturbaciones a largo plazo en el desarrollo de sus personalidades, debido a la presencia de un pasado amenazante, aprisionador e inmanejable. Los síntomas del trauma a menudo pueden aparecer por primera vez años después de la experiencia traumática" (Assmann, 2016: 74-75; la traducción es nuestra).

Con lo dicho, es claro que la "memoria traumática" se caracteriza por la imposibilidad que tiene el sujeto de recordar el hecho violento o la pérdida sufrida⁵. Como señalamos antes, esta memoria se instaura más allá de la consciencia y solo a través de procesos terapéuticos o de una forma de presión externa puede salir a la superficie. De acuerdo con Assmann, "es extremadamente difícil recordar experiencias traumáticas de sufrimiento y vergüenza, ya que ellas no pueden ser integradas en una autoimagen individual o colectiva positiva" (2016: 57; la traducción es nuestra). Dicha dificultad, además, se sostiene gracias al orden social, el cual no les ofrece a los sujetos modelos de recepción de su memoria traumática; es decir, no crea espacios seguros para que sus experiencias sean escuchadas, si es que así lo quieren las víctimas.

Después de haber explicado algunos conceptos teóricos importantes, continuaremos, en la siguiente sección, con el análisis del cuento de Quesada. Nuestro objetivo es estudiar, a partir del texto literario, el proceso de construcción de la memoria del narrador protagonista y su vínculo con la revelación, en el ámbito consciente, del hecho traumático que lo ha marcado y el cual le era inaccesible. Como veremos, la narración de la memoria autobiográfica realmente es un trabajo de recuperación del yo, de su historia personal y familiar, la cual está atravesada de silencios, olvidos y sufrimiento...

2. LA NARRACIÓN DE LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA

Para el estudio de la memoria (incluso, como sucede en el caso que vamos a ver, de una "memoria individual" y ficcional) es necesario plantearse las siguientes preguntas: 1. ¿Quién recuerda? 2. ¿Quién es recordado? 3. ¿Qué está siendo recordado? 4. ¿Cómo están siendo recordados? (Assmann, 2016: 46). Estas preguntas nos ayudarán a determinar las distintas

⁵ Hay que aclarar que, en los campos de la psiquiatría y de la psicología, existen debates sobre cómo las víctimas de traumas recuerdan (u olvidan) sus experiencias (véase lo que apuntan Manzanero y Recio, 2012). Algunos expertos sostienen que los eventos traumáticos se recuerdan demasiado bien, mientras que otros aseguran que, en muchos casos, se da una "amnesia traumática". Al respecto, Richard J. McNally presentó, en el 2005, un artículo en el que expone las razones por las cuales la idea de la "amnesia traumática" no es acertada. Invitamos a los lectores a revisar el debate mencionado, el cual nos parece importante para balancear la información que estamos ofreciendo. En todo caso, en línea con nuestros objetivos y con el planteamiento que encontramos en el texto literario de Quesada, seguiremos la perspectiva de Assmann ya expuesta, la cual también considera las singularidades con las que funciona la memoria (incluidas sus formas de olvido, sus confusiones, sus reconstrucciones, sus silencios, etc.). Como afirma McNally, la memoria no opera como una grabadora de video: "Cuando recordamos un episodio de nuestro pasado, lo reconstruimos a partir de elementos distribuidos por todo el cerebro. El recuerdo es siempre reconstrucción. No se trata de recargar una cinta de video para reproducirla en el ojo de la mente. La memoria para recordar el trauma no está exenta de este principio. El cerebro vivo es dinámico, e incluso los recuerdos traumáticos más vívidos no son reproducciones literales e inmutables de lo que ocurrió" (2005: 818; la traducción es nuestra).

perspectivas que se cruzan en la búsqueda del protagonista, así como las distintas emociones (orgullo, felicidad, vergüenza, culpa, sufrimiento, etc.) que sustentan los recuerdos (o los silencios) que conforman la narración que nos ofrece Quesada. Como asegura Elizabeth Jenlin: “no se trata de mirar a la memoria y el olvido desde una perspectiva puramente cognitiva, de medir cuánto y qué se recuerda o se olvida, sino de ver los «cómo» y los «cuándo», y relacionarlos con factores emocionales y afectivos” (2012: 53).

Con lo anterior, podemos iniciar con nuestro análisis. En el caso del relato seleccionado, el sujeto que recuerda es el propio narrador. El texto, por ello, adquiere características típicas de una narración intimista, centrada, en este caso, en un protagonista ficticio y en su trabajo de reflexión (pero también de investigación⁶). Si bien este texto literario no es una narración autobiográfica, es claro que utiliza la primera persona de forma estratégica, con el fin de ofrecer una retrospectiva verosímil, que movilice al lector. Estamos, entonces, ante un sujeto que habla sobre sí mismo (él está consciente de su trabajo narrativo), de manera que su historia adquiere una nueva dimensión, sobre todo al abrirse a los otros. El acto de “contarse” tiene, aquí, una función evocadora que, como veremos más adelante, busca atentar contra la opresión (entendida como una molestia) o contra la represión (entendida en el sentido psicoanalítico).

El cuento inicia con una explicación en torno la acción de “soñar despierto”. El narrador afirma que, aunque le hubiera gustado empezar la historia con esta idea, la verdad es que no estaba seguro de ella. Más bien es una afición la que desencadena su proceso narrativo, que es, al mismo tiempo, un proceso de construcción de la memoria y, entonces, del pensamiento (para recordar hay que pensar⁷). La afición a la que se refiere el personaje es su gusto por los autos. Este gusto es el que lo pone a “soñar despierto” en medio de una reunión tediosa, y es así como le “viene a la cabeza” “el Chevrolet Bel Air de dos puertas, modelo 1957, del primo Lalo Arce” (Quesada, 2018: 89). El personaje realmente de lo que duda es del papel que tiene la fantasía en el acto de recordar; para él, el “soñar despierto” no tiene que ver con las “ilusiones o fantasías”, sino con las “realidades objetivas” y las “realidades deseadas”, una acción en dos vías que permite el proceso de “pensar distinto”⁸:

⁶ El relato, realmente, está construido de manera que el narrador va recolectando información, gracias a un esfuerzo investigativo. Incluso podríamos decir que este trabajo de Quesada es una ficción “policíaca”, ya que parte de un misterio vinculado con un crimen, como se revela hacia el final de la historia. El protagonista es quien se encarga de realizar un trabajo detectivesco que, poco a poco, con las pistas que va encontrando y a pesar de los vacíos en las historias que recolecta, resuelve el enigma inicial. No extraña, con lo anterior, que hablemos (más adelante) de la narración de esta memoria como un “rompecabezas”.

⁷ De acuerdo con Jorge Mendoza García: “Las prácticas discursivas que en todo momento realizamos le dan sentido al mundo, a las cosas que nos rodean, posibilitan las comunicaciones y relaciones que establecemos con los demás, permiten el entendimiento y la comprensión, nos posibilitan movernos con seguridad en nuestro entorno, y le otorgan claridad a lo que en ese momento sucede. No obstante, las prácticas discursivas se ejercen no solo sobre la delineación del tiempo actual, es decir, del presente, sino también sobre acontecimientos y momentos que en otro tiempo sucedieron, es decir, con el pasado: permite otorgarle sentido al pretérito, encontrarle un sitio en la actualidad. Y así como delinea el sentido del tiempo, delinea las formas y configura contenidos de lo que las personas van pensando” (2017: 23-24).

⁸ Juan Deval explica, en su trabajo *El desarrollo humano* (2008), lo siguiente: “Los adultos hemos llegado, de todas formas, a diferenciar claramente en la mayoría de los casos lo que consideramos la realidad objetiva, independiente de nosotros, y lo que imaginamos. La realidad está sometida a unos controles y a unas reglas que no podemos modificar. Pero a través del lenguaje y de otras formas de representación, nosotros podemos crear realidades que son distintas, que son fantásticas, que no se corresponden con la realidad objetiva, pero que pueden resultarnos interesantes, agradables, placenteras, etc. Tenemos la posibilidad de crear mundos diferentes y así se hace en las obras literarias o artísticas. Muchas de ellas consisten en la creación de mundos posibles, y paradigmáticos en muchas cosas, pero que sabemos perfectamente que no son reales. Pues bien, esta distinción entre la realidad y la fantasía, entre el mundo que existe y lo que se imagina, no aparece tan clara en los niños, e incluso esas dos esferas de la realidad se confunden en ellos. El niño ignora esa diferencia entre la imaginación contrastada, que se ajusta a la realidad, y la imaginación no contrastada, por lo que para ellos todo presenta simultáneamente un carácter objetivo y subjetivo” (pp. 363-364). Con lo anterior, es claro que el trabajo reflexivo del narrador no confunde estos

En inglés, una palabra, *daydream*, resume el elusivo *soñar despierto*. Nos dice el diccionario: *pleasant thoughts about your life or future that you have while you are awake*. No hablamos entonces de ilusiones o fantasías, sino del proceso mismo de pensar distinto, una suerte de acción en dos vías, donde una es la realidad objetiva y la otra una realidad deseada. (Quesada, 2018: 89; cursiva en el original)

Estas primeras ideas del narrador protagonista son importantes, ya que advierten el trabajo consciente que realiza en su acto de recordar; es decir, de pensar. Traer a la cabeza (o a la memoria) una imagen⁹ implica, en su caso, volver al pasado, un pasado que, sin embargo, no se le ofrece completo ni de manera sencilla. Debe, por ello, esforzarse, debe contactar a otros familiares y conocidos, debe escuchar sus historias, sus recuerdos, debe "pensar distinto", sintetizando diferentes realidades. Memoria y pensamiento se conjugan en este momento inaugural del cuento, de manera que se aclara su importancia en el proceso que llevamos a cabo para darles sentido a las "tramas" que nos conforman. Asegura Paul Ricœur sobre ellas: "Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que re-configuramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda" (2004a: 34). Así, la construcción de la memoria que nos ofrece el texto de Quesada se puede definir, desde ya, como una labor de reconfiguración de la experiencia, la cual, como hemos visto, inicia con el recuerdo del automóvil.

El auto es un elemento que parece no tener mayor importancia (se encontraba "dormido" en la mente del narrador protagonista); sin embargo, funciona, en ese momento específico, como un estímulo que activa ese trabajo de construcción de la memoria, de su memoria infantil, ligada con aspectos familiares. El narrador asegura que entonces tendría unos cinco años y que vio el automóvil por primera vez cuando su primo fue a visitar a sus padres:

Creo haber subido una sola vez, mientras el primo estaba de visita en casa de mis padres. Era común en aquellos tiempos dejar a los niños solos en los carros, pues en una familia como la mía tener auto era un símbolo de estatus, y nosotros, los que pertenecíamos a los niveles más bajos de la escala, nos mataba de ilusión la posibilidad de asir por unos minutos el volante y creernos dueños de una de esas máquinas maravillosas. El juego de manejar fue, lo pienso ahora, uno de mis primeros *daydreams*. (Quesada, 2018: 89-90)

Así, un factor totalmente casual activa el proceso que "transporta" al narrador protagonista a su niñez, con sus padres y otros familiares. La familia, como dijimos en el anterior apartado, es fundamental para entender la importancia de la producción y reproducción de vivencias y, consecuentemente, de recuerdos (ligados, no hay que olvidar, con emociones que marcan nuestras historias). La figura del primo es, por lo anterior, otro elemento en la línea de

dos ámbitos; su pensar distinto no mezcla realidad con fantasía, y esto es importante aclararlo, ya que, si se liga con la fantasía, fácilmente se podría desvalorizar "su memoria" como un producto poco fidedigno o, incluso, falso. ⁹ Como explica Paul Ricœur (2010: 21), más allá del lenguaje ordinario, la idea de la memoria como imagen o representación está ligada a una larga tradición filosófica, que hace de la memoria "una región de la imaginación". La relación entre memoria e imaginación, sin embargo, ha sido tratada con sospecha, ya que se aleja de modelos de conocimiento más "seguros". Para el filósofo francés, es necesario separar estos dos elementos (memoria e imaginación), ya que sus objetivos son diferentes: "uno, el de la imaginación, dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico; otro, el de la memoria, hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la «cosa recordada», de lo «recordado» en cuanto tal" (Ricœur, 2010: 22). Como estamos viendo, en el caso del trabajo de Quesada, aunque encontramos metáforas que hacen alusión a la imaginación, se marca, desde el inicio, la separación que explica Ricœur: el personaje reniega de la fantasía, la cual no tiene un papel en su acto de recordar, contrario a lo que sucede con la realidad objetiva y la realidad deseada, las cuales sí forman parte del trabajo de construcción de su memoria.

pensamientos que estamos siguiendo. Gracias a las relaciones familiares, se sostienen las experiencias que el narrador protagonista empieza a “desanudar”. Acordarse de Lalo Arce (de sus gestos, de su carrera, de su disposición, de su automóvil...) es empezar a armar un “rompecabezas de memorias”, con piezas sueltas e, incluso, faltantes; sin embargo, son ellas las que constituyen su historia de vida, el puente entre quién es y quién era, según se afirma en el texto:



Desde niño me he dedicado a los autos de juguete, [...] en un intento de recuperar *lo bello de la niñez* –algo que en mi caso son piezas sueltas– el coleccionismo me ha servido para establecer puentes entre quién soy en este momento y mis orígenes; es decir, trato de entender mis dificultades para vivir con esos juguetes que tanto amé. (Quesada, 2018: 90; cursiva en el original)

La metáfora de la memoria como un “rompecabezas” es importante comentarla. Como bien sabemos, el rompecabezas es un juego que moviliza un enigma que hay que resolver. El juego consiste en una serie de partes que conforman una figura, una imagen, un todo... El jugador debe encargarse de combinar las piezas, de manera que solucione el problema que esas piezas sueltas representan. Cada pieza ofrece un adelanto de ese todo, el cual solo será accesible de forma completa una vez que se unan los elementos (al menos la mayoría de ellos). Con lo dicho, es claro el planteamiento que encontramos en el texto de Quesada, el cual nos presenta la memoria del protagonista como un trabajo de reconstrucción por piezas. La misma narración es un rompecabezas, no solo para el personaje, quien va descubriendo cosas de sí mismo, sino, además, para los lectores, los cuales resolveremos, con el protagonista, el misterio que envuelve su vida, un misterio que es, al mismo tiempo, una necesidad, la de acabar con la incertidumbre, la de llegar a una verdad.

Como señalamos con Assmann, la memoria (con todo y sus vacíos) es lo que nos permite construir el sentido de nuestra propia identidad. En este caso, la identidad del narrador protagonista está determinada por sus “dificultades para vivir”, para encontrar la “belleza” en sus experiencias. En este punto, hay decir que el narrador está marcado por cierta melancolía que lo acompaña desde su niñez. La melancolía la podemos entender como una especie de “muerte fantasmal” (Ahmed, 2015: 245). Esta muerte se da a partir de una pérdida que no se deja ir, que se mantiene en el yo como una herida interna. Según aseguramos previamente, el trauma también se entiende como una herida, una “herida psíquica” que provoca síntomas desconcertantes... Al respecto, veamos lo que sucedía con el narrador protagonista en su niñez:

un niño taciturno como yo encontraba respiro a las demandas de la vida en esos pequeños autos. Podía pasarme horas creando ciudades, caminos y aventuras encerrado en un cuarto. Mis padres, que no comprendían el asunto, pensaban que *me portaba bien*. Con los carritos yo me volvía invisible, casi como si no existiera, y eso complacía a todos. En aquellas épocas la vitalidad de la niñez era un asunto que se debía domar a toda costa. En general, yo no les di mucho problema a mis padres, excepto cuando empecé a vomitar en casi todo tipo de reunión social. (Quesada, 2018: 90-91; cursiva en el original)

El vómito es, de acuerdo con lo explicado, un síntoma; sin embargo, en este punto de la narración, no lo podemos asociar con nada. Ni siquiera el narrador ve el vínculo, precisamente por la relación de este síntoma con un evento traumático que se mantiene inaccesible para él y que solo saldrá a la consciencia más adelante, gracias a su búsqueda de recuerdos, a su reconstrucción de la memoria. Por lo anterior, todas las piezas del rompecabezas (incompleto) que se va armando son necesarias, aunque a veces parezcan cuestiones irrelevantes.

El auto se mantiene en el relato como el elemento central para la recolección de los recuerdos. Podemos definirlo más precisamente como un "detonante" de la memoria, activado por el deseo del narrador protagonista, quien, luego de haberlo olvidado en medio de la reunión, asegura: "el asunto del Chevy volvió a aparecer ante mis ojos con la claridad que tienen los deseos" (Quesada, 2018: 91). El auto, por lo tanto, es una "realidad deseada", según la nomenclatura que se planteó al inicio de la historia. Como tal, su relevancia está en que permite un encadenamiento de hechos, personajes y situaciones. Por él, el narrador empieza una búsqueda que lo hace volver a su familia, a la cual no conocía en toda su extensión. En este punto, se revela otro signo que podría estar ligado con el trauma y que tiene que ver con su identidad. Afirma el protagonista: "me volví retraído desde muy pequeño, lo que me ha llevado a una de esas ocupaciones en las que puedo pasar el día entero tras una computadora, con el mínimo contacto humano" (Quesada, 2018: 91). De acuerdo con Plaza *et al.*, existe una "dinámica traumatogénica" que "altera el desarrollo cognitivo y emocional de la víctima, distorsionando su autoconcepto, la visión del mundo y las habilidades afectivas" (2014: 36). Así, el carácter retraído del protagonista no podemos interpretarlo como un rasgo superfluo sino como una de las consecuencias de un evento traumático, el cual, como hemos dicho, conoceremos más adelante. La construcción del individuo, de su subjetividad, está definida, como estudiamos con Assmann, por sus experiencias, sus relaciones, su historia, sus memorias y olvidos... Por ello, es importante considerar las características que el personaje asume para sí como el resultado de su situación en el mundo, y no como una cuestión individual, privada.

El deseo del protagonista lo lleva a investigar quién de su familia podía aún tener el auto del primo Lalo Arce. Para ello, acude al tío Jesús María, a quien define como uno de sus "puentes" "con una niñez mejor, más sana" (Quesada, 2018: 91). La idea del puente no debemos ignorarla (ya antes se mencionó, pero en relación con la pasión del personaje por coleccionar autos). Previamente explicamos la metáfora, derivada de la narración de Quesada, de la memoria como un rompecabezas que hay que armar. Ahora, se nos presenta la metáfora del puente (los "puentes" realmente unen las piezas de ese gran rompecabezas) como un elemento -humano, en este caso- que congrega el pasado con el presente. Ambas están relacionadas con la acción de contraer la distancia temporal, de sortear la profundidad del tiempo pasado, para hacer surgir el recuerdo. La metáfora del tío como un puente, de nuevo, nos muestra la importancia de las relaciones familiares y sociales en el trabajo de construcción de la memoria individual. Sin su tío (y otros miembros de la familia -incluso aquellas personas que despiertan recuerdos negativos-), el protagonista no tendría ese marco de comunicación intergeneracional que todos necesitamos para pensarnos. El puente, en este caso, tiene una función vinculadora, pero también una interventora, ya que lo que está a un lado y al otro del puente, se altera mutuamente... Siguiendo a Chevalier, podríamos decir que "el puente simboliza una transición entre dos estados interiores, entre dos deseos en conflicto" (1986: 854). En este punto, el conflicto no es claro (aunque se presiente). Lo evidente es la necesidad que tiene el protagonista por cruzar ese puente y reconocer su pasado.

El tío Jesús María estudió medicina en España. Una foto (ubicada en la gaveta de algún ropero) es el documento que le sirve al narrador para caracterizar a este hombre, el primero de su familia en ir a la universidad. Mientras los abuelos eran gente tosca y muy pragmática, el tío desarrolló un sentido de la belleza que el protagonista pronto aprendió de él. Este hombre fue realmente un modelo para los miembros más jóvenes de la familia. Asegura el narrador: "Esa foto tomada en 1952 muestra algunas cosas más allá de un grupo de familia: es el registro de un cambio. Al ser el primero en ir a la universidad, el tío Jesús María abrió camino a las siguientes generaciones. Si ahora somos clase media fue porque él nos sirvió de modelo" (Quesada, 2018: 92-93). La foto hay que pensarla como otra pieza en del rompecabezas. Como hemos visto, esta relaciona a los diferentes miembros de la familia y, entonces, moviliza su historia: las memorias de los abuelos, de los tíos, de los padres son también parte de la

memoria de los hijos, tanto que, como se señala en la cita, los hechos que les ocurren a unos pueden repercutir en las vidas de los otros, de los que vienen después. La fotografía, con lo anterior, funciona como un recurso mnemotécnico, propio, en este caso, de la memoria familiar. La memoria familiar está cargada de elementos simbólicos, de rituales, de documentos, de notas, objetos que funcionan como afianzadores de los eventos que marcan a los miembros de diferentes formas y en distintos niveles. La fotografía, con lo anterior, es un elemento para retener algo de los rastros del pasado. Asegura Jan Assmann:



Los objetos externos como portadores de la memoria juegan un papel ya en el nivel de la memoria personal. Nuestra memoria, que poseemos como seres equipados con una mente humana, solo existe en constante interacción no solo con otras memorias humanas sino también con “cosas”, símbolos externos. Con respecto a cosas, como la famosa magdalena de Marcel Proust o artefactos, objetos, aniversarios, fiestas, íconos, símbolos o paisajes, el término “memoria” *no es una metáfora sino una metonimia* basada en el contacto material entre una mente que recuerda y un objeto de recuerdo. Las cosas no “tienen” memoria propia, pero pueden recordarnos, pueden desencadenar nuestra memoria, porque llevan recuerdos que hemos puesto en ellos, cosas como platos, fiestas, ritos, imágenes, historias y otros textos, así como paisajes y otros “lieux de mémoire” [lugares de memoria]. (2008: 111; cursiva en el original, la traducción es nuestra)

La foto moviliza el recuerdo del protagonista, quien, entonces, se refiere no solo a la situación de sus abuelos, tíos y padres, sino al ambiente en el que vivieron, se desarrollaron y experimentaron cambios sociopolíticos. Lo anterior es importante, ya que enfatiza lo que señalamos antes: las memorias individuales no se pueden entender fuera de las memorias familiares y de las memorias culturales. Si bien sus niveles son diferentes, es claro que estas formas de memoria se intercomunican y, sobre todo, se afectan mutuamente. La construcción de la memoria funciona de manera que se van encadenando recuerdos, hechos, sucesos, que nos ofrecen una idea más completa del pasado, aunque siempre limitada. Con lo anterior, la narración de la situación de la familia es importante en tanto pone en contexto la “investigación” del protagonista. Así, se revela, en este punto, que el tío Jesús María regresó al país en 1962, cuando el protagonista era solo un bebé de brazos. El primo Lalo Arce se ofreció a llevar, en su Bel Air, a cuantos quisieran ir al aeropuerto a recibir al tío:

Su única condición fue dejar un espacio en el asiento delantero para que el recién llegado viajara cómodamente. “No estoy segura de cuántos se metieron a ese carro”, me dijo mi hermana cuando le pregunté. “Éramos muchos y a mí me tocó ir delante, entre Lalo y papá. Como era muy chiquita no podía ver casi nada, pero recuerdo muy bien cómo entraba el polvo por las ventanillas abiertas. Todos iban con ropa de domingo muriéndose del calor. A mí me habían puesto un vestidito almidonado que se abría como un abanico. Como no podía ver el camino, y estaba bastante cansada e incómoda, rompí a llorar. Papá se puso furioso conmigo y en vez de apapacharme me pellizcó y me amenazó con darme una buena tunda cuando llegáramos a casa”. (Quesada, 2018: 94)

Como señalamos antes, en este punto de la historia, el protagonista era solo un bebé, por lo que tuvo que acudir a los recuerdos de su hermana para poder tener idea de lo sucedido ese día. La memoria individual, según explicamos previamente, depende en muchos aspectos de los recuerdos de los otros, sobre todo en relación con esos eventos que nosotros no recordamos de forma completa o que hemos olvidado del todo. Los recuerdos de la hermana constituyen, por lo anterior, otra pieza en el rompecabezas que va armando el protagonista, quien asegura que ella presumía de recordar ese día con lujo de detalles. Se explica en el texto:

Una de las cosas que más le llamaron la atención fue la actitud de Lalo Arce. Él mantuvo todo el tiempo la compostura y se situó atrás del grupo en un segundo plano. No gritó el nombre de mi tío, no se le salieron las lágrimas, no hizo ningún comentario cuando el avión finalmente se posó en tierra sin contratiempo alguno. Según mi hermana, Lalo Arce parecía inmune al calor. "El sombrero en su lugar, un pañuelo blanco en el bolsillo del saco que no usó para secarse el sudor, probablemente ni siquiera sudó. En algún momento lo vi sacar una cajita plateada. Tomó un cigarrillo, le dio unos golpecitos contra la tapa de la cajita y lo encendió con elegancia". Yo creo firmemente en esos recuerdos fútiles porque detrás de ellos se puede esconder una verdad. (Quesada, 2018: 95-96)

La narración que encontramos aquí realmente nos muestra el trabajo reconstructor de la memoria que va realizando el protagonista. Los datos que nos da no solo ofrecen una descripción de la situación y de los personajes de su vida familiar, también nos revelan el cuidado con el que se está "registrando" cada evento y las implicaciones que estos pueden tener. La aseveración sobre la importancia de los recuerdos fútiles (es decir, de los recuerdos que parecen no poseer mayor relevancia) debe alertarnos sobre la información que se nos presenta y sobre su valor significativo. En el caso expuesto, el valor de lo descrito en relación con Lalo Arce deja ver, según el narrador, su cautela ante la llegada de alguien con más autoridad y educación que él: "mientras la familia lloraba emocionada por el regreso del doctor Jesús María, Lalo Arce fumaba inquieto. Había trabajado duro para lograr un espacio de respeto y admiración¹⁰, se había comprado un carro como el que nunca nadie en la familia iba a tener, y ahora, así como así, volvía Jesús María con todos los privilegios a arrebatarle lo suyo" (Quesada, 2018: 96).

Como vemos, el protagonista no solo recoge información, también la interpreta. La labor de construcción de la memoria implica, según lo visto, un procesamiento que va más allá del dato, del "documento" (en este caso, de los recuerdos de la hermana). La interpretación es importante ya que le da asidero subjetivo a ese material, le ofrece al individuo la oportunidad de poder reconstruir su historia. La interpretación es, aquí, un ejercicio de comprensión. Asegura el filósofo alemán Gadamer:

el romanticismo alemán vio con profundidad que la comprensión y la interpretación no aparecen solo [...] en manifestaciones vitales fijadas por escrito, sino que afectan a la relación general de los seres humanos entre sí y con el mundo. [...] La capacidad de comprensión es así facultad fundamental de la persona que caracteriza su convivencia con los demás y actúa especialmente por la vía del lenguaje y del diálogo. (1998: 319)

Con lo anterior, podemos afirmar que las memorias familiares se ponen en diálogo y que esta acción les permite a los sujetos comprenderse entre sí y con el mundo. Precisamente, esto es lo que encontramos en el caso del protagonista, quien expone este proceso como parte de su esfuerzo por reconstruir su propia memoria¹¹.

¹⁰ Como se explica en el texto, el hecho de que Lalo Arce hubiera comprado un auto americano ya lo ubicaba en otro nivel, pero, además, él "siempre visitaba a los familiares de traje y corbata, cargaba un maletín con instrumentos médicos y una gabacha" (Quesada, 2018: 94), lo cual le daba un halo de importancia, aunque -como sabremos más adelante- él realmente no era médico, era un circulante; es decir, una persona que circulaba por el hospital ayudando en múltiples labores.

¹¹ También hay que considerar la problemática que implica, en relación con ciertos casos de violencia sexual, la revisión del pasado en términos interpretativos. La interpretación puede dar pie a una revaloración de un evento que, en un momento, fue aceptable y, en otro, se considera profundamente negativo. Por supuesto, en la historia que estamos estudiando, no encontramos un movimiento en ese sentido; sin embargo, como explica de Lagasnerie,

La visita que el protagonista le hace al tío Jesús María se da en un momento cercano al año 2010. Con lo anterior, podemos deducir que aquel tenía cerca de cincuenta años (su nacimiento fue alrededor de 1962) y el tío debía estar en una edad mucho más avanzada. En este punto, se caracteriza a éste: el narrador asegura que sospechaba de que era monárquico y hasta un poco franquista; además, afirma que no contaba mucho sobre sus experiencias en España, aunque había atestiguado “lo más duro de la dictadura”. Cuando volvió a visitar ese país, en los años ochenta, no le gustó lo que presenció. Regresó más callado que nunca... Explica el narrador: “cuando le pregunté [por el viaje] me salió con una frase lapidaria: «La memoria no tiene que sobrevivir. Si es posible, debería desaparecer antes que vos»” (Quesada, 2018: 97). Esta frase revela la posición del tío en relación con la memoria y, por supuesto, el olvido, el cual parece ser mucho más importante. Como indicamos en el apartado anterior, no es solo necesario definir qué se recuerda o se olvida, sino, también, por qué se recuerdan unas cosas, mientras se olvidan otras. Evidentemente, son ciertos factores emocionales y afectivos los que movilizan la frase dictada por este anciano, quien se mantendrá en dicha racionalidad, incluso en relación con lo sucedido con su sobrino. Por ello, cuando el protagonista le empieza a preguntar cosas del pasado, él insiste en decirle que es mejor no saber: “ – Así que andás buscando información sobre Lalo Arce. Mejor no saber de él, hay que respetar a los muertos” (Quesada, 2018: 97).

Lalo Arce se torna, en este punto, el foco de atención de la historia. Antes fue su automóvil y ahora es él quien moviliza el misterio que el protagonista estaba tratando de resolver. Sin embargo, la “política del olvido” del tío Jesús María no le estaba ayudando. El olvido, como señala Assmann (2016: 61) en relación con los traumas, no tiene un poder sanador. El tío, entonces, asume una postura problemática, que finalmente lleva a encubrir al perpetrador, mientras le niega a la víctima la posibilidad de salir del silencio vergonzante. Si bien el olvido es parte de la memoria, éste, como vemos, no tiene el mismo valor cuando nos referimos a situaciones cargadas de violencia, que marcan la vida de los sujetos que la experimentan¹². Sobre el tío Jesús María, nos aclara el narrador:

Aunque él proclamara darle a su historia personal un aire minimalista, con apenas la información necesaria para vivir el aquí y el ahora, su casa estaba sobrecargada de adornos, libros viejos, objetos sin sentido que iba recogiendo aquí y allá, como si quisiera enmarañar cualquier propósito de saber más sobre su vida y aventuras. (Quesada, 2018: 97-98)

El protagonista, por lo tanto, encuentra una dificultad en el tío, quien efectivamente trata de acallar el recuerdo, lo cual no es sinónimo de olvidar (el tío recuerda muy bien las cosas, pero parece protegerse con el silencio) o, en todo caso, es un olvido alcanzado con un trabajo represivo consciente. El tío realmente no quiere decir nada.

Sobre el tío Jesús María, el narrador también asegura que tenía un grupo de amigos, todos pensionados, solteros y solitarios como él. El más leal era Bernardo Pacheco (Nardo), un

hay que tener cuidado con “el carácter problemático de algunas formas contemporáneas de toma de la palabra sobre la sexualidad, que tienden cada vez más a someterse a operaciones subjetivas y retrospectivas de interpretación, de reconstrucción *a posteriori* de la vivencia. [...] Surge un problema político cuando esa reconstrucción *a posteriori* tiende a promoverse, no como una interpretación *a posteriori* del pasado, sino como una expresión del momento pasado, en la que lo mentiroso sería la experiencia *sentida entonces*. Esta confusión sostiene una especie de psicologización de la agresión sexual, definida como relación con una escena, como una interpretación de uno mismo más que como negación patente de la voluntad” (2022: 85; cursiva en el original).

¹² No hay que ignorar, tampoco, el derecho de las víctimas a olvidar, pero es claro que esta es una prerrogativa de ellas y de nadie más.

enfermero que conoció pocos años después de su regreso de España¹³. Nardo contaba más cosas que el tío, pero siempre “en clave”:

Se carcajeaba recordando misteriosas fiestas en fincas remotas, viajes a ciertos sitios en la costa, donde quien quisiera podía bañarse en cueros, y celebraciones de cumpleaños a los que nunca fui invitado y en las que aparentemente bailaban chicos malos para solaz de los convidados. Cuando Nardo entraba en demasiado detalle, el tío Jesús María le ordenaba callarse. (Quesada, 2018: 98)

Con lo anterior, se explica el silencio que guardaba el tío en relación con su vida privada (incluso con lo que experimentó en España como estudiante y, más tarde, durante su visita en los años ochenta –no hay que olvidar el desarrollo del VIH y del sida en este momento–). Claramente, el tío y los hombres “solteros y solitarios” son un grupo de amigos homosexuales, y el mutismo que caracteriza al tío, al menos en relación con sus propias experiencias, lo podemos entender como el resultado de su historia, de su situación sociopolítica y de su propio trauma como sujeto perseguido y criminalizado por la sociedad en la que creció y se desarrolló. Asegura Oscar Guasch, en el prólogo al libro de Didier Eribon, *Identidades: Reflexiones sobre la cuestión gay* (2000): “Las identidades gays y lesbianas son estrategias de defensa diseñadas por las personas homosexuales para protegerse de la sociedad que les agrede. Las identidades gays definen espacios sociales y simbólicos para relacionarse y son una guía para el desarrollo personal” (Guasch, en Eribon, 2000: 9). Por lo anterior, no podemos responsabilizar al tío, al menos no en relación con su silencio personal. Lo mismo no lo podemos decir en relación con el encubrimiento de la verdad sobre Lalo Arce...

Lalo Arce ya había muerto y el argumento del tío era que a los muertos había que dejarlos tranquilos. Este argumento está vinculado con el pensamiento religioso cristiano, el cual manda proteger la “dignidad” del difunto y señala a Dios como el único capaz de juzgarlo (véase *Eclesiastés*, capítulo 9). El muerto se liga al olvido, de manera que ya no hay nada que decir sobre él. Por eso, el tío no le da información alguna al protagonista. Fue Nardo quien, luego de escuchar una anécdota del narrador, en la que hablaba de Lalo Arce como de un médico, le aclaró que él solo fue un circulante, lo cual enfureció al tío: “Entonces el tío se volvió y a gritos nos dijo que en su casa no se hablaba mal de los muertos, y que mejor que me fuera si yo seguía con esa necesidad” (Quesada, 2018: 99). Como vemos, la recuperación de la memoria, incluso de una memoria familiar, puede toparse con este tipo de barreras que impiden una reconstrucción más precisa de lo ocurrido. Esto sucede, sobre todo, en el caso de recuerdos y personas ligadas con eventos que se valoran como “problemáticos”. Por ello, como asegura Assmann (2016: 59), es necesario desarrollar una memoria ética; es decir, una memoria que trascienda los intereses personales o grupales, para darles a las víctimas de hechos traumáticos el lugar debido, sin caer, claro, en un proceso de revictimización y de objetivación de sus existencias.

Ante la negativa del tío, el protagonista decide acudir a su madre, a sus recuerdos... El narrador asegura que Lalo Arce estuvo muchas veces con sus padres, quienes lo atendían como a un rey, hasta que desapareció de sus vidas. La madre ofrece un cuadro de Lalo Arce casi como un santo, ya que él les ayudó mucho, sobre todo al padre, quien padeció cuanta enfermedad había en ese momento:

– ¿Te acordás de su carro, aquel muy grande, rojo y blanco?

¹³ Sobre la relación entre Bernardo y Jesús María, explica el narrador: “Con el cierre del sanatorio en la década de 1970, Bernardo se trasladó a San José, quizás gracias a la influencia de Jesús María. Trabajaron juntos, se cuidaron uno al otro, llegaron a viejos viviendo en el mismo barrio, cada uno en su casa, pero siempre juntos” (Quesada, 2018: 103).

– El único lujo que se dio en la vida, si ese hombre era un santo. Vivía en un cuartito que unas personas le alquilaban. No tenía nada.

– ¿Pero no es cierto que era doctor?

– Pues sí... –mi madre trató de abordar la paradoja del médico pobre. –Yo no supe dónde vivía hasta después de su muerte. Algunos de nosotros pusimos plata para pagarle el entierro.

[...]

– Pero mucha gente le debía favores. ¿No le ayudaron?

– Mirá, estamos hablando de los ochentas [sic] y de esa enfermedad a la que todos le tenían miedo. (Quesada, 2018: 100)

En esta escena, no solo se expone la cercanía (altamente sospechosa) que Lalo Arce tenía con la familia del narrador, sino, además, la razón de su muerte: el desarrollo del sida en su cuerpo. Al mismo tiempo, se muestra la valoración de la madre en torno a todo lo ocurrido con Lalo Arce, así como su capacidad para “escaparse” de los recuerdos “complicados” (el narrador asegura que ella no se atrevía a pronunciar ciertas palabras, como homosexual o VIH, y que alegaba torpeza para entender, cuando un tema se le salía de las manos, lo cual ya delata su papel en relación con el trauma de su hijo...). En relación con la “enfermedad”, esta se plantea como un elemento terrorífico que se transmitía como una suciedad. El símbolo de la mancilla es muy claro a partir de las reacciones que se ligan con las personas cercanas o no a Lalo Arce. La mancilla es uno de los símbolos primarios del mal, según los explica Paul Ricœur (2004b); es, fundamentalmente, un símbolo ligado con el miedo a lo impuro. Al respecto, asegura la madre:

¿Quién se le iba a acercar? Los dueños del cuartito estaban desesperados porque creían que toda la casa podía estar contaminada. Y como Lalo Arce no tenía a nadie, tu papá, tu tío Délano y yo recogimos sus cosas, las llevamos a una finca de tus abuelos y las quemamos. Era muy poco: los trajes, unas fotos... Del hospital nos pidieron no tocar nada con las manos. Nos dieron guantes y unas gabachas que también terminaron en el fuego. (Quesada, 2018: 100)

La narración de Quesada hace referencia al miedo construido desde los años ochenta no solo en relación con la “enfermedad”, sino, también, con los sujetos que la sufrían, los cuales fueron tratados como parias¹⁴, como “leprosos” o “apestados”, a los cuales había que apartar y, consecuentemente, dejar morir en soledad:

¹⁴ Sobre la figura del paria, véase el trabajo de Eleni Varikas, *Las escorias del mundo: Figuras del paria* (2017). En él, la autora asegura: “La figura del paria remite, indefectiblemente, a un estatus social objetivo que combina la exclusión o el aislamiento de una sociedad o de una comunidad con el desprecio, el rechazo o la vergüenza que van de la mano” (Varikas, 2017: 91). En relación con el tema del VIH/sida en la literatura latinoamericana, referimos el ensayo de Lina Meruane, *Viajes virales: La crisis del contagio global en la escritura del sida* (2012). En él, la autora explica que la “literatura seropositiva” latinoamericana no surgió de la nada. El contexto cultural, social y político latinoamericano (marcado por las políticas económicas globales, sobre todo a partir de los años setenta) fue fundamental para el desarrollo de dicha literatura, como fueron fundamentales los textos literarios que la antecedieron y que daban cuenta de las experiencias de los sujetos homosexuales antes de la aparición del VIH/sida. Meruane hace referencia a las obras *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924), de Augusto D’Halmar; *Trans-Atlántico* (1953), de Witold Gombrowicz; *El lugar sin límites* (1966), de José Donoso; y *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig. Estos textos, desde su punto de vista, muestran “las pesadillas de aislamiento, persecución y exterminio” que ya padecían los homosexuales de entonces en su ámbito más cercano, pero también muestran –en unos casos– la utopía de una patria acogedora para los disidentes (Meruane, 2012: 41). Así, por un lado, se movió –antes de que apareciera la “literatura seropositiva” como tal, repetimos– la representación de una “subjetividad trágica”; pero por otro, se planteó un sueño de escape, de fuga, para asegurar la sobrevivencia. Estas narrativas, como se puede deducir, se intensificarán de forma dramática con la aparición del virus. El trabajo de Meruane lo expone en relación con los textos literarios “seropositivos” de varios países latinoamericanos. Sobre el caso costarricense, invitamos a leer nuestro trabajo “La literatura «seropositiva» costarricense” (Rojas, 2021).

la biopolítica que se organiza en torno al VIH/sida es un ejercicio de poder centrado, en primer lugar, en la clasificación y jerarquización de los sujetos. [...] Esta clasificación y jerarquización justifica, finalmente, todas las medidas que se toman no necesariamente para salvar a los enfermos, sino para asegurar el lugar de los sanos, para asegurar su existencia. (Rojas, 2020: 84)

Mientras unos son dignos de ser protegidos, otros simplemente se dejan morir. El acto de quemar las pertenencias de Lalo Arce, de borrar con fuego todos sus "rastros", revela su situación en el mundo (incluso ya como un "cuerpo sin vida"), pero también evidencia los esfuerzos sociopolíticos que se dieron entonces por borrar de todo registro la existencia de los homosexuales condenados por la epidemia y por la sociedad costarricense (muchos de ellos enterrados en secreto, marginados en los hospitales, olvidados por sus familias, las cuales escondieron su verdadera situación). De acuerdo con Assmann:

El silencio es impuesto por los miembros de la sociedad para deshacerse de verdades incómodas y vergonzosas que son parte del conocimiento común, pero que no circulan ni se abordan porque socavan el consenso de un marco determinado y amenazan con desestabilizar las instituciones. En el contexto de la comunicación social, el silencio puede cumplir diferentes funciones. Si está relacionado con el tacto y las reglas de cortesía, puede ser un medio para fortalecer los lazos entre los individuos, al tiempo que promueve la coherencia social. Sin embargo, si está conectado a fuertes tabúes sociales, la imposición tácita de destigmatizar ciertos asuntos se encuentra con una aceptación voluntaria por prohibir tales temas de la conversación, bloquear la circulación del conocimiento y, por lo tanto, permitir que se desarrolle un síndrome represivo que paraliza la conciencia social. (2013: 14; la traducción es nuestra)

En efecto, en relación con la pandemia de sida y con las personas afectadas por ella, sobre todo con los homosexuales, se dio un bloqueo (garantizado por el estigma que se construyó en torno a la "enfermedad" y a los sujetos acusados de tener una sexualidad "disoluta") en la circulación del conocimiento, el cual ha coartado, hasta nuestros días, el desarrollo de una conciencia social en torno a lo sucedido entonces. En el cuento de Quesada, el narrador le reclama a su madre que nunca le dijera nada sobre la situación de Lalo Arce: "— ¿Y por qué nunca me lo contaste? ¿Cómo fue que yo nunca supe?" (Quesada, 2018: 100). Este reclamo debe hacernos reflexionar sobre el silencio que cayó, en nuestros países centroamericanos, sobre las vidas y muertes de aquellos sujetos que, en relación con el VIH y el sida, fueron considerados "víctimas culpables" del "mal" que sufrieron. El silencio realmente fue un dispositivo que, como vemos en la narración, permitió que se mantuviera una lógica eugenésica, que garantizó no solo la eliminación de sujetos "indeseables", sino, también, el borrado de sus historias, de su memoria; garantizó el olvido de su sufrimiento. El narrador asegura que él mismo se estaba "quedando sin palabras, sin una forma de nombrar lo que le había ocurrido a Lalo Arce" (Quesada, 2018: 101). Sigue el texto:

Para cuando él murió yo ya era un adulto, trabajaba y me iba haciendo mi propia vida, desde un carro hasta un apartamento en un lugar donde nadie me molestara o se metiera conmigo. Y repentinamente, muchos años después, me enteraba que había estado demasiado ensimismado en mis propios rollos como para darme cuenta de lo que estaba sucediendo alrededor. Yo mismo había olvidado por completo a Lalo Arce y los míos, con prejuicios o sin ellos, habían atestiguado su muerte y se habían hecho cargo de sus restos sin que yo lo supiera. ¿Pero por qué yo no lo supe? Tal vez como el tío Jesús María, yo también jugaba a sepultar la memoria, o como

mi madre tenía una lista de palabras impronunciables y una excusa para protegerme del dolor o la incomodidad. (Quesada, 2018: 101)

El mutismo del narrador es, desde nuestra perspectiva, una evidencia de la culpa que siente al enterarse de las circunstancias de la muerte de Lalo Arce; pero, sobre todo, es una prueba de su indiferencia frente a la realidad tan terrible experimentada por sujetos como su primo. De acuerdo con su reflexión, su memoria sobre esta crisis social, revelada por esa muerte familiar, estaba atravesada por el trauma (de ahí que la plantee “sepultada”) o por el miedo y la vergüenza (por eso habla del dolor y la incomodidad que podía provocarle). Sepultar la memoria de las personas eliminadas por el VIH/sida es darles una segunda muerte, provocada por el orden social mismo, el cual no solo facilitó el proceso activado por el virus, sino que, además, ratificó el borrado de sus recuerdos, como si nunca hubieran tenido valor humano, como si no fueran seres dignos de ser llorados (Butler, 2006) y, sobre todo, “evocados”. La cancelación de memoria pública (que aún hoy se mantiene), pero también de la privada (aunque en un nivel distinto y con implicaciones también diferentes), en relación con las personas que murieron por enfermedades asociadas con el sida, es, entonces, un crimen contra su humanidad.

3. A MANERA DE CIERRE: EL AUTODESCUBRIMIENTO DE LA HERIDA PSÍQUICA

Con lo anterior, no hay que desligar la reflexión del protagonista de su historia personal. Es decir, no podemos dejar de vincular su reacción ante lo sucedido con Lalo Arce con su experiencia de abuso sexual, aunque aún no se le haya revelado en la consciencia. El no querer saber de su primo, de su familia, así como los sentimientos de miedo y de vergüenza que experimenta, también se pueden explicar en relación con su trauma. Lalo Arce fue una víctima de la pandemia y de la sociedad patriarcal en la que vivió, pero también fue un victimario, y provocó mucho sufrimiento en el protagonista, lo cual se revela en sus vacíos de memoria e incluso en su disociación de los recuerdos que sobre él le cuentan otros. Asegura el narrador:

En mi cajón de chistes guardo uno que va más o menos así: “Cuando finalmente me decida a escribir mi autobiografía, tendré que recurrir a mis amigos para que me cuenten mi propia vida”. Más de una vez, personas cercanas me han sorprendido con varias historias de las que no tengo recuerdo alguno, usualmente metidas de pata o situaciones incómodas, lo que me hace sospechar de mis amigos y de mí mismo. Martín Sancho, por ejemplo, solía decir: “Yo no puedo contar de tus amores, pero sí de tus muchos odios”. Y aunque prácticamente siempre acepto esas historias como reales, yo no me veo en ellas, como si lo que oyera le perteneciera a otra persona, no a mí. (Quesada, 2018: 101-102)

Los olvidos del protagonista no son olvidos “felices”; es decir, no son el resultado de un proceso consciente que lo ha llevado a la liberación de los recuerdos “difíciles”. Todo lo contrario, sus olvidos son evidencias de los bloqueos que ha levantado para defender su integridad. Sin embargo, en este punto de la narración es claro el interés que tiene el narrador por alcanzar el “reconocimiento” de los eventos que han marcado su vida. El reconocimiento es definido por Ricœur como el momento en el que “la imagen presente es tenida por fiel a la afición primera, al choque del acontecimiento” (2010: 544). Sigue el autor mencionado: “Allí donde las neurociencias hablan simplemente de reactivación de las huellas [mnésicas], el fenomenólogo, dejándose instruir por la experiencia viva, hablará de la persistencia de la impresión originaria” (Ricœur, 2010: 544). En efecto, como concluiremos, todo el recorrido del protagonista, todo su trabajo de reconstrucción de la memoria, lo lleva a reconocer su experiencia traumática y a entender su persistencia en él.

La “investigación” lleva al narrador a consultarle a su amigo Martín Sancho sobre Lalo Arce. Martín, sin embargo, no tenía memoria de él: “¿Alguna razón para recordarlo? Le escribí que había muerto en los ochentas [sic] presumiblemente de SIDA y que también había sido un personaje importante para mi familia cuando yo era muy niño. *Los ochentas* [sic], fue su comentario, *en esa época vos y yo teníamos mucho miedo...*” (Quesada, 2018: 102; cursiva en el original). El miedo aparece acá como un elemento que ratifica los bloqueos de la memoria, vinculados, en este caso, con el VIH y el sida y con la situación sociopolítica experimentada por los homosexuales en dicha década, en Costa Rica¹⁵. El miedo, como explica Ahmed, “funciona a través y sobre los cuerpos de quienes se ven transformados en sus sujetos, así como en sus objetos” (2015: 105); es, por lo tanto, una emoción que define en muchos sentidos la constitución identitaria de los individuos que la experimentan (en una dirección y en otra), por lo que tiene consecuencias que van más allá del momento inicial en el que se siente miedo.

En relación con los personajes mencionados, estos sintieron miedo, por varios años, ante la realidad amenazante (el VIH/sida, el estigma social, la opresión...) que los circundaba. La pérdida de la vida (material y social) está en el fondo de la preocupación con la que cargaban. Esta vulnerabilidad, sin embargo, no solo era el resultado de la presencia del virus; también, como hemos señalado, era producida por la sociedad. El miedo constriñe, restringe la movilidad del cuerpo y lo prepara para la huida. Lo cual, en el caso de los hombres homosexuales, durante los ochenta y los noventa, implicó la contención de sus existencias, la limitación de su sexualidad y la consecuente necesidad de escapar hacia “lugares seguros” (incluso con el suicidio). Así, hay que entender el fenómeno del VIH/sida como un gran “trauma colectivo” (Hirschberger, 2018), que afectó, con especial énfasis, a los sujetos marginados; de ahí el miedo que desarrollaron (hasta el punto de no poder hablar sobre el tema) y que los ha acompañado por muchos años.

Al trauma anterior, hay que sumar, en el caso del protagonista, su trauma biográfico, producto del abuso sexual infantil. De hecho, el narrador vincula el inicio de sus miedos con sus vómitos durante la niñez, a la cual define como un “período interminable” de su vida: “En mi caso particular, creo que tuve conciencia por primera vez de ellos [de los miedos] cuando empecé a vomitar en lugares públicos” (Quesada, 2018: 102). Nuevamente, son los recuerdos de la hermana los que colaboran con el trabajo, que realiza el protagonista, de construcción de la memoria. Esos vómitos desaparecieron en la adolescencia; sin embargo, nunca hubo un diagnóstico acertado sobre ellos, lo que llevó a la madre a tratar de corregir el “mal” con castigos físicos y aislamientos. La narración muestra, en este punto, la problemática familiar, surgida como consecuencia del no saber (o del no querer saber) lo que estaba sucediendo con el hijo, lo cual empeoraba mucho más su situación como víctima, afectada no solo en su cuerpo, sino, también, en sus relaciones familiares y en su valoración y autopercepción. Como aseguran David Cantón-Cortés y María Rosario Cortés, hay que considerar que “muchos niños experimentan más de un tipo de abuso, habiéndose demostrado que las víctimas de abusos sexuales que también son objeto de maltrato físico, maltrato emocional o negligencia física o emocional presentan más problemas [en la edad adulta]” (2015: 554).

Realmente, se da, como se demuestra en la narración, una suma de violencias que tienen como eje el abuso sexual. La dolorosa niñez del protagonista es una evidencia de ello, así como una posible explicación de su constitución como adulto, un adulto alejado de todos, separado de su familia. De acuerdo con el protagonista, no fue hasta la adolescencia que dejó de vomitar y las “medidas” de su madre no cesaron hasta que un homeópata les dijo que su problema era una “cuestión de la edad”: “Tampoco la homeopatía sirvió para aliviar mi mal, pero al menos las palabras de don Orontes abrieron una ventana de esperanza: había que esperar pacientemente a que creciera y rogar que el mal desapareciera por sí solo” (Quesada, 2018: 103). El

¹⁵ Al respecto, véase el trabajo *VIH/sida en Costa Rica (1983-1986): La emergencia discursiva de la pandemia* (Rojas, 2022).

recuerdo de sus vómitos y la situación con sus padres son elementos que, como dijimos antes, evidencian el abuso sexual vivido por el personaje; sin embargo, estos “signos” no son (aún) considerados por el narrador, ni están directamente relacionados con Lalo Arce, sobre quien recae la “investigación” mnemónica que activa los múltiples recuerdos mencionados. Esta es una de las características más importantes de todo el trabajo reconstructor de la memoria que encontramos en el cuento “El circulante”: los recuerdos solo existen en relación con otros recuerdos, incluso de personas diferentes. Se conforman como una gran cadena que une el pasado con el presente, y que permite entendernos de forma más completa.

Las ansias del narrador por conocer su pasado lo llevan de nuevo a hablar con Bernardo Pacheco, pero sin su tío presente. Nardo es quien le aclara qué hacía un circulante:

llevaba y traía cosas, cuidaba de los enfermos o más bien seguía las órdenes de los doctores y, principalmente de los enfermeros. Es un trabajo muy digno, pero de bajo rango. Un circulante hacía lo que le pidieran, como ir a buscar una pieza de equipo durante una operación o conseguir cualquier cosa que necesitaran los doctores. Lo mismo ocurría cuando estaba en sala: limpiaba enfermos, recogía lo que hubiera que recoger. (Quesada, 2018: 104)

Con esta revelación y con la negativa de Nardo de explicar por qué Lalo Arce se hacía pasar por médico, el protagonista decide irse a su casa, frustrado por las dificultades que encontraba para resolver el “misterio” en torno a su memoria (ligada cada vez más con la memoria de Lalo Arce), pero también por el engaño que estaba descubriendo, no solo el de su primo, sino también el de sus familiares e, incluso, el suyo propio (todos parecen ocultar algo...): “Tomé rumbo a casa muy disgustado y muy dolido, como si todos fuéramos un fraude. Yo mismo tenía que incluirme, aunque todavía no estaba muy seguro de mi contribución a la gran mentira que había sido hasta ahora la vida (o el relato de la vida) de Lalo Arce” (Quesada, 2018: 104). Como vemos, hay algo que se encubre y ese “algo” el narrador lo relaciona con la verdad en torno a la memoria de su primo. La mentira (por omisión, en este caso) también forma parte de la memoria; específicamente, de aquellos aspectos que los sujetos quieren ocultar. Retomando la metáfora del rompecabezas, podemos definir la mentira que frena al protagonista como un conjunto de piezas escondidas, que dejan “espacios en blanco” en la memoria. Estos “huecos” no dicen nada, pero, al mismo tiempo, dicen mucho, ya que son evidencias de aquello que conscientemente (o inconscientemente –como le sucede al protagonista–) se encubre... La memoria, según lo expuesto, muestra y oculta al mismo tiempo, de manera que nuestro trabajo es tratar de darle sentido y, con ello, darles sentido a nuestras propias historias.

Ante las dificultades que encuentra, el narrador incluso llega a dudar de la importancia de Lalo Arce, con el fin de cerrar su “investigación”: “En algún momento llegué a pensar que tampoco era para tanto: Lalo Arce había sido otra persona más [...]. Su minúscula área de influencia no iba a molestar a nadie, ¿pues qué mal pudo haber hecho?” (Quesada, 2018: 104). Sin embargo, aquel ya había desarrollado cierta incomodidad en relación con la figura de su primo y con su historia de vida o lo que otros le decían (y no le decían) sobre ella... La duda en torno a Lalo Arce se volvió verdaderamente una molestia que no podía seguir ignorando. Esta incomodidad debemos pensarla como un elemento coadyuvante en el trabajo de recuperación mnemónica realizado por el narrador protagonista. Hay que verla como un “estremecimiento interno”, que provoca el despertar de la consciencia del sujeto, en relación con el trauma sufrido, aunque él mismo no pueda señalarlo... Es por ello por lo que acude de nuevo a su hermana: “una duda seguía ardiendo y molestándome; así que recurrí a la única persona que podría ayudarme a recordar: mi hermana” (Quesada, 2018: 105). Sigue la narración:

– ¿Vos sabías que Lalo Arce nunca fue doctor? [...] –No hubo más que silencio al otro lado de la línea-. [...]

– ¿Nunca fue un médico? –dijo mi hermana. – ¿Ni siquiera porque llegaba a la casa de los papás con su maletín, sus instrumentos y sus historias de pacientes graves?

– No.

Mi hermana se tomó su tiempo para pensar las palabras correctas.

– Lalo Arce fue tu doctor hasta cuando empezaste a vomitar en todas partes...

– ¿Y en qué sentido fue mi doctor?

– Te examinaba –otro momento de duda, otra búsqueda de las palabras adecuadas.

– A puerta cerrada, vos y él en el cuarto de los papás; a veces la mamá presente, a veces no...

Terminé la llamada abruptamente, y no contesté cuando mi hermana intentó comunicarse conmigo. (Quesada, 2018: 105)

La hermana es el sujeto que finalmente le ofrece al narrador protagonista las claves para completar el rompecabezas de su niñez. Es su memoria la que resguarda ciertos hechos que le sirven a él para subsanar los "olvidos" de su pasado, para acceder a su experiencia traumática y entender qué lo llevó a vomitar constantemente. El cuento finaliza con esta revelación que, como vemos, altera al protagonista hasta el punto de dejarlo sin palabras (no hay que ignorar que tener conciencia de la "herida" puede ser tan traumático como el evento mismo que la produjo, aunque también puede ofrecer una oportunidad para la recuperación). No se explicita lo sucedido, pero el texto ofrece todos los elementos necesarios para comprender el porqué de la "investigación" sobre el Chevy del primo Lalo Arce, con cuya imagen termina el cuento:

Estaba anocheciendo, pero aún el cielo mostraba intensos trazos de color azul y naranja. Poco después, las luces de un carro empezaron a iluminar la calle detrás de mí. Se fueron acercando y finalmente me adelantó un Chevrolet Bel Air de cola de pato, probablemente de color rojo y blanco. Me quedé mirándolo hasta que desapareció a lo lejos. (Quesada, 2018: 106)

Como hemos visto a lo largo del trabajo, el cuento de Quesada expone el proceso de reconstrucción de la memoria como una suerte de pesquisa. La memoria, entonces, no es necesariamente algo que se tiene, sino algo que se indaga, sobre todo en el caso de una memoria traumática, muchas veces reducida por silencios, olvidos, ocultamientos, mentiras... En "El circulante", se parte de un elemento aparentemente irrelevante (el auto), que, sin embargo, activa la búsqueda del protagonista y desencadena una serie de revelaciones que, finalmente, llevan al meollo del asunto. En este proceso de búsqueda, es importante mencionar el esfuerzo que se lleva a cabo para recordar, un esfuerzo que depende, en muchos sentidos, de las memorias de los otros y de su disposición para hablar sobre el pasado. Así, el recuerdo del evento traumático se alcanza, en este caso, gracias a una red de individuos, miembros de una familia, por lo que podemos decir que la memoria se construye siempre "en relación con". Hay –como explicamos con Assmann– un marco de comunicación intergeneracional, en el que se superponen diferentes recuerdos, experiencias, interpretaciones e historias. Para el narrador protagonista es relevante desarrollar su investigación, ya que su historia individual presenta "vacíos" de información, que no puede llenar sin la ayuda de los otros. Estos "vacíos" pueden relacionarse con el olvido, pero también con la represión de los recuerdos, producto, precisamente, de un evento cargado de violencia.

La memoria autobiográfica y ficcional que encontramos en el relato está determinada, por lo tanto, por los "recuerdos episódicos", los cuales cargan con la perspectiva de cada individuo, cargan con su forma de ver el mundo y de entenderse en él y con los otros. De ahí que las "economías de la memoria" planteadas en el relato dependan de elementos que van más allá del recuerdo mismo. Además, hay que considerar la fragmentación de la memoria

episódica: estamos ante un relato tardío de recuerdos que, como en un rompecabezas, va tomando forma, se estructura, se completa y se estabiliza poco a poco, gracias al esfuerzo del protagonista, quien se encarga de reunir las “piezas sueltas”, al escuchar recuerdos de otros, al hacer preguntas (muchas veces incómodas) y narrar su historia¹⁶. La historia que nos ofrece el protagonista se centra en su “herida psíquica”, aunque él no la reconozca hasta el final del relato. Es una historia de violencia profundamente lesiva, que el narrador relega a la inconsciencia, como una forma de autodefensa. Solo después del proceso de reconstrucción de su memoria familiar, logra traer ese evento al presente (casi 50 años después). Dicho evento, sin embargo, no es pronunciado “en voz alta”. En el relato, se expone de forma indirecta, como si mencionarlo fuese otra forma de hacerlo existir. Este aspecto es importante en la medida en que se considera el sufrimiento de la víctima (a la que se le respeta su silencio), sin dejar de valorar su búsqueda de la verdad como un esfuerzo para su recuperación.

Para concluir, podemos afirmar que el relato “El circulante” es un texto singular, en el sentido en que activa una reflexión sobre el proceso de construcción de una memoria individual traumática: la de un hombre homosexual abusado durante su niñez. El desarrollo de un tema como el señalado no solo tiene importancia teórica, sino que, además, es un ejemplo de cómo la literatura puede incidir en la “distribución de lo sensible”, como señalamos al inicio del trabajo. Es así, en tanto este cuento nos lleva a reconocer el lugar de subjetividades que han sido excluidas o invisibilizadas por los discursos dominantes. Sobre todo, por aquellos discursos que, dentro del orden patriarcal, obligan a las víctimas masculinas a callar los abusos que han experimentado. Si ya de por sí existe un “pacto de silencio” que se instaura como una condena sobre las vidas de los niños agredidos sexualmente por algún miembro de su familia (protegido por dicho pacto); existe, además, un “pacto de silencio social”, que hace que las víctimas (sobre todo las masculinas) oculten la realidad de sus experiencias, que cancelen –por la vergüenza que desarrollan– la posibilidad de hablar sobre un tema cargado de estigma. Así, no solo victimiza quien comete el abuso; también lo hace la sociedad que obliga a callarlo, que no ofrece las herramientas para luchar contra estas formas de violencia o que trata a las víctimas como “objetos”:

Casi podríamos sostener que en nuestra sociedad hay cuerpos objetos, cuerpos utilizados para otros fines. La violación es un momento en el cual de un cuerpo se hace un objeto. Es como si esa acción lo marcara entonces para siempre a los ojos de los otros, y la cultura, a continuación, no dejara de ratificar esa constitución al percibir a la víctima de violación como un objeto disponible que puede utilizarse con un fin propio: penal, mediático, militante, pero que también puede dejarse de lado cuando no sirve. (de Lagasnerie, 2022: 18)

¹⁶ Aunque el texto de Quesada sea ficcional y esté vinculado con otro tipo de trauma, es posible considerar la perspectiva analítica ofrecida por Teresa Basile en relación con las “memorias infantiles” de escritoras y de escritores que experimentaron la dictadura argentina durante su niñez. El lector interesado puede estudiar su ensayo *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (2019), el cual, como asegura Patricia Belén Ricard, describe cómo “entre las estrategias discursivas de esta nueva generación [de escritores] se evidencia una particular variación entre las formas de narrar la memoria y el trauma, una aparente voluntad de ruptura y desplazamiento de lo real, con interrupciones y desplazamientos de las normas literarias impuestas, que hacen frente al testimonio y los géneros autorreferenciales. Constituyen relatos donde se cruzan las voces de la infancia con el mundo adulto, donde lo testimonial aparece, en ocasiones, teñido de ficciones, fragmentos de experiencias atravesadas por la presencia de sueños y fantasmas que cruzan la valla del realismo” (2020: 96-97).

Bibliografía

- AHMED, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ASSMANN, Aleida (2016) *Shadows of Trauma. Memory and the Politics of Postwar Identity*, New York, Fordham University Press.
- (2013) "Awkward Memories and the Role of Silence: A Commentary on Frank van Vree's Concept of «Absent Memories»", *Cultural Analysis* 12, pp. 1-17.
- ASSMANN, Jan (2008) "Communicative and Cultural Memory" en Astrid Erll y Ansgar Nünning, ed., *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlín, New York, De Gruyter, pp. 109-118.
- BASILE, Teresa (2019) *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, Villa María, Eduvim.
- BIBLIA (traducción argentina) (1990) *Biblia*, Archivo Vaticano, https://www.vatican.va/archive/ESL0506/_INDEX.HTM (9 de junio 2022).
- BUTLER, Judith (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- CAMPOS MEDINA, Luis y Fernando CAMPOS MEDINA (2018) "Ficciones que se vuelven realidad, ficciones para intervenir la realidad", *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social* 18.2, <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1937> (11 de setiembre 2022).
- CANTÓN-CORTÉS, David y María Rosario CORTÉS (2015) "Consecuencias del abuso sexual infantil: una revisión de las variables intervinientes", *Anales de Psicología* 31.2 (mayo), <http://dx.doi.org/10.6018/analesps.31.2.180771> (15 de agosto 2022).
- CAPRIATI, Alejandro, Gabriela WALD y Ana Clara CAMAROTTI (2020) "Vulnerabilidad ante el abuso sexual. Aportes desde un modelo integral y comunitario de prevención", *Cuestiones de Sociología* 22, <https://doi.org/10.24215/23468904e089> (7 de enero 2023).
- CHEVALIER, Jean (1986) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- DE LAGASNERIE, Geoffroy (2022), *Mi cuerpo, ese deseo, esta ley: Reflexiones sobre la política de la sexualidad*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- DEVAL, Juan (2008) *El desarrollo humano*, Madrid, Siglo XXI.
- ERIBON, Didier (2000) *Identidades: Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Bellaterra.
- GADAMER, Hans-Georg (1998) *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme.
- HIRSCHBERGER, Gilad (2018) "Collective Trauma and the Social Construction of Meaning", *Frontiers in Psychology* 9, art. 1441, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6095989/pdf/fpsyg-09-01441.pdf> (16 de noviembre 2022).
- JENLIN, Elizabeth (2012) *Los trabajos de la memoria*, Lima, Perú, IEP Instituto de Estudios Peruanos.
- MANZANERO, Antonio y María RECIO (2012) "El recuerdo de hechos traumáticos: exactitud, tipos y características", *Cuadernos de Medicina Forense* 18.1, <https://dx.doi.org/10.4321/S1135-76062012000100003> (14 de diciembre 2022).
- MCNALLY, Richard (2015) "Debunking Myths About Trauma and Memory", *The Canadian Journal of Psychiatry* 50.13, <https://doi.org/10.1177%2F070674370505001302> (26 de enero 2023).

- MENDOZA GARCÍA, Jorge (2017) "Otra idea de mente social: Lenguaje, pensamiento y memoria", *POLIS* 13.1, <http://www.scielo.org.mx/pdf/polis/v13n1/1870-2333-polis-13-01-00013.pdf> (7 de febrero 2023).
- MERUANE, Lina (2012) *Viajes virales: La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- PLAZA VILLARROEL, Hugo, Christian BERAUD FERNÁNDEZ y Catalina VALENZUELA ARANCIBIA (2014) "Procesamiento traumatogénico del abuso sexual infantil en niñas y su relación con variables victimológicas", *Summa Psicológica UST* 11.2, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953995> (14 de junio 2022).
- PERKOWSKA, Magdalena (2010) "Historia, memoria y literatura: dinámicas de unificación y pluralidad. Una perspectiva sobre identidades centroamericanas", *Pensamiento Actual* 10.14-15, <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/3753> (2 de febrero 2023).
- QUESADA, Uriel (2018) *La invención y el olvido*, San José, Costa Rica, Uruk Editores.
- RICARD, Patricia Belén (2020) "Reseña de *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* de Teresa Basile", *Anclajes* XXIV. 1, <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/4000/4304> (8 de febrero 2023).
- RICŒUR, Paul (2004a) *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI.
- (2004b) *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Trotta.
- (2010) *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.
- ROJAS GONZÁLEZ, José Pablo (2020) *La colonialidad de las metáforas: Las representaciones del VIH/sida y de los sujetos vinculados con la "enfermedad" en los discursos periodístico y médico costarricenses (1983-1990) y en la narrativa nacional (1989-1999)*, Tesis doctoral, Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg.
- (2021) "La literatura «seropositiva» costarricense", *Letra por letra* 1, Dic., <https://www.ucr.ac.cr/noticias/2021/12/01/la-literatura-seropositiva-costarricense.html> (4 de mayo de 2023).
- (2022) *VIH/sida en Costa Rica (1983-1986): La emergencia discursiva de la pandemia*, San José, Costa Rica, Editorial de Ediciones Digitales EG, <https://edicionesdigitaleseg.ucr.ac.cr/vih-sida-en-costa-rica-1983-1986la-emergencia-discursiva-de-la-pandemia/> (7 de febrero 2023).
- VARIKAS, Eleni (2017) *Las escorias del mundo: Figuras del paria*, México, Universidad Veracruzana.



Una voce libera da ogni confine: la ricerca mistica e musicale di Giuni Russo

DANIELE GUERINI

Resumen

En este artículo se analiza la relación entre la experimentación musical de Giuni Russo, una de las mayores cantantes que la discografía italiana haya conocido, y la literatura mística española del Siglo de Oro. Las observaciones, basadas en algunos principios de la estética de la recepción, representan un nuevo aporte interpretativo a una historia humana y artística que culminó en la lectura de Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz realizada por la artista en los últimos años de su vida, marcados por la enfermedad.

Parole chiave: Giuni Russo, Teresa de Ávila, San Juan de la Cruz, literatura española, mística, estética de la recepción, popular music.

Abstract

This paper deals with the relationship between the musical experimentation of Giuni Russo, one of the greatest singers that the Italian discography has ever known, and the Spanish mystical literature of the *Siglo de Oro*. The observations, based on some principles of the aesthetics of reception, represent a new interpretative contribution to a human and artistic story that culminates in the artist's reading of Teresa of Ávila and Saint John of the Cross in the late years of her life, marked by illness.

Keywords: Giuni Russo, Teresa of Ávila, Saint John of the Cross, mystic, Spanish literature, aesthetic of reception, popular music.



1. INTRODUZIONE

Seguendo il filo rosso della musica, questo contributo si occuperà della *figura* di Giuni Russo, una delle più grandi cantanti che la discografia italiana abbia mai conosciuto. Fin dall'inizio della ricerca del materiale utile ai fini del discorso sul rapporto tra letteratura mistica e canzone, è possibile rendersi immediatamente conto della mancanza di bibliografia – senza considerare gli esigui video presenti sul web in cui la musicista racconta episodi della sua carriera o viene intervistata – che circonda questa straordinaria voce. Appoggiandosi, quindi, alla sola biografia presente sul mercato scritta da Bianca Pitzorno (2009) – preziosa soprattutto quando dà forma ai primi anni della carriera di Giuni Russo – e a materiali audiovisivi¹, si entrerà nel merito di una vicenda umana e creativa che ha come culmine la lettura di Teresa

¹ Si fa riferimento, ad esempio, alle piattaforme di *streaming* musicale, all'archivio delle opere e dei depositi SIAE, ai filmati di repertorio postati su YouTube nel canale ufficiale dell'artista o dai numerosi fan e all'archivio Teche RAI.



de Ávila e San Juan de la Cruz da parte dell'artista e il suo personale avvicinamento spirituale all'ordine carmelitano negli ultimi anni di vita, contrassegnati dalla malattia.

Le canzoni ispirate dai mistici spagnoli e dalle Sacre Scritture rappresentano, indubbiamente, una sperimentazione musicale unica nel suo genere. Attraverso le grandi interpretazioni di Giuni Russo, le sue sconfitte e le sue vittorie, l'ascoltatore è guidato all'interno di un universo misterioso e affascinante, raffinato e profondo allo stesso tempo.

2. LA SPIRITUALITÀ: UN ANTIDOTO ALLA DELUSIONE

Nel 1985, la tensione tra Giuni Russo, preoccupata di non rimanere troppo legata al circuito delle *hit estive* e desiderosa di esplorare nuovi percorsi musicali (Pitzorno, 2009: 123), e la CGD, una delle più importanti realtà discografiche italiane dell'epoca, la cui manager era Caterina Caselli, portò a una difficilissima risoluzione del contratto discografico. Consapevole di trovarsi in un contesto incompatibile con la sua attitudine artistica, Giuni chiese un colloquio con il direttore generale della casa discografica Sandro Delor al fine di ottenere uno scioglimento del rapporto. Dopo un estenuante braccio di ferro – e probabilmente consapevoli che le clausole contrattuali eccessivamente penalizzanti per la cantante avrebbero potuto essere impugnate legalmente – i discografici concessero una liberatoria che, di fatto, fu un anatema per l'artista siciliana (Giuliani, 2006): i successivi anni della carriera di Giuni Russo saranno caratterizzati, infatti, da numerosi rifiuti da parte di altre realtà editoriali. Lei e la sua inseparabile amica si trovavano di fronte alla necessità di percorrere altre strade, certamente difficili e distanti dai fasti promessi dalle major, che le avrebbero, comunque, portate lontano, verso orizzonti musicali ancora inesplorati in Italia.

Le parole della giornalista Marinella Venegoni riescono a cogliere perfettamente le sensazioni di Giuni Russo in quel momento così delicato della sua vita, che porterà lei e l'amica a trasferirsi a Roma al principio del 1986 e a ricominciare, per l'ennesima volta, quasi "dal principio":

Ha molto lottato e sempre lottato per avere un repertorio "alto". Credo che da un certo punto in poi la discografia, che stava un po' precipitando alla deriva cercando di stare dietro ai gusti e di non perdere clienti, non sia più riuscita a starle dietro. Quando lei, poi, ha cominciato a lavorare sulle cose che le piacevano era un'altra Giuni. Era una Giuni diversa da quella che avevamo conosciuto prima, meno felice, sicuramente meno allegra, però molto più profonda e con una luce particolare nella voce. (Battiato, 2007: web)

L'obbligata battuta d'arresto costituì tuttavia per l'artista un momento fruttuoso per la ricerca. Come conferma Bianca Pitzorno:

Anni dopo Giuni avrebbe fatto una riflessione a proposito dello scontro con la sua antica "madrina": "A fil di logica, dovrei odiarla. Invece oggi so che devo ringraziarla, perché è stato il dolore che lei mi ha procurato a spingermi sulla strada della ricerca interiore". (Pitzorno, 2009: 140)

Dopo il rientro da un viaggio a Gerusalemme, la cantante terminò il demo di un brano intitolato *Alghero* e lo propose alla piccola etichetta romana Bubble Records, fondata dallo storico gruppo editoriale Bixio, specializzato, prevalentemente, in colonne sonore. L'artista firmò un nuovo contratto che avrebbe avuto la durata di tre anni e condizioni decisamente più favorevoli rispetto a quelle imposte dalla CGD.

L'estate del 1986 fu nuovamente eccezionale: *Alghero* divenne una canzone molto conosciuta e, avendo superato la prova del tempo, è possibile collocarla tra i pezzi più significativi degli anni Ottanta italiani. L'album che la contiene, intitolato semplicemente

Giuni, diede nuovo respiro alla popolarità della cantante che divenne nuovamente richiesta dalle trasmissioni televisive e radiofoniche. La voce, ormai marchio di fabbrica, è, in questo nuovo lavoro, supportata da un netto cambio di immagine: il videoclip ufficiale del successo estivo la ritrae con il caratteristico taglio corto col ciuffo all'insù, luci al neon sul palco e un accompagnamento elettronico di tastiere e Linn Drum, tipico delle produzioni musicali di quel periodo.

Successivamente, Russo e Sisini decisero di rientrare a Milano per tentare di riallacciare i rapporti con l'editoria della città lombarda. Nonostante fosse passato qualche anno dalla rottura con la Caselli e l'artista avesse dimostrato il suo valore attraverso il successo di *Alghero* – con tutti i limiti promozionali che una piccola realtà discografica come quella della Bubble poteva offrire – nessuno si era ancora fatto avanti per dimostrare un interesse. Una cosa era certa: era stufa sia delle insidie e delle invidie presenti all'interno del panorama della musica leggera, sia di proporsi al pubblico prevalentemente come interprete di canzoni estive dai ritornelli orecchiabili e dalla scrittura inevitabilmente sempre più semplicistica.

Fu così che Antonietta Sisini iniziò a pensare a “un altro modo di fare musica” (Pitzorno, 2009: 154): se fino ad allora i loro contatti con la musica tradizionale del passato erano avvenuti univocamente per motivi di studio, ora, attraverso la grande esperienza di scrittura e di arrangiamento acquisita in tanti anni di lavoro, potevano recuperare quella tradizione – in particolare romanze, arie e musiche da camera – per adattarla e farla diventare un nuovo e più attuale linguaggio, personale e raffinato. Frutto di queste considerazioni fu, nel 1988, l'album *A casa di Ida Rubinstein*, pubblicato dall'etichetta indipendente L'Ottava di Franco Battiato. Le canzoni contenute al suo interno, che riprendono le arie di Donizetti, Verdi e Bellini in chiave di un jazz sperimentale, non ebbero un grande riscontro in termini di popolarità. Il disco, che rimase sottotraccia all'epoca, è stato ripubblicato interamente nel 2011 dalla Edel Music in formato cofanetto e prodotto da Maria Antonietta Sisini.

Circa dieci anni dopo l'uscita di questo album, Giuni Russo ebbe occasione di portare in giro per l'Italia questi brani “di confine”, che paiono un vero preludio alla successiva svolta mistica. La cantante descriveva con queste parole, rilasciate nel 1998 ad Andrea Spinelli, le sue sensazioni:

Alcuni discografici mi dissero che il mio destino era *Un'estate al mare*, che fuori dalla musica leggera non avrei avuto futuro; e per far seguire i fatti alle parole pensarono bene di farmi attorno terra bruciata. Ma io, che sono una siciliana testarda, non ne ho voluto sapere di piegarmi al ricatto e ho preferito percorrere una strada lontana dai clamori ma capace di soddisfare le mie inclinazioni d'interprete. [...] Un grazie lo devo a Franco Battiato che producendo [...] *A casa di Ida Rubinstein* ha saputo trasformare un grande male in un grande bene, consentendomi di affrontare Donizetti, Bellini e scoprire così l'artista che è in me. Un percorso attraverso mercati di nicchia, certo, ma che continua a darmi grandi soddisfazioni. (Spinelli, 1998)

Il distacco, voluto e ricercato con decisione, dai brani estivi che l'avevano resa famosa era ormai sotto gli occhi di tutta la critica:

Non è cambiata la sua voce [...]. È cambiato però l'orizzonte di Giuni Russo, che da qualche anno si appassiona a presentare, in uno spettacolo dal titolo programmatico *A casa di Ida Rubinstein*, la grande danzatrice e attrice della fine del secolo scorso che segna uno dei vertici del «grande attore» davanti all'impellenza delle avanguardie in arrivo. E infatti il percorso della serata si snoda tra Bellini e Donizetti, le loro romanze e le loro «canzonette» che sono il territorio da riattraversare e riproporre con l'esperienza e il gusto di tutto il Novecento. (Capitta, 1998)

La direzione intrapresa alla fine degli anni Ottanta non era, certamente, semplice da percorrere. Tuttavia, le due amiche erano determinate a perseguire il loro obiettivo di adattare e rielaborare la musica dei suddetti autori colti, contaminandola sia con nuove idee musicali che la rendessero fruibile al pubblico, sia, naturalmente, con la raffinatissima vocalità di Giuni Russo.

Nonostante fossero immerse in una nuova fase creativa, la fine del rapporto con l'etichetta discografica di Caterina Caselli restava, purtroppo, una ferita aperta. Al fine di cercare un equilibrio che premettesse loro di fare ordine nel momento di una così profonda crisi personale, Russo e Sisini si avvicinarono alle letture di testi di filosofia ermetica ed antroposofica (Pitzorno, 2009: 173).

Verso il 1988 intrapresero, inoltre, la frequentazione dell'Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo, ente in cui venivano tenuti corsi che avevano come oggetto di studio la dottrina mistica orientale, con particolare attenzione alla corrente del sufismo dalla quale anche il cantautore Franco Battiato traeva ispirazione (Pitzorno, 2009: 173). A grandi linee, gli elementi propri di questa corrente propongono una riflessione sulla precarietà dell'esistenza, un invito alla preghiera litanica e l'abbandono totale a Dio. Queste argomentazioni acquisiscono un'importanza centrale nelle prime esperienze monastiche della metà del VII secolo, con i temi del rifiuto del mondo, il ritiro –solitario o con altri compagni– e il pentimento, l'esame di coscienza e la ricerca di un'unione totale con Dio, ottenuta in momenti estatici, che possono essere favoriti da danze e musiche (Ambrosio e Saccone, 2007).

Infine, arrivò per Giuni Russo la grande passione per i mistici cristiani spagnoli, in particolare san Juan de la Cruz e Teresa de Ávila. Così la cantante racconta, nel corso di un'intervista, l'incontro con l'opera della santa che influenzerà radicalmente il suo modo di vedere la musica e la vita:

Mi è capitata la stessa cosa che è capitata a Edith Stein. Mi sono imbattuta per caso nel libro di questa santa, vissuta quattro secoli fa, che mi ha inchiodata con le sue parole. Dopo averlo letto Edith Stein si è fatta carmelitana. Anch'io lo sono, ma con il cuore, perché il talento che mi è stato dato è il canto, e questo è quello che faccio: cantare anche se mi costa molto [...]. Ne soffro come se dovessi portare una croce. (Canziani, 1998)

Nella stessa circostanza, alla domanda sulla possibilità di un disco basato sui testi della mistica, l'artista rispose:

È un progetto difficile. In Italia un lavoro così non trova spazio. Il mercato è tutto rivolto verso l'estero. Paradossalmente l'idea piaceva molto agli inglesi, per questioni discografiche poi non se ne è fatto nulla [...]. In certi momenti la cantante, l'artista è solo un mezzo: Dio trasmette e l'artista semplicemente esprime. (Canziani, 1998)

Nel 1990 Russo e Sisini si trasferirono a Portobello, in Sardegna. Finalmente, potevano disporre di un luogo ideale che, immerso nella quiete durante il periodo invernale e circondato dalla bellezza della natura, avrebbe permesso loro di dedicarsi totalmente alla lettura di testi religiosi e abbandonarsi alla ricerca spirituale.

La cantante iniziò, nel medesimo periodo, una lettura appassionata di Ignacio de Loyola. Gli *Exercitia spiritualia* proponevano, al fine di ottenere il congiungimento dell'anima a Dio, un percorso articolato su quattro settimane con chiari riferimenti all'itinerario mistico composto dalla via purgativa, illuminativa e unitiva. Giuni Russo, rimasta profondamente colpita dalla profondità del pensiero del mistico, desiderava ardentemente cominciare a praticare questi

esercizi dello spirito ma non sapeva ancora a chi rivolgersi per poterli seguire correttamente (Pitzorno, 2009: 175).

Intanto, attraverso l'aiuto del musicista e produttore Enrico Ricciardi, Russo e Sisini riuscirono a proporsi nuovamente alla CGD: erano trascorsi dieci anni dalla rottura. La casa discografica aveva, nel frattempo, completamente rivoluzionato il suo staff e adesso era di proprietà della Warner Music Group. Il progetto della musicista venne accettato e si stipulò un nuovo contratto.

Nel 1992 fu pubblicata *Amala* (WEA/CGD), una raccolta dei successi di Giuni Russo con l'aggiunta di due nuovi brani inediti: *Amala*, che dà il titolo al disco, e *Alla spiaggia dell'amore*. In queste due canzoni è possibile rilevare alcuni elementi derivanti dall'influsso delle letture spirituali compiute dall'artista e dall'amica produttrice.

Il *sound* della prima si colloca nel genere della *world music* (Fabbri, 2008: 153-154), ovvero una contaminazione musicale tra elementi sonori, prevalentemente etnici e digitali, sviluppatasi a partire dalla metà degli anni Ottanta (si pensi, per esempio, al produttore Brian Eno e al musicista Peter Gabriel). L'elemento esotico della canzone di Giuni Russo è rappresentato, principalmente, dal tema strumentale dalle tinte mediorientali e dalla voce della cantante che ripete, come un *mantra*, la parola "amala" dandole una cadenza e una pronuncia "arabizzata" – ad esempio, la prima "a" della parola è più volte aspirata – attraverso i diversi spostamenti dell'accento. Inoltre, il primo verso del testo sembrerebbe riferirsi all'episodio, descritto nel *Nuovo Testamento*, in cui Pietro, incalzato dalla folla, rinnega Gesù²:

Ed egli negò davanti a tutti [...]

"Prima che il gallo canti,

mi rinnegherai tre volte".

Il testo della canzone *Amala* recita:

Ti ho visto fingere

E rinnegare

Ma il gallo canta anche per te.

La seconda canzone inedita dell'album, *Alla spiaggia dell'amore*, è una *ballad* dai tratti malinconici e riflessivi: nonostante il titolo faccia riferimento a un contesto tipicamente estivo, è chiaro fin dal primo ascolto la distanza presa dalle atmosfere di *Un'estate al mare*. Ispirato da "un luogo turistico che si trovava nelle vicinanze della casa delle due amiche" (Pitzorno, 2009: 177), il brano inizia con un'introduzione di pianoforte e basso che lascia subito spazio alla voce di Giuni Russo. L'atmosfera è sospesa e il testo è interpretato con forte trasporto emotivo. Segnali delle letture religiose e mistiche sono visibili nella seconda strofa, nella quale, oltre all'introduzione dell'immagine dell'anima pervasa dallo "sguardo", è presente l'eco di San Paolo (2 *Corinzi* 3, 18), che utilizza la similitudine dello specchio per spiegare alla comunità greca di Corinto come le stesse capacità umane derivino, in realtà, da Dio:

E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore,

veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo

l'azione dello Spirito del Signore.

Il testo di Giuni Russo recita:

Lascia i tuoi pensieri ed abbi un cuore puro

² Matteo 26, 69-75. Si osservi, inoltre, Marco 14, 66-72; Luca 22, 56-62; Giovanni 18, 15-18 e 25-27.

Come il volto di uno specchio senza immagini
Entro in una zona della vita
Dove sento che lo sguardo entra dentro l'anima.

Infine, risulta degno di nota l'utilizzo, nelle restanti strofe della canzone, di termini come "metafisica", "castigo", "monaco" e "mistica".

3. LA SUBLIME BELLEZZA DEL CANTO

Come si è visto, la cantante siciliana avrebbe voluto trovare qualcuno che potesse insegnarle gli esercizi per lo spirito indicati da Ignacio de Loyola nei suoi scritti. Bianca Pitzorno descrive, così, il casuale incontro che permise a Russo e Sisini di realizzare questo desiderio:

Il caso volle che, nel 1993, le due amiche, attraversando la Toscana nei pressi di San Sepolcro, vedessero un cartello che segnalava la presenza di una "Casa di Spiritualità" e informava della possibilità di frequentare questo tipo di esercizi. Seguirono una strada sterrata e arrivarono al Convento di Montauto, costruito nel Quattrocento a ridosso di un bosco per essere sede dei frati cappuccini. Dal 1960 il convento ospitava le suore di Nostra Signora del Cenacolo. Giuni e Antonietta avrebbero scoperto che questa congregazione era stata fondata nel 1826 dalla santa francese Teresa Couderc, che era stata ispirata precisamente dall'esperienza degli esercizi secondo il metodo di Sant'Ignazio di Loyola. (Pitzorno, 2009: 183)

Il minuto gruppo di suore insegnò alla cantante e alla produttrice alcuni degli esercizi iniziali proposti dal mistico cristiano. Tuttavia, con l'andare del tempo, per le due amiche, che si spostavano per lavoro prevalentemente tra la Lombardia e la Sardegna, risultò sempre più difficile giungere e soggiornare al convento toscano. Grazie all'aiuto delle religiose, che le indirizzarono ad un altro monastero situato a Milano in zona Brera, riuscirono comunque in seguito a continuare il cammino spirituale intrapreso, dedicando sempre più attenzione allo studio e alla lettura delle Sacre Scritture.

Nel 1994, esce per l'etichetta discografica EMI, a due anni di distanza dal precedente, l'album *Se fossi più simpatica sarei meno antipatica* prodotto da Maria Antonietta Sisini. Sebbene il singolo di lancio, dal titolo omonimo a quello del disco, sia un brano costruito sul dialogo con il Fortunello di Petrolini e rappresenti una contaminazione fra campionamento e teatro-cabaret con venature autobiografiche (Galluzzo, 2019), sono altri due i brani che si affermano: *La sua figura* e *La sposa*, influenzate dalla lettura dei testi sacri e dei mistici e interpretate da Giuni Russo con enorme trasporto emotivo e grande profondità spirituale.

La prima inizia con un'introduzione di pianoforte, un arpeggio che riprende, con variazioni, il tema della voce principale. L'arrangiamento, a differenza di altri brani dell'artista, si presenta essenziale: più avanti si aggiungeranno solo una sezione di archi e la melodia di un sassofono soprano a fare da supporto alla voce, vera protagonista di tutta l'esecuzione. *La sua figura* è un brano significativamente influenzato dalla lettura del *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz: le atmosfere dell'opera – il senso di mancanza e la volontà di ricerca dell'amato da parte dell'amata – attraversano tutti i circa quattro minuti di una canzone i cui tratti stilistici sono certamente affini a quelli utilizzati dal cantautore spagnolo Amancio Prada nella costruzione del disco del 1977 che porta lo stesso titolo del capolavoro del patrono dei poeti spagnoli³. Da un punto di vista testuale, sono le strofe XI e XII del *Cántico B* a essere maggiormente

³ È utile ricordare, a questo proposito, quanto per il cantautore spagnolo sia importante l'uso della chitarra nell'economia compositiva delle sue canzoni. Nel brano di Giuni Russo preso in esame, lo strumento a corda è "sostituito" dal pianoforte che, comunque, viene suonato con un'impostazione molto vicina all'accompagnamento utilizzato da Prada. Cfr. Guerini, 2021.

coinvolte nella riscrittura di Sisini e Russo. Si osservi, ad esempio, l'incipit, una messa in musica di un passo che, a sua volta, rimanda al biblico *Cantico dei Cantici*, in un interessantissimo dialogo a distanza:

Cántico Espiritual B, XII, 8 (San Juan de la Cruz) *La sua figura* (Russo, Sisini)

Que por eso, deseando el que le pusiese la Esposa en su alma como dibujo, le dijo en los Cantares (8,6): *Ponme como señal sobre tu corazón, como señal sobre tu brazo*. El corazón significa aquí el alma [...] y el brazo significa la voluntad fuerte, en que está como señal de dibujo de amor.

Apro le braccia al suo declinare stanco [...]
Mettimi come segno sul tuo cuore.

L'inciso della canzone, inoltre, è tutto costruito intorno ai versi di Juan de la Cruz: la voce di Giuni è potente e delicata al tempo stesso e l'aggiunta di preziosismi vocali, con variazioni di dinamica e legati, restituisce all'ascoltatore un senso immenso di preghiera e abbandono totale alla musica:

Cántico Espiritual B, XI, 1 (San Juan de la Cruz) *La sua figura* (Russo, Sisini)

mira que la dolencia de amor, que no se cura sino con la presencia y la figura⁴.

Sai che la sofferenza d'amore non si cura
Se non con la presenza della sua figura

E ancora:

Cántico Espiritual B, XXXI, 1 (San Juan de la Cruz) *La sua figura* (Russo, Sisini)

Creo queda dado a entender cómo, por el entretejimiento de estas guirnaldas y asiento de ellas en el alma, quiere dar a entender esta alma Esposa la divina unión de amor que hay entre ella y Dios en este estado. Pues que el Esposo es las flores, pues es la *flor del campo y el lirio de los valles*, como él dice (Ct 2,1)

Baciami con la bocca dell'amore
Raccogliami dalla terra come un fiore

Nel ritornello finale della canzone viene raggiunta la massima dinamica espressiva: le emozioni sono intense e la voce di Giuni Russo sembra chiudere un racconto fortemente autobiografico filtrato attraverso le parole del mistico spagnolo. Rispetto ai due ritornelli precedenti, quest'ultimo introduce una variazione che mostra un'ulteriore connessione con la strofa XV del *Cántico B*, una delle più "musicali" ed evocative dell'intera opera poetica del mistico cristiano:

⁴ La strofa XI è assente nella versione A del *Cántico*.

Cántico Espiritual B, XV, 1 (San Juan de la Cruz) *La sua figura* (G. Russo, M.A. Sisini)

La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora

Musica silenziosa è l'aurora
Solitudine che ristora e che innamora

Russo e Sisini concepirono l'idea de *La sua figura* a Perugia: si erano recate lì, a inizio anni Novanta, per andare a trovare alcuni amici conosciuti all'Istituto per lo Sviluppo Armonico. Rientrate a Milano, avevano provato a proporre la canzone al direttore generale della RTI che, tuttavia, si rifiutò di curarne la pubblicazione (Pitzorno, 2009: 188). Nel 2004, nel corso di un'intervista, la cantante ricordava con queste parole lo spiacevole episodio:

È una costante della mia vita artistica: ogni volta che ho cercato di elevarmi ho litigato con i discografici. L'ultima è stata quando ho presentato *La sua figura*. Mi hanno detto: "È bellissima. Però... sai... abbiamo famiglia. Non possiamo pubblicarla. Se lo facciamo, ci licenziano". Volevano una canzonetta radiofonica. Gli ho risposto che non ho canzonette nel cassetto e non ne cerco. Se devo fare la fame, per non cedere a compromessi, la farò. La mia forza è questa: non avendo marito né figli ai quali pensare posso vivere con poco. E così mi concedo il lusso, perché ormai è un lusso, di essere un'artista libera. (Rancilio, 2004: web)

Una seconda canzone dell'album del 1994 degna di nota è intitolata *La sposa*. L'atmosfera è molto diversa da quella del brano precedente: senza introduzione –solo un leggerissimo tappeto sonoro che diventa via via più presente– è la voce a dare inizio all'arrangiamento. È una voce calda, leggermente riverberata e caratterizzata da un effetto di *delay* che viene enfatizzato solo su alcune parole come, ad esempio, "Libano" e "platano". Ispirata dal viaggio a Gerusalemme, *La sposa*, frutto della collaborazione delle due amiche con produttore Davide Tortorella, è costruita su un testo molto amato dall'artista chiamato *L'elogio della sapienza* e presente nell'Antico Testamento all'interno del Libro del Siracide. Questo libro è ascrivibile al genere della letteratura sapienziale – come il *Libro della Sapienza* o il *Libro di Giobbe* – e contiene una serie di meditazioni e riflessioni sulla sapienza e su numerosi aspetti della vita come l'amicizia, la morte, la libertà e la creazione (Vaccari, 1920). Ecco i due testi a confronto:

La sposa (Russo, Sisini)

Sei cresciuta come un cedro del Libano,
Come un cipresso sui monti dell'Ermon,
Come un ulivo maestoso in pianura,
Sei cresciuta come un platano.
Come palma in Engaddi
E le rose in Gerico
E rigogliosa come lampo di fuoco,
Fuoco che mi inebria

Sai di cinnamomo mirra onice storace
E fra mille e mille ti riconoscerai.
Dimmi anima mia dimmi dove si nasconde,
Dov'è l'acqua che disseterà me.
Dimmi anima mia il segreto dell'amante,
Il segreto che ti lega a me.

Siracide 24, 13-21

Mi elevai come un cedro del Libano
E come cipresso sul monte Ermon
M'innalzai come palma d'Engaddi,
e come roseto di Gerico.
Quale magnifico olivo nella pianura,
e come platano frondoso mi sono elevata.
Esalai profumo
Come cinnamomo e balsamo aromatico,
come mirra scelta emisi soave odore.
Come storace, galbano e onice,
e come profumo d'incenso nel tabernacolo.
Io estesi le mie fronde come terebinto,
e i miei rami
portano fronde di grazia e di gloria.
Io come vite gettai pampini vigorosi,

Sei più dolce e bella del miele vergine
Ed è profumo il suono del tuo nome.
Come il sale in Engaddi,
Sale come polvere.

Sai di cinnamomo mirra onice storace
E fra mille e mille ti riconoscerai.
Dimmi anima mia la paura dell'amante,
Dell'amante che in me cerca te.
Dimmi anima mia come nascere dal niente
Se non ho che te resta con me.
Dimmi anima mia come nascere dal niente
Se non ho che te resta con me.
Dimmi anima mia il segreto dell'amante
Dell'amante che resta con me.

e i miei fiori produssero frutti
di gloria e ricchezza.
Venite a me voi che mi desiderate,
e saziatevi dei miei frutti.
Poiché il mio ricordo è più dolce del miele,
e il mio possesso più soave del favo.
Coloro che mangiano di me,
avranno ancora fame,
e quelli che bevono di me
avranno ancora sete.
Chi mi obbedisce non avrà da arrossire,
e chi compie le mie opere
non cadrà mai in peccato.

Benché sia possibile individuare una sorta di *leitmotiv* nei versi "Sai di cinnamomo mirra onice storace | E fra mille e mille ti riconoscerai" e nel verso "Dimmi anima mia dimmi" seguito da variazioni, è più utile ascoltare e analizzare questo brano come se fosse un'orazione o una preghiera piuttosto che –come in genere accade in molti brani di musica leggera– associarlo alla classica struttura con strofe autoconclusive e ritornello ben evidenziato dai cambi armonici. Accostabile a quanto già detto in merito al brano *Amala* è, inoltre, la maniera di utilizzo di vocalizzi corali che operano da intermezzo strumentale in due occasioni, conferendo all'intera esecuzione un andamento orientaleggiante e molto simile a una litania. Questo elemento vocale e la distribuzione temporale del testo stesso all'interno delle battute musicali costituiscono l'elemento ritmico portante di una canzone nella quale sono assenti – assenza che sottolinea ulteriormente l'atmosfera sospesa e ricca di pathos – batterie acustiche, digitali o percussioni.

Intanto, mentre Sisini e Russo frequentavano il convento di Milano, arrivò l'ennesima esclusione dal Festival di Sanremo del 1994: il provino de *La sua figura*, con la quale la cantante si era proposta alla manifestazione canora, dopo aver passato tutte le selezioni, venne escluso. Mentre si preparava a ricevere la cresima, l'artista ebbe occasione di leggere un volume contenente la biografia di Teresa de Ávila dal titolo *Fuoco in Castiglia* dell'autore Giorgio Papisogli (Pitzorno, 2009: 198). Rimase folgorata dal percorso umano e spirituale della santa cristiana e, in particolare, dalla sua poesia *Vivo sin vivir en mí*, che voleva provare a mettere in musica. Antonietta Sisini, però, trovava il testo estremamente difficile sia dal punto di vista della comprensione sia dal punto di vista del suo potenziale adattamento alla forma canzone. Dopo vari esperimenti, nella primavera del 1995 riuscirono a trovare la strada giusta per comporre il brano:

Era tempo di Quaresima e le due amiche si trovavano in Sardegna. Erano andate a sentire i Vespri nella chiesa di Valledoria e all'imbrunire stavano tornando sulla loro R4 a Portobello di Gallura. Antonietta era al volante quando improvvisamente Giuni incominciò a cantare. Era una canzone nuova, che sembrava nascere sul momento, eppure Giuni non si limitava a modularne a mezza voce il motivo, ne cantava anche le parole, come se le avesse già scritte adattandole alla musica. "So già perfettamente come deve essere", spiegò. "Prima, delle voci monodiche che ripetono come un mantra *moro perché non moro perché non moro perché non moro*. Poi attacca la melodia". E la cantava: "*Mi vuole, mi strugge ogni ora per intenso ardore. Vivo, ma in me non vivo, moro perché non moro. E più in me non vivo. Moro perché non moro. Non mi tradire,*

fortissimo amore che imploro...". Erano le parole della grande mistica, ma erano anche un'altra cosa. (Pitzorno, 2009: 199-200)

Dopo aver registrato una demo in casa, le due amiche completarono, successivamente, le incisioni del brano, che prenderà il titolo di *Moro perché non moro*, presso lo studio del maestro Jervolino a Milano.

La lirica di Teresa de Ávila di cui Giuni Russo si innamorò fu composta intorno al 1571 dopo un'estasi che la santa ebbe a Salamanca durante il martedì della settimana della Pasqua (Santopietro, 2009: 353). Le sensazioni espresse dal verso di chiusura di ogni strofa "muero porque no muero" devono essere lette in chiave mistica: la morte non è solo relativa all'abbandono del mondo sensibile da parte del corpo, ma, soprattutto, al superamento dello stadio del fidanzamento mistico, che Teresa narra nelle *Moradas Sextas* del suo *Castillo interior*:

Y porque veáis que es posible, si alguna vez os viereis en esto, acudir aquí nuestra flaqueza y natural, acaece alguna vez que estando el alma como habéis visto, que se muere por morir cuando aprieta tanto que ya parece que para salir del cuerpo no le falta casi nada, verdaderamente teme y querría aflojase la pena por no acabar de morir. (*Castillo Interior*, XI, 9)

Questa tappa è necessaria al fine di raggiungere, in tutta la sua completezza, l'unione tra Dio e l'anima nel matrimonio mistico: il morire, dunque, non è nient'altro che un ritorno alla vita poiché la Sposa, che vive il suo amore come se fosse una "divina prisiòn", desidera solo ciò che lo Sposo vuole. Con *Vivo sin vivir en mí* la santa intesse, inoltre, un ulteriore dialogo con due autori, uno che la precede temporalmente, l'altro, invece, suo contemporaneo. Il primo è Paolo di Tarso che nel *Nuovo Testamento*, all'interno della *Lettera ai Galati*⁵, si esprime in questi termini: "Ora vivo per Dio. Sono stato crocifisso con Cristo. Non son più io che vivo: è Cristo che vive in me. La vita che ora vivo in questo mondo la vivo per la fede nel Figlio di Dio che mi ha animato e volle morire per me".

Il secondo è san Juan de la Cruz, che aveva accompagnato la santa, proprio nel periodo di composizione del brano, per il viaggio a Salamanca in occasione della fondazione del Monasterio de la Anunciación di Alba de Tormes (1571). Testimonianza della grande influenza reciproca tra i mistici e del fitto dialogo spirituale tra loro intercorso è il componimento del dottore della Chiesa dal titolo *Vivo sin vivir en mí*, che presenta come sottotitolo *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*. Nella parte centrale della poesia, il cui verso di chiusura delle strofe presenta variazioni minime rispetto all'identico "muero porque no muero" di santa Teresa⁶, san Juan, animato dal fervore dell'esperienza mistica, descrive le sensazioni di una vita di privazioni tutta protesa verso l'attesa della liberazione in Dio.

Tornando a *Moro perché non moro*, le parole della santa sono sottoposte ad un ulteriore processo di rinnovamento nell'esperienza presente: la sofferenza interiore di Teresa diventa quella di Giuni Russo che, attraverso il processo di messa in musica delle parole della mistica e il suo canto, rende davvero suo il testo. Una vera e propria testimonianza di sensazioni che diventeranno ancora più intense nelle interpretazioni della canzone avvenute durante gli anni della malattia.

Rispetto alle atmosfere sospese de *La sua figura*, in questo brano gli elementi ritmici ed elettronici sono decisamente marcati: le basse frequenze dei sintetizzatori si appoggiano sull'elemento etnico delle percussioni digitali e sulla concisione della batteria. La prima strofa è incalzante e Giuni limita al minimo le variazioni della melodia vocale che è supportata dalle

⁵ *Galati*, 2, 19-20.

⁶ A questo proposito si vedano, ad esempio: v. 7 "muriendo porque no muero", v. 28 "pues si más vivo más muero?" e v. 42 "muérome porque no muero" del componimento di Juan de la Cruz.

sole splendide armonizzazioni sul *leitmotiv* “morire perché non moro” e sul verso, che anticipa il ritornello, “ora per intenso ardore”. Nell’inciso la voce della cantante vola letteralmente sulle note della melodia –ora supportata dall’apertura della sezione di archi– dosando attentamente i vibrati. Il finale del brano è contrassegnato dall’elemento recitativo: Giuni ripete, sempre sulla falsariga del *mantra* e attraverso il registro parlato, i versi della mistica in lingua spagnola; contemporaneamente, la sovraincisione della seconda linea vocale prosegue la melodia del ritornello fino a raggiungere le note più alte.

Di *Moro perché non moro* esiste anche una versione spagnola interpretata dalla cantante e inserita nell’album postumo del 2015 dal titolo *Las Moradas*⁷ e prodotto da Maria Antonietta Sisini. È un disco *live* che contiene la registrazione integrale di un concerto tenutosi a Milano, nel 1999, all’interno della Basilica di San Lorenzo Maggiore. L’arrangiamento dalla versione dal vivo di *Muero porque no muero* è più introspettivo: l’elemento percussivo elettronico viene abbandonato per privilegiare, sempre sul medesimo tema ritmico, l’esecuzione con strumenti acustici. L’attesa dell’attacco della prima strofa è scandita dalla voce sussurrata della cantante che ripete, in italiano, “moro perché non moro” seguendo, così, da vicino l’idea originale.

Il finale della versione spagnola presenta un interessante capovolgimento rispetto alla versione precedente: la parte recitata ora è in italiano, in uno stupendo esperimento di fusione linguistica tra testo e fonte che, uniti nella voce di Giuni, mostra la fedeltà alle parole della santa, trattate come testo sacro in cui “l’ordine stesso delle parole è mistero” (San Girolamo).

Fu proprio con questa canzone che le due amiche, a metà anni Novanta, riuscirono ad entrare in contatto diretto con le suore dell’ordine carmelitano. Il rapporto fra Russo, Sisini e le monache dura anche dopo la scomparsa della cantante: nove anni dopo quella primavera del 1995, infatti, le carmelitane accolgono le spoglie dell’artista nel settore del cimitero di Milano a loro dedicato.

4. GIUNI, ANTONIETTA E LE CARMELITANE SCALZE

Russo e Sisini, sempre in base alla ricostruzione di Bianca Pitzorno, si sentirono moralmente in dovere di ottenere il parere del Carmelo sul proprio lavoro; si misero in contatto col monastero di Milano, ottenendo una reazione assai positiva. Le monache furono entusiaste dell’ascolto e suor Emanuela, la superiora, volle incontrare l’artista e la sua autrice di persona. Accolte con amore, trovarono in quell’ambiente affetti sinceri nonché un rinnovato senso di ricerca spirituale (Pitzorno, 2009: 211).

Intanto, le loro vicende musicali proseguivano nel segno della ricerca e della sperimentazione. La cantante propose, nel 1997, il brano dal titolo *Morirò d’amore* –di cui si parlerà tra poco– alla commissione artistica del Festival di Saremo: la canzone, già rifiutata nel 1989, venne nuovamente scartata dai giurati che valutarono l’esecuzione presente nel demo “stonata”. Nel 2003, infine, verrà accettata guadagnando la settima posizione nella classifica finale della manifestazione ligure (Scarpone, 2015).

Durante l’estate del 1999, Giuni scoprì di avere il cancro. L’artista, in un’intervista del 2004 commentava, con queste parole, la sua difficile situazione:

Ho letto un sacco di cose, ma stringi, stringi, mi mancava qualcosa: il ceppo principale. L’ho trovato con santa Teresa d’Ávila. Grazie a lei e a Edith Stein sono diventata un po’ carmelitana. Erano i primissimi anni Novanta. Ho vissuto cinque anni meravigliosi. Poi è iniziata la mia lotta contro il cancro. Dura ormai da cinque anni. Ho fatto tre operazioni. Secondo il primo medico non avrei dovuto superare il 2002 [...]. È stata durissima. Ho avuto momenti di grande dolore e di grande sconforto, ma anche di gioia perché, grazie alla musica, faccio il lavoro più bello del

⁷ Uscito, inoltre, in occasione della ricorrenza dell’anniversario dei cinquecento anni trascorsi dalla morte di santa Teresa.

mondo [...]. Ho fatto pace col mio male. Solo così sono riuscita a fare un'operazione dopo l'altra. Ma nonostante la fede ho avuto paura. Ho urlato, pianto e litigato, anche col crocifisso. Alla fine, però ho accettato la malattia in ginocchio. (Rancilio, 2004)

Nel frattempo, Russo e Sisini avevano composto una serie di brani che confluiranno nell'album del 2002 *Signorina Romeo Live*, sempre prodotto dalla Sisini e intensamente influenzato dalle letture spirituali e mistiche. Questo disco dal vivo nasce dai concerti che la cantante tenne, tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila, con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Milano e che vennero programmati in serate dal titolo "Las Moradas - Il sacro nelle dimore della musica e della poesia". Tra i brani contenuti nell'album dell'artista siciliana, spicca, per intensità, la cover⁸ dal titolo *Il Carmelo di Echt*, composta dal musicista milanese Juri Camisasca: anche lui, tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, si era avviato verso un cammino di ricerca spirituale che era culminato con l'abbandono della scena musicale, l'ingresso nell'ordine benedettino e l'adozione di uno stile di vita monastico. Il testo della sua canzone trae ispirazione dalla drammatica esperienza umana di Edith Stein⁹.

La cover di Giuni Russo inizia con una citazione, pronunciata dalla stessa voce dell'artista siciliana, di una frase della filosofa tedesca: "Chi cerca la verità, cerca Dio. Che lo sappia...o no. Edith Stein". Sviluppata su un semplice ma raffinatissimo giro di accordi, la melodia della voce di Giuni fa il suo ingresso dopo un'introduzione strumentale che ripete il tema dell'inciso. Le variazioni vocali nelle strofe sono limitate al minimo, privilegiando l'aspetto recitativo del testo; anche l'accompagnamento ritmico, caratterizzato da un ensemble di percussioni e *hi-hat*, segue la medesima intenzione. Sui versi "Hai lasciato le cose del mondo, | Il pensiero profondo dai voli insondabili, | Per una luce che sentivi dentro, le verità invisibili" la canzone si apre e la voce di Giuni si fa più intensa: la sua potenza, senz'altro sempre presente, è, tuttavia, messa in secondo piano per favorire note lunghe e cariche di emotività. Pertanto, sebbene il finale del brano rappresenti il culmine di una partecipazione viscerale, l'andamento generale de *Il Carmelo di Echt* restituisce all'ascoltatore un forte contrasto tra la drammaticità degli eventi narrati nel testo e la delicatezza della sfera musicale.

Un altro brano significativo, ispirato dalla lettura di Teresa de Ávila e contenuto in *Signorina Romeo*, è *Nada te turbe*. Questa canzone utilizza, con variazioni e in lingua originale, il testo di un celeberrimo componimento ritrovato nel Breviario della santa il giorno della sua morte il 4 di ottobre del 1582 (Bettetini, 2018: 17). I pochi versi testimoniano, con una sintesi estrema ma puntualissima, la completa e raggiunta comunione dell'anima devota con l'Assoluto:

Nada te turbe (G. Russo, M.A. Sisini)

Nada te turbe,
Nada te espante,
Todo se pasa,
Con la paciencia
Todo lo alcanza,
Dios no se muda.
Nada te turbe,
Nada te espante,
Quien tiene a Dios

Nada te turbe (Teresa de Ávila)

Nada te turbe,
nada te espante:
todo se pasa.
Dios no se muda.
La paciencia todo lo alcanza;
quien a Dios tiene
nada le falta.
Sólo Dios basta.

⁸ Da segnalare, inoltre, la cover dello stesso brano interpretata da Franco Battiato e inserita nel suo album del 2008 dal titolo *Fleurs 2* (Mercury Records).

⁹ Stimolata dai suoi studi fenomenologici, dalle vicende storiche del suo tempo e dall'attaccamento all'ideale carmelitano, Edith Stein non solo fu attenta lettrice di San Juan, ma andò oltre, sviluppando in più ampia direzione una dottrina sulle leggi fondamentali che regolano l'essere spirituale e le questioni riguardanti il destino dell'uomo nel mondo (Stein, 1960).

Nada le falta.
 Nada te turbe,
 Nada te espante,
 Sólo Dios basta.
 (ultima parte *ad libitum*)

Le sole dimensioni di voce e testo non bastano a restituire la completezza semiotica di questo brano, che si dispiega solo nella sua dimensione performativa. I gesti della cantante durante l'esecuzione ne completano, integrano e sottolineano i significati. Il canale Youtube ufficiale di Giuni Russo conserva la registrazione¹⁰ di un'esibizione presso l'auditorium di Milano nel 2001 (non, dunque, la prima, che si era tenuta nella Basilica di San Lorenzo Maggiore, sempre a Milano, nel 1999). Qui l'artista appare, infatti, visivamente rapita dalle parole della mistica: le mani raccolte, quasi in segno di devozione, e un leggero sorriso sul suo viso accompagnano le dinamiche di una voce dal timbro caldo e deciso. Al verso "Nada te espante" le braccia di Giuni si aprono, come ad accogliere a sé il messaggio profondo di santa Teresa: partecipando alla bellezza di Dio l'anima non teme più nulla, neanche le difficoltà della vita o il dolore provocato dalla malattia. Sulle note lunghe tenute sul successivo "Todo se pasa", la cantante porta la mano destra sul cuore accarezzandolo, quasi a significare un certo sollievo ritrovato solo attraverso la meditazione spirituale. Sui versi "Quien tiene a Dios | nada le falta" la voce di Giuni sprigiona la consueta potenza: questa volta, sebbene l'arrangiamento privilegi nuovamente sonorità sospese, è la solennità del momento -nel quale l'artista con una connessione inconscia tra eventi passati e presenti esterna la sua percezione del reale- a catturare l'attenzione dell'ascoltatore nonché quella del pubblico presente all'evento, che palesa la sua presenza solo con lo scrosciante applauso finale, segno di un ascolto dell'esecuzione rapito, attento e intimamente partecipato.

Dopo poche settimane dalla sua uscita, tuttavia, Russo e Sisini decisero di ritirare questo lavoro dalla distribuzione (Pitzorno, 2009: 223): era arrivata, finalmente, la tanto desiderata chiamata per la partecipazione al cinquantatreesimo Festival della Canzone Italiana e la cantante desiderava pubblicare, dopo la chiusura della manifestazione, un nuovo disco che potesse contenere il brano in gara e altri brani rimasti, fino a quel momento, chiusi nel cassetto.

5. UNA VOCE MISTICA SUL PALCO DEL FESTIVAL

Intervistata da Mara Venier, nello spazio del programma "Domenica In" dedicato agli artisti in gara al Festival, Giuni Russo racconta la genesi di *Morirò d'amore*, brano che testimonia il grande senso di spiritualità raggiunto nell'ultima parte della sua carriera:

Io non ho mai detto niente su questa canzone. È una canzone che non ho scritto per me, è stata scritta un po' di anni fa, dico poco. È stata scritta da tre donne io, Maria Antonietta Sisini e la Magelli. È una poesia d'amore e basta, senza pretese. Con una parola altissima: quando una donna canta "*Morirò d'amore, morirò per te*", questo è amore altissimo. Pensate che io la canti per un uomo, per una mamma, per un figlio. Ma io la canto per l'amore alto che è questa parola. *Morirò d'amore, morirò per te* [e indica verso l'alto] *...morirò in te*. È dura andare avanti da soli [...] io non posso vivere senza cantare. Voglio andare a Sanremo ma mi ci vuole Polifemo [...]. Che in questo caso è Franco Battiato e gli ho detto: "Franco, me la arrangi questa canzone?". A lui la canzone è piaciuta e me l'ha arrangiata insieme a Roberto Colombo¹¹.

¹⁰ Questa registrazione è anche pubblicata nel DVD che ha accompagnato l'uscita dell'album postumo del 2006 dal titolo *Unusual*.

¹¹ Trascrizione dall'intervista del video "Giuni Russo Intervista + Morirò d'Amore" presente sul canale YouTube ufficiale dell'artista (febbraio 2023).

La canzone, come si è detto, aveva già subito precedenti rifiuti della commissione esaminatrice che aveva ritenuto, nell'ultima occasione, il provino "stonato". Con grande forza Giuni Russo racconta, in un'altra intervista del 2004, l'episodio dell'incontro con il direttore artistico di allora Pippo Baudo. Fortemente determinata a portare su quel palco la sua musica, la cantante non si arrese e, alla fine, *Morirò d'amore* venne accettata con grande entusiasmo:

Volevo andarci a tutti i costi. Ero arrabbiatissima. Dicevo: io sto morendo e non ho coronato la mia carriera come avrei voluto. Così sono andata a Roma e ho chiesto a Baudo, che era il direttore artistico, di darmi la possibilità di proporre alla giuria un brano. Lui non lo sapeva, ma era la stessa canzone che mi avevano boicottato per ben due volte. Baudo sapeva della mia malattia. Ma agli altri non ho detto niente. Sarebbe stato amorale partecipare alla gara "da malata". Adesso ho deciso di parlare perché non mi interessa più nascondermi. (Rancilio, 2004)

Il brano, oltre ad ottenere il settimo posto nella classifica finale del Festival del 2003, verrà premiato, poi, con il secondo posto nella graduatoria del Premio della Critica. Franco Battiato e Roberto Colombo vinsero anche il Premio Volare per il miglior arrangiamento di questa "romanza" con contaminazioni *industrial*. Il testo contiene numerosi riferimenti alle letture mistiche, tra cui dei chiari rimandi al *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz:

Cántico Espiritual B, XIV-XXXII-XXIII
(Juan de la Cruz)

Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos¹².

Cuando tú me mirabas,
tu gracia en mí tus ojos imprimían;
por eso me adamabas,
y en eso merecían
los míos adorar lo que en ti vían.

Debaxo del mançano,
allí conmigo fuiste desposada,
allí te di la mano, [...]

Morirò d'amore (Russo, Sisini, Magelli)

E le parole, le parole tue mi mancano
Le parole urlate
Poi dall'eco ripetute
Cantano

Morirò d'amore, morirò per te
Il tuo sorriso l'allegria quanto mi mancano
Le parole sussurrate, zitte, poi gridate
Le parole tue per me
Morirò d'amore, morirò per te
[...]

Morirò d'amore, morirò per te
Socchiudo gli occhi e le tue mani mi
accarezzano
Quelle parole urlate poi dall'eco
rimandate
Che dal cielo cantano
Morirò d'amore, morirò per te

Sulla questione del "morire per amore", si confronti, ad esempio, quanto detto dal mistico nel commento alla *Canción siete* dell'opera:

La tercera manera de penar en el amor es como morir, lo cual es ya como tener la llaga afistolada, hecha el alma ya toda afistolada, la cual vive muriendo, hasta que, matándola el amor, la haga vivir vida de amor, transformándola en amor. Y este

¹² Si veda, inoltre, il commento di Juan de la Cruz in *Cántico Espiritual B*, XIV, 13: "Y es también de saber que entonces se dice venir el aire amoroso: cuando sabrosamente hiere, satisfaciendo al apetito del que deseaba el tal refrigerio; porque entonces se regala y recrea el sentido del tacto, y con este regalo del tacto siente el oído gran regalo y deleite en el sonido y silbo del aire, mucho más que el tacto en el toque del aire; porque el sentido del oído es más espiritual, o, por mejor decir, allégase más a lo espiritual que el tacto, y así el deleite que causa es más espiritual que el que causa el tacto".

morir de amor se causa en el alma mediante un toque de noticia suma de la divinidad, que es el no sé qué que dice en esta canción, que quedan balbuciendo. El cual toque no es continuo, ni mucho, porque se desataría el alma del cuerpo, mas pasa en breve; y así queda muriendo de amor, y más muere viendo que no se acaba de morir de amor¹³.

Significative sono, infine, alcune attinenze alle immagini dei versi della *Noche oscura*, altra opera del poeta spagnolo:

Noche oscura, 7
(Juan de la Cruz)

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

Morirò d'amore (Russo, Sisini, Magelli)

Vento nei capelli e gli occhi al sole
E richiami vigili nel cuore
Affidavo all'aria i miei pensieri

Seppur sofferente, a causa dello stadio ormai avanzato della malattia, Giuni Russo salì sul palco del Festival con grandissima forza d'animo e immensa determinazione. Un esempio concreto per chiunque affermi di amare veramente l'immensità della musica. Senza il suo caratteristico ciuffo, mostrò a tutti gli spettatori presenti e ai telespettatori a casa il capo decorato, per l'occasione, con un tatuaggio hennè dal gusto orientale.

Circa un anno e mezzo dopo, il 14 settembre del 2004, l'artista si spense a Milano, con Maria Antonietta Sisini al suo fianco, l'altra *figura* che l'aveva sempre seguita e sostenuta nel corso della sua vita. Il funerale si tenne presso il monastero delle Carmelitane Scalze il 15 settembre:

La bara di Giuni non era sul cavalletto, ma poggiata per terra come è d'uso per gli appartenenti a un ordine religioso. E nella sua commemorazione la superiora, madre Emanuela, che stava con le consorelle e con Antonietta invisibile dietro la grata, spiegò il perché: le carmelitane riconoscevano come una di loro la cantante che aveva *laetato* il mondo col *carmen*. (Pitzorno, 2009: 238)

In ultima istanza, è possibile accostare l'interpretazione sanremese di *Morirò d'amore* a sensazioni inerenti al sentimento del sublime: Giuni Russo interpreta il brano con una dolcezza infinita, un piacere derivato proprio "dalla contemplazione di una situazione dolorosa" (Abbagnano, 2012: 849). Pertanto, è proprio attraverso la musica e il rapporto, prima religioso che letterario, con le fonti che l'artista siciliana sembra aver raggiunto una personale sintesi - testuale, vocale e rituale- della tensione fra finito e infinito.

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola (2012) *Dizionario di filosofia*, Milano, Tea.

AMBROSIO, Alberto Fabio, Carlo SACCONI (2007) "Presentazione: la mistica musulmana tra religione e filosofia", *Divus Thomas*, vol. 110, n. 3, pp. 9-15.

¹³ *Cántico B*, VII, 4.

- BATTIATO, Franco (2007) *Giuni Russo. La sua figura*, https://youtu.be/00-_eco44us (febbraio 2023).
- CANZIANI, Roberto (1998) "Giuni Russo, una voce che viene dall'anima", *Il Piccolo*, 30 dicembre.
- CAPITTA, Gianfranco (1998) "Giuni Russo, voce dello spirito", *Il Manifesto*, 2 agosto.
- C.E.I. (2009) *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Dehoniane.
- D'AVILA, Teresa (2018) *Tutte le opere*, a cura di Massimo Bettegini, Milano, Bompiani.
- DELLA CROCE, Giovanni (2013) *Tutte le opere*, a cura di Pier Luigi Boracco, Milano, Bompiani.
- DEL VIGO, Francesco Maria (2019) "È bello aspettare ancora, l'era del cinghiale bianco", *Il Giornale*, 24 marzo, <https://www.ilgiornale.it> (febbraio 2023).
- FABBRI, Franco (2008) *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET.
- GALLUZZO, Antonio (2019) "Giuni Russo Se fossi più simpatica sarei meno antipatica." *Spettacolinews*, 11 settembre, <http://www.spettacolinews.it> (febbraio 2023).
- GIULIANI, Gaia (2006) "Battiato, omaggio a Giuni Russo «I discografici non la capirono»", *La Repubblica*, 11 ottobre, <https://www.repubblica.it/2006> (febbraio 2023).
- "Giuni Russo: esce Las Moradas, album live dedicato a Papa Francesco", *Rockol*, 9 settembre 2015, <https://www.rockol.it> (febbraio 2023).
- "Giuni Russo, la sua vita e la sua arte come un'ode infinita alla libertà", *Rolling Stone*, 13 settembre 2019, <https://www.rollingstone.it> (febbraio 2023).
- GUERINI, Daniele (2021) "La musicalità mistica della poesia: la ricezione del Cántico espiritual di San Juan de la Cruz nelle canzoni di Amancio Prada," *Artifara*, n. 21.1, pp. 121-140.
- PITZORNO, Bianca (2009) *Giuni Russo. Da un'estate al mare al Carmelo*, Milano, Bompiani.
- RANCILIO, Gigio (2004) "Giuni Russo: «Combatto il dolore cantando la vita»", <https://www.giunirusso.it/press> (febbraio).
- SANTOPIETRO, Gianni (2009) *Elogio dell'amore: l'Inno alla carità di San Paolo*, Roma, Città Nuova.
- SCARPONE, Cristian (2015), "11 anni fa scompariva Giuni Russo. Mi manca la presenza della sua figura", *All Music Italia*, 14 settembre, <https://www.allmusicitalia.it> (febbraio 2023).
- SPINELLI, Andrea (1998), "Voce prigioniera: Giuni trova la libertà", *La Nazione*, 27 dicembre.
- STEIN, Edith (1960) *Scientia Crucis: studio su s. Giovanni della Croce*, Milano, Ancora.
- VACCARI, Alberto (1920) "Il concetto della Sapienza nell'Antico Testamento", *Gregorianum*, vol. 1, n. 2, pp. 218-251.
- VENEGONI, Marinella (2002) "Chi si risente, la gran voce di Giuni Russo", *La Stampa*, 24 dicembre.



La dramaturgia femenina hispanoamericana en Europa: cartografía de una topografía nómada, Maritza Núñez Bejarano

KARÍN G. CHIRINOS BRAVO
Sapienza Università di Roma

Resumen

Se analiza la poética del flujo o la “dramaturgia del tránsito” entendida como aquella que une la dramaturgia y el fenómeno de la migración. En particular se intenta comprender cómo el sujeto migrante, a través de un medio como el teatro, ha reaccionado ante el fenómeno que le ha cambiado la vida. Se muestra así la dinámica instaurada por obras de teatro como *Sueños de una tarde dominical* (1999-2000) escrita por una dramaturga peruana residente en Finlandia, Maritza Núñez, quien escribe en lengua española y en finlandés. Una obra que pone en escena todo tipo de desplazamientos, que se complementan, se duplican y, a veces, chocan entre sí para (des)dibujar los contornos de una identidad sexual, genérica, racial, nacional y cultural fluctuante. Esta estética llega a abrir nuevos espacios de representación y nuevas cartografías de la dramaturgia femenina pues no se trata de un producto completamente hispanoamericano ni completamente europeo, sino de una estética híbrida. En este sentido, la obra de la dramaturga aparece no solo como un esfuerzo de visibilización de las prácticas y nuevas identidades híbridas, *cuirs*, *Otras* en el contexto europeo, sino también como una promesa de giro epistemológico en un contexto mucho más amplio. Para tal objetivo, siguiendo los postulados de la crítica genética, me centro tanto en el estudio del proceso de escritura como en el análisis de los textos dramático y espectacular. Al final, a modo de conclusión, explico los rasgos esenciales de esta nueva dramaturgia: internacionalidad, supranacionalidad, decolonización e hibridez. Una dramaturgia que abre nuevas posibilidades de pronunciamiento a ciertos constructos femeninos emergentes, nómadas y, por añadidura, apátridas.

Parole chiave: Topografía nómada; cartografía; Maritza Núñez; dramaturgia hispanoamericana del siglo XXI.

Abstract

I will analyze the poetics of flow or the ‘dramaturgy of transit’ understood as that which unites dramaturgy and the phenomenon of migration. In particular, I will try to understand how the migrant subject, through a medium such as theatre, has reacted to the phenomenon that has changed his life. I am interested in showing the dynamic established by plays such as *Sueños de una tarde dominical* (1999-2000) written by a Peruvian playwright residing in Finland, Maritza Núñez, who writes in Spanish and Finnish. A work that stages all kinds of displacements, which complement, duplicate, and sometimes collide with each other to (un)draw the contours of a fluctuating sexual, gender, racial, national, and cultural identity. The aesthetics of transit developed in this way opens up new spaces for representation and new cartographies of female dramaturgy, since it is not a completely Spanish-American or completely European product, but rather a hybrid aesthetic. In this sense, the playwright’s work appears not only as an effort to make visible practices and new hybrid, queer, *Other* identities in the European context, but also as a promise of an epistemological turn in a much broader context. For this purpose, following the postulates of genetic criticism, I focus on the study of both the writing process and the dramatic and spectacular texts of the work *Sueños de una tarde dominical* (2000). At the end, as a conclusion, I explain the essential features of this new dramaturgy: internationality, supranationality, decolonization and hybridity. A dramaturgy that opens up new possibilities of pronouncement to certain emerging female constructs, nomads and, moreover, stateless.

Keywords: Nomadic topography; mapping; Maritza Núñez; Hispano-American dramaturgy of the 21st century.





La literatura concebida como Relato, testimonio de la Historia, y como el privilegio inconsciente de los “artífices” de la Historia, es estéril. Pero la pasión y la poética de la totalidad-mundo pueden señalar una relación insólita con el Lugar y enervar, alterar los reflejos condicionados.

Introducción a una poética de lo diverso (Glissant, 2002:101)

1. INTRODUCCIÓN

El tránsito de los sujetos se da al mismo tiempo que el desplazamiento de los lugares culturales, lo que nos obliga a diseñar nuevas cartografías. De ahí que la literatura trace nuevos mapas e historias de personas y culturas en tránsito. En las propuestas contemporáneas se nos plantea una revisión de lo que son las territorialidades y el Estado-nación. La idea de frontera implica, en su sentido tradicional, estar de un lado o del otro. Se trata de una arbitrariedad ideológica y una construcción socio-cultural y política. Para este trabajo, propongo iniciar con un diagnóstico general de la situación. Seguidamente a partir de los postulados de la crítica genética me centro en el estudio tanto en el proceso de escritura como en los textos dramático y espectacular de la obra *Sueños de una tarde dominical* (2000) escrita por una dramaturga hispanoamericana residente en Finlandia, Maritza Núñez, quien escribe en lengua española desde el país europeo en donde vive. Esta autora forma parte de la generación llamada *Writers Between Worlds*, como explica el profesor Armando Gnisci:

Propongo llamar *Letras migrantes* al “movimiento” de escritores (narradores, poetas, filósofos, ensayistas, historiadores, antropólogos, sociólogos) que atraviesan el mundo a la cabeza del transhumanar de la especie [...] Estas *Letras* deberían significar también el llegar al encuentro de un lugar, un acercamiento al humanismo extremo a través del transhumanar y a un más allá que se extiende *autoproponiéndose*. [...] Los escritores (y las letras) migrantes suponen el nombre que corresponde a la edad en la que vivimos todos juntos en el mundo de hoy. Se me podrá objetar que dentro de 20 o 120 años este nombre no valdrá. Respondo: pues por eso mismo. Es más, justamente esa es su verdad. Porque aquello sobre lo que pienso y gracias a lo que opero es el fin, el método y la poética de *Creolizzare l'Europa*. Y la migración, con sus *Letras* en el corazón, constituye el centro y el camino de dicha empresa. (Gnisci, 2010: 7)

Una generación que se nutre de las dos partes de la grieta que divide al mundo y está desarrollando, en el corazón de Europa, una nueva literatura ‘otra’ en lengua española que merece un estudio profundizado desde una perspectiva decolonizadora que comience por hacer visible la literatura de *est@s nuev@s actor@s*, el *locus enunciationis* de las obras y que construya formas de conocer no coloniales.

Siguiendo los estudios de Literatura Comparada de Armando Gnisci (2002), el concepto de *Weltliteratur* propuesto por Goethe en el siglo XIX apunta a la idea de pluralidad/paridad en la mirada hacia las diversas literaturas, tanto como a la noción de diálogo, sostenido a partir de la traducción, entre las literaturas de distinto signo.

En esa misma línea el crítico de teatro argentino Jorge Dubatti propone que el correlato teatral del concepto *Weltliteratur* sería un “Theater der Welt” (Teatro del Mundo). En tanto se trata del mapa más abarcativo, que incluye todos los otros mapas posibles (Teatro Occidental, Teatro Oriental, Teatro Europeo, Teatro Meridional, Teatros Nacionales, etc.). De hecho, para Dubatti la posibilidad de establecer mapas mundiales del teatro pone en evidencia el valor de la Cartografía para los estudios teatrales, pues ofrecen una visión de conjunto indispensable

para calibrar visiones particulares o a escala menor, para identificar los aportes de los teatros nacionales o locales al canon del teatro mundial.

Con este trabajo me propongo contribuir a la construcción de una cartografía universal del teatro como arte y como género literario, presentando un estudio sobre las nuevas voces de este panorama, l@s dramaturg@s migrantes, en particular el caso de Maritza Núñez Bejarano a partir del estudio de su obra pluripremiada *Sueño de una tarde dominical* (1999).

El trabajo está dividido en dos partes, la primera es la delimitación del campo teórico y comprende una investigación bibliográfica sobre dos argumentos: la literatura de la migración en Europa y un recorrido sincrónico del género teatral en América latina, especialmente el femenino del siglo XXI. En la segunda parte, titulada “Hacia una cartografía de la dramaturgia femenina hispanoamericana en Europa”, reseño los puntos más relevantes en torno a la carrera de Maritza Núñez como dramaturga, así reinserto su forma de hacer teatro en el contexto de las prácticas y tradiciones escénicas de los países en los que reside y establezco conexiones con el resto de la producción escrita por ella. Seguidamente presento el análisis del texto dramático y del texto espectacular¹ de la obra y siguiendo los presupuestos de la crítica genética², realizo una intersección de este análisis con la información brindada por la dramaturga en diversas entrevistas, en donde explica el proceso de creación/génesis de sus obras o en desmontajes donde explica los motivos que la llevaron a la escritura de la misma. Como nos dice la directora del Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) de París, Almuth Grésillon, “los escritores, al hablar de su propia actividad son ellos mismos, a su modo, los primeros genetistas” (Grésillon, 1996: 29); pero más allá de esta afirmación, las constantes re-intervenciones de las dramaturgas constituyen auténticos gestos de ‘mostración’. Esta situación nos permite adentrarnos en su proceso creativo siguiendo esos gestos como huellas escriturales. De hecho, el análisis genético de obras teatrales ofrece un terreno privilegiado, como es sabido, a veces el texto de un dramaturgo es reescrito durante la preparación de una puesta en escena. A este respecto la estudiosa Grésillon escribe:

Cuando comencé a interesarme por la crítica genética, a inicios de los años noventa, preveía sólo las reescrituras textuales. (1996: 339-358)

¹ Según Roman Ingarden y Marco De Marinis, el discurso del teatro se compone del texto dramático (a) un texto principal construido por el dialogar de los personajes y (b) de un texto secundario, didascálico e indicaciones escénicas (Ingarden, 2011; De Marinis, 1982) por un lado, y texto espectacular (texto como práctica escénica), por otro. Se trata de una transcodificación que va del texto dramático al texto espectacular donde el texto espectacular añade, o mas bien, actualiza y concretiza los lugares de indeterminación del texto dramático. Un estudio semiótico del evento teatral, que es único e irreplicable. El texto espectacular es espectáculo, puesta en escena en un sentido totalizante (Ubersfeld, 1989; De Marinis, 1982; Féral, 2004; Ingarden, 2011). El estudio del texto espectacular es el estudio de la puesta en escena, en la cual se da la teatralidad que Ronald Barthes define como “el teatro menos el texto, un espesor de signos y de sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito. Es este tipo de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, substancias, luces, lo que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes, 1964: 41-42). Es sólo en el TE donde se manifiestan ambos contextos, puesto que en el TD el contexto espectacular está ausente en cuanto performance, en cuanto situación de enunciación y producción de esa situación: no están manifestadas escénicamente (De Marinis, 1982: 230-231).

² La crítica genética tiene como objeto de estudio los materiales textuales que preceden al texto final de una obra. El bagaje teórico de la crítica genética es el estructuralismo francés que, con su cortejo de principios epistemológicos, favoreció –tal vez indirectamente, en secreto– la emergencia de la crítica genética. Inspirándose en títulos como *Obra abierta* de Umberto Eco o *La arqueología del saber* de Michel Foucault, y recurriendo de manera más o menos explícita a ciertas nociones clave del estructuralismo como “huella” y “diseminación” de Derrida, “genotexto” y “fenotexto” de Saumjan y Kristeva, “polifonía” de Bajtín, “transformación” de Chomsky, los genetistas construyeron progresivamente una nueva manera de aprehender la literatura. Reemplazaron la noción de estructura por la de proceso, la de enunciado por la de enunciación, la de escrito por la de escritura, y enriquecieron el texto con el antetexto, entendido como el conjunto de documentos escritos que atestiguan la lenta elaboración de una obra literaria.

Entre tanto, en particular al trabajar con especialistas de los estudios teatrales, entendí que la génesis teatral no se refería solamente al texto, sino también a todas las dimensiones de la puesta en escena (el cuerpo, el decorado, los movimientos, la voz, la música de escena, la iluminación, el vestuario). (Grésillon, 2010:82)

Por lo tanto, la artificial partición entre texto dramático, por un lado, y texto espectacular, por otro nos permite profundizar en los recursos que son propios de cada uno de los dos lenguajes, por un lado los lingüísticos y los del cuerpo y del espacio escénico, por otro, ambos cargados de mensajes y subjetividades que nos permitirán conocer mejor este tipo de dramaturgia.

Al final, a modo de conclusión, explico las características de este nuevo teatro femenino hispanoamericano, deteniéndome en los rasgos esenciales del teatro de Maritza Núñez Bejarano: internacionalidad, supranacionalidad, decolonización e hibridez.

2. LA LITERATURA DE LA MIGRACIÓN EN EUROPA EN EL SIGLO XXI

Durante los últimos veinte años, el paradigma de los estudios culturales, y en particular el de los estudios poscoloniales, ha marcado la forma en la que se concibe y se estudia la literatura contemporánea. Temas como las migraciones, la hibridez, la multiculturalidad, el estudio de las fronteras y de lo transnacional han sido centrales dentro de lo que se identifica como estudios poscoloniales. De esta manera, la teoría poscolonial ha venido planteando durante las últimas dos décadas la necesidad de reevaluar las identidades nacionales, el modelo del Estado nación y las relaciones entre culturas consideradas marginales o periféricas y otras dominantes.

Los estudios poscoloniales consideran que estas experiencias de la globalización están marcadas por lo "fluido", lo "intercultural" y lo "transnacional", conceptos que se mantienen dentro del registro de indeterminación indicado por Peter Hallward en su libro *Absolutely postcolonial* (2001). De la mano de estos conceptos, aparece el interés por la migración. Así, la teoría poscolonial apostó por una lectura del texto de ficción como muestra de la vivencia real de la globalización. El estudio del texto literario se volvió por consiguiente una especie de modelo para analizar el ámbito cultural, social y político. Así, se habla de "narrativas" para referirse tanto a textos ficcionales como a las historias nacionales, también llamadas discursos o "relatos" en el sentido de Jean François Lyotard. Como es sabido, este énfasis en el tratamiento de objetos retóricos, literarios y narrativos ha sido uno de los aspectos más criticados de la teoría poscolonial. Como lo expone Hallward (2001) de manera esquemática:

As anyone who has followed the ups and downs of postcolonial criticism will know, the category has generally been attacked for (a) being Eurocentric in its historical frame of reference and (broadly postmodern) theoretical orientation, (b) being indifferent to the particularity of distinct historical sequences and situations, and (c) privileging cultural, linguistic and rhetorical issues over social, historical and economic concerns. (Hallward, 2001: xv)

En efecto, no solo la teoría poscolonial se concentró en asuntos culturales, literarios y retóricos, sino que la "narración" pasó a entenderse como la forma bajo la cual se presentaban las configuraciones culturales, cualquiera que fuera el objeto de estudio (configuraciones políticas, sociales, económicas o epistemológicas). Esto, por supuesto, tiene el inconveniente de terminar llamando "narrativas" a objetos de estudio de índole muy diversa. Esta extrapolación del modelo de las "narrativas" ha sido motivo de diversas discusiones teóricas y de múltiples críticas y debates que aún no han sido resueltos. Pero más allá de eso me interesa volver a la migración como concepto que los estudios hispanoamericanos heredan de la teoría poscolonial anglosajona.

Este concepto llega al mundo hispano como la idea de que toda experiencia actual tiene que ver con lo migratorio, con los desplazamientos y con la disolución de fronteras. En efecto, la migración es hoy en día una característica indiscutible de la vida contemporánea. Al respecto Walter Mignolo precisa que el gran ausente en los debates antes de los ochenta del pasado siglo fue el concepto de colonialidad, el cual, naturalmente, invocó al de des-colonialidad (o de-colonialidad).

A finales del siglo XX la descolonización, transformada en decolonialidad, introdujo un universo de sentido paralelo a los existentes. La decolonialidad se entendió a partir de ahí en términos de descolonización epistémica y la colonialidad se empezó a construir, primero, como un patrón o una matriz para el manejo y el control de las poblaciones no europeas, y luego como una matriz que, construida en las relaciones entre Europa y Estados Unidos y el mundo no euroamericano, fue conformando las propias historias de los países imperiales. Así, si la colonialidad es una estructura para la organización y el manejo de las poblaciones y de los recursos de la tierra, del mar y del cielo, la decolonialidad se refiere a los procesos mediante los cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no solo trabajan para desprenderse de la colonialidad, sino también para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables y controlables por esa matriz. Las culturas artísticas (y con ello nos referimos a todo el complejo que suscita y convoca la creación de una obra) forman parte de la matriz colonial de poder en los procesos de manejar y manipular subjetividades. Por otro lado, las culturas artísticas fueron también los espacios de la subversión y no solamente de la novedad. La subversión y la novedad (y la subversión como novedad) fueron ambos conceptos clave para marcar la singularidad del arte. Esto, claro está, en la concepción europea del arte y de la historia del arte, que también se expandió a las colonias y excolonias ocupando lugares destacados en el ámbito de las élites gobernantes, cuyos planes consistían en civilizar la nación.

Como escribe Walter Mignolo:

El concepto de decolonización no se originó en Europa (como una novedad moderna o posmoderna; en verdad, precede al concepto de posmodernidad y poscolonialidad), sino en el Tercer Mundo. La versión actual, decolonialidad, bebe en esas fuentes y continúa su trayectoria en el ex Tercer Mundo y en el interior del ex Primer Mundo. Pueblos originarios en Estados Unidos e inmigrantes del Tercer Mundo en Europa y en Estados Unidos encuentran en los proyectos descolonizadores una opción que al declararse como tal convierte a proyectos supuestamente universales como el cristianismo, el islamismo, el liberalismo y el marxismo en una opción más entre otras. Entre los conceptos de la epistemología moderna y posmoderna y los conceptos decoloniales se agazapa un diferencial de poder que cuestiona por su misma existencia todo intento de apropiación del proyecto decolonial y su trasvasamiento a un pensamiento imperial de derecha o de izquierda. (Mignolo, 2012: 7)

Siguiendo a Mignolo hace falta concebir de manera decolonial no solo los procesos y productos que el sentido común acepta como arte, sino también explorar el sentido de aquellos procesos y productos que el sentido común llama estética porque estas definiciones suelen ser una forma de colonialidad por la simple razón de que suponen definiciones universales del arte y la estética. Por lo tanto, se establecen como el punto de referencia para legitimar qué es el arte y qué es la estética. Además, para clasificar y descalificar todo aquello que pretenda ser arte o estética y que no se ajuste o cumpla con la universalidad de la definición. Así la subversión y la novedad se miden en el marco de tal definición de arte y estética. Pues bien, en este cuadro no hay mucho lugar para las estéticas decoloniales, tanto en los productos y los procesos artísticos como en el ámbito de las investigaciones estéticas. El estudioso sostiene que habría entonces tres opciones: dejar las cosas tal como están, pedir permiso de ingreso y encontrar la forma de integración y, tercero, desengancharse y para él, este último es el camino

de las estéticas decoloniales. Las estéticas decoloniales desobedecen a este juego (desobediencia estética y desobediencia epistémica). Esto es, desobediencia a las reglas del hacer artístico y a las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo en el que tanto las obras como la filosofía responden a los mismos principios. Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial.

Para Mignolo,

La herida colonial influencia los sentidos, las emociones y el intelecto. En el caso del arte y de la estética, la herida es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto) por aquellas personas cuyos haceres operando con “elementos simbólicos que afectan los sentidos, las emociones y el intelecto” no son considerados artísticos, y tal consideración se legitima en el discurso filosófico que define la estética como la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte. Así, Estéticas decoloniales es una muestra de “operaciones con elementos simbólicos” que buscan, por un lado, desmontar el mito occidental del arte y de la estética (descolonizar el arte y la estética) para liberar las subjetividades que, o bien deben orientar sus haceres para satisfacer los criterios del arte y de la estética, o bien quedar fuera del juego por no haber cumplido con las reglas. Por otro lado, es una muestra que, mediante talleres, mesas redondas y debates públicos, se propone avanzar en la conceptualización de la descolonización de la estética y la liberación de la *aisthesis* (el sentir). En ambas esferas, la de la operación con elementos simbólicos (instalaciones, sonidos, cuerpos, colores, líneas, diseños, etc.) y la de la conceptualización decolonial, intentamos expandir tanto el análisis de la matriz colonial como los procesos de descolonización, trabajando en el plano de la descolonización del conocer, del sentir, del pensar y del ser. (Mignolo, 2012: 9)

De acuerdo con lo antes descrito, en este trabajo, en vez de tratar el texto dramático como “documento” y rastrear en él las representaciones de los movimientos migratorios contemporáneos, me interesa estudiar qué cambios genera esa condición migratoria en la concepción de la literatura/escritura: ¿Qué ideas de literatura, en especial del género dramático surgen a partir de esa condición contemporánea?, ¿Qué aspectos cambian en la forma de presentar el texto dramático y cómo se transforma la idea misma de la literatura con respecto a tradiciones anteriores? ¿Cuáles son ese sentir, pensar y ser “nueva” que esta dramaturga desarrolla en sus obras?

Coincido con algunos autores como Franco Moretti, quien sostiene que el proyecto romántico de la *Weltliteratur* finalmente se está concretizando en el mundo contemporáneo:

This is my own intellectual formation, and scientific work always has limits. But limits change, and I think it's time we returned to that old ambition of *Weltliteratur*: after all, the literature around us is now unmistakably a planetary system. (Moretti, 2000: 54).

Así, la universalidad del proyecto en Maritza Núñez es consonante con las ideas de movimiento y de migración no eurocéntrica a las que alude Moretti y con la teoría poscolonial y decolonial en general. Es decir una literatura que se nutre de múltiples tradiciones pero que posee el rasgo común de ese “salto al vacío”; de ese territorio literario que siempre está por explorar. Por consiguiente, es indudable que la literatura interviene directamente en el proceso de auto-reconocimiento. Es a través de ella que se produce de forma más completa la fusión

de todos los elementos (hispanoamericano:peruano y europeo: alemán, español, finlandés) que conforman una identidad particular como sujeto literario y como parte de una colectividad constituida por migrantes de primera generación, y sujetos que como ella son transmigrantes, es decir una migrante internacionales cuyos cursos migratorios no son de una sola vez y unidireccionales (Pries, 2017: 36), un ser que utiliza una lengua híbrida teñida de préstamos y en continuo desplazamiento (cambio de códigos, registros y variedades de la lengua), un sujeto que mantiene una memoria transnacional (Nora, 1993: 12)³ multisituada poblada de todas aquellas geografías y culturas que dibujan el mapa de su vida.

Siguiendo las consideraciones de Rene Wellek, Henri Remak y Joseph Lambert para llegar a Gayatra Spivak y Armando Gnisci, se puede entender la literatura de migración como nueva literatura del mundo. Por eso mismo, y también siguiendo los postulados de Henry Remak, apunto a proponer el estudio de la literatura del viaje migratorio como forma de sintetizar el estudio de la *Weltliteratur*: “Debemos disponer de síntesis, a menos que el estudio literario quiera condenarse a sí mismo a la fragmentación y el aislamiento externos” (Remak, 1971: 90). Creo también que la incorporación de esta dramaturgia, que no se trabaja generalmente en los cánones de estudio, puede funcionar, tal y como explica José Lambert, como forma de abrir el abanico de posibilidades para la teoría misma: “si queremos una renovación de los estudios literarios, sería paradójico continuar trabajando los mismos textos, autores, géneros, convenciones y culturas sobre las que se establecieron esos primeros estudios que buscamos superar” (Lambert, 1989:18).

3. EL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO: LA DRAMATURGIA FEMENINA Y LA MIGRACIÓN

El género al que pertenece la obra que estudio es el teatro contemporáneo de origen hispanoamericano, escrito por mujeres residentes en Europa, el cual desarrolla un paradigma teatral y estético que ha anulado la preeminencia del texto dramático reemplazándolo por un texto espectacular puro⁴ donde el centro es el cuerpo del actor⁵ y en donde en muchos casos el texto dramático ha sido reemplazado por la performance.

³ De acuerdo con los *memory studies*, la memoria es un constructo colectivo del pasado que refuerza la identidad y cohesión de una u otra comunidad. La comunidad, a la vez generadora y producto de sus memorias, puede ser una nación-Estado, o también una unidad subnacional o transnacional. Las memorias, según los *memory studies*, se construyen además en diversos medios. Son orales o escriturales, como también objetificadas en rituales, monumentos, obras de arte y fotografías. Siguiendo a Pierre Nora, los *memory studies* denominan a esta corporización física de la memoria ‘lugares de memoria’ (*lieux de mémoire*). Además, los estudios de la memoria contrastan las memorias orales con las escriturales, ya que poseen una relación distinta con las comunidades generadoras de memoria, los “*milieux de mémoire*” (Nora, 1984:12).

⁴ Al respecto Fernando de Toro explica que el teatro occidental mantiene una práctica más o menos estable desde Aristóteles hasta fines del siglo XIX, esto es, hasta el naturalismo. A partir de ese momento, el teatro occidental se extiende y se transforma en una serie de propuestas de regreso a la teatralidad. “Con *Ubu rey* de Alfred Jarry muere para siempre el teatro aristotélico y se inaugura una nueva época que concentra sus esfuerzos en la performance y en los medios de expresión teatrales. Toda la práctica teatral occidental, desde fines del siglo pasado hasta el teatro antropológico de Eugenio Barba en nuestros días, consiste en la puesta en evidencia de la teatralidad y su concentración en el actor y en la expresión netamente teatral”, Toro, 1999: 153.

⁵ La cuestión en torno a la primacía del cuerpo, concretamente en lo que concierne al ámbito de la escena teatral, no surge de manera aislada, sino que se enmarca dentro de un problema mucho más amplio que va a afectar no sólo al teatro sino, en general, a todos los lenguajes artísticos. Efectivamente, como aclara María José Sánchez Montes: “El lenguaje en su faceta lingüística, comunicativa y racional, así como en su conexión con las formas realistas de expresión artística – como va a poner de manifiesto Ortega y Gasset en su ensayo *La deshumanización del arte* –, se ve inmerso a finales del siglo XIX en una crisis motivada por una incapacidad comunicativa manifiesta que, a su vez, da paso a una reflexión sobre los medios que entran en juego en la propia producción artística y que, en el caso concreto de la escena teatral, se traduce en una reflexión sobre la escena desde la propia escena. El teatro, por tanto, acusa la pérdida de la fe en la palabra que a su vez, a partir del último tercio del siglo XIX y en concreto a partir de las teorías wagnerianas, deriva en la puesta en cuestión de la confianza depositada en ella. En ese sentido, podemos entonces afirmar que los primeros atisbos de posibilidad de concepción del espectáculo teatral, como síntesis de

Hablar del teatro femenino hispanoamericano en Europa es hablar de un campo todavía poco explorado. Sin embargo como es sabido, la inmigración latinoamericana hacia Europa, especialmente hacia España e Italia se ha intensificando durante el último cuarto del siglo XX y el primer decenio del XXI. Europa ha experimentado el segundo crecimiento más alto durante el 2000 y 2020, con un aumento de 30 millones en el número de migrantes internacionales (OIM, 2022). De hecho en el censo del INE de 2022 la mayoría de los inmigrantes en España provenían de Hispanoamérica (el 36,21% del total de extranjeros afincados en España).

Esta situación se ha visto favorecida por los lazos históricos, sociales y los convenios bilaterales. Además, también los países de procedencia han ido variando en función de las circunstancias socioeconómicas y políticas por las que han ido atravesando. Hoy las comunidades argentina y venezolana han aumentado, casi alcanzando las cifras de las comunidades ecuatorianas, peruanas y colombianas. Esta situación ha repercutido en todos los ámbitos de vida de la población española; así encontramos que el tema es abordado en el teatro español en 2004 con la presentación de *Medea la extranjera* dirigida por Ricardo Iniesta, quien declara sobre la elección y producción de la obra:

literaturas
ibéricas y latinoamericanas

El exilio voluntario de Medea, que escapó de su tierra natal fascinada por Jasón y los Argonautas para buscar un futuro mejor en Corinto, donde encontró desprecio, segregación racial y abandono, será la base de la denuncia que reflejará este montaje acerca de una sociedad actual que, tras acabar con el muro Este-Oeste, comenzó a crear el muro Norte-Sur, lo que demuestra la importancia del subtítulo “la extranjera” como referencia al drama de estos inicios del siglo XXI con las mujeres que huyen de sus países natales buscando El Dorado, atraídas por el glamour de Jasón representando a Occidente, y que acaban olvidando sus raíces en esa búsqueda, que cuando culmina, cuando llegan a Corinto, se encuentran con la miseria y la barbarie hacia ellos. A partir de ahí nos encontramos con una barbarie, como vimos en Nueva York y en Madrid, sin que esto justifique estos hechos, que acaba destruyendo a sus hijos y huyendo de allí. (Iniesta, 2004: 1)

Asimismo han surgido diferentes asociaciones de dramaturgas y artistas migrantes, como Teatro de Barrio, colectivo feminista decolonial formado por mujeres migrantes, en su mayoría de origen hispanoamericano. Ellas realizan montajes y promueven festivales de teatro migrante. Este colectivo cuenta con un proyecto, La Universidad del Barrio, que convoca a profesores, investigadores o personas conocedoras por su propia experiencia de aspectos de la realidad cuyo conocimiento resulte útil para la transformación política. El curso se inicia cada año en octubre / noviembre y finaliza en mayo, y ofrece contenidos significativos de manera estructurada, todos los lunes, en sesiones alternas de historia crítica y economía solidaria.

Por otro lado, en Italia, durante el siglo XXI encontramos un estudio sobre migración y teatro femenino realizado por Maria Cristina Mauceri y Marta Niccola, cuyos resultados están

todas las artes, desencadenan a su vez toda una redefinición del arte teatral. Y como consecuencia de esta redefinición del arte, surge la relocalización del texto en la escena que origina a su vez una tendencia que conduce a una nueva mirada hacia el cuerpo del actor así como a la revalorización de su papel en la escena”, Sánchez Montes, 2010: 631. Y añade: “las teorías de Richard Wagner sirven de impulso para el desarrollo de un modo de pensar el fenómeno teatral que, por un lado, comparte ciertos vínculos con el Romanticismo [alemán y por otro lado contienen el germen del cambio en la escena:] En las cuestiones planteadas por Víctor Hugo, durante el primer tercio del siglo XIX, en el prólogo a *Cromwell*, se resumen las bases de la teoría romántica en torno al teatro. Sus ideas, al igual que va a ocurrir con la teoría wagneriana, conllevan una paradoja por tratarse, por un lado, de la entrega de la escena a las formas burguesas y abrir la senda que conducirá al realismo y al naturalismo y por otro, por constituir al mismo tiempo, y en cierto sentido, el germen de la apertura de una vía que impulsará un giro en la escena teatral que supone, a su vez, su renovación, así como la revisión de la palabra como elemento fundamental y clave de la misma” (Sánchez Montes, 2010: 631-632 y n. 171).

recogidos en el volumen *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporáneo*. Dicho volumen recoge la producción teatral italiana contemporánea que escenifica la figura del extranjero predominantemente gitano o migrante. Estas autoras proponen una clasificación basada en la presencia ausencia del cuerpo migrante en la escena:

Teatro criollo transcultural, dramaturgos italianos y actores migrantes. Basado en la “poética de la criollización” del estudioso martiniqués Édouard Glissant y el concepto de “Transculturación europea” propuesta por el profesor italiano Armando Gnisci.

Teatro italiano tradicional donde hay ausencia de extranjeros.

Teatro de Narración, monólogos de actores italianos y extranjeros. (Mauceri e Nicola, 2015: 30)

Además, el gobierno italiano, de acuerdo con la afirmación: el teatro es un espejo de la realidad social, ofrece desde 2007 el proyecto *Teatro migrante, Il teatro sui migranti e il teatro dei migranti* donde se ofrecen subvenciones, cursos de formación y ofertas de trabajo a los artistas y dramaturgos migrantes. Asimismo, desde 2019 existe la plataforma *Tracce migranti - Nuovi paesaggi umani*, un espacio de estudio y confronto multidisciplinario sobre la migración.

Ahora bien, el teatro hispanoamericano que llega a Europa tiene algunas características particulares pertenecientes al nuevo escenario latinoamericano. Así en *Semiótica del teatro*, Fernando de Toro escribe:

Este teatro obedece a la fragmentación y el descentramiento ideológico que ha caracterizado a la sociedad occidental desde los años sesenta en adelante. Se trata, claramente, de un teatro que reacciona contra las frustraciones y las falacias de su época y se proyecta hacia una utopía, a la que se avizora no desde la perspectiva de la transformación revolucionaria de la realidad, sino desde una ideología de la libertad que intenta situarse al borde de algunos combates sociales muy concretos que se libran en el mundo contemporáneo; proclama la solidaridad con los marginados y entiende como tales a todos aquellos que no pueden ejercer el derecho a ser diferentes. (Toro, 1987: 90)

Este teatro femenino ha sido influenciado por la Antropología Teatral propuesta por Eugenio Barba, proponiendo entre sus líneas de acción, la descripción y el análisis de otras culturas teatrales, lo que conduce a la revisión de la propia praxis cultural y teatral. Al respecto Barba sostiene que

la individualización de lo nuestro y su confrontación con lo que percibimos como lo otro conlleva, inevitablemente, la necesidad de explorar lo que creíamos una realidad obvia. Se requiere, para ello, pensar el teatro, no en términos de una tradición étnica, nacional, de grupo o individual, sino en función de una tradición de las tradiciones, expresión con la cual no se alude a un tipo de hibridación cultural ni a la idea de multiculturalismo, tal como pretenden presentarlas, y naturalizarlas, los discursos sociales y políticos hegemónicos. Lejos de creer en la posibilidad de una coexistencia pacífica entre diversas culturas y configuraciones simbólicas la Antropología Teatral pretende poner de manifiesto, en la superficie de los productos simbólicos, las tensiones entre el adentro y el afuera de los textos estéticos y culturales. (Barba, 2007: 74).

Según el semiólogo francés Patrice Pavis el teatro de Barba “se vincula perfectamente con la sensación de derrumbamiento de nuestra cultura y con la pérdida de un sistema de referencia dominante, lo cual impulsa la búsqueda de lo sagrado y de lo auténtico a través del teatro” (Pavis, 2000:56). Un antecedente en México de este teatro fue la creación en 1981 del

Seminario de Investigaciones Etnodramáticas en Filosofía y letras de la UNAM, fundado por Gabriel Weisz Carrington y Óscar Zorrilla, quienes, junto con un equipo que incluyó a antropólogos y a creadores escénicos exploraron los principios rituales de los cuales surgió el teatro. Tales indagaciones se realizaron mediante trabajos etnográficos en torno al ritual del Peyote Huichol y al mismo tiempo con la realización de dinámicas parateatrales diseñadas por Nicolás Núñez, director del Taller de investigación teatral de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sobre el replanteamiento del arte teatral que derivó del seminario, Weisz escribió: “El teatro, visto a lo largo de estas investigaciones, rebasa los límites temporales en los que ha sido situado por los estudios occidentales comunes y rompe con los moldes espaciales donde ha sido enmarcado. En vista de que la parateatralidad abarca manifestaciones rituales, se amplía, consecuentemente, la perspectiva del evento teatral” (Weisz, 1984:21).

Núñez y Weisz también en esos años introdujeron en México las propuestas de Richard Schechner (1934) que es uno de los autores que más ha contribuido a establecer el campo de estudios de la performance⁶ para las artes escénicas. Schechner se había dado a conocer en los años sesenta como director teatral con su legendaria compañía The Performance Group, con sede en la ciudad de Nueva York⁷ y sobre todo era y es conocido hasta hoy por los estudios dramantropológicos que realizó junto con el antropólogo Victor Turner. La colaboración entre ambos implicó para la antropología una profundización en el abordaje de la cultura desde un marco teatral, un lente epistémico que contaminó las ciencias sociales y el mundo de las artes escénicas, como sostiene Marcela Fuentes:

La colaboración entre Turner y Schechner con el concepto de performance permite observar las prácticas simbólicas y corporales a través de las cuales los pueblos transmiten sus normas y creencias, y exponen y tramitan sus conflictos. Desde el punto de vista teatral, y especialmente desde el campo experimental que le es afín a Schechner, el performance permite atender al comportamiento corporal y así desplazar al texto escrito de su lugar central en la producción teatral. (Fuentes, 2012: 32)

Para Marco De Marinis la colaboración Schechner Turner se presenta como la guía para la teatrología contemporánea:

Esistono moltissime differenze ma anche numerosi punti di contatto fra la Nuova Teatrologia e i Performance Studies (con Richard Schechner nelle vesti di leader mondiale, oltre che di fondatore, insieme a Victor Turner). Uno di questi punti di contatto consiste sicuramente nel privilegiare i processi rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti, dall'altro [...]. La Nuova Teatrologia considera le opere,

⁶ Josette Féral sostiene que: “De acuerdo con Schechner, to perform, ya sea en el primer sentido de desempeñar «para sobresalir o superar los límites de un estándar», o en el otro sentido de «involucrarse en un espectáculo, un juego o un ritual», implica al menos tres operaciones: 1. ser (*being*), es decir, realizar un comportamiento (*to behave*); 2. hacer (*do*). Es la actividad de aquello que existe, desde los cuarks hasta los seres humanos; 3. mostrar lo que se hace, aquel *showing doing* vinculado a la naturaleza de la conducta humana y que consiste en volverse espectáculo, en exhibir (o exhibirse). Estos verbos, que representan acciones y que todo artista reconoce en su proceso creativo, están presentes en todo performance. A veces separados y otras combinados, nunca se excluyen unos a otros; por el contrario, a menudo interactúan en el proceso escénico”, Féral, 2004: 30-31.

⁷ A Richard Schechner le interesó explorar formas de convivencia humana en un espacio teatral multidimensional y orgánico que prescindía de butacas, telones y otros recursos que separaran a los participantes. Su interés por la investigación se evidenció desde principios de esa misma década, cuando comenzó a editar la revista *Tulane Drama Review* (TDR, ahora *The Journal of Performance Studies*), donde publicó trabajos que se perfilaban para subvertir los límites de lo que entonces se consideraba propio del campo de estudios teatrales. En esa década también desarrolló su noción del *broad spectrum approach* (acercamiento de espectro amplio), según la cual los estudios del performance no sólo deben abarcar las artes escénicas, sino también los actos rituales, eventos deportivos, actuaciones de la vida cotidiana y juegos de diverso tipo, un planteamiento que retoma, expande considerablemente y explica en su libro *Performance: An Introduction*, cfr. Schechner, 2012.

siano essi testi o spettacoli, dal punto di vista processuale, ovvero dal punto di vista performativo. Il che la porta a mettere l'accento, come fanno appunto i Performance Studies, sugli aspetti performativi dei fenomeni teatrali. (De Marinis, 2013: 30)⁸

Los aportes dramantropológicos también son corroborados por la estudiosa de teatro, Josette Féral quien sostiene que la idea de performance de Schechner (desarrollada en parte gracias a sus intercambios con Turner) responde en fondo a un deseo político de “reinscribir el arte en el dominio de lo político, el cotidiano, inclusive de lo ordinario y disipar la separación radical entre cultura elitista y cultura popular, entre cultura noble y cultura de masa” (Féral, 2004: 31). Además, como escribe la estudiosa cubano-mexicana Ileana Diéguez:

Con el pasar de los años, debido al vertiginoso contexto de dolor y duelo en que vive América latina incluso este teatro se ha transformado, incursionando la realidad misma en la escena. Actualmente el Teatro-Documento, como manifestación de un teatro político, introduce directamente en la escena elementos de lo real, trascendiendo las propuestas de Weiss cuando recomendaba trabajar con la copia de un fragmento de la realidad. (Diéguez, 2013: 30)⁹

En relación con este fenómeno que ve la irrupción de lo real en la escena, Diana Taylor propuso y sigue proponiendo que se tome en consideración la necesidad de estudiar el teatro actual –como evento efímero que es– a través de artefactos, llamando de esta forma a los objetos de análisis que resguardan una parte de lo que alguna vez se presentó en vivo. Taylor, con plena conciencia de que un documento escrito, una foto o un vídeo no son considerados performance, avanza en una definición complementaria de performance como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión del conocimiento, tanto por la vía de las prácticas corporales cuanto mediante sus remanentes físicos o virtuales. Es decir, como praxis corporal y como episteme pues, como ella sostiene “los patrones de la expresividad cultural deben mirarse como escenarios donde la gestualidad y las prácticas socioculturales corporizan los saberes” (Taylor, 2013: 16).

⁸ Según De Marinis: “a) il fatto che essi consistano di relazioni (a cominciare dalla relazione attore-spettatore, che ho chiamato tout court «relazione teatrale») più che di opere-prodotti in senso proprio; b) il fatto che essi, più che di opere-prodotti, consistano di eventi, ovvero, con una terminologia che si sta diffondendo oggi, di «pratiche a usso» non facili da delimitare e neppure da oggettivare; c) il fatto che in essi sia molto importante (e comunque sempre presente: in quanto elemento costitutivo) una dimensione di ostensione, di presentazione autoreferenziale, di materialità autosignificante, insomma di rinvio a sé, oltre e prima che di rinvio ad altro da sé, di presenza oltre e prima che di rappresentazione, di produzione (di senso, di realtà) oltre e prima che di riproduzione”, De Marinis, 2013: 30.

⁹ Un libro que recoge esta relación entre la teatralidad–cuerpo–realidad es el texto de Ileana Diéguez *Cuerpos sin duelo*: “Una reflexión sobre el modo en que la violencia ha penetrado las representaciones estéticas y artísticas, ha transformado nuestros comportamientos y visualidades en el espacio real, ha intervenido los cuerpos y generado una nueva construcción de lo cadavérico y se ha apropiado de procedimientos simbólicos y representacionales para transmitir mensajes de terror”, Diéguez, 2013: 30. Diéguez demuestra como el concepto de lo liminal, que Turner y Schechner manejaron en sus diálogos dramantropológicos, ha resultado clave para el análisis teórico y práctico de las artes escénicas contemporáneas en América latina (y en otras partes del mundo) donde la performance es actuación tanto poética como política, que se mueve en un espacio liminal de prácticas transdisciplinarias que rompen con los límites canónicos de las artes escénicas mediante un diálogo crítico con las ciencias sociales y humanas. Por ejemplo en Rosa Cuchillo (2002), de Ana Correa, Yuyachkani al introducir fragmentos de las declaraciones de Angélica Mendoza, madre de un desaparecido durante la violencia que desgarró al Perú, acción que fue presentada en diversos espacios públicos de las ciudades andinas donde se realizaban las Audiencias públicas de la comisión de la verdad y reconciliación, cfr. El Instituto Hemisférico <https://hemisphericinstitute.org/en/enc07-home/enc07-performances2/item/954-enc07-yuyachkani.html> (última consulta: 22 de mayo 2019).

En su argumentación figura la memoria como condición fundamental para el funcionamiento del evento performático como transmisión de saberes y conocimientos. Asimismo, la memoria es el factor que determina la conceptualización del archivo y el repertorio. La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, vídeos, disquetes; es decir, en todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. Como sostiene Taylor, "por su capacidad de persistencia en el tiempo, el archivo supera al comportamiento en vivo; tiene más poder de extensión y no requiere de la contemporaneidad ni de la coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe" (Taylor, 2013: 13). A esta caracterización de la memoria de archivo se tiene que añadir los remanentes de las prácticas socioculturales, los artefactos que alguna vez formaron parte de un rito, una ceremonia o una puesta en escena: atuendos, ornamentos, instrumentos musicales, bocetos escenográficos; en fin, no sólo el material que conserva el registro de lo sucedido, sino también los mudos testigos del acontecimiento. Por su parte, el concepto de repertorio alude a la memoria corporal puesta en acción en la performance sociocultural, que se convierte en actos de transferencia de identidades, saberes y conocimientos: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto; actos pensados como efímeros y de conocimiento no reproducible. Como escribe Taylor, "el repertorio requiere presencias, gente que participe en la producción y reproducción de conocimiento mediante el estar ahí, siendo parte de la transmisión. A diferencia de los objetos relativamente estables del archivo, las acciones del repertorio no permanecen las mismas ni iguales" (Taylor, 2003: 16). Asimismo hay diversas maneras en que el repertorio se vincula con el archivo. Por ejemplo, cierto material del archivo puede originar la reapropiación de una tradición olvidada o clausurada; también, al planear la puesta en marcha de una manifestación del repertorio, una de las decisiones que se tomen puede ser que un elemento del archivo intervenga de manera activa en un performance, adoptando una nueva función. Así ella propone el uso de ese tipo de resignificación performática de los objetos que fue inaugurada por las vanguardias históricas mediante los objetos encontrados y *ready made* de Marcel Duchamp y los surrealistas¹⁰.

Como muestro en la segunda parte de este trabajo, este tipo de resignificación performática de los objetos se encuentra presente en la obra de Núñez Bejarano, pues como sostiene Maurizio Bettini, "la tradición no es algo que procede de la tierra, algo que se come o se respira, sino ante todo algo que *se aprende*" (Bettini, 2001: 88). Por lo tanto, deriva más bien del aprendizaje social o de la aculturación y, sobre todo, de la construcción de la memoria, la cual está impregnada de imaginarios y narraciones. En este sentido, como pone de manifiesto el profesor italiano, es posible entender que la tradición depende de los procesos de reconstrucción de la memoria colectiva.

El estudioso italiano, en el libro *Hai sbagliato foresta* –como también lo hiciera en un volumen anterior *Contro le radici* de 2011– sostiene que gran parte de lo que llamamos tradición es una invención porque no todo lo de nuestro pasado se convierte en tradición, sino solo lo que hoy se puede utilizar. Es un proceso llamado 'filiación inversa', según el cual no son los padres los que han engendrado a los hijos, sino los hijos los que engendran a sus propios padres. No es el pasado que produce el presente, sino el presente que modela su pasado (Bettini, 2020: 36).

De allí la importancia del proceso de transfiguración o relectura de las diversas prácticas tradicionales ya que permite a los individuos relacionarse con el pasado e interpretarlo desde el momento presente. Así, el estudio de la tradición entendida como narración básica o ingrediente básico del imaginario colectivo es clave no solo para identificar los procesos mediante

¹⁰ Como sostiene Eduardo Ceballos (Ceballos, 2016: 32), "Marcel Duchamp, el inventor del *ready-made*, nos acerca a una nueva manera de conceptualizar el arte, distinta a los parámetros heredados del romanticismo y de la modernidad. La idea de genio y creador del romanticismo queda rebasada con las propuestas vanguardistas con Marcel Duchamp a la cabeza. De esta forma, el artista se reconocía como mediador".

los cuales los sujetos y los grupos construyen sus marcas de identidad sino también porque a partir de ella, escritores como Maritza Núñez delimitan en el presente las llamadas: 'identidad' y 'otredad'.

Además, la necesidad de incluir el estudio de la subjetividad se debe también al giro performativo de la estética que ha abierto un nuevo paradigma de comprensión tanto de las artes como de las humanidades debido a su condición de acontecimiento¹¹. Como explica Fischer-Lichte: "En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores" (Fischer, 2011: 45). O como explica también Schechner: "En el corazón del concepto de performance reside que las obras performativas no son ni verdaderas ni falsas; simplemente suceden" (Feral, 2004: 36).

Al respecto, también Josette Féral sostiene que, "la noción de performatividad valora la acción en cuanto tal, por encima de su valor de representación, en el sentido mimético del término. Por consiguiente, en el caso del teatro performativo, este hacer es el primero de los aspectos fundamentales de una creación escénica lo cual exige otras formas de estudio del hecho escénico". También Fischer-Lichte analiza las prácticas escénicas contemporáneas desde la óptica de la performance en el ya citado *Estética de lo performativo*, y con base en la teoría del arte, la autora propone cuatro condiciones constituyentes del hecho escénico como acontecimiento, las cuales se enlazan y se determinan mutuamente: medialidad, materialidad, semioticidad y esteticidad. Para esta autora, el giro performativo implica sobre todo un cambio fundamental en la experiencia estética desde lo semiótico hacia lo performativo. Es decir, el sentido de la obra no surge en la dialéctica hermenéutica entre significante y significado, sino en la creación de una vivencia para el espectador, en la subjetividad que provoca. Lo fundamental consiste en la constitución de un acontecimiento, de una experiencia compartida por creador y receptor. Y el proceso de recepción se caracteriza por reacciones ya no sólo intelectuales, sino también fisiológicas, afectivas, volitivas, energéticas e incluso motoras: "No se trata de entender la performance, sino de experimentarla y de gestionar las experiencias que en el momento de la performance no se dejan controlar por la reflexión" (Fischer Lichte, 2011: 4).

Los postulados anteriores relacionados con la estética en esta época en que ya no hay retóricas que definan de manera previa las reglas del arte sino que es cada creador el que define el modo de entender el cuerpo, su relación con la palabra, la acción o el público, es decir, su relación con lo social exige considerar estos performances como objetos de arte y como lente metodológica pues como específica Taylor:

¹¹ El teatro comenzó en los años sesenta a sentirse incómodo dentro de sus propios límites debido a sus desajustes frente a un cambio de paradigma en la estética. La transformación del contexto artístico en aquellos años se orienta principalmente hacia la emancipación del espectador, una vía de desarrollo que en esos años se convierte en inaplazable. Frente a la de repente incómoda situación pasiva del público se proponen dos tendencias divergentes y complementarias de mayor involucración del espectador en el plano de la recepción: bien mediante la creación de una complejidad mayor en la estructura de la pieza, bien otorgándole al receptor un papel activo y en ocasiones físico en la actualización de la obra. La primera de ellas fue esbozada, si bien de forma insuficiente, por Umberto Eco en su *Obra abierta*. Tal y como lo describe el teórico italiano, "en esos años se opera un cambio en la concepción de obra artística: frente a una creación cerrada y concluida, siempre igual a sí misma, se prefiere una obra sin terminar, abierta, que debe ser completada o actualizada por el receptor; se trata de una pieza que no ofrece soluciones, sino que plantea enigmas a éste para que los investigue. La apertura de estas piezas no es la inherente a toda obra artística (de primer grado), según la cual cada receptor proyecta sus propias experiencias, memorias y conocimientos sobre la pieza; se trata, en cambio, de una apertura que se entiende como vocación fundamental de este tipo de creaciones: dejando de lado otros valores, la obra abierta concede relevancia especialmente al momento de la recepción estética, en el que la apertura no es una característica más, sino la condición misma del goce estético, el tema central; de este modo se opta por una creación determinada por un carácter procesual, con una estructura orgánica que permite el dinamismo y las interacciones en su seno multiforme y cambiante. Siguiendo esta nueva estética, el espectador debe ser liberado de su pasividad, de la fascinación que le causan las imágenes (o de su identificación con los personajes) para proponerle a cambio un espectáculo complejo que se plantea como un problema y que requiere su implicación analítica», Eco, 1994: 63-92.

El performance tiene que ser usado como un lente epistémico y metodológico que interesa para observar la cultura y la sociedad desde lo teatral. En este sentido, es un acto de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas o comportamientos reiterados. Desde este punto de vista, este fenómeno artístico puede ser estudiado como un modo o estrategia de acción transformadora, es decir, a partir de la manifestación, intervención y ejecución, un sujeto puede transformarse a sí mismo o bien, sus vínculos con otros mediante la utilización de lo teatral y el artificio. (Taylor, 2011: 10)

Desde esta construcción epistémica, el campo de la estética no es el arte como ideal sino la realidad y su materialidad. Por tanto, de esta obra me interesa analizar sobre todo el rol del cuerpo expuesto, del cuerpo como espacio donde se conjugan exilio y desexilio y surge la agencia del cuerpo híbrido que reivindica su reconocimiento o posicionamiento *otro* en el escenario global.

4. MARITZA NÚÑEZ (PERÚ)

Gilda Maritza Núñez Bejarano nació en Lima (Perú) en 1958, es hija de la poeta Carmen Luz Bejarano de la cual heredó su amor por la literatura y el arte.

La vida de Maritza es una vida en tránsito. Siguiendo la taxonomía propuesta por el profesor Ludger Pries Núñez pertenece a la categoría de dramaturgas transmigrantes, término que Pries usa para referirse a las personas migrantes internacionales cuyos cursos migratorios no son de una sola vez y unidireccionales (Pries, 2017: 36). De hecho, Núñez estudió dirección coral en el Instituto Gnesin de Moscú, donde obtuvo el título de Master of Arts en Dirección Coral y Pedagogía Musical en 1986. Ese mismo año publicó su primer poemario en Lima. Actualmente radica en Finlandia, donde adquiere la nacionalidad finlandesa en 1989. Ha realizado estudios de teatro en la Universidad de Helsinki, en la Escuela Superior de Teatro de Helsinki y la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga. Es miembro de la Unión de Dramaturgos de Finlandia, del Pen Club finlandés y de la Sociedad de Autores de Finlandia (TEOSTO).

Maritza Núñez comenzó su trabajo artístico como directora de coros, carrera que había estudiado durante diez años en Moscú, entre 1977 y 1986. Entre 1986 y 1994 dirigió varios coros en Finlandia, entre ellos el Coro Infantil Candiris que ella había fundado y con el cual se presentó en Finlandia, Suecia, Francia y España; el Coro de Cámara Tapiola y el Coro Koiton Laulu, con el que hiciera giras en Bulgaria, Suecia, Chile, Argentina y Uruguay. En Finlandia grabó tres discos CD, varios programas de TV y radio. Como directora de coros se ha presentado también en la Unión Soviética y Perú. Obras musicales con textos de Maritza Núñez se han grabado en discos y radio en Japón, Irlanda, Rusia, Suecia, Holanda y Estados Unidos. Compositores de Japón, Finlandia, Chile y Perú han compuesto obras con sus textos.

En reconocimiento a su carrera musical, Finlandia le otorgó el Premio Pro Música en 1992. Su trabajo artístico ha recibido el apoyo de numerosas fundaciones e instituciones. La TV finlandesa ha realizado tres documentales sobre ella y su obra.

Desde 1994 se dedica exclusivamente a su trabajo literario. Ha publicado nueve poemarios, dos libros de relatos y trece piezas teatrales. La obra *Sueños de una tarde dominical* fue publicada en Madrid por la ADE. Esta pieza teatral se estrenó en Lima en el 2000 en una coproducción peruano-finlandesa, y se representó en el año 2001 en el Teatro Municipal de Turku, antigua capital finlandesa, en 2004 en el California Repertory Company (EE.UU.), donde la crítica la calificó de "a masterpiece of the contemporary theater", y en 2004 en el XVIII Festival de la Villa de Mijas, España.

4.1 Sueños de una tarde dominical (Finlandia -Perú, 1999)

Sueños de una tarde dominical (1999) es la tercera obra teatral de la autora, todas escritas en español y traducidas al finés. La obra obtuvo por decisión unánime del jurado el Premio “María Teresa León” 1999 para dramaturgas, que otorga la Asociación de Escritores de España (ADE), el Instituto de la Mujer del Ministerio del Trabajo y Asuntos Sociales.

El estreno mundial tuvo lugar en Perú el 14 de agosto de 2000 en el Teatro de la Alianza Francesa de Lima en una puesta en escena donde participaron los mejores y más conocidos actores peruanos: Alberto Ísola, Mónica Sánchez y Marcela Pardón. El estreno europeo se produjo en el Teatro Municipal de Turku (Finlandia) en febrero de 2001. En febrero de 2004 la obra se estrenó en inglés en los Estados Unidos con la California Repertory Company de Long Beach, Los Ángeles. En España la presentó el Teatro Mijas, que dirige Manuel España en el Festival de Teatro de la Villa de Mijas el 3 de agosto de 2004. La obra se publicó también en inglés en los EE.UU. en 2003 y en español y finlandés en Helsinki en 2004.

Desde un punto de vista textual, la obra se construye como un entramado polifónico, en el que el título *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, no solo hace referencia al mural de Diego Rivera que es una pintura épica donde se retrata la historia de México, sino que sirve, al mismo tiempo, como hilo conductor y eje vertebrador de los distintos episodios y da voces a distintos personajes emblemáticos del entorno de Frida Kahlo. Entre los personajes centrales están además de Frida Kahlo, los pintores Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, la fotógrafa italiana Tina Modotti, el fundador del surrealismo André Breton y el dirigente político León Trotsky (Liev Davidovich). Todos ellos formaron parte del círculo cercano a Frida, aunque nunca coincidieron juntos en México; por tanto, estamos frente a una mezcla de fantasía y realidad.

La obra transcurre en Ciudad de México en 1939 y 1940, en una época en que la Revolución Mexicana lleva ya casi dos décadas y que abarca desde fines de la Guerra Civil Española al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Toda esta situación que vive Europa está en el fondo de las conversaciones y discusiones de la pieza teatral. La obra cuenta de Frida Kahlo, su vida, obra y época y los temas que trata van desde la política, el exilio hasta el cuestionamiento de los roles de género, y la maternidad.

A nivel sociolingüístico son evidentes las huellas de la migración, esta causa (inter)-influencias a nivel de la lengua, de hecho en la obra resalta la riqueza del lenguaje: mezcla de diferentes códigos lingüísticos (préstamos del ruso, francés e italiano) y uso de variaciones diatópicas de la lengua hispanoamericana (léxico mexicano, peruano y español). Pensando en la relación lengua-migración es importante prestar atención a la novedad resultante de este cruce. Al respecto el profesor *Klaus Zimmermann* sugiere:

Los objetos de estudio de disciplinas científicas son construcciones cognitivas. Lo mismo vale en cuanto a las disciplinas científicas en sí mismas: son siempre construcciones. Además, son construcciones que obedecen no sólo a razonamientos de cognición “objetiva” sino también de relevancia y utilidad humana. Como tales no existen tal cual sino que su definición constituye un consenso temporal de los que están involucrados en ella. De hecho, constituyen un sistema de ordenamiento práctico tipo cajón; sus fronteras, sin embargo, son de carácter constructivo delimitando fenómenos que en el mundo no están delimitados. La discusión acerca de la necesidad de acercamientos interdisciplinarios y de transgredir los límites establecidos desde la perspectiva cognitiva demuestran este carácter constructivo.

El carácter temporal de tales delimitaciones y definiciones nos indica también otro rasgo muy importante: la invención de nuevos objetos conceptuales provoca reagrupamientos, reestructuraciones y –en una fase inicial– una relación poco clara, insegura, vacilante y a veces inconsciente de lo nuevo. (Zimmermann, 2017:7)

La obra contiene diecinueve personajes: Frida, La otra Frida, Diego, Liev Davidovich, Natalia, David, Tina, André, Jacqueline, Cristina, La novia, María, Lupe, Ella, Él, La Catrina, El Padre y Policías. Seis Voces en off: voz de Frida, voz del padre, voz de Lucía, voz de Tina, voces de la radio y Locutor, y dos grupos de Marionetas: Tina-marioneta y Hombre-marioneta, y desarrolla una compleja multiplicidad de planos y situaciones. La construcción de la trama, que se extiende desde el preludio, los cuatro actos, el intermezzo y las correspondientes trece, cinco, once y once escenas que conforman la obra, está envuelta en una atmósfera surrealista, onírica pero también muy asentada en elementos reales de los personajes y la época.

Núñez se concede la licencia de inscribir en un mismo plano de ficción a la muerte, al acta de independencia de México, a una Frida Kahlo capaz de asir el equilibrio, a Emiliano Zapata, a Salinas de Gortari, a José Martí y a otro conjunto de hacedores de la Historia oficial. Es decir, a pesar de la apuesta por el realismo signado por la pintura de Diego Rivera, el mural que Maritza Núñez elige como soporte pictórico de su pieza teatral, la obra roza los límites del surrealismo y deja en evidencia que la historia, las artes y la cultura son fundamentalmente construcciones verbales, sociales.

Más allá de la aparente distancia espaciotemporal que separa la figura de la escritora Maritza Núñez del personaje elegido como eje de su ficción, la pintora Frida Kahlo, con esta pieza teatral se construye un nexo que presenta algunos rasgos que por el contrario las acerca: por un lado, aparece el gesto disidente traducido en la permanencia voluntaria –tanto de la autora, como del personaje– en el lugar de lo *queer*, dado en el caso de Maritza por su condición de extranjería, así como por la elección consciente y política de una identidad nacional ‘otra’, siendo un sujeto transmigrante. Por otro lado, la rebeldía que les impide, a ambas, la elección de una forma de expresión pura, que obliga al espectador a una lectura paratáctica de las obras que contenga, al mismo tiempo y sin estructuras jerárquicas, todas las identidades y sus discursos generadores en torno a estas subjetividades emergentes. De hecho, en *Sueño de una tarde dominical*, Núñez decide construir una Frida que (re)presente –es decir, que traiga nuevamente al presente y ponga en circulación– a la vez todos sus mitos, que acumule todos los significados posibles conglomerados sobre ella. Así en la obra aparecen seis personajes cuya identidad habita en el nombre/rostro sin cuerpo significado de la pintora: Frida, la otra Frida, Frida niña. Ella y las dos Flores que hablan en el postludio de la obra representan en este texto la proliferación de identidades de la pintora que se cosifica hasta ser dicha una y otra vez por quienes la rodean.

De esta manera, Frida, bajo cada una de las máscaras que se le atribuyen, consigue situarse frente a todos los *Otros*, los interpela y se fuga por medio de una representación plástica que le permite, con más o menos contundencia dentro de cada escena, dejar al descubierto la falsedad de los significantes identitarios inscritos por cada yo, sobre su cuerpo, cuestionando de esta manera el correlato histórico que pretendió la domesticación del mismo. En otros términos, el cuerpo transmigrante de Núñez se agencia como cuerpo fronterizo que lleva a cuevas espacios liminales en donde se reconfiguran identidades a partir de experiencias temporales, cada una de las Fridas (Gladhart, 2016: 79).

4.2 De la ausencia a la identidad múltiple

He llamado este apartado “de la ausencia a la identidad múltiple” porque desde la génesis de la obra, por entrevistas concedidas por la dramaturga donde explica la creación de la obra, hasta el texto mismo y las acotaciones sugeridas por ella para la puesta en escena, encontramos la multiplicidad como rasgo característico. Una multiplicidad que es el resultado de una metamorfosis de la(s) ausencia(s): de la tierra, de derechos (negados), de afectos (robados) y de recuerdos unidos. Según el estudio *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*,

la diferencia entre los dos hemisferios cerebrales gira alrededor de la diferencia entre novedad cognitiva y rutina cognitiva. [...] Para guiar nuestro comportamiento de una forma sostenida, las imágenes mentales del futuro deben convertirse en el contenido de nuestra memoria, así se forman los recuerdos del futuro. (Goldberg, 2009: 59-60, 139)

En el caso de Núñez para comprender el motivo de su obra, vemos que esta es el reflejo de su experiencia personal o de la capacidad de empatizar con las historias y vivencias de los demás, ella recrea en escena conflictos, que otros viven en la realidad y el tránsito que ha guiado su existencia, cambia geografías y superpone mundos y rompe las reglas temporales.

La ausencia está inserta desde el primer diálogo de *Sueños de una tarde dominical*, donde se asiste a un diálogo en una escena donde no hay imagen, sino sólo palabras y sonidos y que permitirá la existencia del personaje *Frida* hacia el final de la trama. Aún más, en el preludio de *Sueños de una tarde dominical*, las relaciones palabra/poder y su desestabilización desde el silencio y la plasticidad del *otro* determinan lo que serán las escenas sucesivas, todas ellas, como se verá más adelante, con cierto grado de reiteración que tiende a acusar el carácter mecánico de los intentos normalizadores.

La acotación que acompaña el preludio, donde se pide una “(Atmósfera de irrealidad)” resulta por demás elocuente, sobre todo, si se tiene en cuenta que sólo bajo estas condiciones le es conferida la voz al Padre de Frida, quien goza de una identidad puramente relacional. Aquí la dramaturga subvierte las herramientas tradicionales de delimitación del espacio geográfico y, por medio de la exhibición de su carácter arbitrario, agrieta nociones como las de patria, territorio nacional o lugar de pertenencia, hasta ponerlas al alcance de sujetos en movimiento (cambiantes), anómalos y difícilmente (re)presentables dentro de los límites de la lógica.


El padre de Frida, personaje que dentro del imaginario de Occidente debiera ocupar el centro de la narración, en este caso, sólo cuenta una breve subhistoria que no progresa, no tiene un fin claro, no supone la realización de ningún héroe y, además, resultaría poco interesante si no estuviera acompañada de los comentarios explicativos de la *voz de Frida niña*. Hacia el final del preludio, el padre afirma:

La Lokura era reino de espléndido colorido, sólo comparable al arco iris. Hasta que un día, de tierras muy lejanas, llegó el Rey Sapo. Su rostro era el de una deidad asiática, y hermosa su cabellera negra, de hebras gráciles que se agitaban al viento. Sus hombros eran dos lunas llenas de las que nacían sus brazos delgados, que culminaban en unas manos diminutas, antenas con las cuales palpaba el universo. Era un niño gigantesco. Un inmenso Niño Sapo. Y sin embargo, su mirada era frágil. Había algo de tristeza en sus enormes ojos, tan inmensos como oscuros. Y sus párpados, arrugados como el tiempo, parecían querer escaparse de sus órbitas. Era los suyos unos ojos extraños que querían abarcarlo todo desde aquel rostro sin edad. Y entre esos dos ojos habitaba un océano de profundidades impalpables.

[...]Y así, una mañana en que el Niño Sapo salió a pasear, posó su mirada en una hermosa doncella del país de la Lokura [...] Desde ese día, el país de la lokura cambió. Allí donde había reinado la calma. (Núñez, 2000: 22-23)

Así, por un lado el ocultismo que podría conectarse con cierta tradición de la literatura gótica, puesto que nos hallamos frente a frente con lo perturbador que, en gran medida, ha caracterizado a la literatura gótica desde su inicio y por otro lado lo grotesco que se encuentra en la descripción del Niño Sapo, monstruoso, pintorescamente esperpéntico se convierten en una única estrategia capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para abordar el tema de la ausencia, en este caso el de la tierra ausente, el país de la Lokura, donde además la dramaturga juega con la grafía, nuevamente como signo palpable de desobediencia de la norma.

Sin embargo, a lo largo de la obra esta ausencia/ vacío, luego, se convertirá en exceso en multiplicidad. De hecho, como escribía antes, en esta obra aparecen cuatro –o eventualmente, seis– personajes cuya identidad habita en el nombre/rostro sin cuerpo significado de la pintora. Aquí también nos encontramos con una característica de lo gótico: el exceso, como explica Fred Botting:



In Gothic productions imagination and emotional effects exceed reason. Passion, excitement and sensation transgress social properties and moral laws [...]. Drawing on the myths, legends and folklore of medieval romances, Gothic conjured up magical worlds [...]. Associated with wildness, Gothic signified an over-abundance of imaginative frenzy, untamed by reason and unrestrained by conventional eighteenth-century demands for simplicity, realism or probability. The boundlessness as well as the over-ornamentation of Gothic styles were part of a move away from strictly Neoclassical aesthetic rules [...]. (Botting, 1996: 3)

De este modo, el exceso es implícitamente transgresor puesto que en su uso de la sobreornamentación y la ausencia de límites traspasa continuamente las barreras de lo socialmente «normal». A partir de ésta y otras transgresiones o cruces de límites, como el intercalar códigos lingüísticos y variedades diatópicas del español en el texto, Núñez inaugura un proceso de construcción subjetiva que a través de la escritura ofrece posibilidades de pronunciamiento a ciertos constructos femeninos emergentes, nómadas y, por extensión, apátridas. Es evidente que a través de sus líneas emergen vulnerabilidades de grupos sociales que reclaman espacios de igualdad desde otros nuevos territorios liminales (Turner, 1986: 16), en donde el cuerpo es desterritorializado de su identidad (Deleuze y Guattari, 1997: 12).

4.2.1 La memoria, el testimonio y subjetividades como antetexto.

En una entrevista realizada en Perú, cuando a Maritza se le pregunta por su experiencia de migrante en Finlandia, responde:

Para mí vivir en Finlandia ha significado descubrir mi yo finlandés. Asimilar un entorno nuevo. Aprender que un día las olas se hacen hielo y que el sol brilla de noche. ¿No es maravilloso? [...] La identidad cultural no es algo fijo, está en evolución constante. Va conformándose de la suma de nuestras vivencias. Mi identidad es cambiante. Hoy no es la identidad de hace seis años, por ejemplo. Es la suma de diferentes raíces culturales, de diversos paisajes, hábitos, tradiciones. Desde luego, nací en Lima, y pasé ahí los primeros diecisiete años. Indudablemente la identidad cultural se compone de aquellos elementos que te marcan de manera tácita, que son inherentes a ti. Pero están los otros elementos, aquellos que asumes de manera consciente, por afinidad, porque te identificas con ellos, porque los incorporas de manera natural, porque los eliges. No siempre te identificas, o te reconoces con aquello que es parte de tu hábitat original, de tu lugar de origen, y no tendría por qué ser así. De pronto te encuentras en el otro lado del mundo, y hay algo que te hace sentirte en casa. (Núñez, 2005)

En otras palabras, Maritza Núñez, nacida en Perú y radicada, durante más de la mitad de su vida, en lugares tan remotos como Moscú, Helsinki y recientemente España, proyecta su condición subjetiva errante en la escritura, siendo ese sentirse nómada lo que tal vez responda de manera más radical al lenguaje como herramienta de organización social y, en consecuencia, de homogenización de la alteridad o al menos como instrumento que mira a la construcción de nuevos referentes y nuevas categorías sobre el sujeto creador. De hecho cuando le preguntan, durante otra entrevista, sobre las coordenadas de sus obras, remarca en su res-

puesta ese ser híbrido de su escritura, ese “no espacio normativo” o “espacio liminal” entre dos continentes en el que se mueven sus obras:

Mis poemarios se han gestado de alguna manera en Perú. Después viene el largo encierro de trabajo en ellos, pero han sido engendrados en Lima. Puede ser que el vivir lejos de la ciudad donde nació, mi ciudad, lejos de mi lengua, me hace estar en un estado de especial receptividad y muy sensible cuando visito Lima. Es que el deleite por jugar con la lengua, el placer de oírla minuto a minuto, de reconocer tu mar, tus aromas, tu gente, tus comidas, parte de tu memoria, te empujan al papel. Después el libro va cobrando forma, ingresan otras geografías, otras vivencias. En cuanto a Finlandia, Helsinki es también mi ciudad y aquí vivo la soledad de la creación, escribo, vivo los largos encierros. Aquí me alimento como artista, veo teatro, ópera, ballet, asisto a conciertos, festivales, exposiciones. En cuanto a temas, paisajes, en mi obra también está presente mi parte nórdica. Y el vivir rodeada de esta lengua, el finés, ha dejado huella también en mi obra; en algunos relatos he buscado un lenguaje escueto, concentrado, con imágenes muy condensadas, que sugieren formas del habla finlandés. (Núñez, 2004)

4.2.2 Exilio, Desexilio e identidad queer en el texto dramático.

Desde el título de la obra *Sueño de una tarde dominical* nos encontramos frente a la mezcla de códigos, pues este hace referencia al mural de Diego Rivera, “Sueño de una tarde dominical en la Alameda central”, que –por su parte– constituye una “rareza” dentro de las creaciones del autor. De esta combinación productora de sentido emerge la noción de contagio que desordena –en todos los sentidos posibles del término– los elementos constituyentes de la (re)presentación. Esta característica de la autora se explica por sus historia personal, Núñez es peruana, pero radicada en Finlandia, posee una fecunda carrera literaria, ha publicado novelas, cuentos, obras dramáticas, guiones de cine y televisión. Ha sido galardonada y sus obras han sido traducidas a varios idiomas. El éxito conseguido en Finlandia, la convierte en una perfecta desconocida en Perú, país al cual no termina de regresar definitivamente, de la misma manera que no termina por quedarse en el país que la ha alojado. Como explica Benedetti:

La nostalgia suele ser un rasgo determinante del exilio, pero no debe descartarse que la *contranostalgia* lo sea del *desexilio*. Así como la patria no es una bandera ni un himno, sino la suma aproximada de nuestras infancias, nuestros cielos, nuestros amigos, nuestros maestros, nuestros amores, nuestras calles, nuestras cocinas, nuestras canciones, nuestros libros, nuestro lenguaje y nuestro sol, así también el país (y sobre todo el pueblo) que nos acoge nos va contagiando fervores, odios, hábitos, palabras, gestos, paisajes, tradiciones, rebeldías, y llega un momento (más aún si el exilio se prolonga) en que nos convertimos en un modesto empalme de culturas, de presencias, de sueños. Junto con una concreta esperanza de regreso, junto con la sensación inequívoca de que la vieja nostalgia se hace noción de patria, puede que vislumbremos que el sitio será ocupado por la *contranostalgia*, o sea, la nostalgia de lo que hoy tenemos y vamos a dejar: la curiosa nostalgia del exilio en plena patria. (Benedetti, 1997:40)

El desexilio, ha condicionado el surgimiento de una existencia liminal que solo tiene cabida en un espacio desterritorializado como son sus obras.

En el preludio el “padre de Frida” recita una narración trivializada, la historia del reino de la *Lokura* que formalmente alude los relatos metaficcionales cuya función en la dramaturgia clásica era dar sentido a la obra teatral en su totalidad. A pesar de ello, al contar una historia donde los mitos construidos tanto en torno a Diego Rivera, como sobre Frida Kahlo, permanecen relegados en el espacio de la leyenda, al mismo tiempo se estaría dejando en evidencia

la insustancialidad de estos constructos y su condición de discursividad pura, en detrimento al carácter de “verdad histórica” que les ha dado un lugar dentro del imaginario latinoamericano. Núñez se sirve de este artificio para crear una contrahistoria sobre estos personajes y cuestionar así implícitamente la verdad de las historias “oficiales”.

Por otro lado, a pesar de la aparente distancia espacio/temporal que separa la figura de la escritora Maritza Núñez con el personaje elegido como eje de su ficción: la pintora Frida Kahlo permite, con esta pieza teatral construir un nexo que implica al menos tres rasgos definidores: en primer lugar, aparece el gesto disidente traducido en la permanencia voluntaria -tanto de la autora, como del personaje- en el lugar de la “rareza”, dada tanto por su condición de extranjería, como por la elección consciente y política de una identidad nacional *otra* y la rebeldía característica de ambas que les impide la elección de una forma de expresión pura, obliga al espectador a una lectura yuxtapuesta de las obras que contenga, al mismo tiempo y sin estructuras jerárquicas, todas las identidades y sus discursos generadores en torno a estas subjetividades nacientes.

En el primer y segundo acto la autora, valiéndose de la inserción de pasajes que hacen referencia a la guerra civil española y a la segunda guerra mundial pone de manifiesto la situación de exiliadas de las europeas Tina y Cristina en México, juega con la memoria del espectador para configurar un espacio textual estructurado desde las relaciones de hermandad, donde únicamente la “rareza y la no pertenencia” permite la subsistencia. En otras palabras, Maritza Núñez proyecta su condición subjetiva errante en la escritura, desborda los espacios de confinamiento y desaparece cualquier imposición cultural que circunscriba al ser humano a un espacio geográfico determinado.

En la escena once del tercer acto Frida confiesa que su pintura responde a un proceso de autodesignación y que la historia que cuenta sobre sí misma en sus cuadros, no es más ni menos cierta o lo que es lo mismo: no es más, ni menos imaginaria que el resto de los relatos que le circundan. La discusión que establece con Diego resulta muy iluminadora al respecto cuando ella le dice:

Y tú, observa la diferencia entre los rostros de los niños o de las indias que has pintado y esos rostros fríos y sin vida de tus Lenin, tus Marx y tus Stalin que pintaste para que sirvan de propaganda. Estás celoso. Celoso por el éxito que tuve en París. Y para que te duela más, ¿quieres saber algo? No he pintado para ser famosa ni me he llenado la boca de teorías estúpidas como todos ustedes. He pintado porque necesitaba pintar para vivir. (Núñez, 2000: 73)

Esta delimitación explícita del espacio pictórico como el lugar de existencia de Frida, en tanto sujeto desterritorializado en situación de emergencia, arrastra consigo las ideas de soledad e individualidad que, por una parte, contradicen desde su postulación la intención homogenizadora del discurso atribuido a Diego dentro de la pieza teatral y, por la otra, suponen un gesto de resistencia fácilmente extrapolable al que realiza Maritza Núñez al escribir *Sueños de una tarde dominical*. En ambos casos, las creadoras optan por la construcción de textos-museos. Es decir, ambas eligen la construcción de imágenes leídas previamente por ciertas escrituras (o viceversa), que funcionan, a la vez, como espacio de exclusión y confinamiento, pero que permiten la resemantización de las representaciones gráficas y su puesta en circulación dentro de un nuevo imaginario; y tal vez esta elección se deba, a que la superficie irregular, movable y polisémica de los textos museos constituye una alternativa para sostener la construcción identitaria de los sujetos en fuga. Tanto la pieza teatral como las pinturas en su condición de discursos metaficcionales, dada su condición de simulación de la simulación, hacen de la simulación y la elección de un semblante determinado, una posibilidad de existencia.

En el cuarto acto en la escena once la presencia del fantasma de Trotsky como un espejo deformante anómalo constituye un relato que contiene, de forma evidente, un modo de narrar y entender lo aparentemente sobrenatural que se vincula con el gótico americano y que consigue disolver la violencia discursiva occidental que conlleva la negación de lo irracional, lo raro y con ello las subjetividades transpolíticas, proponiéndose, de este modo, la obra como un territorio de pertenencia e idóneo para la construcción de identidades que salen de los marcos normativos, es decir identidades queers.

Este planteamiento se refuerza cuando hacia el final de la pieza, la Otra Frida, se lleva a Frida en una danza tenue que luego construye la imagen de “La piedad” que asume como su lugar de permanencia un espacio ficcional ‘otro’, donde ambas establecen una relación puramente fraternal, que trastoca los papeles tradicionales de la cultura cristiana, siendo, en este caso, la hija la que sostiene el dolor de otra mujer, la madre muerta, humanizando la historia, puesto muerta la madre, no existe vida, reivindicando así el papel de la mujer dentro de la religión y exaltando la necesidad de construir sororidad. Quizás por esto el cierre del último diálogo de una Flor a La otra flor bien pudiera interpretarse como una propuesta utópica dialogante: “Yo soy una rosa. Seamos amigas” (Núñez, 2000:104), Maritza Núñez apuesta abiertamente por la posibilidad de un espacio futurible, en los márgenes de la lógica patriarcal, que apueste por la elección voluntaria de las anclas identitarias y por los nexos fraternales.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Sueños de una tarde dominical no es simplemente una obra, sino un relato histórico de la migración. Es el repaso de la biografía de una autora en tránsito por diferentes geografías. Es una obra que concentra los temas universales, como lo son el amor y el abandono, la guerra y la paz, la derrota y el triunfo, el machismo y la feminidad. Maritza Núñez fusiona la realidad y la verdad con el poder de la imaginación. En el camino para llegar a ser lo que es, una identidad criolla, mestiza, híbrida, ha tenido que de construir los “nacionalismos”, las fronteras culturales y geográficas que la precedían. Su obra encarna el deseo de reconocimiento de esencia como ser de ruptura de cambio. En su obra se representa como lugar de negociación y de congregación de subjetividades disidentes, Diego Rivera, Frida Kalho; el final fantástico (Todorov, 1970: 10), sororo e “inexplicable” entre el personaje y su doble se vincula con la incertidumbre que lo sobrenatural genera en el espectador y que se mantendrá hasta que se logre la resignificación de los nuevos cuerpos transmigrantes en la escena global. Creemos que la reflexión en profundidad de obras como la de Maritza Núñez puede abrir nuevas perspectivas para la crítica literaria pues podrían proponer un descentramiento epistémico.

Bibliografía

- APTER, Emily (2006) *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- (2013) *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Londres, Verso.
- BARTHES, Roland (1968) “Texte (Théorie du)”. *Encyclopédie Universalis*, apartado 2, Practiques significantes, Paris, Encyclopedie Universalis, Editeur.
- BARBA, Eugenio (1990) *El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral*, México, Pórtico de la Ciudad de México: Escenología.
- (1994) *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*, Buenos Aires, Catálogos.
- (2007) *El arte secreto del actor, Diccionario de antropología teatral*, La Habana, Alarcos.
- BENEDETTI, Mario (1997) *Andamios*, Barcelona, Once.

- BOTTING, Fred (1996) *Gothic*, Londres, Routledge.
- BLÜHER, Karl Alfred (1990) "La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano", en Fernando De Toro ed., *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, pp. 70-78.
- CEBALLOS, Eduardo (2016) *La imagen fílmica en el arte contemporáneo. Una revisión estética: entre la imagen fílmica y la imagen materia*, tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes de San Marcos de Valencia en <https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/62410/CEBALLOS%20-%20La%20Imagen%20F%C3%ADmica%20en%20el%20Arte%20Contempor%C3%A1neo%20Una%20Revisi%C3%B3n%20Est%C3%A9tica%3A%20Entre%20la%20Imagen%20F%C3%AD...pdf?sequence=1&isAllowed=y> (19 de mayo 2022).
- BUTLER, Judith (2000) *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- D'ANGELI, Concetta (2007) *Forme della drammaturgia*, Torino, UTET.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1997) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- DE MARINIS, Marco (1982) *Semiotica del teatro*, Milano, Studi Bompiani.
- (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna.
- (2000) *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni.
- (2008) *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni.
- (2013) *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni.
- DE TORO, Alfonso (1987) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.
- (1990) *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna. (2004) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- (1999) *Intersecciones: ensayos sobre teatro*, Madrid, Vervuert Iberoamericana.
- (2004) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- (2006) *Cartografías y estrategias de la postmodernidad y la postcolonialidad en Latinoamérica. Hibridez y Globalización*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- (2008) *Semiótica del Teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- DIÉGUEZ, Ileana (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel.
- DUBATTI, Jorge (2016) *Teatro-matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires, Atuel.
- FÉRAL, Josette (2003) *Acerca de la Teatralidad*, Cuadernos de Teatro XXI, Buenos Aires, Nueva Generación.
- (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.
- (2017) "Por una poética de la performatividad: el teatro performativo", *Investigación Teatral* 6-7, págs. 10-21.

- FISCHER-LICHTE, Erika (2011) *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada.
- (2014) *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci.
- (2015) “La teatrología como ciencia del hecho escénico”, en Domingo Adame, ed., *Investigación Teatral* 4-5, pp. 7-8.
- GLADHART, Amalia (2016) “Teaching Latin American Migrations Through Theater”, *Latin American Theater Review* 50.1, pp. 79-92
- GLISSANT, Édouard (2002) *Introducción a una poética de lo diverso. Criollización en el Caribe y en las Américas*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- GNISCI, Armando (1998) “La literatura comparada como disciplina de descolonización”, en María José Vega, ed., *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, pp. 188-194.
- (2002) *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GOLDBERG, Elkhonon (2009) *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*, trad. de Javier García Sanz, Barcelona, Crítica.
- GRÉSILLON, Almuth (2013) “La crítica genética : orígenes y perspectivas”, en Carina Blixen, ed., *Lo que los archivos cuentan*, Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay, pp. 75-85.
- HALLWARD, Peter (2001) *Absolutely postcolonial*, Manchester, Manchester University Press. Instituto Hemisférico en <https://hemisphericinstitute.org/en/enc07-home/enc07-performances2/item/954-enc07-yuyachkani.html> (22 de mayo 2019).
- INGARDEN, Roman (2011) *L'opera d'arte letteraria*, Verona, Fondazione Centro Studi Campostrini.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA- INE (2022) en <https://www.ine.es/ine/historia.htm> (20 de mayo 2023).
- KAPLAN, Caren (1996) *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham N.C., Duke University Press.
- KRISTEVA, Julia (1991) *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza&Janes.
- LLADÓ ORTEGA, Mónica (2018) “El cuerpo y la praxis del flujo en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro”, *CENTRO Journal* XXX.2, pp. 272-295.
- LAMBERT, José (1989) “En busca de mapas mundiales de las literaturas”, en Bloch de Behar, ed., *Términos de Comparación*, Montevideo, ANL.
- MAUCERI, Maria Cristina e Marta NICCOLAI (2015) *Nuevo escenario italiano, stranieri e italiani nel teatro contemporáneo*, Milano, Mondadori.
- MIGNOLO, Walter (2012) *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- MUGUERCA, Magaly (2008) *Teatro latinoamericano a finales del siglo XX*, en <https://pdfcoffee.com/libro-teatro-latinoamericano-a-fines-del-siglo-xx-3-pdf-free.html> (20 de mayo 2023).
- NORA, Pierre (1984) “Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares”, en Nora, Pierre, ed., *Les Lieux de Mémoire*; París, Gallimard, 1984, pp. XVII-XLII https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf (última consulta: 20 de mayo 2023).

- NÚÑEZ, Maritza (2000) *Sueños de una tarde dominical*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- PAVIS, Patrice (2000) *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós.
- PRIES, Ludger (2017) *La transnacionalización del mundo social. Espacios sociales más allá de las sociedades nacionales*, México, El Colegio de México.
- SÁNCHEZ MONTES, María José (2010) "La corporalidad en la escena contemporánea", *Signa. Revista de la Asociación española de semiótica*, 12, pp. 629-648.
- SCHECHNER, Richard (2012 [2006]) *Estudios de la representación. Una Introducción*, trad. Rafael Segovia Albán, Mexico, FCE.
- TAYLOR, Diana (2015) *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- (2011) *Estudios avanzados de performance*, México, FCE.
- (2007) *Performance*, Buenos Aires, Atuel.
- TEATRO MIGRANTE (2007) en <https://integrazionemigranti.gov.it/it-it/Altref-info/e/2/o/12///id/91/Teatro-migrante> (20 de mayo de 2023).
- TRACCE MIGRANTI (2019) en <https://www.nuovetracce.org/chi-siamo> (20 de mayo de 2023).
- TURNER, Victor (1986) *The anthropology of performance*, New York, PAJ Publications.
- UBERSFELD, Anne (1989) *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Signo e Imagen. Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia.
- WEISS, Peter (1966) *L'istruttoria. Oratorio in undici canti*, Torino, Einaudi.
- ZIMMERMANN, Klaus (2007) "¿Lingüística y migración o lingüística de la migración? De la construcción de un objeto científico hacia una nueva disciplina", *RILI* 5. 2 (10), pp.17-19.



Le traduzioni castigliane della *Imagem da vida cristã* di frei Heitor Pinto: un manoscritto dimenticato

SOFIA MORABITO
Università di Pisa

Riassunto

Nonostante la *Imagem da vida cristã* del frate gerolamino Heitor Pinto sia stata una delle opere più celebri della letteratura portoghese del XVI, sono ancora molte le questioni irrisolte riguardo al testo, in particolare per ciò che concerne la cronologia e il luogo di pubblicazione delle innumerevoli traduzioni castigliane. Oltre a fare luce sulla questione, questo contributo prende in esame la traduzione castigliana manoscritta della *Imagem da vida cristã* di Frey Heitor Pinto, conservata nella biblioteca dell'Escorial di Madrid, sulla quale attualmente non esiste alcuno studio critico, se non le poche osservazioni di Ricard (1972). In particolare, verrà analizzato il prologo del traduttore, assente in tutte le altre edizioni a stampa.

Abstract

Although the *Imagem da vida cristã* by the Hieronymite friar Heitor Pinto was one of the most famous works of Portuguese literature of the 16th century, there are still many unresolved questions regarding the text, particularly concerning the chronology and place of publication of the countless Castilian translations. In addition to shedding light on the issue, this contribution examines the Castilian manuscript translation of Frey Heitor Pinto's *Imagem da vida cristã*, preserved in the Escorial Library in Madrid, on which no critical study currently exists, apart from Ricard's (1972) few observations. In particular, the translator's prologue, absent in all other printed editions, will be analyzed.



Só na perspectiva insciente ou inconscientemente distorcida que, em geral, possuímos da mentalidade do nosso século XVI [...] nos podemos admirar do êxito extraordinário obtido pela apologia da vida solitária, ascética, que constitui o miolo da *Imagem da Vida Cristã*. Na nossa posteridade de modernos o que sobreviveu como "literatura", em particular como Poesia, desfigura a autêntica realidade cultural que foi a do nosso século XVI. Sem dúvida que o que nós chamamos "poesia" adquiriu então um estatuto e uma dignidade superiores à de épocas precedentes, mas nem um nem outra se podem comparar com as expressões mais significativas, tais como as teológicas, morais, ascéticas, místicas, parenéticas, ou mesmo jurídicas e "científicas". Custa-nos admitir que a *Imagem da vida cristã* pudesse ter tido bem maior audiência nos espíritos que então exprimem melhor o sentir do tempo que *Os Lusíadas*, mas tudo leva a crer que tenha sido assim. (Lourenço, 1981: 362-363)

Per quanto difficile da credere, la *Imagem da vida cristã* del frate gerolamino Heitor Pinto è stata davvero una delle opere più celebri della letteratura portoghese del XVI secolo. Divisa in due parti pubblicate rispettivamente a Coimbra nel 1563 e a Lisbona nel 1572 (entrambe da João Barreira), l'opera ha avuto fin da subito un enorme successo editoriale. La prima parte ha visto una seconda edizione coimbrana già nel 1565 con alcune varianti e aggiunte (sempre per i tipi di João Barreira), una terza a Braga nel 1567 stampata da António de Maris (la quale presenta anche il sommario di un sermone dello stesso Pinto), e molte altre posteriori (Vargas Díaz-



Toledo, 2013: 95)¹. Tradotta presto in varie lingue (castigliano, italiano, francese), sono specialmente numerose le edizioni della *Imagem da vida cristã* uscite in Spagna (*Imagen de la vida cristiana*), che confermano la fortuna del testo nell'intera Penisola Iberica. Tuttavia, nonostante il rilievo internazionale dell'esegesi della *Imagem da vida cristã*, sono ancora molte le questioni irrisolte riguardo al testo, in particolare per ciò che concerne la cronologia e il luogo di pubblicazione delle traduzioni castigliane (soprattutto della prima parte), così come il rapporto tra quest'ultime e il prototesto (Glaser, 1967; Ricard, 1972).

Se Machado (1741: 427-430), nella sua *Bibliotheca Lusitana*, afferma che la prima edizione castigliana della prima parte della *Imagen de la vida christiana* è stata stampata da Pedro Cusea (Pierres Cusin) a Madrid nel 1572, Pérez Pastor (1895) –così come Edward Glaser (1967)– indica invece come prima edizione quella pubblicata nel 1571 a Saragozza dalla vedova di Bartolomé di Najera. Secondo Pérez Pastor, inoltre, l'edizione del 1572 non è stata stampata a Madrid, bensì a Barcellona. Glaser (1967), dal canto suo, menziona due edizioni del 1572: quella madrilenza citata da Machado e quella di Barcellona riferita da Pérez Pastor (di quest'ultima riporta pure l'editore, Claudes Bornat). Pérez Pastor e Glaser segnalano anche un'altra edizione madrilenza pubblicata da Francisco Sánchez nel 1573. Infine, tutti e tre i critici registrano l'edizione del 1573 stampata a Medina del Campo. Machado attribuisce quest'ultima a Benito Boyer e Domingo Saraguay, mentre Glaser a Francisco del Campo. In realtà, l'edizione del 1573 di Medina del Campo viene pubblicata da Francisco del Canto “a costa de Benito Boyer” (Wilkinson, 2010: 581).

Dopo il 1573 si nota una breve pausa editoriale che termina, secondo Machado, nel 1576, con la nuova edizione della *Imagen de la vida christiana* uscita a Salamanca dalla tipografia di Gaspar de Portonariis; mentre, secondo Pérez Pastor, la ripresa editoriale si sposterebbe nel 1577 ad Alcalá de Henares (con lo stampatore Andrés de Angulo). Machado, inoltre, ricorda altre due edizioni posteriori: una pubblicata a Saragozza nel 1577 da Pedro Sanchez de Espilleta e l'altra edita ad Alcalá de Henares nel 1592 da Juan Gracián. Anche Pérez Pastor (1895: 221), a sua volta, rende note altre due edizioni stampate rispettivamente nel 1578 e nel 1579 a Medina del Campo “en casa de Francisco del Canto y a costa de Benito Boyer”.

Dopo una prima consultazione non esaustiva ma sistematica dei cataloghi degli archivi delle biblioteche spagnole e portoghesi, risultano ancora conservate e consultabili le seguenti edizioni:

Data di pubblicazione	Luogo di pubblicazione	Stampatore
1571	Saragozza	viuda de Bartolomé de Najera
1572	Madrid	Pierres Cosin
1572	Barcelona	Claudes Bornat
1573	Madrid	Francisco Sánchez
1573	Medina del Campo	Francisco del Canto
1577	Alcalá de Henares	Andrés de Angulo
1578	Medina del Campo	Francisco del Canto
1579	Medina del Campo	Francisco del Canto

Le restanti edizioni segnalate da Machado –1576 (Salamanca, Gaspar de Portonariis); 1577 (Saragozza, Pedro Sanchez de Espilleta)– non corrispondono alla prima parte della *Imagen de*

¹ Riporto la cronologia delle edizioni portoghesi redatta da Vargas Díaz-Toledo (2013): 1569, Évora (André de Burgos); 1572, 1580, Lisbona (António Ribeyro); 1585, Lisbona (Andrés Lobato); 1591, Lisbona da (António Álvarez); 1603, Évora (Manoel de Lira – perduta); 1681, Lisbona (Miguel Manescal).

la *vida christiana*, bensì alla seconda. Invece, l'anno dell'edizione di Alcalá de Henares (Juan Gracián) riportato da Machado è errato: non si tratta del 1592 ma del 1595.²

È importante ricordare anche che, a differenza della traduzione in castigliano della seconda parte dei dialoghi (1580, Alcalá de Henares, Juan Iñiguez Lequerica), esplicitamente attribuita a Gonzalo de Illescas, rimane tuttora un mistero l'identità del traduttore della prima edizione castigliana. Alcuni critici, come Pérez Pastor (1895: 221), sostengono che il traduttore potrebbe essere lo stesso Frei Heitor Pinto. Pérez Pastor, in particolare, fa riferimento alla licenza reale del 1572 (ricopiata anche nelle edizioni del 1573 e del 1579 di Medina del Campo), sulla quale si legge:

[...] por quanto por parte de vos Bernardino Romo, Impressor de libros, vezino de la Ciudad de Sevilla, nos fue fecha relacion, diziendo, que vos teniades un libro, llamado Imagen de la vida Christiana, que otra vez con licencia nuestra, se avia impresso, siendo traducido de lengua portuguesa en castellano por Frey Hector Pinto. (Pinto, 1579: f. 5r.)

A causa dell'uso arbitrario della punteggiatura, questa affermazione non consente di confermare, né di smentire, l'ipotesi che Pinto sia il traduttore della sua opera. Se consideriamo, però, il lungo soggiorno di Heitor Pinto in Spagna (prima a Madrid, poi a Saragozza e poi ancora a Sigüenza), possiamo convenire che si tratta di un'ipotesi per lo meno plausibile. Ancora oggi non soltanto non sappiamo cosa sia successo al frate gerolamino durante i tre anni successivi al 1568 (anno in cui riceve, dopo aver ottenuto tutti i titoli necessari, la nomina di membro del Colegio Doctoral de Sigüenza)³, ma continua a rimanere un mistero anche l'anno in cui rientra definitivamente in Portogallo⁴. E se Pinto si fosse dedicato alla traduzione del suo libro proprio in quegli anni?

Se, invece, osserviamo quanto emerge dalla dedica dell'editore Mateo Sebastián de Murrano al Conte di Aranda, Don Juan Jiménez de Urrea, presente nell'edizione del 1571 di Saragozza, l'ipotesi che vede Pinto come traduttore sembrerebbe da escludere completamente. L'editore, infatti, afferma di aver commissionato la traduzione a un traduttore sconosciuto per rendere il testo accessibile a tutti, con la consapevolezza che la traduzione non eguaglierà mai la bellezza e lo stile dell'originale:

[...] Y por entender yo esto, y que los de nuestra nación no podían gozar este tesoro estando encerrado y cubierto con la corteza de la lengua portuguesa, he procu-[Fol. 5v.]rado que se tradujese en la nuestra castellana. Bien creo que en la traducción habrá algunas faltas, y aun tengo por casi imposible que se hallase quien la pude se hacer de manera que igualase con su original; pero la obra es tal, que con todo eso merecerá ser tan estimada [...]. (Pinto, 1967: 175)

Le parole di Murrano permettono di aggiungere alcune ulteriori considerazioni riguardo alla ricezione della *Imagem da vida cristã* in Spagna. Secondo quanto dichiara l'editore, gli spagnoli non potevano beneficiare a pieno del libro di Pinto (*este tesoro*) perché "encerrado y cubierto" dalla cortecchia della lingua portoghese. Il fatto che gli spagnoli trovassero "le portugais [...]"

² Sul catalogo di *Iberian Books* (Wilkinson, 2010: 581-583) sono riportate tutte le edizioni della *Imagen de la vida christiana* con la loro collocazione nelle rispettive biblioteche. Tuttavia, alcune delle indicazioni fornite risultano erranee. Per questo motivo, è necessario costituire un nuovo catalogo con le informazioni aggiornate.

³ "Si durante los tres años siguientes [al 1568] nada puede asegurarse sobre el paradero de Pinto, puede trazarse en cambio con absoluta precisión el curso de su actividad intelectual" (Glaser, 1967: 19).

⁴ Secondo quanto riportato nell'enciclopedia *Luso-Brasileira Verbo* (1992-1995: 133), Pinto ha svolto il ruolo di padre provinciale del suo ordine dal 1571 al 1573, ma non viene esplicitato il luogo, mentre secondo quanto indicato in Saraiva, Lopes (1985: 438) Pinto avrebbe assunto l'incarico nel 1572. Dias (1953: 51), invece, sostiene che Pinto, dopo un brevissimo soggiorno a Madrid, abbia accettato l'incarico di Priore di Belém nel 1571.

une langue obscure et d'intelligence difficile" (Stegagno Picchio, 1982: 306) non è affatto una novità, anzi, si tratta di un tema ricorrente all'interno della questione del cosiddetto 'bilinguismo luso-castigliano' (Dasilva, 2017; García Martín, 2008; Castro, 2002; Tocco, 1993; Vázquez Cuesta, 1981)⁵. Per quanto il portoghese fosse una lingua conosciuta e apprezzata anche fuori dai confini del regno, soprattutto nella vicina Spagna, è il castigliano il protagonista indiscusso del palcoscenico linguistico dell'intera penisola –e non solo, se pensiamo ai territori extra-iberici dove regnava la corona spagnola. È molto probabile, dunque, che l'ingente numero delle edizioni castigliane della *Imagen de la vida christiana* fosse dovuto anche alla maggiore risonanza internazionale e al conseguente vantaggio socioeconomico che la traduzione in spagnolo poteva offrire rispetto alla versione originale in portoghese. Inoltre, non bisogna dimenticare che l'ordine dei gerolamini era noto per incoraggiare e promuovere l'arte della traduzione, visto il santo al quale si ispirano: San Girolamo, il primo traduttore dell'Antico Testamento in latino, considerato proprio per questo il santo protettore dei traduttori.

Comunque sia, non pare strano che Pinto, pur essendo madrelingua portoghese, possa essere il traduttore della prima edizione castigliana, se consideriamo che proprio la *Imagen da vida cristã* è stata tradotta in italiano nel 1595 da Fra' Zaccaria, un frate cappuccino portoghese al servizio dei Farnese, e stampata dall'editore Erasmo Viotti a Venezia.

All'interno del dibattito sulle traduzioni castigliane della *Imagen da vida cristã*, non si può dimenticare l'edizione manoscritta di una traduzione castigliana della prima parte, conservata nella Biblioteca dell'Escorial di Madrid e registrata da Julián Zarco Cuevas nel 1924 (Zarco Cuevas, 1924: 56-57)⁶. Finora, questo manoscritto ha ricevuto pochissima attenzione. Infatti, fatta eccezione per le poche considerazioni di Ricard (1972) –che a sua volta si basano sulle descrizioni e osservazioni di Zarco Cuevas (1924, 1929)– attualmente non esiste alcuno studio critico sul testo, né tantomeno una sua trascrizione.

Il manoscritto cartaceo consta di 349 fogli contrassegnati da numeri arabi a inchiostro e dieci carte di guardia con numerazione romana a matita. Sebbene presenti una traduzione non molto distante da quella contenuta nella prima edizione a stampa del 1571 (Saragozza, viuda de Bartolomé de Najera), si registrano comunque molte varianti degne di nota. Prima fra tutte, la presenza cardinale del prologo del traduttore (ff. II r. – III r.).

Il prologo del traduttore, a differenza del prologo dell'autore, non introduce né riassume l'argomento dell'opera, bensì si limita a proporre brevemente una presentazione del proprio lavoro traduttivo e le circostanze che lo hanno indotto a compierlo. Da un punto di vista contenutistico e strutturale si tratta di un "prólogo-dedicatoria" (Porqueras Mayo, 1957: 112), in cui emergono in particolare gli aspetti del "prólogo presentativo" (Porqueras Mayo, 1957: 114). Privo di importanza letteraria o estetica, compie "especialmente un fin de servicio y acatamiento del que redundará una protección" (Porqueras Mayo, 1957: 112) e comprende "las características generales del género prólogo: carácter introductorio, brevedad, defensa, alabanza y, como es lógico, fundamentalmente, presentación" (Porqueras Mayo, 1957: 114, corsivo dell'autore).

⁵ Anche le parole del traduttore dei *Lusíadas*, il sivigliano Gómez de Tapia (1580, Salamanca), non si allontanano molto da quelle di Mateo Sebastián de Morrano. Gómez de Tapia dichiara nella dedica all'abate Ascanio Colonna di aver voluto tradurre il poema camoniano in castigliano perché sapeva che nessuno dei suoi connazionali l'avrebbe letto, e soprattutto capito, in portoghese: "Pues viniendo a mis manos vna tal obra en lengua Portuguesa, de los claros hechos que los bellicosos Portugueses en el descubrimiento de las Indias Orientales hizieron, [...] pesandome de verla de pocos de los nuestros buscada, de menos leyda, y casi de ninguno entendida, por la grandeza de su compostura, ignorancia de la lengua, aspereza de su pronunciacion, pareciome trabajo no excusado, atreuimiento no loco, empresa y no sin honra acometer su traduccion, queriendo mas que tan illustres varones sean conocidos, y leydos en lengua clara aunque en estylo baxo, que no dexarlos en obscura frase y alta compostura sepultados [...]" (Camões, 1580: f. 2v., corsivo mio).

⁶ Come spiega lo stesso Cuevas (1924: 56-57), la traduzione contenuta nel manoscritto si baserebbe sulla seconda edizione coimbrana della *Imagen da vida cristã* (1565).

Il testo, infatti, comincia con la classica *captatio benevolentiae* nei confronti della destinataria, la principessa Joana de Habsburgo (1537-1573)⁷, infanta di Spagna e arciduchessa d’Austria, nonché consorte del principe ereditario del Portogallo João Manuel de Portugal (1537-1554):

Del interprete a la Serenissima, Princesa, de Portugal Doña, Joana, nuestra, Señora, cuyo, indigno criado el es.

No tuviera yo atrevimiento, de traducir los presentes dialogos, Muy alta y muy poderosa, señora. Sino con fin de offrescerlos, a Vuestra alteza sabiendo se ganava por este camino lo que se perdiese, por el del interprete, y que de oy, mas no ternian tanto precio, por ser hechos por fray Hector, quanto por el nombre y fauor de Vuestra alteza. y demas desta confiança, fuera sin razon dexarlo de hazer, por las muchas que para ello ay. Por ser presente de primor, Virtud y doctrina, a que Vuestra alteza es tan aficionada desde su tierna edad, como a ioyas eredadas de aquel alto emperador su padre de gloriosa memoria [f 2v.] y en la presente vemos, ocupa y gasta en la execucion dellas la mayor parte del tiempo y hazienda, de que Dios es buen testigo, y el que haze al caso. (Pinto, s. XVI: ff. IIr.-IIv.)⁸

Dopo questo preambolo, il traduttore propone uno dei luoghi comuni dei prologhi cinquecenteschi: l’autore, con un atteggiamento di falsa modestia, racconta che questa traduzione è stata fortemente sollecitata da una “persona docta” (Porqueras Mayo, 1957: 143). In questo caso, si tratta di un religioso portoghese che, di passaggio alla corte di Madrid nel 1571, mostra al Nostro la *Imagem da vida cristã* e lo esorta a tradurla. Reputando di non riuscire a cogliere a pieno il significato del testo, il traduttore si rivolge a un teologo per supervisionare il lavoro e confermarne l’attendibilità. Il tono riverente ed encomiastico, che prima era rivolto solamente alla principessa del Portogallo, ora si estende anche nei confronti dell’opera tradotta e di Frei Heitor Pinto:

y por que en todas las cosas suena bien, la ocasion, que incita a los pobres, a emprender las que son fuera de su profession. Lo fue desta que pasando por esta Corte a la de Roma un religioso Portugues, el año pasado, de 1571, a su capitulo general, me dexo aguardar entre otros, el presente libro, y certificandome, ser la mejor obra, que al proposito estaua scripta, me rogo le pasasse muchas vezes, mientras el daua la buelta, y despues de le auer leydo, y con mi flaco juycio considerado su singular eloquencia, y gran doctrina, acorde por exercicio trasladalla, y auiendo efectuado mi proposito, aun que no mi deseo, por quedar mi entendi[f. 3r]miento muy atras de su idea, y hechas las diligencias necesarias, le mostre a un theologo, para que con su disciplina pudiese parecer anthe Vuestra alteza el qual afirma estar Catholica y fielmente romançado. (Pinto, s. XVI: f. IIv.-IIIr.)

Se il traduttore ha incontrato il religioso portoghese “el año pasado, de 1571”, allora il prologo dovrebbe essere stato scritto non prima del 1572. Questa ipotesi sembra essere confermata da due ulteriori elementi. In primo luogo, il traduttore non solo afferma di aver già eseguito la traduzione, ma che questa è stata anche già letta e approvata da un teologo (“y auiendo efectuado mi proposito [...] y hechas las diligencias necesarias, le mostre a un theologo [...]”). In secondo luogo, il testo è dedicato alla principessa Joana de Habsburgo mentre è ancora in vita. Considerando che quest’ultima morirà proprio nel 1573, il 1572 diviene inderogabilmente il termine *ad quem* per la composizione della traduzione. Questo dato è corroborato anche dal

⁷ Giovanna d’Asburgo è figlia dell’imperatore Carlo V (1500-1558) e di Isabella d’Avis (1503-1539).

⁸ Tutte le citazioni presenti sono tratte dall’edizione manoscritta e sono state trascritte in maniera diplomatica. Tuttavia ho sciolto le abbreviature.

Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial di Madrid, compilato da Zarco Cuevas tra il 1924 e il 1929. Secondo quanto riportato nel *Catálogo*, la traduzione compare nell'inventario "de libros que fueron entregados para su custodia a los diputados del Monasterio de San Lorenzo el Real por Hernando de Bribiesca, guarda-joyas de Su Magestad, 30 de abril de 1576" (Zarco Cuevas, 1929: 475). Pertanto, il manoscritto circolava nello stesso periodo in cui sono state pubblicate le prime edizioni castigliane. Ciò dimostra che la traduzione che ha dato avvio alla 'tradizione editoriale' a stampa non è stata l'unica redatta in quegli anni, ma esistevano in contemporanea diverse traduzioni della famosa e ricercatissima *Imagem da vida cristã*. Rimane, dunque, ancora aperta la possibilità che Frei Heitor Pinto abbia tradotto una di queste versioni.

Dopo aver dichiarato che la traduzione è fedele al testo originale, precedentemente approvato dai revisori al servizio del re del Portogallo, il traduttore si appresta a prendere commiato, ponendosi (non solo retoricamente) al servizio della principessa:

Que en lo demas no tiene nadie que emendar, lo que en el original, aprrueuan los examinadores de los libros, del Christianisimo. Rey de Portugal, y pues lo que en el offrezco, es tiempo, deuido al seruicio de Vuestra alteza a Vuestra alteza, supplico los resciva como cosa propia, cuya salud, y vida, nuestro Señor, aumente por muchos años, para su santo seruicio. Amen. (Pinto, s. XVI: f. IIIr.)

Tra le novità, il manoscritto non presenta solo il prologo del traduttore, ma anche molte altre varianti all'interno dei dialoghi, nonché una parte finale, intitolata *Armas de Coimbra* al cui studio mi dedico in altra sede⁹. Questa ultima sezione –aggiunta dallo stesso Pinto nell'edizione coimbrana del 1565, su cui di fatto si basa questa traduzione manoscritta– è stata rimossa da tutte le altre edizioni castigliane pubblicate, probabilmente perché non era oggetto di interesse del pubblico spagnolo, trattandosi di un elogio alla città di Coimbra e al suo stemma. Ciò significa che la traduzione delle *Armas de Coimbra* presente nel manoscritto rappresenta l'unica versione in castigliano attualmente esistente.

Zarco Cuevas (1924: 57) attesta che la versione contenuta in questo manoscritto è stata pubblicata a Salamanca nel 1595 "en un tomo en 8.º de 311 folios, sin los prels", nella quale però manca il prologo del traduttore. Tuttavia, la citata edizione di Salamanca del 1595 (Diego Cosío) non presenta la stessa traduzione del manoscritto, bensì quella di tutte le altre edizioni pubblicate precedentemente a partire dal 1571.¹⁰

Questo è solo uno dei primi contributi alla disamina della questione, a cui ne seguiranno altri più puntuali legati a tutte le varianti che la traduzione manoscritta offre.¹¹ Ho avviato il lavoro critico in vista dell'edizione della traduzione manoscritta, che – a questo punto delle mie ricerche – sembra proprio non essere mai stata stampata. Urge, infatti, uno studio

⁹ In corso di stampa. Il presente contributo e quello incentrato sulle *Armas de Coimbra* possono essere considerati come complementari nello studio del testo in questione nelle sue dinamiche tra manoscritto e tradizione a stampa.

¹⁰ In realtà, nel 1595 escono due edizioni dello stesso testo: la già citata edizione di Salamanca che contiene solo la prima parte dei dialoghi, e un'altra pubblicata ad Alcalá de Henares (Juán Gracián) che invece include entrambe le parti dell'opera.

¹¹ Oltre all'incipit del primo dialogo (*Diálogo della verdadera filosofia*) –peraltro evidenziato anche da Cuevas (1924: 56-57) – in cui si legge "En Coimbra, yendo platicando por la riuera de Mondego..."¹¹, invece di "Iban platicando por las alamedas de Coimbra, a la orilla del Mondego...", che troviamo in tutte le altre edizioni a stampa, si veda, per esempio, la proposizione "facil cosa seria atajar a un rio en sus nascimiento tapandole las fuentes donde procede o echandosela por otra parte" (Pinto, s. XVI: f. IIr), che si differenzia da quella riportata nelle edizioni pubblicate, "fácil cosa seria atajar luego en el principio a un rio cegándole la fuente donde nasce o echándola por otra banda" (Pinto, 1967: 186). O ancora "un golfiño velocísimo" (Pinto, s. XVI: f. IIIr), invece di "un delfín velocísimo" (Pinto, 1967: 187). Come già riferito, ulteriori differenze tra la traduzione del manoscritto e quella del testo a stampa saranno approfondite in altra sede.

sistematico di tutte le traduzioni castigliane della *Imagem da vida cristã* che possa finalmente gettare luce sulle numerose problematiche sollevate da Ricard ben cinquanta anni orsono.

BIBLIOGRAFIA

- CAMÕES, Luís Vaz de (1580) *La Lusiada de el famoso poeta Luys de Camões. Traducida en verso castellano de portugues, por el maestro Luys Gomez de Tapia, vezino de Seuilla*, Salamanca, en casa de Ioan Perier.
- CASTRO, Ivo (2002) "Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais", *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* XLIV, pp. 11-23.
- DASILVA, Xosé Manuel (2017) "La traducción literaria entre español y portugués en los siglos XVI y XVII", *e-Spania*, <http://journals.openedition.org/e-spania/26695> (29 giugno 2023).
- DIAS, Luís Fernando de Carvalho (1953) "Frei Heitor Pinto (Novas Achegas para a Sua Biografia)", *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra* XXI.
- ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA, vol. 15, *Pinto*, Lisboa, Verbo, 1992-1995.
- GARCÍA MARTÍN, Ana María (2008) "El bilingüismo luso-castellano en Portugal: estado de la cuestión", *Aula bilingüe* 1.1, pp. 15-44.
- GLASER, Edward (1967) "Introducción", en PINTO (1967), pp. 11-120.
- LOURENÇO, Eduardo (1981) "Camões e Frei Heitor Pinto", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 16, Lisboa, pp. 361-370.
- MACHADO, Diogo Barbosa (1742) *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica. Na qual se Comprehende a Noticia dos Authores Portuguezes, e das Obras, que Compuseraõ desde o Tempo da Promulgação da Ley da Graça até o Tempo Presente*, t. II, Lisboa, na Officina de Ignacio Rodrigues.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1895) *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- PINTO, Frey Hector (s. XVI) *Imagem de la vida Cristiana*, Biblioteca de El Escorial, RBME b-IV-20, Madrid.
- (1579) *Imagem de la vida christiana*, Medina del Campo, en casa de Francisco del Canto.
- (1967) *Imagem de la vida cristiana*, introducción, edición y notas de Edward Glaser, Barcelona, Juan Flors.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1957) *El prólogo como genero literario: su estudio en el siglo de oro español*, Madrid, C.S.I.C. (Imp. Artes Gráficas Ibarra).
- RICARD, Robert (1972) "Les traductions castillanes de l'*Imagem da vida cristã*", *Bulletin Hispanique* 74.3-4, pp. 436-443.
- SARAIVA, António José y Oscar LOPES (1985) *História da Literatura Portuguesa*, 13 ed., Lisboa, Porto Editora.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1982) "La Question de la Langue au Portugal", in EAD., *La Méthode Philologique: Ecrits sur la littérature portugaise*, II, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 281-313.

- TOCCO, Valeria (1993) "Osservazioni sul bilinguismo in Portogallo (sec. XV-XVIII)", *Il Confronto letterario* 20, pp. 319-334.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio (2013) "Uma Primeira Aproximação do Corpus dos Diálogos Portugueses dos Séculos XVI-XVII", *Criticón* 117, pp. 65-130.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1981) "O Bilinguismo Castelhana-Português na Época de Camões", *Arquivos do Centro Cultural Português XVI*, pp. 807-827.
- WILKINSON, Alexander S. (2010) *Iberian Books – Books Published in Spanish or Portuguese or the Iberian Peninsula before 1601*, Leiden-Boston, Brill.
- ZARCO CUEVAS, Julián (1924) *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de el Escorial*, t. I, Madrid, Imprenta Helénica.
- (1929) *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de el Escorial*, t. III, Madrid, Imprenta Helénica.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas



El enredo dantesco en *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno

MARIAROSARIA COLUCCIELLO
Università degli Studi di Salerno

Riassunto

El objetivo de este artículo es descubrir el 'enredo' dantesco presente en la última obra publicada en vida del escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno, *El color que el infierno me escondiera*. Se intentará poner énfasis en el entrecruzamiento y en la combinación atemporal de dos autores –Dante Alighieri y Carlos Martínez Moreno– y de otras tantas obras –*La Divina Commedia* y *El color que el infierno me escondiera*–, donde la matriz uruguaya toma prestado de la del poeta florentino de manera sutil y elegante, presentando su infierno de los años setenta y ochenta, en el que víctimas y victimarios llenan las páginas nada amarillentas o desvaídas de la violencia –por cierto asimétrica– de dos bandos sociales y políticos: los militares y los guerrilleros.

Palabras clave: Uruguay, violencia, Carlos Martínez Moreno, *Divina Commedia*, Dante Alighieri.

Abstract

The aim of this article is to discover the Dantesque 'entanglement' present in the last work published during the lifetime of the Uruguayan writer Carlos Martínez Moreno, *El color que el infierno me escondiera*. It will try to emphasise the intertwining and timeless combination of two authors –Dante Alighieri and Carlos Martínez Moreno– and the relative works –*la Divina Commedia* and *El color que el infierno me escondiera*– to show how the Uruguayan matrix borrows from that of the Florentine poet in a subtle and elegant way, in order to present its hell of the 1970s and 1980s, in which victims and perpetrators fill the unyellowed or faded pages of the –admittedly asymmetrical– violence of two social and political sides: the military and the guerrillas.

Keywords: Uruguay, violence, Carlos Martínez Moreno, *Divina Commedia*, Dante Alighieri.



1. PREMISA INTRODUCTORIA Y CONTEXTUALIZADORA

Es nuestra intención descubrir el 'enredo' dantesco presente en la última –y según algunos inconclusa (Sosa San Martín, 2017)– obra publicada en vida del escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno, *El color que el infierno me escondiera* (Martínez Moreno, 1988 [1981]). No hablamos de enredo en el sentido de desorden, sino para poner énfasis en el entrecruzamiento y en la combinación atemporal de dos autores –Dante Alighieri y Carlos Martínez Moreno– y de otras tantas obras –*La Divina Commedia* (Alighieri 1996 [1320]) y *El color que el infierno me escondiera*–, donde la matriz uruguaya toma prestado de la del poeta florentino de manera sutil y elegante, presentando su infierno de los años setenta y ochenta, en el que víctimas y victimarios llenan las páginas nada amarillentas o desvaídas de la violencia –por cierto



asimétrica- de dos bandos sociales y políticos, “barbarie de los militares [y...] excesos fanáticos de los guerrilleros” (Cymerman, 1993: 540).

Situamos nuestra contextualización en la exArcadia feliz o exSuiza de América. De hecho, los años en que se desarrolla la trama del texto, a medio camino entre la novela y el testimonio, ya no son aquellos en que Uruguay se caracterizaba por una sustancial estabilidad político-social, por una algo aceptable redistribución de las riquezas y por una cultura difundida, lo que lo diferenciaría bastante de los demás países del Subcontinente. La Arcadia feliz –tal y como se le llamaba a la Banda Oriental uruguaya a partir de principios del siglo XX hasta bien acabada la Revolución Cubana¹– era muy fértil; en particular, en esta zona había abundantes cosechas de trigo, fruta y algodón, estaba permitida la crianza en libertad y casi de balde de numerosos rebaños de ovejas con su apreciada lana y de manadas de reses con carne y cuero distinguidos tanto a nivel interno como internacional; ese trozo de tierra había desarrollado también la exportación y una fuerte industria agroalimenticia y manufacturera. La Suiza de América era la otra parte de Uruguay, la más ‘battlista’, la impresionantemente desarrollada desde un punto de vista financiero, lo que le permitía tener hasta la mayor densidad del mundo de oficinas de cambio y bancos por kilómetro cuadrado, y que en la capital Montevideo se hacía cosmopolita cumbre económica, mercantil y simplemente urbana.

El ‘modelo uruguayo’ –que, de alguna manera, autorizaba la inclusión de los diferentes componentes de la sociedad gracias a una política redistributiva de matriz socialdemócrata– empezó a rechinar, tal y como ya hemos adelantado, hacia finales de los años cincuenta, poniendo de manifiesto unas cuantas deformaciones y torceduras de base que ni siquiera estructuradas reformas institucionales lograron estorbar. Al entrar en crisis la relativa prosperidad económica –que se fundamentaba en la exportación de materias primas agrícolas– se hizo patente que la explotación intensiva de la tierra estaba frenando las posibilidades de desarrollo, a lo que no correspondió desafortunadamente la renuncia a sus privilegios de las clases dominantes. Tras décadas de paz social, todo el sistema productivo y de redistribución de la riqueza entró en crisis y, con este, se acentuó la fractura entre la casi inconsciente capital Montevideo y el resto del país (Simini, 2016: 11). La ‘marcha de los cañeros’ (Rosencof, 2006) de 1966, organizada por el futuro tupamaro Raúl Sendic, marcaría un viraje político-social: la lucha por los derechos humanos fundamentales de numerosos uruguayos se convirtió en la mecha detonante de un descontento ya no enmarcable en ámbitos restringidos. La marcha precursora de los Tupamaros (Labrousse, 1973; Lessa, 2005; Labrousse, 2009; Brum, 2015; Brum, 2016) desencadenaría las precauciones represoras del presidente Pacheco; las “medidas prontas de seguridad” suspendían momentáneamente las garantías constitucionales, mientras las potencialidades de los Tupamaros exacerbaban un clima que desembocaría inevitablemente en un punto de no retorno, esto es, en una guerrilla tenaz y en otro tanto angustiosa y firme represión gubernamental y, finalmente, en el golpe del 27 de junio de 1973 (Pivel Devoto y Ranieri de Pivel Devoto, 1966; Nahum, 2015; Arreguine, 2018; Borges, 2019). Tras cerrar el presidente Bordaberry las cámaras de representantes y suspender la Constitución, la dictadura llenó por una docena de años las cárceles uruguayas de ‘huéspedes’ con diferentes nombres: presos, prisioneros, reclusos, detenidos, simplemente rehenes.

Al pertenecer a la ‘Generación del 45’ (Aínsa, 2017) –llamada también ‘Generación de los críticos’, por su patente propensión a la crítica para comprender la realidad– durante toda su existencia especulativa Carlos Martínez Moreno formó parte de los círculos intelectuales

¹ Arcadia debe su nombre al héroe Arcas, hijo de Zeus y de Calisto, a la que el dios de los dioses convirtió en la constelación de la Osa Mayor para ampararla ante la ira de Artemisa. Arcadia también es una provincia interior de Grecia, a la que pintores y poetas siempre han descrito como sencilla, bucólica e ingenua, próspera, llena de paz y felicidad, además de frondosos bosques y praderas verdes y fértiles. Hoy en día, con tal expresión se hace referencia a los políticos que ofrecen paraísos falsos a electores crédulos e ignorantes (Bordas Martínez, 2015: 19-37).

hegemónicos del medio siglo rioplatense y también del “microuniverso cambiante y urgente de la política” (Rocca, 1996: 170). Antes de que llegara el exilio recibió hasta un encargo como subsecretario de gobierno del que dimitió por protesta, dando a conocer al mundo entero su experiencia y la iniquidad de las acciones gubernamentales por medio de unos cuantos ensayos (Martínez Moreno, 1973); también estuvo en contacto permanente con los círculos infernales de la delincuencia común, defendiendo a quienes habían incurrido en los llamados ‘delitos políticos’. Durante su destierro produjo como escritor intermitente y “el jurista mutó en prestigioso profesor universitario, el hombre político recorrió el mundo formando parte de una alianza multipartidaria antidictatorial” (Rocca, 1996: 170). Lejos de su tierra, fortaleció una valentía intrínseca que ante los horrores tomaba fuerza de estos y lo impulsaba a buscar un lenguaje ajeno a los lugares comunes, inscribiéndose en una línea experimental e intelectualizada que le permitió dar un salto cualitativo en la arborescencia temática de sus relatos y en las inconfundibles especificidades de su código interpretativo. Partiendo de un modelo en el que siempre la razón somete a toda descarga interior, su prosa ficcional supo amalgamar lo propiamente narrativo con el pensamiento especulativo y racional puro, y con la reelaboración de materiales periodísticos y experiencias propias. Sin embargo, los diferentes géneros presentes en *El color que el infierno me escondiera* no le hicieron correr el riesgo de empobrecer el tejido imaginario, ni de apocar el valor del testimonio: cruzándose cuento, ensayo y novela, la oralidad seductora del autor se mezcla con heridas que no tienen referentes en ningún pasado, pero que golpean en un presente de postración y de pependencias. La literatura es testimonio (Fabbri, 2017) porque permite reflexionar tanto sobre los mecanismos de construcción de la memoria compartida, como sobre la elaboración ética y social de los traumas de la historia, que se hacen posibles gracias al poder figurativo y de recomposición de la experiencia ofrecido por la imaginación literaria (Perassi y Scarabelli, 2017).

En la última obra publicada en vida de Martínez Moreno el testimonio es novela y la novela es testimonio; tupamaros y represión se encuentran, mejor dicho chocan y padecen en el infierno terrenal que se ha incrustado empecinadamente en la antigua Suiza de América. El bando vencedor representa el diablo de este infierno, pero también al bando derrotado Martínez Moreno señala numerosos excesos, y en Dante Alighieri y en su *Divina Commedia* busca un vínculo parental y una orientación de sentido.

2. PARALELOS HUMANOS Y LITERARIOS

El talento de Carlos Martínez Moreno tenía pruebas anteriores, pues no tenemos que esperar el año 1981 para entender que el representante de la ‘Generación del 45’ mereciera una consideración especial en el ámbito de la literatura uruguaya. Fino investigador y novelista extremadamente culto, Martínez Moreno fue criándose intelectualmente en Europa y con sus *auctoritates*, pero el poeta florentino por excelencia le tomó la partida a Baudelaire, a Éluard y a Apollinaire (cfr. Perassi, 2021). Citas y referencias a la joya de la literatura universal aparecen en muchas de sus obras (Simini, 2007), pero en *El color que el infierno me escondiera* alcanzan su clímax, hasta que Dante se convierte en el *deus ex machina* de una operación intelectual manejada en el destierro, cuya lejanía de la patria permite al autor arrojar una luz escalofriante sobre una de las páginas negras de la historia del Subcontinente, el militarismo uruguayo que acosa –ganando– y es acosado –molestado pero no vencido– por el MLN-T, Movimiento de Liberación Nacional–Tupamaros.

Tal y como Virgilio guía a Dante –quien lo escoge por considerarlo como su maestro y por sentir mucha admiración por la literatura que él escribía, sobre todo por la *Eneida*, obra que repercute en una serie de referencias en la obra de Dante–, en los pasillos terrenales uruguayos Dante es la figura protectora que acompaña a Martínez Moreno, es su gurú literario, y le permite asomarse a las ventanas infernales de unas décadas sangrientas y encubiertas por la ley del silencio. El de Martínez Moreno es un viaje sin dirección, a lo largo

del cual la brújula es ofrecida por la realidad de los hechos, por la necesidad de contar lo incontable, por la exigencia de dar a conocer dos diferentes puntos de vista –aquel del militarismo y aquel de la resistencia– aunque predomine irrefutablemente aquel de los Tupamaros (Young, 1990: 181). Lo que le interesa al autor es el punto de vista de las víctimas, “muchos más dignas [...] y hacia ellas dirigí mi luz y la luz de mi creación y el propósito de explicarme” (Erro-Orthmann, 1986: 65). El filtro intelectual de la literatura ayuda a Martínez Moreno –según Young (1990: 189)– a contarlos todo sin desazón, y la referencia clásica le ayuda a reforzar no solo los acontecimientos contados, sino que también le permite aguantar el espanto de las visiones ante las que, sin la necesaria toma de distancia, sería complejo y traumático resignarse.

Aunque el título –según Simini (2007: 808)– localiza un cambio, un traspaso de una situación a otra, está claro que mientras el viaje de Dante –purificador– no acaba en el Infierno, sino que sigue hacia el Purgatorio y el Paraíso, la aterradora excursión de Martínez Moreno se para en un Purgatorio enraizado en el Infierno, y no prosigue hasta el Paraíso. Además, estos términos son, para el uruguayo, totalmente laicos, sin ninguna proyección ultraterrenal. El Infierno está en la tierra; Dante sí podía tener recompensa, pero Martínez Moreno no la encuentra. El *contrappasso* no funciona en el Uruguay de ese entonces: la víctima seguirá siendo víctima, aunque un día deje de sufrir, de ser perjudicada o de padecer ofensas.

No obstante se haya intentado buscar cercos en el Infierno de Martínez Moreno (Simini, 2016: 19), nosotros creemos que en el infierno laico uruguayo no hay graduación, sino que cada capítulo es autónomo y completo, es un fragmento de miedo que se pone negro sobre blanco al elucidar, cada uno por su cuenta, la anulación de la humanidad por mano del otro en un juego de recíproco y aplastante daño que impide ver en el prójimo a otro ser humano, sino solo una mónada, un organismo o un engendro que no merece vida y a hostigar con odio, e imaginando para este los trances y la naturaleza más pavorosamente inhumanos y desnaturalizados.

Al pisar las sendas del mundo ultraterrenal, guiado por Virgilio, Dante desarrolla todos los sentidos, al ver, pensar, escuchar, hablar y, por cierto, razonar sobre lo que sus órganos sensoriales y su entendimiento le permiten descubrir; los personajes con los que topa coinciden muy poco entre ellos y son, por así decirlo, seres independientes. Lo mismo ocurre en la obra de Martínez Moreno quien, como narrador omnisciente, presenta voces múltiples casi nunca relacionadas entre sí.

Ambos autores son espectadores y no actores de la realidad que están narrando y atestiguando; miran el mundo desde arriba; sin embargo, su distanciamiento no es desapego, sino participación físico-intelectual-emocional en Dante, que en Martínez Moreno se hace más identificadora con las circunstancias concretas.

Y, luego, el exilio es el término de partida y de supuesta y negada llegada de los dos autores: el exilio estorba los planes, hace perder el juicio y envenena, pero permite un desencanto arrasador que deja espacio al recuerdo, a la memoria y a la reconstrucción. El destierro doloroso de Dante (Amorós, 2016), obligado a dejar Florencia por corrupción, funciona como construcción ideológica (Varela-Portas de Orduña, 2011; Barbero, 2020; Cazzullo, 2020; Pellegrini, 2021), como recuperación de su propia ipseidad y como inesperado lanzamiento de un intelecto interiorizado que crea, en el sentido de parir, lo hasta aquel entonces increado e increable, que solo un genio como el poeta florentino podía dar a luz. Su experiencia es elaborada y sublimada, es interiorizada como *peregrinatio* y es historizada a través del camino de verdad del peregrino en la Ultratumba. Para Dante, la metaforización del exilio en el viaje de la *Commedia* representa la manera de recuperar la patria perdida. El contraste espacio-tiempo de la historia queda superado y sublimado en el espacio-tiempo del *poema sacro*. Esto asegura a Dante aquella gloria poética que le permite recomponer la fractura histórica y la disgregación existencial producidas por el destierro. En cambio, Carlos Martínez

Moreno se autoexilia en 1977, elije escaparse. Huye de un país presionado y amenazado por la dictadura, primero a Barcelona y luego a México; lo que puede parecer un salto en el vacío y una experiencia de desaliento y de fracaso total representa el detonante para el surgimiento de un hombre valiente y militante, un aliado de la insurgencia revolucionaria reacio a transigir con las dictaduras militares, pero partidario de la revelación y de la huella a dejar. Y aunque siga luchando en sus 'vacaciones forzosas' por su patria, a pesar de escribir es un escritor exiliado sin retorno. Tal y como afirma Riccardo Campa, el exiliado vive un sempiterno viaje, sobre todo ilusorio (Campa, 2021: 13). Este viaje que cansa la mente y el cuerpo indemniza a nuestros dos autores por las renunciadas a las que están obligados por las circunstancias. Su viaje es sedimentario, es una especie de periplo inmóvil alrededor del mundo, es una condena en contumacia aceptada en la que se elaboran perfiles espaciales que no contaminan los universos temporales (14). Su periplo intrínseco se hace verbal, vértigo y mareo empero que debe desembocar necesariamente en el reino de la pacificación interior y de la libre determinación individual.

3. LA *COMMEDIA* URUGUAYA DE MARTÍNEZ MORENO

El juego intertextual propuesto por Martínez Moreno aparece ya en el título, traducción del verso 129 del canto I del *Purgatorio* florentino. Virgilio propone a Dante que lo siga en este día que está despertando, bajando a la playa desierta; el rocío sigue humedeciendo la hierba, consuelo momentáneo para los ojos llorosos y para las mejillas lacrimosas de Dante. Virgilio le lava la cara para devolverle el color que el infierno le escondiera; los dos llegan al batiente y el maestro desarraiga un junco y lo pone a la cintura de Dante, para luego verlo rebrotar. Alejado del mundo del dolor, Dante se limpia de aquellas impurezas; de la misma manera, lejos del país ocupado, el autor uruguayo exorciza con el texto las penas y las culpas del horror alrededor suyo.

Es a partir de ahí, de ese título que esclarece sin esclarecer y que desarrolla sin desarrollar, que se suelta una textura sin textura, una trama sin trama, mejor dicho una red de pasajes y acaecimientos que no están interrelacionados –menos algunos, tal y como veremos más adelante– y que solo comparten un contexto enloquecedor y sobrecogedor de la violencia, protagonista neutra, casi asexuada, pero generosa, apretada, calculadora, oportunista y rapaz. De ahí que arranquen y griten su amargura veintidós capítulos sin numerar, pero con otras tantas acotaciones dantescas procedentes dieciséis de los versos del *Infierno* y seis del *Purgatorio*. No hay ningún *Paraíso*, no se puede ver porque no hubo paraíso ni paraísos en esos años de miedo y huidas.

Si, por un lado, podría hallarse un núcleo cronológico de orden en las referencias históricas, por otro lado, muy raras veces la narración recurre a fechas, probablemente por querer evitar el autor toda linealidad (Rojas, 2017: 194-195). De hecho, la novela-testimonio huele a falta de proporción seguida, a ausencia de continuidad, en una palabra a añoranza por lo que no se pudo hacer. Tal y como ya hemos adelantado, los excesos son dibujados en el doble vidrio de las realidades sociopolíticas de aquel entonces, así que puede ocurrir que un capítulo represente la parábola histórica –de todos modos asentada en arrebatos violadores– de ambos bandos, dependiendo de cómo se lea.

La ópera de los cuatro mendigos / El asesor lleva el preámbulo del *Infierno* VII, 109-111, *E io, che di mirare stava inteso, vidi genti fangose in quel pantano, ignude tutte, con sembiante offeso*. Los iracundos, almas llenas de barro, desnudas, atormentadas por las penas y embrutecidas por los mordiscos, preceden al asesor estadounidense, Dan Mitrione, maestro de torturas de la *Agency for International Development* (AID), que llega desde lejos para enseñarles a comisarios y militares el juego de la mejor tortura, cómo desarmar las resistencias y hacer brotar el miedo a la locura, con capucha y sin reloj; elegante y perfumado, se encuentra en su recinto de

enseñanza, listo para no dejarse escapar ninguna emoción que no sea la de “triturar hasta las orillas de todas las muertes” (Martínez Moreno, 1988 [1981]: 15). La picana y la corriente eléctrica son las protagonistas de las clases, a ensayar sobre cuatro casos humanos que viven en el *pantano*, al aire libre, y en los tugurios de la noche, en la zona del puerto o en recovecos de ruinas sin promesa de demolición. Son ‘bichicomes’², pordioseros, desvalidos, vagabundos, a los que se les trata de perros o caballos, mejor dicho de moscas, inexistentes, pero útiles para el trato del momento. Tres hombres y una mujer, Berta, desnudos, pero que no se dan por ofendidos, como en el verso de Dante, pues no son iracundos porque desconocen lo que les va a tocar. En pie y en fila, como para una foto de prontuario no sufren ningún interrogatorio porque no han cometido ninguna culpa, menos aquella de haberse hecho agarrar, indefensos, mansos, esperando la tortura. Estos no tienen nada que ver con el delincuente político, que es hombre con imaginación; estos son exentos de toda sensibilidad o de inventiva, no tienen a nadie que reclame por ellos y ningún escándalo podrá armarse contra los militares. La picana llega a sus órganos genitales y los hace reventar, no antes de haber vomitado la rebelde Berta “su largo ayuno y unas últimas empecinadas ganas de vivir” (30) encima de un coronel, a quien sí –iracundo y lleno de cólera– le quedará el *sembiante offeso*, viendo el “olor del anuncio de la muerte dentro de un cuerpo todavía vivo” (30).

Los heréticos de *O cacciati dal ciel, gente dispetta* (*Infierno IX*, 91) aparecen en el capítulo *La ópera de los cuatro mendigos (II)*, del supuesto entierro de los cuatro bichicomes, supuesto porque “no hay parientes ni ritos ni memoria” (45). El anonimato lo llena todo, el cementerio ya no tiene cupo, porque “la tumba de un bichicome cabe en un frasco; y en un frasco sin etiqueta” (46); son *cacciati dal ciel* porque su presencia en el mundo no le interesa a nadie, así como lo son los torturadores, *gente dispetta* e indigna, lastimosamente no sancionados ni ferozmente aplastados por un mensajero de Dios, llegado para humillar a los diablos.

El soberbio Dan Mitrión regresa en *El asesor II y III, purgando la caligine del mondo* (*Purgatorio XI*, 30) y que hizo *gibetto a me de le mie case* (*Infierno XIII*, 151). Su secuestro llega una mañana de julio de 1970; “la higiene de sus maniobras sobre los cuerpos heridos, la nitidez profesional de un lenguaje sin gozos” (57-58) acaban en un segundo. Los soberbios que avanzan en la *Commedia* cargando con su peso dejan el paso a un antiguo engreído purgando la caligine del mundo, o sea purificando las huellas del pecado. Encapuchado, sin el estorbo de la corbata, Dan Mitrión ya sabe en manos de quién está, contándoles cómo ha enseñado a no herir a la gente siempre que sea posible evitarlo, pero también a cómo salir a pelear si es necesario. Como en Dante el suicida anónimo se mata en su propia casa, el asesor se busca el patíbulo a solas con su conducta de vida. Su secuestro es cuestión gubernamental, se vuelve un problema de relaciones internacionales. Ya no volverá a ver su reloj, ni sus muñecas, nunca más, tras trasladarlo al lugar en que vería el sol o la luna por última vez. Ya no pregunta, “dos grandes ojos en un rostro, no una boca” (70), parece resignado a su suerte y “en lo más profundo de su incomunicable soledad, se calla [...] uno de los hombres más solos de cuantos en la historia de la Humanidad mueren solos” (71). El 10 de agosto de 1970 el asesor solo existe en carne y huesos fríos y abandonados en la zona Puerto Rico de Montevideo.

Setenta y tres días en manos de los Tupamaros los pasa el banquero Gaetano Pellegrini, protagonista de dos relatos, *Il dottor Gaetano* y *Nino*, muy interrelacionados entre sí y cuyos epígrafes dantescos son, respectivamente, *Se tu pur mo in questo mondo cieco caduto se' di quella terra dolce* (*Infierno XXVII*, 25-26) e *Io era già disposto tutto quanto a riguardar ne lo scoperto fondo, che si bagnava d'angoscioso pianto* (*Infierno XX*, 4-6). Ya regresa a Italia, su *terra dolce*, el banquero, y cuenta lo vivido, sin ser nunca maltratado, ni de palabra, sin haber casi nunca hablado con los secuestradores, sin haber podido ver dónde estaba, “en una experiencia apasionante la de

² De *the beach comers* (los que vienen de la playa), los que pernoctan en la zona costera por carecer de domicilio fijo; vagos, indigentes. Sobre los desdichados en *El color que el infierno me escondiera*, cfr. Simini 2012.

imaginarse los lugares sin haber podido verlos y con la ansiosa comezón de ir reconstruyéndolos” (38). Ya sabe cómo identificar el silencio con la medianoche, ya ha aprendido a encontrar consuelo en la música, a pesar de días y noches siempre iguales. Ahora solo necesita tiempo y olvido, “el tiempo de otro sitio” (44). Pero ya ha llegado el momento de afrontar las cuestiones decisivas: *lo scoperto fondo* destaca ahora que es definitivamente su pasado. Los recuerdos del secuestro regresan a su memoria, la dificultad de hacerse entender, la muerte del amigo que intercede por liberarlo. Quiere descubrir este fondo para poder envejecer en paz, por fin.

En *Monólogo de Ulyses* aparece el epígrafe *Le sue parole e'l modo della pena m'avean di costui già letto il nome; però fu la risposta così piena* (*Infierno* X, 64-66). Mientras Dante comenta el desmayo del padre de Guido Cavalcanti ante el implícito aviso de que este ha muerto, así Ulyses reconoce a Marenales; el secuestrado identifica a su secuestrador y le habla sin parar, ampliamente, sin rodeos. Su *risposta così piena* llega honda e insondable. No se trata de una venganza, sino de una comprobación judicial, porque “el reconocimiento de un hombre [...] es una larga prolijidad... una larga prolijidad del recuerdo, un detallado acto de memoria” (55).

La nada se apodera del capítulo *Los candelabros*, con epígrafe *Oscura e profonda era e nebulosa tanto che, per ficcar lo viso a fondo, io non vi discerna alcuna cosa* (*Infierno* IV, 10-12). La falta de luz dantesca debida a la profundidad y a la calima infernal se da en toda su total oscuridad en Martínez Moreno, ante una mujer y su negación constante al amor de su vida, ya deshecho sin tiempo, del que no *discerna alcuna cosa*. De ahí que, para vengarse de la privación que le impone el momento, intente inventarse charlas en sus días todos iguales en aquella “habitación que huele a cuero, con banderas, trofeos, escarapelas, gallardetes, diplomas, ningún libro” (79). El candelabro la alumbraba en las tinieblas, aluzando lo negro de una imaginación vacía que solo puede llenarse de fantasmas imaginarios.

E già venìa su per le torbide onde un fracasso d'un suon, pien di spavento, per cui tremavano amendue le sponde (*Infierno* IX, 64-66) adelanta *Los pieles rojas*, en un juego de presagios suscitados por el interrogatorio de una niña de cuatro años. Esta calla, pero su silencio es ruido que anticipa la cobardía del padre que ‘canta’ y cuenta lo incontable. La llegada del mensajero celeste de Dante se convierte en perjuicio en Martínez Moreno, que un cuento sobre los pieles rojas no logra amansar.

También en el capítulo más corto y en apariencia escueto, *El caballo del Fiscal*, la cita de Dante *-e disse: «Or va tu su, che se' valente!»* (*Purgatorio* IV, 114)- cae en gracia; el Fiscal casi está libre de las garras tupamaras y confía su propósito de salir del país para gozar de la compañía de un caballo y de un campo, lo que el tupamaro que lo atiende no le está pidiendo. El mismo Fiscal se convierte en Belacqua -según Dante el más pusilánime de las almas del Purgatorio, quien incita a Dante a que siga subiendo-, autoestimulándose a la fuga, al rescate.

Si hay torturas ignominiosas, ninguna lo es como la de presenciar la violación de un ser querido, lo que le ocurre a Alberto, obligado a oír y ver a su mujer Ada deshonrada por un negro en *La libertad firmada*. *Ma dimmi chi tu se' che 'n sì dolente loco se' messa e a sì fatta pena, che s'altra è maggio, nulla è sì spiacente* (*Infierno* VI, 46-48): mientras Dante habla con Ciaccio, descompuesto por el vicio de la gula, Alberto asiste al *nulla è sì spiacente*, antes de que lo excarcelen, frente a un colchón y a una lamparilla debajo de la cual pronto aparecerá Ada y una serie de objetos y visiones que parecen “parodiar el viento de la gran violencia” (94). Tampoco le sirve dissociarse de los objetos, ver una cosa y pensar en otra. “En la salud y en la enfermedad y en el cuartel y en la tortura” (94), con la imagen de la mujer violada que siempre lo persigue y siempre lo perseguirá en una mudez pavorosa a la que ni la libertad de ambos podrá restituir el ruido.

Las palabras de Vanni Fucci, *Più mi duol che tu m'hai colto ne la miseria dove tu mi vedi che quando fui de l'altra vita tolto* (*Infierno* XXIV, 133-135), encabezan el capítulo titulado *De corpore*

insepulto. El ladrón dantesco se mezcla con Francisco, sentado y muerto en una celda delante del narrador. Era su amigo y en vida mentía a todos, también ahora, de muerto, “sentado sin estar sentado [...] cadáver habiéndolo dejado vivo” (101-102). En esa celda aparece la mentira de la vida que ya no existe, de los pantalones frizados de los días clandestinos y de sus ojos mal estampillados que parecen poner una distancia o rechazar; su misma muerte es mentira, porque todavía no huele mal, aún no le sale “ese olor entre dulzarrón y nauseabundo y tan insidiosamente penetrante que luego y por días la nariz no te sirve, ese olor que tantas veces yo había sentido junto a mí, adivinado o sentido a mi alrededor y sufrido” (103). Y el narrador piensa en la mentira sufrida por Mireya, la mujer de Francisco, que confía en la vida, bordando flores y no sabe que “ese hijo de puta la quedó por hacerse el macho” (107).

Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe che la madre mi diè, l'opere mie non furon leonine, ma di volpe (*Infierno* XXVII, 73-75) son palabras de Guido da Montefeltro, consejero fraudulento del pontífice Bonifacio VIII. En *El soldado del brazo de yeso* el protagonista cumple un juego doble aprovechando su brazo para llevar a las familias de los presos noticias y cartas de manera clandestina y por dinero. Actúa como zorro y no como león.

La serie *Caragua* está caracterizada por tres versos dantescos: *El comincì: 'Qual fortuna o destino anzi l'ultimo di qua giù ti mena'* (*Infierno* XV, 46-47), *Ver me si fece, e io ver lui mi fei* (*Purgatorio* VIII, 52) y *Cenere o terra che secca si cavi d'un color fora col suo vestimento* (*Purgatorio* IX, 115-116). De la boca del sodomita Brunetto Latino –antiguo maestro de Dante, quien le adelantará el exilio– sale la primera frase, perfectamente adecuada al destino del peón Pascasio Báez, a quien le toca encontrar, corriéndose al potrillo, la galería recién desplazada de la piedra que la escondía, buen refugio guerrillero. Con sus alpargatas barbudas cuenta dónde vive, con quién y por qué, y “pretende su inocencia, su absoluta inocencia” (127). Los guerrilleros no quieren arriesgarlo todo por compasión, mientras Pascasio empieza a darse cuenta de que está preso sin escucharlos. No tiene culpas, menos aquellas de haber visto sin querer, de haber escuchado no intencionalmente. El guerrillero Marcos no quiere matarlo, porque es a favor de esa clase de gente que la guerrilla está luchando y ha hecho una revolución más grande que ellos mismos. Pero lo que interesa es la eficacia revolucionaria, porque el valor de la praxis es “más importante que el hombre en sí: un valor revolucionariamente preeminente, más allá de la condición humana individual y privada” (131). Al otro extremo de la tarima hay un hombre solo, con los pies color tierra que está esperando un veredicto al que no sabe que está siendo sometido, “sumido en el inconcebible mundo de sus propias ideas” (132), que se halla en ese lugar por una desgraciada casualidad, pero que podría ser vencido por un vaso de vino de más. El guerrillero Marcos y Pascasio se encuentran en *Caragua II*, cara a cara, buscando el primero un contacto humano con el segundo: el arranque de Dante hacia el amigo ‘príncipe negligente’ Nino Visconti se transpone de manera ideal hacia el campesino prisionero y sus pies horizontales y encimados. Ya hay una mayor confianza entre los dos, aunque Marcos no llegue a contar la verdad a un peón que no tiene ni perro, “así lo recoja perdido y hambriento en el campo” (152). En sus caras mutuamente descubiertas, sin capuchas que puedan esconder el miedo y la compasión, los dos se miran a los ojos, hasta el último viaje del peón. El color del vestido del ángel guardián del *Purgatorio* –que le ordena a Dante que se purifique y que no dé la vuelta atrás– es el mismo que la última indumentaria de Pascasio, en *Caragua III*, el vestido que el mismo Marcos le regala, pues su vestido color tierra. Marcos pasa la noche en vela arañado por su responsabilidad; no quiere asistir a las inyecciones que dejarían al peón desplomado sin hacerlo caer de la silla, no quiere enterrarlo, ni echarle tierra encima, solo quiere donarle el último trozo de su vida, un vestido. Y la fosa empieza a tomar forma, a pesar de la tierra gredosa: “tierra, herrumbre, lombriz: sinónimos imposibles para la vida, no para la muerte. Tierra, herrumbre, lombriz, escorias igualmente gratuitas, destinos como desechos, o al revés: desechos como destinos” (164). La curiosidad de los perros espera al muerto ya desnudo, que no ha logrado escaparse como su potrillo.

E caddi come corpo morto cade (*Infierno* V, 142), el último y famosísimo endecasílabo del canto de Paolo y Francesca en el que Dante se desmaya ante el llanto de Paolo y siente compasión por este amor imposible, lujurioso y perjuro, adelanta ... *Paraíso del mundo*, donde el protagonista Carlos muere cayéndose un día 13 de junio de 1972, seguido con la orden de apuntarle siempre y sin tregua, hasta clavarlo una vez por todas. Con sus pantalones estrechos, las espaldas derechas y los brazos levantados sin miedo, Carlos anda despreocupado y desarmado, y “ha perdido conciencia de lo cauto y lo incauto, en esa zona donde todo se confunde y revuelve para abrazar la muerte” (141). Y el golpe llega, “siempre esperado/inesperado, llega desde atrás como un empujón y un hachazo y una quemadura, arde más que duele, enciende, envuelve, oscurece, ciega, asfixia. Abre los brazos. Abre la boca. Cae” (149), tal y como Dante ante Paolo.

Los hipócritas Catalano dei Malavolti y Loderingo degli Andalò, alcaldes de Bolonia y Florencia, responden a la pregunta de Dante: *Ma voi chi siete, a cui tanto distilla quant’i’ veggio dolor giù per le guance? E che pena è in voi che sì sfavilla* (*Infierno* XXIII, 97-99). El mismo dolor de estos dos aparece en la humillación infligida a Karonicki, el prisionero del capítulo titulado *18 de mayo*. Con su torso gigantesco está desnudo y de pie en medio del patio de adoquines de la Penitenciaría, lloviendo como nunca, mojándose como loco, su cara sobre todo, llena de lluvia que parecen lágrimas. Es preso durante la fiesta de los milicos, en una madrugada de los cuchillos largos, creyéndole tupamaro por su estrella amarilla, que no es tupamara, sino solo judía, es la estrella de David. Curvado bajo la lluvia que lo baña y lo baña sin parar, el grandote no llora ante los golpes más histéricos que le tocan, solo se hace una masa de agua que acaba hundiéndole la esperanza.

En *Infierno* XX, 100-102, Virgilio comunica a Dante noticias sobre el origen de su ciudad, Mantua, y el florentino escucha fielmente: *E io: ‘Maestro, i tuoi ragionamenti mi son sì certi e prendon sì mia fede, che li altri mi sarïen carboni spenti’*. Estos tres endecasílabos suenan como paradójicos e irónicos en *Julio y la niñez del General*, cuando una mujer busca noticias sobre su marido Julio, desaparecido el primero de agosto de 1977, e intenta conseguirlas por medio del comandante en jefe, antiguo discípulo de Julio. “La esperanza de una mujer colma los bordes de la realidad” (187); ella sabe que los afectos duran mucho en la edad precoz. Y mientras Julio siempre hablaba de su antiguo alumno, recordando a un niño en el que había crecido ya un hombre, él, el niño ya hombre, se esconde detrás de voces ajenas para evitar comunicar la verdad que todos conocen, que Julio se ha muerto: “las campanillas escolares no suenan en las cuadras de los cuarteles” (191).

Hasta en un equipo que inflige tortura hay torturados. Debajo del agua hay gente que respira y hace borbotear la superficie del agua, ... *che sotto l’acqua ha gente che sospira* (*Infierno* VII, 118), vencida por el furor y la ira. *Mar Mediterráneo* dibuja la tortura psicológica y física de un oficial del ejército convertido en civil, que no apoya totalmente el régimen militar, “colgado de enormes poleas, expuesto al sol y a los baldazos de agua, desintegrándose me los hombros, desencuadrándome vivo” (196). La filosofía de la tortura no ahorra a semejantes encapuchados e indefensos, la humillación se queda colgada con los presos, aunque militares. Hay que pagar el imaginario asesinato del mayor Brezzo, “un ente asesinado por otros entes, no un hombre ajusticiado por otros hombres” (200), y lo tienen que pagar su compañero y él, supuestos autores intelectuales de la fechoría.

El antiguo latifundista, ahora ‘beato’, es el protagonista de *La Arboleda*. El presidente Bordaberry y sus sentimientos religiosos bracean ante la decisión de matar a cinco sediciosos –“por cada oficial muerto, cinco sediciosos” (209)– acusados de haber asesinado al Coronel Ramón Trabal en 1974 en la capital francesa. Sentado en su sillón ojival, el ‘beato’ escucha y asiente, aunque no se siente totalmente cómodo. Pero dos matrimonios y una mujer soltera ... *e pronti sono a trapassar lo rio* (*Infierno* III, 124), al vivir en Buenos Aires, allende el Río de la

Plata. El Aqueronte se convierte en muerte para los cinco cadáveres del día siguiente, “cinco muertos jóvenes ametrallados, fusilados, dispersos” (212) en la arboleda.

La adivina Manto regresa en ...*Sobres esos huesos muertos*; la ciudad de Mantua se construye sobre algo ya existente: *Fer la città sovra quell'ossa morte* (*Infierno* XX, 91). De la misma manera, el último episodio de *El color que el infierno me escondiera* es una invitación a recobrar memoria, a reconstruirla sobre los huesos de una sociedad machacada y aterrorizada que ya no quiere serlo. Carlos Martínez Moreno ya no es el arquitecto del juego intertextual, suspende por un momento la mediación novelística y denuncia todo su desasosiego frente a la muerte de jóvenes guerrilleros con nombres y apellidos. Tal y como Virgilio ayuda a Dante a que mire más allá del Infierno y le limpia la cara devolviéndole el color que el infierno le escondiera, Carlos Martínez Moreno recobra su condición de hombre huido, que ya no es sombra de sí mismo, sino partidario de un presente que empieza del pasado su camino hacia un futuro de rescate, recuerdo, memoria y compromiso. Aunque ya no sabe dónde está su casa, ni su patria, no le cuesta acabar su último desahogo:

Revista de lenguas y literaturas

es posible sentir nostalgia, sí. Pero no sólo de la tierra, sino fundamentalmente de la gente. De la gente con quien hablar, de un hijo que –de todos modos– no está allí. De la casa que le cuidaste un domingo y viste, desconfiaste espiarle por tiras. Hoy esa casa está deshecha, el arroyo que pasaba muy cerca de sus puertas entubado y oculto, con sus ratones de la orilla engullidos o ahogados [...]. Y la gente que vivía en esas piezas ha desaparecido o está dispersa por el mundo, injuntable, tal vez, de hoy para siempre. Preferimos a veces referirlo, por la comodidad, al nombre de un lugar [...], a la memoria de unos árboles, al recorte de un trozo de sombra o a una humedad de pie descalzo en el césped. Pero todo esto, si lo meditamos mejor, se revela anecdótico, inconsistente, falso. (234-235)

4. REFLEXIONES FINALES

Hay mucha identificación entre las dos obras, a pesar de que los contextos sean totalmente diferentes; los versos dantescos se trasponen en un juego literario contemporáneo y pavoroso, y en este adquieren una trascendencia especial, inédita y lastimosamente moderna. Esto confirma la riqueza de la joya italiana y el agudo juicio uruguayo que, en la persona de Martínez Moreno, logra cruzar dos universos no coincidentes en la línea espacio-temporal.

Con su novela-testimonio –ganadora del concurso sobre “El militarismo en América Latina”, galardonada con el premio “Proceso/Nueva Imagen” en 1981, con un jurado excelente compuesto, entre otros, por Gabriel García Márquez y Julio Cortázar–, al enhebrar “en una sola urdimbre realidad e ilusión” (Alzugarat, 2007: 125), Carlos Martínez Moreno no quiere llorar o hacer llorar sobre el pasado de Uruguay, solo quiere dar a conocer, pero lo hace recurriendo necesariamente a la alegoría dantesca para esconder la violencia, un atropello global con muchas víctimas y unos cuantos victimarios, que se hacen verdugos de dos bandos diferentes. En esta obra no hay víctimas de izquierdas o de derechas, pero sí hay mártires y martirizados, jugadores de un juego que creían justo y decente pero que solo ha producido y exacerbado otro ensañamiento y más violación.

En esta obra hay mucho *Infierno* y poco *Purgatorio*. El *Paraíso* no se entrevé ni de lejos. No puede divisarse; sería inasequible y utópico. Semejante asimetría es claramente expresiva y se explica con el hecho de que Martínez Moreno no presiente ni sospecha ninguna redención o indemnización por los protagonistas del averno abismal que vio personificarse a su alrededor, por lo que fue obligado a huir de sí, pero no de su ipseidad. No hay progreso o despliegue, no hay búsqueda de resolución de los problemas, no hay cupo para la superación psicológica o intelectual del duelo, ni hay rastro de atenuantes o de posibles justificaciones críticas. Lo que se percibe es una *pietas* hacia las víctimas de ambos bandos; el autor se

identifica con los perjudicados y con los mártires del atropello, y hace un firme y perseverante llamado a la humanidad escondida en los pliegues del despiadado militarismo y en los recovecos oficiales y al mismo tiempo secretos y recónditos de una generación de actuales y futuros rehenes políticos “condenados a la soledad de calabozos poco más grandes que un ataúd” (Galeano, 1993: 11).

A pesar de la incesante búsqueda de la humanidad, a diferencia de Dante Martínez Moreno no percibe avances ni impulsos hacia mejoras intelectuales o estructurales; solo puede comprobar el éxito de la abominación y la derrota de los valores humanos, un vencimiento pues que obligará al autor a autoexiliarse y a no poder regresar a su patria, ni siquiera tras el fin de la dictadura por fallecer repentinamente el 21 de febrero de 1986 en su última patria, México, precisamente cuando preparaba su retorno a Uruguay.

De ahí que el exilio se convierta en el reino de la transgresión lingüística al ser desaprobación o confutación de reglas que, invalidadas desde lejos, se conceptualizan en la constatación del ser, de su inexcusable estatus en apnea pero, aun así, en constante *leit motiv* especulador de la superficie (Campa 2021: 17). El destierro se hace observación metafísica, y coopera para trazar la conformación de la soledad en épocas en que el silencio no es ausencia de sonidos, sino ruido atronador.

Martínez Moreno comparte con uno de sus últimos maestros intelectuales, Dante Alighieri, la angustia de la distancia y del abandono, rindiéndole un último, íntimo e inexcusable homenaje, y dejando a los transeúntes venideros el conocimiento en carne propia del pasado y la obligación moral de no olvidarlo para descubrir una y otra vez, también por medio de las letras del poeta florentino, cuáles son las reales posibilidades humanas, aquellas constructivas del ‘basta ya’ y aquellas axiomáticas del ‘nunca más’.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (2017) *La Generación del 45: lúcidos, críticos y... poetas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ALIGHIERI, Dante (1996 [1320]) *La Divina Commedia*, ed. de G. Giacomone, Roma, Angelo Signorelli Editore.
- ALZUGARAT, Alfredo (2007) *Trinceras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, Montevideo, Edición Trilce.
- AMORÓS, Pedro (2016) *El exilio de Dante*, Madrid, Ediciones Irreverentes.
- ARREGUINE, Víctor (2018) *Historia del Uruguay*, Londres, Forgotten Books.
- BARBERO, Alessandro (2020) *Dante*, Roma-Bari, Laterza.
- BORDAS MARTÍNEZ, Julio (2015) *Tupamaros: derrota militar, metamorfosis política y victoria electoral*, Madrid, Dykinson.
- BORGES, Leonardo (2019) *La historia escondida del Uruguay: mitos, verdades y dudas de nuestra historia*, Montevideo, B de Books.
- BRUM, Pablo (2015) *Historia completa del MLN-Tupamaros*, Montevideo, Planeta.
- BRUM, Pablo (2016) *Patria pata nadie: la historia no contada de los Tupamaros de Uruguay*, Barcelona, Ediciones Península.
- CAMPA, Riccardo (2021) *Evocazione. L'arte di smentirsi nella società contemporanea*, Roma, Carocci.
- CAZZULLO, Aldo (2020) *A riveder le stelle. Dante, il poeta che inventò l'Italia*, Milán, Mondadori.

- CYMERMAN, Claude (julio-diciembre de 1993) "La literatura hispanoamericana y el exilio", *Revista Iberoamericana*, LIX, pp. 523-550.
- ERRO-ORTHMANN, Nora (1986) "Entrevista con Carlos Martínez Moreno", *Hispanamérica*, n. 45, pp. 61-79.
- FABBRI, Edda (2017) "La letteratura è testimonianza", en Emilia Perassi y Laura Scarabelli, eds., *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Milán-Udine, Mimesis, pp. 41-48.
- GALEANO, Eduardo (1993) "Prólogo", en Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, *Memorias del calabozo*, Tafalla (Navarra), Txalaparta Editorial, pp. 11-12.
- LABROUSSE, Alain (1973) *The Tupamaros: urban guerillas in Uruguay*, Harmondsworth, Penguin Books.
- LABROUSSE, Alain (2009) *Tupamaros. Des armes aux urnes*, París, Éditions du Rocher.
- LESSA, Alfonso (2005) *La revolución imposible: los Tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo, Editorial Fin de Siglo.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos (1973) *Los días que vivimos. Dieciséis ensayos inmediatos*, Montevideo, Girón.
- (1988 [1981]) *El color que el infierno me escondiera*, Barcelona, Editorial Laia.
- NAHUM, Benjamín (2015) *Manual de historia del Uruguay*, Montevideo, Banda Oriental.
- PELLEGRINI, Paolo (2021) *Dante Alighieri. Una vita*, Turín, Einaudi.
- PERASSI, Emilia y Laura SCARABELLI (2017) "Introduzione. Memoria, testimonianza, letteratura", en Emilia Perassi y Laura Scarabelli, eds., *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Milán-Udine, Mimesis, pp. 7-17.
- PERASSI, Emilia, ed. (2021) *Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi*, Milán, Ledizioni.
- PIVEL DEVOTO, Juan E. y Alcira RANIERI DE PIVEL DEVOTO (1966) *Historia de la República Oriental del Uruguay (1830-1930)*, Montevideo, Medina.
- ROCCA, Pablo (1996) "Carlos Martínez Moreno: ficción y realidad", en Heber Raviolo y Pablo Rocca, eds., *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, Tomo I, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 167-189.
- ROJAS, Eric (2017) "La imagen del infierno y la crisis del progreso histórico en *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno", *A Contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, Vol. 15, n. 1, pp. 192-215.
- ROSENCOF, Mauricio (2006) *La rebelión de los cañeros. Crónica*, Montevideo, Fin de Siglo.
- SIMINI, Diego (2007) "Dante 'Duca, Signore e Maestro' de Carlos Martínez Moreno en el Infierno uruguayo de los '70'", en Nicola Bottiglieri y Teresa Colque, eds., *Dante en América Latina*, Vol. II, ICoN, Cassino, pp. 803-822.
- (2012) "Gli ultimi e gli esecrati in *El color que el infierno me escondiera* di Carlos Martínez Moreno", *Lingue e Linguaggi*, n. 8, pp. 215-224.
- (2016) "Dante «maestro e donno» di Carlos Martínez Moreno: *Quel color che l'inferno mi nascose*", en Valerio Marucci y Valter Leonardo Puccetti, eds., *Lectura Dantis Lupiensis*, Vol. 4, Ravenna, Angelo Longo Editore, pp. 7-22.

- SOSA SAN MARTÍN, Gabriela (2017) “Los relatos que el infierno me escondiera. Sobre ‘guerra sucia’, un proyecto inconcluso de Carlos Martínez Moreno”, *Lo que los archivos cuentan*, n. 5, pp. 239-269.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan (2011) “El exilio de Dante como construcción ideológica (*Paradiso XVII*)”, *Revista de Filología Románica*, n. 7, pp. 415-423.
- YOUNG, Richard (1990) “War is Hell. Dante in Uruguay”, en David Bevan, ed., *Literature and War*, Ámsterdam, Radopi, pp. 179-192.





Monográfico: Traducción y lectura
Arctostaphylos
en Jorge Luis Borges
Rivista di lingue e letterature
Coordinado por Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Un traductor precoz. Los primerísimos textos de Borges, entre el español y el inglés

LUCAS ADUR
Universidad de Buenos Aires · CONICET · CUDES

Resumen

El presente trabajo analiza una serie de documentos muy conocidos pero poco estudiados: los textos que Jorge Luis Borges escribió de niño, entre los seis y los diez años. Nos interesa en particular indagar sus opciones lingüísticas. Borges creció en un ambiente bilingüe castellano-inglés y sus primeros textos oscilaron entre esas dos lenguas: un manual de mitología griega escrito en inglés -con algunas palabras interpoladas en español-, un drama, "Bernardo del Carpio", escrito en un español arcaizante, y una traducción de "El príncipe feliz", del inglés al castellano. Procuraremos mostrar que esta traducción de Wilde, el primer texto publicado por Borges, en 1910, puede considerarse como un punto de llegada del recorrido arqueológico que aquí trazamos y, a la vez, como un punto de partida para la obra futura del autor. La lengua elegida no será el inglés, ni un español con veleidades de purismo sino un castellano que ha atravesado el inglés. La obra borgeana entonces tiene su prehistoria en una traducción infantil.

Abstract

This paper examines a series of well-known yet little-studied documents: the texts that Jorge Luis Borges wrote as a child, between the ages of six and ten, focusing particularly on his linguistic choices. Borges grew up in a bilingual Spanish-English environment, and his first texts ranged from one to other: a Greek mythology manual written in English -with some interpolated words in Spanish-, a drama, "Bernardo del Carpio", written in an archaizing Spanish, and a translation of "The Happy Prince" from English to Spanish. We will try to show that this translation of Wilde, the first text published by Borges in 1910, can be considered as an arrival point for the archaeological journey we trace here, and, at the same time, it is a starting point for the author's future work. The language chosen will not be English, nor a Spanish with purist intentions, it is rather a Spanish that has gone through English. Thus, Borges' work precedent lies in the translation he made as a child.



In ancient shadows and twilights
Where childhood had strayed,
The world's great sorrows were born
And its heroes were made.
In the lost boyhood of Judas Christ was betrayed.
G. W. Russell

En 1970, en su ensayo autobiográfico, Borges declara "I always thought of myself as a writer, even before I wrote a book" (1970: 177). Algunos años después, al aparecer la primera edición de sus *Obras completas* en 1974, afirma en la misma línea: "Como De Quincey y tantos otros, he sabido, antes de haber escrito una sola línea, que mi destino sería literario". Según su madre, ya a los seis años, el pequeño Georgie había declarado solemnemente a su padre: "Seré escritor" (*apud* de Milleret, 1967, 24).



Borges trabajó intensamente en la construcción de un mito, una leyenda personal –a partir de la selección, reorganización y reelaboración de episodios de su vida– que parece corroborar que su destino literario era ineluctable y estaba ahí desde el principio¹. La *precocidad* es un elemento constitutivo en la construcción de esta mitología personal, como se desprende de las afirmaciones que acabamos de citar y de ciertos episodios que el escritor refiere en distintos lugares: su temprano descubrimiento de la poesía, la frustrada vocación literaria de Jorge Guillermo Borges que se traslada automáticamente al hijo, la ilimitada biblioteca de libros ingleses a la que accede de niño, la “profecía” de Carriego a Leonor²...

Ahora bien, ese “destino literario” parece haberse jugado, al menos en un principio, entre dos lenguas, el castellano y el inglés. Borges fue bilingüe desde la infancia y realizó la mayoría de sus primeras lecturas en inglés (Borges, 1970: 141; Vaccaro, 1996: 54-55). Sin embargo, como escritor, ha desarrollado la enorme mayoría de su producción en la lengua castellana.

En este trabajo quiero detenerme en tres textos de infancia que permiten pensar esa oscilación y contaminación entre castellano e inglés y su “resolución” en la práctica de la traducción. Consideraré, en primer lugar, los dos textos más antiguos de Borges que han llegado hasta nosotros: “Bernardo del Carpio” y el *Handbook of Greyc mythology*, escritos en torno a 1906 o 1907. Luego abordaré la primera publicación de “Jorge Borges (hijo)” –tal como aparece firmada–, una traducción de “The Happy Prince” de Oscar Wilde, publicada en 1910, en el diario *El País*. Lo que propongo no es tanto un itinerario teleológico como una ficción crítica documentada, un ejercicio de retrospectiva que nos permite leer en esos documentos del pasado huellas de lo que vendrá³.

1. INFANCIA BILINGÜE

El bilingüismo borgeano tiene que ver fundamentalmente con la presencia cotidiana de su abuela inglesa, la madre de su padre, Frances “Fanny” Haslam. Fanny vivía junto a la familia en la casa de la calle Serrano, en Palermo –a la que los Borges se habían mudado en 1901–. Es a través del diálogo con ella que, según relata, el escritor adquiere casi inconscientemente la lengua inglesa: “Cuando le hablaba a mi abuela paterna lo hacía de una manera que después descubrí que se llamaba hablar en inglés, y cuando hablaba con mi madre o mis abuelos maternos lo hacía en un idioma que después resultó ser español” (cit. en Pauls, 2000: 105, cfr. también Alifano, 1984: 92)⁴.

Antes de comenzar su educación formal, Borges recibió sus primeras lecciones en esa lengua por parte de Fanny Haslam, según el testimonio recogido por Alicia Jurado (1964: 26):

¹ Esta elaboración puede pensarse en términos de “automitografía” (Lefere, 2005), “leyenda personal” (Maingueneau 2006), o “auto-bio-ficción” (Louis, 2022).

² Nos referimos a “Vulgar sinfonía”, poema de Carriego, dedicado a la madre de Borges, donde augura: “Y que tu hijo, el niño aquél / de tu orgullo, que ya empieza/ a sentir en la cabeza/ breves ansias de laurel,/ vaya, siguiendo la fiel / ala de la ensoñación, de una nueva anunciación / a continuar la vendimia/ que dará la uva eximia/ del vino de la Canción”. (Carriego, 1996: 236). El poema, que se publicó póstumamente en la *Poesía completa* (1913), fue escrito según Borges (1970: 162) en torno a 1909. El texto puede leerse como un testimonio de que, más allá del componente legendario o mítico, la “precocidad” de la vocación literaria de Jorge Luis era perceptible contemporáneamente para el círculo íntimo de la familia Borges.

³ La idea de ficción crítica está inspirada, fundamentalmente, en obras de Ricardo Piglia como *Crítica y ficción* (1986) o *El último lector* (2005); pueden encontrarse también ejemplos en las obras de Josefina Ludmer, Nicolás Rosa o Juan José Saer (cfr. Margaril, 2020). En palabras de Carlos Surghi: “Ganada por la ficción de la literatura, la crítica se vuelve ficcional, pero en sus procedimientos y en el empleo de lo verosímil como un acercamiento a la verdad; y también, desde ya, en el empleo del estilo como proximidad a la cosa tratada” (2020: web).

⁴ También Jorge Guillermo, el padre del escritor, según testimonio de su esposa, le hablaba a su hijo en la lengua de sus antepasados: “Con Georgie, mi marido hablaba siempre en inglés” (Acevedo, 2021: 160)

Antes de conocer el alfabeto, su abuela paterna (...) lo sentaba en sus faldas y le leía unas revistas inglesas para niños, encuadradas en un volumen pesadísimo que él llamaba el “leccionario”, palabra que seguramente reunía las ideas de diccionario y de lección.

Poco después, Jorge Luis y su hermana Norah recibieron su primera instrucción formal en inglés, a cargo de una institutriz, Miss Tink. La educación fue en el hogar, dado que el padre no quería mandar a los niños a la escuela –aduciendo su temor a enfermedades contagiosas (*apud* A. Jurado, 1964; Acevedo, 2021)⁵.

El inglés, entonces, fue la primera lengua que Borges aprendió a leer y escribir, probablemente de modo precoz, alrededor de los cuatro años⁶. Estudiaron con Miss Tink hasta los nueve años de Georgie, cuando los enviaron a la escuela primaria (1909). Para esa época, entonces, el niño ya era perfectamente capaz de leer y escribir en ambas lenguas.

Hay tres aspectos que nos gustaría destacar para poder pensar el significado de este bilingüismo borgeano. En primer lugar, hay que señalar brevemente que el bilingüismo castellano-inglés, sin ser una excepcionalidad, no era muy frecuente en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, donde el francés tenía mucho más lugar como lengua de cultura (Rodríguez Monegal, 1998: 22) –de hecho, era esa la lengua que aprendieron en su infancia tanto Leonor Acevedo como Victoria Ocampo, por dar dos ejemplos cercanos al escritor-. Es probable que mientras su vida cotidiana se mantuvo en los estrechos márgenes de su casa, Borges haya vivido este bilingüismo como algo natural, pero indudablemente tiene que haber sentido el contraste al menos al comenzar la escuela primaria y descubrir que la mayoría de sus compañeros no eran anglófonos (Rodríguez Monegal, 1998: 20, 23)⁷. Podemos incluso permitirnos pensar que esta singularidad del niño Borges anticipa la singularidad de su anglofilia, que resaltará años después como rasgo distintivo en el campo literario argentino, donde el modelo era básicamente la cultura francesa.

En segundo lugar, Emir Rodríguez Monegal ha propuesto que cada lengua de infancia tiene un valor simbólico para el escritor –en un sentido que recuerda la hipótesis de Piglia (2004) acerca de los dos linajes–: el inglés, lengua del padre y la abuela paterna, es lengua de cultura, de lectura literaria, elevada; el castellano, la lengua de la madre y la abuela materna, es la lengua doméstica, menos prestigiosa, más allá de su vinculación con los “héroes y dioses de la guerra” (Rodríguez Monegal, 1998: 18-19) del linaje materno:

Aunque Georgie fue “naturalmente” bilingüe, este bilingüismo contenía las semillas de una diferencia radical entre ambos idiomas. El acto de leer en inglés cuando aún no había aprendido a hacerlo en español estableció esa diferencia decisiva entre ambos códigos. El inglés se convirtió en la clave para leer y escribir. [...] El español era no solo el idioma del lado materno de su familia (y menos válido desde un ángulo cultural, porque el niño no podía leerlo) sino además el idioma de los sirvientes, esos anónimos gallegos y vascos [...] De los dos códigos que el niño

⁵ “Siempre jugábamos en el jardín, todas las mañanas. Luego venía la institutriz a darnos la lección. Mi padre no quería que fuéramos al colegio por las enfermedades, en esa época había muchos contagios. Así que la institutriz venía todos los mediodías a darnos clase de matemáticas y otras materias en inglés” (Norah Borges, cit. en Vaccaro, 1996: 55).

⁶ Borges no recordaba una época de su vida en que no supiera leer y escribir; posiblemente haya aprendido entre los tres y los cuatro años (Vázquez, 1999: 32).

⁷ “Las peculiares condiciones que hicieron surgir el bilingüismo de hogar explican por qué el hablar, el leer y después el escribir en un idioma que no era el de su país nativo no fue un hecho insólito para Georgie. En su hogar (que era un mundo cerrado y autárquico) el inglés era un idioma natural. No fue hasta llegar a la escuela cuando Georgie descubrió que ese idioma le pertenecía un poco menos que el español” (Rodríguez Monegal, 1998: 20).

aprendió en su infancia, el materno habría de ser el culturalmente inferior. (Rodríguez Monegal, 1998: 23)⁸

Es cierto que Borges realizó buena parte de sus primeras lecturas en inglés⁹. También lo es que, para él, esa lengua quedó asociada a cierto prestigio y refinamiento social, como resulta patente en sus declaraciones sobre la extrañeza que manifiesta al escuchar, durante su primera estadía en los Estados Unidos, obreros hablar inglés, “a language I had until then always thought of as being denied that class of people” (Borges, 1970: 180-181). El escritor ha llegado inclusive a declarar que él mismo se sentía “indigno” de esa lengua¹⁰. Pero considero que hay que relativizar estas afirmaciones del escritor, así como la lectura de Rodríguez Monegal. Borges más allá de admirar el inglés, de declarar que muchas veces pensaba en esa lengua (Guibert, 1986:), de incorporarlo a su escritura de distintos modos (ver *infra*), nunca dejó de reconocerse como un escritor argentino; en las múltiples ocasiones en que se preguntó en qué lengua escribir, en los distintos experimentos lingüísticos de diferentes etapas de su obra, nunca renunció al castellano que era su derecho de nacimiento.

Más allá de estos matices simbólicos que contraponen las dos lenguas, y sin ignorarlos, creo que resulta más productivo para entender la poética borgeana, pensar en las contaminaciones, los cruces y las continuidades entre ellas. Borges presenta muchas veces su infancia bilingüe como la experiencia de un *continuum* desjerarquizado, más que en términos de oposición: “At home, both English and Spanish were commonly used” (Borges, 1970: 140). La relación de paridad es tal que, como afirma Pauls, “prácticamente no hay diferencia entre lenguas” (2000: 105)¹¹.

Si bien es indudable que el inglés fue la lengua de las primeras lecturas, también el español se revela pronto como una lengua literaria. Además de las inglesas, entre sus lecturas tempranas se cuentan el *Quijote*, los folletines de Eduardo Gutiérrez (*Juan Moreira*, *Croquis y siluetas militares*), el *Martín Fierro* y el *Cantar del Mío Cid*. Hay, de hecho, una doble iniciación literaria que Borges evoca (o construye) para cada lengua:

It was he [my father] who revealed the power of poetry to me—the fact that words are not only a means of communication but also magic symbols and music. When I recite poetry in English now, my mother tells me I take on his very voice. (Borges, 1970: 138)

Una noche en mi casa, Carriego recitó, de pie, de una manera aparatosa, un largo poema. No entendí nada, pero me fue revelada la poesía, porque comprendí que las palabras no eran solamente un medio de comunicación sino que encerraban una especie de magia. El poema era “El misionero”, de Almafuerite y los versos que recitó Carriego aún están en mi memoria. Él fue quien me reveló la poesía cuando yo era muy chico. (Alifano, 1984: 24)

⁸ Nótese, además, las implicancias de los géneros en esta repartición de los valores lingüísticos: la lengua masculina es la prestigiosa, la lengua femenina, la subalterna. Sobre la cuestión del contraste entre los “linajes” borgeanos, presente tanto en Piglia como en Rodríguez Monegal, se trata de una hipótesis crítica muy productiva, pero que puede complejizarse y matizarse. Así, por ejemplo, hay figuras, como la de Francisco Borges, que son parte del linaje paterno, pero poseen más bien las características atribuidas al linaje materno –coraje, hazañas militares, etc.

⁹ Entre las que el autor suele recordar, mencionemos, *Huckleberry Finn*, *Roughing It* y *Flush Days in California*, los libros del capitán Marryat, *The First Men in the Moon* de Wells, *Treasure Island* de Stevenson, los poemas de Longfellow, cuentos de Poe y novelas de Dickens.

¹⁰ “English, a language I am unworthy to handle, a language I often wish had been my birthright” (Borges, 1970: 151).

¹¹ En la misma línea, Vaccaro sostiene: “En casa de los Borges se hablaba en forma corriente tanto el español como el inglés, y este joven, a quien desde niño llamaron “Georgie”, adoptó ambos idiomas sin traumas y con suma naturalidad” (1996: 55).

Una iniciación poética en inglés, entonces, dada por el padre; una en castellano, por un amigo del padre, un poeta criollo. La poesía, esa música de las palabras, es posible en ambas lenguas. Borges, como sabemos, elige el castellano, aunque el inglés permanecerá como una marca muy fuerte para su escritura y, sobre todo, para sus lecturas.

El bilingüismo puede pensarse, así, no como una vivencia traumática y conflictiva (como propone Rodríguez Monegal), sino como una experiencia que confiere muy tempranamente a Borges una particular mirada sobre las lenguas (y sobre la lengua). Aquí entramos en el terreno de la especulación, en tanto no es fácil evaluar los efectos concretos del bilingüismo, pero parece razonable suponer que contribuyó a dotar a Borges de una sensibilidad metalingüística particular¹² e incluso a propiciar preguntas sobre la relación entre lenguaje y realidad –si las mismas cosas pueden decirse con distintas palabras, ¿cuál es la relación entre las palabras y las cosas?–, tema que sería central en su poética posterior¹³. En un sentido similar, Pauls propone que la experiencia bilingüe fue fundamental para la configuración de la poética borgeana:

Si no hay límite entre las lenguas, lo que desaparece también es la pertenencia lingüística. Borges no pertenece al inglés (aunque es la primera lengua en la que lee) más que al castellano (aunque es la lengua en la que le habla su madre): navega entre dos lenguas sin estar, sin vivir, sin responder a ninguna. La infancia bilingüe ha formado en Borges a un escritor expatriado. (2000: 105, ver también Hadis, 2006: 381)

La lectura de Pauls recuerda las estimulantes paradojas vertidas por Derrida en *El monolingüismo del otro*: “Nunca se habla más que una sola lengua, o más bien un solo idioma. Nunca se habla una sola lengua, o más bien no hay idioma puro” (2002: 20); “No tengo más que una lengua, no es la mía” (2002: 13). El niño pudo haber experimentado, aun sin conceptualizarla, una cierta distancia con respecto a la propia lengua (o lenguas), que se tornan, justamente, impropias: ya no se las experimenta desde la propiedad sino desde el uso. Podemos evocar aquí la famosa afirmación de Proust –desarrollada por, entre otros, Deleuze (2022) y Maingueneau (2006)–, de que “los libros bellos están escritos en una especie de lengua extranjera” (2005: 152). Esta condición de expatriado lingüístico –si no hay una lengua del todo propia, todas se escriben como lenguas extranjeras– podría ser propicia para el ejercicio de la literatura.

Pauls propone, además, que en esa experiencia bilingüe puede estar el germen de un rasgo central de la poética borgeana de la traducción: la *zozobra* entre lenguas equivalentes se proyecta en la abolición de “distinciones y jerarquías” entre original y versión:

Los traductores de Borges (los personajes que traducen en sus ficciones, los traductores leídos por Borges, el Borges traductor [...]) ponen en cuestión no sólo

¹² Cfr. los estudios de Barac y Bialystok (2012) y Sun (2016) que sostienen las ventajas en el desarrollo de la conciencia metalingüística y el control ejecutivo en niños bilingües. Agradezco a la Dra. Mariana Bendersky la referencia a estos trabajos.

¹³ Para limitarnos a un ejemplo significativo, citemos un fragmento de la conferencia “La poesía”, donde Borges contrasta las distintas palabras en las que distintos idiomas nombran la luna: “Pensemos en una cosa amarilla, resplandeciente, cambiante; esa cosa es a veces en el cielo, circular; otras veces tiene la forma de un arco, otras veces crece y decrece. Alguien –pero no sabremos nunca el nombre de ese alguien–, nuestro antepasado, nuestro común antepasado, le dio a esa cosa el nombre de luna, distinto en distintos idiomas y diversamente feliz. Yo diría que la voz griega *selene* es demasiado compleja para la luna, que la voz inglesa *moon* tiene algo pausado, algo que obliga a la voz a la lentitud que conviene a la luna, que se parece a la luna, porque es casi circular, casi empieza con la misma letra con que termina. En cuanto a la palabra *luna*, esa hermosa palabra que hemos heredado del latín, esa hermosa palabra que es común al italiano, consta de dos sílabas, de dos piezas, lo cual, acaso, es demasiado. Tenemos *lua*, en portugués, que parece menos feliz; y *lune*, en francés, que tiene algo de misterioso” (Borges, 1980:36).

los términos de la estructura parasitaria (qué es el original y qué la versión, en qué medida la primera es primera y la segunda es segunda) sino, sobre todo, la pertinencia de la estructura misma. (2000: 105)

En síntesis, aunque no podamos establecer con precisión su impacto en el desarrollo del futuro escritor, es indudable que la experiencia del bilingüismo infantil tiene que ser considerada como “germen” –no único, pero relevante– de ciertos rasgos de su futura poética: la incorporación de una biblioteca de lecturas no tan habituales en el contexto argentino; la posible asignación de valores simbólicos a las lenguas –y, por extensión, a sus hablantes–; la libertad para moverse entre distintos idiomas y la pregunta acerca de en qué lengua se debe escribir; una cierta concepción de la traducción...

A continuación, intentaremos, como dijimos, un ejercicio de especulación crítica. Trazaremos un itinerario, a través de los textos infantiles de Borges a los que podemos acceder, que pasa primero por el inglés, luego por el castellano y desemboca en un diálogo entre las lenguas, en un castellano que ha atravesado el inglés: en una traducción.

2. OBRAS (IN)COMPLETAS DE GEORGIE

En su ya citada autobiografía –publicada significativamente en inglés, en los años setenta–, Borges realiza una sucinta presentación de sus primeros escritos

I first started writing when I was six or seven. I tried to imitate classic writers of Spanish—Miguel de Cervantes, for example. I had set down in quite bad English a kind of handbook on Greek mythology, no doubt cribbed from Lemprière. This may have been my first literary venture. My first story was a rather nonsensical piece after the manner of Cervantes, an old-fashioned romance called “La visera fatal” (The Fatal Helmet). I very neatly wrote these things into copybooks. (1970:142)

¿Pueden pensarse estos primeros escritos como textos de *Borges*, con todo lo que implica ese nombre de autor? Dado que esta es una de las preguntas que articula nuestro recorrido, para evitar una petición de principio proponemos, provisoriamente, considerarlos como textos de *Georgie*, el nombre utilizado en su ámbito familiar, con el que nos referiremos entonces al niño que escribió estos primeros ejercicios. Justamente, lo que está en juego en este trabajo es discutir las continuidades y discontinuidades entre la obra de Borges y los escritos de Georgie.

Si aceptamos el orden propuesto en la *Autobiografía*, su primera aventura literaria de la que tenemos algún registro es lo que él denomina “a kind of handbook on Greek mythology”, cuyo manuscrito, conservado en la colección Helft, consta de nueve páginas, que habría que datar hacia 1906-1907, cuando Georgie tenía seis o siete años. Sobre “La visera fatal” no hay más noticias que los dichos de Borges, no tenemos ningún manuscrito de ese relato de enigmático título¹⁴. Algunos críticos han conjeturado una confusión en esa memoria infinita y

¹⁴ Ningún manuscrito, pero algunas versiones hipotéticas. Tanto Borges como su madre, en principio se han referido a un cuento corto –“cuatro o cinco páginas de largo”- escrito “en antiguo español”, “a la manera de Cervantes”. En esa misma línea, Victoria Ocampo afirma que “En ese cuento las personas no morían: partían” (*apud*. Alvarado, s/d: web). Primera versión entonces: un texto escrito en un estilo cervantino, con un español arcaizante, pero cuya trama ignoramos minuciosamente. Segunda hipótesis: el cuento recrea un pasaje del *Quijote*. Nadie lo afirma con certeza, pero algunas declaraciones parecen apuntar a esta posibilidad y el título es igualmente sugerente para pensar una vinculación con el episodio del yelmo de Mambrino (primera parte, capítulo 21). María Esther Vázquez (1999: 32) afirma: “A los siete años redactó su primer relato, «La visera fatal» de influencia cervantina (ya había leído *El Quijote* en un librito de los que editaba la Biblioteca del diario *La Nación*)”. En un sentido similar, Borges le comenta a Burgin que, tras haber leído uno o dos capítulos del *Quijote*, procuró escribir en un español arcaico (Burgin, 1969: 3). El texto se desprendería de una lectura parcial muy temprana del *Quijote* –quizás una versión adaptada. No solo sería “a la manera de Cervantes” en cuanto a lo lingüístico-estilístico sino que sería una reescritura de una trama o motivo cervantino (el yelmo / visera). Tercera hipótesis, como veremos

propuesto que el texto aludido es, en realidad, el drama “Bernardo del Carpio”, otro escrito infantil que podría datarse en fecha cercana al *Handbook*, hacia 1906-1907, y que, en efecto, está escrito en un español vagamente cervantino¹⁵. El manuscrito de esta obra –que no parece ser de puño y letra de Borges, sino una transcripción hecha por algún adulto– consta de cinco páginas y se conserva también en la Fundación Helft¹⁶.

Azarosa pero no por eso menos significativamente los dos más antiguos escritos de Georgie que se conservan están cada uno en una de las lenguas del niño bilingüe. Veamos brevemente qué son estos documentos de arqueología borgeana.

2.1. Handbook on Greek Mythology

No hay acuerdo establecido acerca de cómo referirse a este primer texto de Borges. En el catálogo de la Fundación Helft figura como “The Gods”, tomando el encabezado de la primera página; “Gods, Mosters [sic], Heroes” propone Vázquez (1999: 32), retomando los tres apartados que lo estructuran¹⁷. Optamos aquí por el modo en que Borges lo evoca en su *Autobiografía* y que resulta bastante preciso: “a kind of handbook on Greek mythology”. Resulta notable, aunque no deje de ser una operación retrospectiva, que lo que refiere como su primera aventura *literaria* sea en un género –el manual o compendio– que raramente suele asociarse a la literatura. Se sabe que expandir la noción de lo literario hasta abarcar obras y géneros que, tradicionalmente, no suelen incluirse en ella –desde historia y filosofía hasta carteles callejeros e inscripciones en los carros– es un rasgo persistente de la poética borgeana.

En un sentido similar, es interesante que este primer texto no se presenta como una escritura original sino como una versión o reescritura: “no doubt cribbed from Lemprière” (Borges, 1970: 142, cfr. también Helft, 2013: 24)¹⁸. Sin embargo, como han señalado Kristal (2022) y Selnes (2004), el texto no puede considerarse estrictamente una copia: “Las versiones del niño Borges en su libreta no son meras transcripciones ni paráfrasis [...] no solo traslada contenidos, traduce fragmentos y resume argumentos, sino que, a veces, también añade sus propios comentarios” (Kristal, 2022: 47)¹⁹. Estos desplazamientos con respecto a su posible fuente, son, en algunos casos, muy notorios. Así, por ejemplo, en la entrada sobre “Acteon”, en Lemprière (1801:299), leemos:

Acteon, a famous huntman [...] He saw Diana and her attendants bathing near Gargaphia, for which he was changed into a stag, and devoured by his own dogs.

Georgie, en cambio, escribe :

enseguida: “La visera fatal” no existe y, por alguna confusión, tanto Borges como su madre se refieren al texto que conocemos como “Bernardo del Carpio”.

¹⁵ Como señala García (1998: web), sin embargo, “la leyenda familiar habla de un cuento, y no de una obra de teatro. Esta, por lo demás [...] no contiene ninguna visera”. El investigador hipotetiza que “dada la proclividad de la familia Borges a conservar recuerdos de los hijos, puede colegirse que el cuento debe figurar en alguna colección privada”.

¹⁶ García (2019) y Alvarado (s/d) afirman que el texto fue puesto por escrito por otra mano. Vaccaro (1996: 58), sin embargo, sostiene que la letra con la que está escrita la obra se asemeja a la de Borges en 1909, con lo que habría que datar el texto unos años después que el *handbook*.

¹⁷ “Despite a somewhat chaotic appearance, the text reveals a clear penchant towards structure. It falls neatly into three different parts – «The Gods», «The Mo[n]sters», and «Heroes» – each of which is divided into two or three subchapters; whereas the stories of «Troja’s Horse» and «How Jason g[o]t the fleece» have been inserted as independent pieces” (Selnes, 2004: 76)

¹⁸ Borges se refiere a *Bibliotheca Classica; or, a Classical Dictionary*, de John Lemprière, publicado en 1788. No hemos podido ubicar el ejemplar, que seguramente perteneció a la biblioteca de su padre.

¹⁹ “Also, the manuscript’s reliance on Lemprière’s *Classical Dictionary*, pointed out by Borges himself and repeated by some of his critics (such as Ghiglione), is possibly exaggerated. Borges’s version contains many elements that could probably be retraced to other sources” (Selnes, 2004: 76)

*I will tell you some thing about Diana. One day as Diana was bathing herself into a brook, Action saw her. She waz so angre, that she change him into a deer, and was eated by his dogs
Oh Action, why did you want to look at Diana? Action, why did you do that?*²⁰.

Subrayemos la irrupción de una primera persona –extraña al género *handbook*–, que funciona como una especie de organizador o marcador metadiscursivo, y que no solo contribuye a explicitar los cambios de tópico –en un texto que va, por momentos, saltando algo abruptamente de uno a otro– (“I will tell you some of these, Baco and other...”, “Now I will tell you some thing about Mercurio...”, “I will tell you about some other gods...”) sino que también interpela al lector y subraya el carácter narrativo de las secuencias que introduce. En este caso, además, la voz enunciativa interpela dramáticamente a uno de los personajes rompiendo con el registro expositivo, de un modo que claramente se separa de cualquiera de sus posibles fuentes. De forma similar, tras narrar brevemente la historia de Mercurio y Marte, el enunciatador introduce un comentario bastante intempestivo y arbitrario sobre el aspecto del dios de la guerra: “A picture of Marte is some thing like one of a knight. He had no beard like other gods, such as Neptune”. Podemos afirmar que, con estas operaciones, en el *Handbook* el pequeño Georgie construye su primer narrador.

En esta misma línea podríamos considerar los recortes brutales que opera la voz enunciativa. Así, los doce trabajos de Hércules quedan reducidos a cinco:

Hercules had to do twelwe works, this were the works, he had to killed the lion of Nemea, the hira of Lerna, a boar, called the boar of Herimanto, the giants birch [?] to the deer of golden horns. He had to clin the stables of Augea, ect

Georgie interrumpe la enumeración con un inesperado “etcétera” que parece anticipar su fervor por resumir y miniaturizar todo aquello que amenace con volverse extenso y tedioso: “Desvarió laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos” (Borges, 1974: 429).

¿Bastan estos recortes o pequeños desplazamientos para considerar el texto como un “original”? ¿Puede seguir pensándose como una copia o versión más allá de estas transformaciones? Resulta interesante, en este sentido, la respuesta de Borges a Burgin cuando este le pregunta por la *originalidad* del *Handbook*: “You mean ‘original mythology’ or a translation?”. El entrevistado responde: “No, no, no, no, no. It was just saying, for example, well, ‘Hercules attempted twelve labors’” (Burgin, 1969: 2). La negación es tan enfática que parece cuestionar el presupuesto de la pregunta. Como dijimos, se trata de una lectura retrospectiva, pero factible en relación con el modo de construcción de ese primer texto, que se sitúa ya en el límite entre la literatura y el comentario, entre la originalidad y la copia, mostrando lo porosos que son esos límites.

Ahora bien, más allá de estas proyecciones retrospectivas sobre la poética borgeana, nos interesa detenernos brevemente en la cuestión de la lengua. Cada vez que Borges se refiere a este texto subraya ese punto: el *Handbook* fue escrito “en un inglés bastante malo” (Alifano, 1988: 28), “in quite bad English” (Borges, 1970: 142), “in very clumsy English” (Burgin, 1969: 2). En efecto, como ya puede advertirse en el pasaje que citamos –y no han dejado de señalar los críticos que abordan el texto, como Kristal (2022) y Selnes (2004)– hay numerosos errores de gramática y ortografía a lo largo del texto: “waz” por “was”, “angre” por “angry”,

²⁰ Seguimos la transcripción del manuscrito propuesta por Selnes (2004), que hemos cotejado con las páginas reproducidas en De Torre (2005). Respetamos, como hace Selnes, la ortografía de Georgie, con todos sus errores y erratas.

“marraid” por “married”, etc. Son, por supuesto errores comprensibles y esperables en un niño de seis o siete años que aún está aprendiendo a escribir²¹. Más interesante resulta la interpolación de palabras en castellano en medio de la prosa inglesa. La mayoría de los personajes mitológicos son nombrados en español: “Perseo”, “Mercurio”, “Marte”, “Teseo”, “Cupido”, “Baco”, etc. La oscilación entre lenguas no se limita a los nombres propios: “There have had been a war in Creta and Thepas, and Creta was victory, Dedalo made a great laberinto, on which live the moster called Minotauro”. Kristal propone que esta alternancia se explica porque Borges estaría traduciendo de una fuente castellana al inglés:

Se trata en realidad de un ejercicio de traducción porque los nombres de los personajes mitológicos están en español como si el niño Borges hubiera consultado un manual de mitología escrito en dicho idioma, y a veces mantiene alguna que otra palabra en español. (2022: 45-46)

La hipótesis es plausible, aunque contradiga la memoria del propio Borges –que cita Lemprière, aunque en términos hipotéticos, es cierto– y el hecho de que, para esa época, sus lecturas eran básicamente en inglés. Selnes sugiere, en una línea similar, que los nombres en español pueden indicar que Borges no abrevó solo en Lemprière sino en múltiples fuentes:

Borges’s version contains many elements that could probably be retraced to other sources; one of these elements being the curious interpolation of proper names in their Spanish rather than English rendering (Baco, Teseo, Minotauro, etc.). (2004:76)

Helft, por el contrario, acepta que las páginas fueron “extraídas” del *Diccionario* de Lemprière y propone otra hipótesis para explicar la alternancia: “Borges creía que el inglés y el español eran un mismo idioma, apenas formas diferentes de dirigirse a Fanny, la abuela inglesa, y a Leonor, la madre criolla” (2013, 24). Aunque, como dijimos, hay que matizar la dependencia de Lemprière como fuente, esta explicación resulta seductora en tanto implica, como vimos con Pauls, que el bilingüismo de Borges funciona como una suerte de *continuum lingüístico*. En cualquier caso, más allá de cómo se expliquen estas irrupciones del castellano en medio de ese “clumsy english”, lo cierto es que esta “primera aventura literaria” se escribe en una lengua titubeante todavía, que exhibe las marcas de la zozobra entre dos códigos, y algo de esa inestabilidad parece comunicarse también a otras dimensiones del texto: su compleja adscripción genérica, el modo de vincularse con sus fuentes.

2.2. Bernardo del Carpio

El segundo texto de Georgie que se ha conservado es, como dijimos, una breve obra teatral de cinco páginas, cuya escritura podría datarse en una época cercana a la del *Handbook* (1906), pero con toda probabilidad posterior²². Así la presenta Williamson:

Escrita a mano en cinco hojas, consiste en tres escenas muy breves. La primera tiene a Bernardo del Carpio pidiendo su espada antes de partir a pagar rescate por su padre, que es retenido prisionero por un rey malvado. En la escena 2, Bernardo está de acuerdo en rendir el castillo ancestral de Carpio a cambio de la libertad de su padre. En la escena final, Bernardo entrega las llaves de su castillo, ofreciendo al rey todo lo que hay en él salvo un viejo puñal y un trozo de papel amarillo. El rey

²¹ Su recurrencia contribuye a la hipótesis de que el *modus operandi* no fue la transcripción mecánica sino algo más parecido a la paráfrasis o reescritura, quizás sin tener el texto fuente frente a los ojos.

²² Miguel de Torre lo fecha, al darlo a conocer en *Fotografías y manuscritos*, “circa 1906” (2005: 43). Esa misma fecha acepta Carlos García (2019, 2). Vaccaro, como dijimos, propone 1909 (1996: 58), apoyado en la comparación de la letra con la de una postal de esa época (cfr. también Alvarado s/d).

pregunta qué valor tienen esos objetos; Bernardo contesta que el puñal perteneció a su padre y en el papel amarillo está inscripto lo último que su padre había escrito. El rey invita ahora a Bernardo a encontrar a su padre en la puerta. Bernardo corre a saludarlo, exclamando “¡Padre!” solo para descubrir a dos criados que cargan su cuerpo muerto. Ultrajado por la traición, Bernardo extrae su espada, desafía a duelo al rey, y le da muerte. (2006, 71)

Nuevamente aquí tenemos un texto que resulta un tanto inesperado para la pluma de un niño: un drama que retoma un personaje legendario del romancero español, creado como réplica local a la épica francesa. Su historia, de la que constan distintas versiones con variantes en el romancero, ha sido objeto a su vez de numerosas versiones, que van desde dramas de Lope de Vega (Lozano, 1988) hasta canciones de flamenco (García, 2019).

Hay entonces diversas variantes de la historia de este personaje y no es claro cuál es la fuente en la que abrevó Georgie para su pequeña obra, pero la anécdota básica podría sintetizarse del siguiente modo (*apud* García, 2019, cfr. también Ratcliffe, 2005). Bernardo es hijo bastardo del conde Sancho Díaz de Saldaña y la infanta Ximena, hermana del rey Alfonso. El rey, por estos amores ilícitos, encarcela a Sancho y recluye a doña Ximena en un convento. Para conseguir la libertad de su padre, Bernardo ofrece sus servicios al rey, en combates en los que es exitoso; llega incluso, en una ocasión, a salvar la vida del monarca, quien lo recompensa con el castillo del Carpio. La obra de Borges comienza en el punto culminante del relato, cuando Bernardo decide enfrentar al rey e ir a buscar a su padre. Para permitirle reencontrarse con Sancho, el rey le reclama el castillo, que Bernardo entrega –en otras versiones, lo retiene–, solo para descubrir que su padre ya ha muerto. Bernardo entonces desafía a duelo a Alfonso, dándole muerte.

Como es notorio y ha sido señalado por los críticos que mencionan esta pieza, el tema central de la obra es la piedad filial de Bernardo. Esto ha sido leído como indicativo de la importancia que Jorge Guillermo tuvo para su hijo (García, 2019)²³; de la tensión que el niño percibía entre la vocación militar de sus antepasados masculinos y la vocación intelectual y el pacifismo del padre (Alvarado)²⁴; e incluso como un “intento de explicar la conducta contradictoria de su padre hacia él imaginando que era cautivo de un rey traicionero” (Williamson, 2006: 71).

Más allá de estas lecturas, nos interesa subrayar dos aspectos de la obra. En primer lugar, aunque de un modo distinto al *Handbook* –aquí estamos ante un género indudablemente literario, el teatro–, “Bernardo del Carpio” vuelve a poner en cuestión la idea de “originalidad”, la relación entre originales y versiones. El mismo hecho de que la fuente del texto no sea identificable habla de las transformaciones y desplazamientos introducidos por Georgie²⁵. Si se trata de una copia o versión es una copia o versión sin *original*, un *borrador* –y “no puede haber sino borradores” (Borges, 1974: 239)–.

²³ “La ceguera y la propia pusilanimidad, obligaron a Borges a convivir con su madre, que, para colmo, vivió casi cien años. Sin embargo, considero que la figura angular de su vida, al menos de su novela familiar, fue el padre [...] No es casual, pues, que una de las primeras piezas literarias de Borges, quizás la primera de todas, una obra de teatro escrita hacia 1906, estuviera relacionada con una figura que siente piedad filial para con su padre: Bernardo del Carpio” (García, 2019: web).

²⁴ “Siguiéndole la pista a esta extraña elección de Bernardo del Carpio como personaje, debemos recordar que el padre de Jorge Luis Borges fue el único miembro masculino de la familia desde tiempos inmemoriales que se negó a hacer la carrera militar. Su hermano fue capitán de navío, pero él eligió los estudios de Derecho. Era hombre culto, pacifista y seguía la doctrina anarquista de Herbert Spencer. Podríamos decir que en el aspecto épico era la oveja negra de la familia, y en aquella casa de la calle Serrano donde vivió Georgie sus primeros años, la épica (o el recuerdo de épicas familiares pasadas) tenía una importancia fundamental; se respiraba en el aire” (Alvarado, s/d: web).

²⁵ Por ejemplo, el nombre del servidor, “Jaime”, según apunta García (2019), no parece provenir del romancero ni de ninguna tradición reconocible: es probablemente un invento del escritor.

El segundo punto es la elección de la lengua. Como dijimos, algunos críticos han identificado este texto con el perdido “La visera fatal”, en tanto el autor declara que este fue escrito “after the manner of Cervantes” (Borges, 1970: 142) o en “archaic Spanish” (Burgin, 1969: 3). En efecto, “Bernardo del Carpio” está escrito en un español plagado de arcaísmos, que quiere reproducir el que –en la perspectiva de Georgie– correspondía a esos personajes en ese momento:

Ber. Vé, Jaime, á mi aposento, y traedme mi espada, y mis armas.

Jai. ¿Qué quiere hacer vuesa Merced con ellas? [...]

Jai. (Entrando) Aquí están vuestras armas (Muestra las armas)

Ber. Id, y ensilla á mi trotón.

Victoria Ocampo (*apud* Alvarado) ha señalado la relación entre este afán de reproducir un estadio antiguo del español y el que se comprueba en *La gloria de don Ramiro*, de Larreta – publicada en 1908, con lo que, si la relación es genética, habría que datar el texto luego de esa fecha²⁶. ¿Se habrá tratado de una búsqueda purista por parte de Georgie, de explorar un castellano antiguo y peninsular, como si fuera la contracara extrema de su primer intento, realizado en inglés? Es interesante, en este sentido, que, en su recapitulación acerca de este experimento lingüístico, Borges afirma: “I tried to write archaic Spanish. And that saved me from trying to do the same thing some fifteen years afterwards, no? Because I had already attempted that game and failed at it” (Burgin, 1969: 3).²⁷ El escritor identifica retrospectivamente en ese texto –o en esos textos, “La visera fatal” y “Bernardo del Carpio” – una apuesta estética, comparable a la de Larreta y otros escritores que fueron contemporáneos suyos, que juzga como un error. Este juicio parece haberse manifestado tempranamente: el manuscrito publicado por de Torre (2005: 43) permite observar la anotación manuscrita del escritor que, años después, en una letra distinta, consigna: “Errores- Efecto demasiado melodramático y ridículo. Demasiados crímenes”. Aunque no se refiera explícitamente a la cuestión de la lengua, lo melodramático y lo ridículo indudablemente tienen que ver, entre otras cosas, con esa elección de un español arcaizante²⁸.

Lo que está en juego, entonces, es la elección de una *lengua* para la propia escritura. Ya recordamos el *adagio* de Proust acerca de que los libros bellos están escritos en una especie de lengua extranjera. Georgie parece haber sido guiado en su búsqueda por una intuición semejante. En el primer intento –la primera aventura–, opta por el inglés, la lengua de la biblioteca paterna, y esa escritura resulta salpicada de castellano. (No hay lenguas puras, no hay límites claros en ese *continuum* bilingüe). En “Bernardo del Carpio”, el niño prueba con el español, un español que quiere ser antiguo y libresco, quizás como una forma de acceder a su versión más “pura”, quizás buscando darle dignidad literaria a una lengua que, en su representación, no la tenía de modo inherente. En medio de los arcaísmos, sin embargo, se deslizan involuntariamente algunas palabras o giros propios de la “modalidad oral de las familias criollas de comienzos del siglo XX” (García, 2019: web). Así, por ejemplo, “Anda

²⁶ “Si creemos a su amiga Victoria Ocampo, el relato estaba escrito ‘en un estilo similar al de *La gloria de don Ramiro*’, para después agregar: ‘En ese cuento las personas no morían: partían’” (Alvarado s/d: web).

²⁷ Señalemos que, como en otras ocasiones, la versión retrospectiva de Borges es un tanto inexacta. En algunos de sus textos de comienzos de los años veinte, puede leerse una notable presencia de arcaísmos, que proviene de sus lecturas de los clásicos españoles (cfr., en este sentido, algunos de los ensayos reunidos en *Inquisiciones*). Se trata de un rasgo estilístico que se irá extinguiendo hacia mediados de la década, cuando se consolide su búsqueda de un estilo criollista.

²⁸ Este volver sobre lo ya escrito, para evaluarlo críticamente, contribuye a que incluso estos borradores infantiles puedan pensarse, al menos con un estatuto marginal, como parte de la formación del escritor. Con “Bernardo del Carpio” estamos simplemente ante un niño que escribe, pero cuando Georgie relee y toma notas para corregir, ya estamos ante un proyecto de escritor.

pronto” [sería más adecuado: “Ve pronto”], “Id, y ensilla” [Id y ensillad], “Te lo podéis guardar” [Os lo podéis guardar], “Está tu padre en la puerta” [“Está vuestro padre...”].

Si bien, como dijimos, es posible, al menos como especulación crítica, intuir algún rasgo de la poética futura en estos primerísimos borradores, lo cierto es que en términos lingüísticos los dos ensayos –el inglés y el español arcaico-castizo– parecen haber servido fundamentalmente para descartar esas opciones. El tercer texto que consideraremos, el primero firmado por Borges en llegar a la página impresa, resuelve de otra manera esta pregunta acerca de en qué lengua escribir: se trata de un texto que desemboca en el castellano, luego de pasar por el inglés, es decir, de una práctica fundamental en la vida y en la obra de Borges: la traducción.

3. EL PRÍNCIPE FELIZ: DEL INGLÉS AL CASTELLANO

En la recapitulación de sus primeros escritos que Borges realiza en el ya citado *Autobiographical Essay*, luego de mencionar el *Handbook* y “La visera fatal”, dice “I very neatly wrote these things into copybooks”. Y, a continuación, como culminación de esta etapa de escritura infantil manuscrita, cita, en contraste, su primer texto impreso:

When I was nine or so, I translated Oscar Wilde’s “The Happy Prince” into Spanish, and it was published in one of the Buenos Aires dailies, *El País*. Since it was signed merely “Jorge Borges,” people naturally assumed the translation was my father’s. (1970: 142)²⁹

El texto se publicó, en efecto, en *El País*, el 25 de junio de 1910. Borges tenía entonces casi once años. Según varios testimonios (cfr. Vázquez, 1999: 32), la iniciativa para la realización de la traducción fue del propio Georgie; la publicación en el diario fue responsabilidad de Álvaro Melián de Lafinur, primo de Jorge Guillermo Borges y una figura menor de la bohemia porteña de las primeras décadas del siglo XX³⁰.

La traducción está atribuida claramente a “Jorge Borges (hijo)”. De todos modos, que haya suscitado sorpresa o confusión resulta entendible: la traducción es muy buena, especialmente considerando la edad del traductor³¹. Es legible y no presenta, a nuestro juicio, errores significativos³².

La traducción tiene que haber enfrentado necesariamente a Georgie a considerar ciertas diferencias entre las dos lenguas. Por ejemplo, como ha señalado Kristal (2022: 48), con la cuestión del género, que funciona de modo distinto en inglés y en castellano³³. “The swallow”,

²⁹ Leonor Acevedo, en sus memorias, insiste en esta confusión: “A los nueve años tuvo su primera publicación. Era una traducción de un cuento de Oscar Wilde, *El príncipe feliz*. Como lo firmó simplemente «Jorge Borges», todo el mundo creyó que la había escrito mi marido” (2021: 260).

³⁰ Borges lo evoca en sus *Autobiographical Notes* como un “poeta menor” y miembro de la Academia Argentina de Letras.

³¹ Alicia Jurado refiere una anécdota significativa en este sentido: “Un amigo de Padre [i.e. Jorge Guillermo Borges] –llamado Ricardo Belemey Lafont, que era profesor del Instituto de Lenguas Vivas, donde Padre enseñaba Psicología no solo felicitó a Padre por la traducción, sino que lo adoptó como texto en una de sus clases” (1964: 38).

³² Algunos críticos han presentado objeciones, pero sus perspectivas están desencaminadas. Nos referimos a los trabajos de Lozano Sañudo (2011) y Alvarado (s/d) que toman como traducción de Borges un texto que no es el publicado en *El País*, por lo que todo su cotejo carece de fundamentos –suponemos que pueden haber usado como fuente alguna edición publicada engañosamente como “traducción de Jorge Luis Borges”. También Kristal (2022), en su notable estudio sobre Borges y la traducción, presenta objeciones a la versión borgeana, particularmente en el modo de traducir la palabra “reed”. Sin embargo, entendemos que la opción de Borges es correcta y similar a la de la mayoría de los traductores del cuento al castellano (cfr. las traducciones de Baeza y Gómez de la Serna en Wilde, 1980 y Wilde, 1999).

³³ En inglés los sustantivos y adjetivos no tienen marca morfológica de género, aunque existen algunos nombres comunes con género semántico.

uno de los personajes principales del relato, es referido en inglés como un personaje masculino, con el pronombre “he” y “the reed,” su amada, es mencionada con el pronombre femenino, “she”, “his lady-love”. En castellano, “la golondrina” funciona como un personaje femenino y “el junco” como un personaje masculino (“su novio”). Para respetar el género gramatical en castellano, el traductor ha debido alterar el género de los personajes del relato. Apunta Kristal:

Borges decide cambiar el género sexual de los dos personajes, y una vez que toma esa decisión tendrá también que hacer otros pequeños ajustes a su traducción [...] Lo más importante es que a los 9 años de edad Borges ya se había dado cuenta de que, a veces, las incompatibilidades lingüísticas entre dos idiomas pueden llevar a una traducción en la que el traductor siente la necesidad de modificar el género sexual de algún personaje. (2022: 48-49)

Quizás pueda añadirse, en un sentido similar, cierta libertad del niño Borges para simplificar y abreviar algunos giros: ese furor sintético que ya vimos en el *Handbook* y que será un rasgo de su poética. Al traducir elimina algunos verbos de proceso verbal, nexos, pronombres y hasta sintagmas, que no implican modificaciones sustantivas:

His face was so beautiful *in the moonlight* that the little Swallow was filled with pity.
Su rostro era tan hermoso, que la pequeña golondrina se llenó de compasión.

Her face is *thin and worn*, and she has coarse, red hands, *all pricked by the needle*, for she is a seamstress
Su cara está *demacrada*, tiene manos toscas y coloradas pinchadas por la aguja, es costurera.

So the Swallow picked out the great ruby from the Prince’s sword, and flew away with it in his beak over the roofs *of the town*.
La golondrina sacó el grueso rubí de la espada del príncipe y con él en el pico voló sobre los tejados.

He passed over the Ghetto, and saw the old Jews bargaining with each other [...]
Pasó por el Ghetto y vio los viejos judíos *regateando*[...] (Wilde, 1910 y Borges, 1910, nuestro destacado)

Se trata, como se ve, de cuestiones de detalle, pero que implican decisiones por parte del traductor, una moderada libertad que presupone no considerar el original como un texto perfecto al que debe subordinarse reverencialmente³⁴.

En cuanto a la variedad lingüística empleada, no hay aquí una búsqueda de arcaísmos. El castellano se atiene al *standard*, a la norma culta, con algunas formas marcadamente peninsulares, que resultan esperables en una traducción publicada en 1910: el empleo del “vosotros”, algún leísmo –“Oh, pero le vemos en nuestros sueños...”.

Registramos, sin embargo, una excepción significativa, un arcaísmo que podemos calificar de cervantino: “¡Vive Dios, cuán deslucido está el príncipe feliz! –que traduce el “Dear me! how shabby the Happy Prince looks!”-. El modo de traducir esta exclamación puede ponerse en línea con otras que exhiben, por parte de Georgie, una conciencia de algunas diferencias culturales que deben contemplarse en la traducción de un modo que no se resuelve en la literalidad. Así, por ejemplo, “Charity Children” se traduce como “los niños del asilo”, “State-Ball” como “baile oficial”, “Town Clerk” como “escribiente del pueblo”; “the loveliest

³⁴ Sobre este rasgo del modo de traducir de Borges, además del citado estudio de Kristal (2022), remitimos al trabajo de Olea Franco (2001).

of the Queen's maids-of-honour", se convierte en "la más bella de las damas de honor" y "a meeting of the Corporation" en "una reunión", eliminando corporaciones y reinas, menos relevantes en el contexto rioplatense.

La práctica de la traducción obliga a considerar, de modo más o menos consciente, simpatías y diferencias entre las lenguas. Rompe, en este sentido, la posibilidad de considerar inglés y castellano como un *continuum* casi indiferenciado. Se trata de dos lenguas con matices y particularidades diferentes, pero en modo alguno opuestas. Se puede ir y volver de una a la otra, se puede leer en una y escribir en la otra, se pueden trasladar y transformar estructuras, palabras, giros. Por supuesto no se trata de que "El príncipe feliz" funcione como una epifanía lingüística para Borges, pero indudablemente este primer ejercicio de traducción publicado representa un hito muy significativo en la constitución de su conciencia metalingüística y su proyecto de escritura.

3.1 ¿El primer texto de Borges?

Antes de proponer una conclusión sobre este recorrido, nos gustaría plantear una última cuestión. La traducción firmada "Jorge Borges (hijo)", ¿puede pensarse como el primer texto publicado por Borges, dándole a este nombre el carácter, aunque sea incipiente, de nombre de autor? En términos de Foucault (2010), la pregunta es: ¿la traducción de "El príncipe feliz" es o no parte de la *obra*? La respuesta, por supuesto, no es objetiva, sino que depende de la serie que pueda construirse con este texto.

Queremos dejar planteados, al menos como sugerencia, tres puntos en los que la traducción del texto de Wilde puede tener alguna resonancia en la obra posterior del autor. Estamos en un terreno hipotético, claro, pero el hecho de que sea un texto que leyó con suficiente interés como para decidir traducirlo es al menos un indicio de que el relato fue incorporado por Borges a su biblioteca mental.

Cuando el príncipe evoca su infancia, le dice a la golondrina que esta transcurrió en un jardín donde jugaba con sus compañeros durante el día y en un gran salón donde bailaba por las noches. Este espacio infantil idílico estaba separado del exterior: "Rodeaba el jardín un elevado muro, más nunca pregunté lo que había tras él, todo lo que me rodeaba era tan bello" (Borges, 1910). Unos treinta y cinco años después de traducir estas líneas, Borges evocará su propia infancia, al recibir el Gran Premio de Honor de la SADE, en 1945.

Así, durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. *Lo cierto es que me crie en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses.* (Borges, 1999: 301, nuestro destacado)

La formulación se repetirá en el prólogo a la segunda edición de *Evaristo Carriego* (1955), aunque allí el "largo muro" es reemplazado por una "verja" y se volverá uno de los pasajes más citados por la crítica borgeana (cfr. al respecto Louis, 2006: 201). Como se habrá advertido, en su formulación original, parece haber alguna reminiscencia del cuento de Wilde. La alusión puede ser absolutamente involuntaria, pero quizás la historia del niño que habitaba un mundo de ensueño, rodeado por un muro que lo aislaba del exterior pudo haber quedado en la memoria del traductor como un emblema de su propia infancia.

Además de la posible resonancia de esta cita –y la hermenéutica de la propia niñez que propone– hay dos procedimientos que aparecen en el texto de Wilde traducido por Borges que pueden ponerse en línea con los que el propio Borges usará muchos años después. El primero es la enumeración, en el momento en el que la golondrina le cuenta al príncipe las maravillas de Egipto:

Todo el día siguiente le pasó en sus hombros contándole cuentos de lo que viera en tierras remotas. Le contó de los rojos ibis, que están en largas filas en las orillas del Nilo y pescan doradas carpas con sus picos; de la Esfinge que es tan vieja como el mundo, mora en el desierto y lo sabe todo; de los mercaderes que caminan lentamente al lado de los camellos y llevan cuentas de ámbar en sus manos; del Rey de las montañas de la Luna, que es negro como el ébano, y adora un gran cristal; de la gran serpiente verde que duerme en una palma y tiene veinte sacerdotes que la alimentan con tortas de miel; y de los pigmeos que navegan en un gran lago en anchas hojas planas y que están siempre en guerra con las mariposas. (Borges, 1910)

El pasaje debe haber impactado en particular al traductor, quien tenía cierta fascinación por el Oriente en general, y según testimonio de su madre, por Egipto en particular (Acevedo, 1964: 11). No se trata, desde luego, exactamente de lo que se ha dado en llamar enumeración caótica (Spitzer, 1945) y que será una de las marcas registradas de la obra borgeana –con un punto culminante en “El Aleph”. Pero hay algo en el tono, en el modo en que se solapan lo verosímil y lo fantástico, en la propia sintaxis, en el modo de construcción de la secuencia que parece presuponer largas historias de las que solo se nos revela un pequeño fragmento... Todo esto, no tengo un modo más preciso de formularlo, *suen*a borgeano. Compárese, por ejemplo, con este fragmento de “El espejo y la máscara”:

Revista de lenguas y literaturas

En una isla vi lebreles de plata que daban muerte a jabalíes de oro. En otra nos alimentamos con la fragancia de las manzanas mágicas. En otra vi murallas de fuego. En la más lejana de todas un río abovedado y pendiente surcaba el cielo y por sus aguas iban peces y barcos. (Borges, 1996: 47)³⁵

Por último, el desenlace del relato implica un cambio radical de perspectiva, que introduce abruptamente a un personaje, Dios, que no había intervenido hasta el momento:

“Traedme las dos cosas más preciosas de la ciudad”, dijo Dios a uno de sus ángeles; y el Ángel le trajo el corazón de plomo [del príncipe] y el ave muerta. “Habéis elegido bien, dijo Dios, pues en mi jardín del paraíso este pajarillo cantará eternamente, y en mi ciudad de oro el Príncipe Feliz me alabará por siempre”. (Borges, 1910)

Como se recordará, Borges utiliza un recurso similar en al menos dos de sus relatos, donde un párrafo final introduce un nuevo personaje que cierra y en buena medida resignifica la historia: en “La casa de Asterión”, con la aparición de Teseo y Ariadna; en “Los teólogos”, con la introducción, como en Wilde, del mismísimo Dios³⁶.

Insistamos en que no pueden extraerse demasiadas conclusiones acerca de estos posibles puntos de contacto entre este primer texto publicado por Borges y la poética que desarrollará décadas más tarde en su obra adulta. Puede tratarse de meras coincidencias, por el efecto de

³⁵ Existen fragmentos con una estructura similar al que citamos en “Las ruinas circulares”, “El inmortal”, “Undr” o “El informe de Brodie”, por mencionar algunos ejemplos.

³⁶ “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió” (“La casa de Asterión”, Borges, 1974: 570).

“El final de la historia sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecido y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona” (“Los teólogos”, Borges, 1974: 556).

la lectura retrospectiva, puede que alguna resonancia de esta lectura –a la que probablemente revisitó en otros momentos de su vida– se haya articulado con otras y contribuido a forjar algún elemento de su poética. En todo caso podríamos decir que, así como cada escritor crea sus precursores, también se crea a sí mismo, la leyenda de su origen, y es difícil no sucumbir a la tentación de leer los textos del niño Georgie como si los hubiera escrito Borges.

4. CONCLUSIONES O UN POSIBLE FINAL DEL RECORRIDO

Hemos procurado trazar un itinerario que funcione como una suerte de (documentada) ficción crítica en relación con los primeros escritos de Borges, realizados entre los seis y los diez años. Nuestro punto de partida fue una consideración del bilingüismo castellano-inglés del niño Borges, que lo sitúa ante la disyuntiva: ¿en qué lengua(s) escribir?

Su primer intento lo realiza en inglés, el *Handbook of Greek Mythology*. Señalamos que este manuscrito presenta algunas particularidades interesantes en relación con su género – enciclopédico y sintético a la vez– y en la indecibilidad de su estatuto –¿original o versión?–. En cuanto a la lengua, se trata de un inglés con numerosos errores de gramática y ortografía – esperables, si tenemos en cuenta la edad del autor– que incluye, en algunos pasajes, palabras en español –señales quizás de una percepción aún confusa de las diferencias entre ambas lenguas. En su valoración retrospectiva, Borges se referirá siempre a ese primer experimento subrayando que estaba escrito en un inglés torpe o malo. El énfasis parece innecesario y da cuenta, quizás, de la clausura de ese camino: el inglés no será la lengua en la que se escribirá la obra.

El segundo intento es la breve obra teatral “Bernardo del Carpio”, sobre la que, hasta donde sabemos, Borges no ha dejado comentarios posteriores, salvo metonímicamente en sus referencias a “La visera fatal”. Nuevamente, el texto mantiene una compleja relación con la distinción entre “original” y “versión” –al punto de que no es posible identificar con precisión su fuente. Está escrito en un castellano arcaizante, condicionado, claro, por el ambiente de la obra, pero quizás vinculado a la búsqueda de dar estatuto literario a esa lengua –o a la búsqueda de cierto prestigio, vinculado a lo antiguo y la variante peninsular. También esta opción lingüística será conceptualizada posteriormente por Borges como un error.

Luego de intentar un inglés impuro y un castellano con afán de pureza, el tercer texto parece implicar un modo distinto de articular las lenguas: se trata de una traducción, de volver a escribir en castellano lo que había sido escrito en inglés, de un texto que es y no es el de Wilde, un texto que es y no es de Borges. Esta será la opción lingüística que se consolidará luego en la obra del autor: el castellano, pero un castellano que de algún modo ha pasado por el inglés, que a veces parece traducido del inglés³⁷. Hay numerosas variantes de esta forma, pero podríamos sintetizarlas en dos operaciones fundamentales.

Uno: *Leer en inglés para escribir en castellano*. Pensemos en las innumerables reseñas y ensayos sobre autores anglófonos (Poe, Chesterton, Ellery Queen, Joyce), pero también la reescritura más o menos explícita de hipotextos en inglés –“Tema del traidor y del héroe” y “The Sign of the Broken Sword” de Chesterton; “La espera” y “The Killers” de Hemingway; “La muerte y la brújula” y los relatos de Poe sobre M. Dupin– (cfr. Adur, 2011). No en vano se ha llegado a afirmar que Borges es el mejor escritor inglés en lengua española (Rodríguez Guerrero, 2001; Salazar Anglada, 2005)

Dos: *Postular o dejar entrever la existencia de un inexistente original inglés (o alemán, o latino), del que el texto se presenta como traducción*. Así, en “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, luego de que se nos narre su primer asesinato, tenemos la siguiente línea de Bill: “«¿De veras?», dice”

³⁷ Un buen ejemplo de esto lo encontramos en la frecuente práctica, entre lectores y críticos, de añadir un artículo al título “El jardín de [los] senderos que se bifurcan”. La causa de este añadido es que la omisión del artículo suena extraña en el castellano y, como ha señalado Balderston, hace pensar en una traducción literal del inglés (2013: 117).

(Borges, 1974: 318). A continuación, un misterioso asterisco nos remite a una nota al pie, que duplica la frase que acabamos de leer, pero en inglés: “*Is that so?, he drawled” (Borges, 1974: 318). Esta inexplicable nota propone –produce– un hipotético original inglés, del que el texto de Borges, entonces, sería traducción³⁸. Algo similar puede decirse de “El acercamiento a Almotásim” donde la apócrifa novela india es citada en castellano, pero exhibiendo fragmentos del “original” inglés, como si la prosa de Borges fuera, de nuevo, una traducción: “Una chusma de perros color de luna (*a lean and evil mob of mooncoloured hounds*) emerge de los rosales negros” (Borges, 1974: 415). Mencionemos, por último, el caso de “Tlön...”: la cita inicial, en castellano, atribuida a Bioy (“los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”) es luego cotejada con su “original” inglés:

Él había recordado: *Copulation and mirrors are abominable*. El texto de la Enciclopedia decía: *Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are abominable) porque lo multiplican y lo divulgan.* (Borges, 1974: 432)

Para llegar al castellano, entonces, Borges da un rodeo, un paseo, un pasaje por el inglés. Este es el itinerario, el gesto, que puede leerse en esta ficción crítica que hemos propuesto sobre los textos de infancia: ni el inglés ni el castellano puro; es la alianza, el diálogo de esas dos lenguas en la traducción lo que funda el primer hito de la obra borgeana.

Bibliografía

- ACEVEDO, Leonor (1964) “Propos de Mme Leonor Acevedo de Borges”, *L’Herne*, J. Luis Borges, pp. 9-11.
- (2021) *Memorias de Leonor Acevedo de Borges*, Buenos Aires, Claridad.
- ADUR, Lucas (2011) “De traidores y héroes. Sobre la reescritura borgeana de un cuento de Chesterton”, *IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, https://www.academia.edu/108920758/De_traidores_y_h%C3%A9roes_Sobre_la_reescritura_borgeana_de_un_relato_de_Chesterton
- ALIFANO, Roberto (1984) *Conversaciones con Borges*, Buenos Aires, Atlántida.
- (1988) *Borges. Biografía verbal*, Barcelona, Plaza y Janes.
- ALVARADO, José Luis (s/d) “Todos los libros de Borges. Primeros textos (III)”, <https://cicudadry.es/todos-los-libros-de-jorge-luis-borges-primeros-textos-iii-el-drama-bernardo-del-carpio/> (17/9/2022)
- BALDERSTON, Daniel (2013) “Fictions” en E. Williamson, ed., *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 110-122.
- BARAC, Raluca y Ellen Bialystok (2012) “Emerging Bilingualism: Dissociating Advantages for Metalinguistic Awareness and Executive Control”, *Cognition*. 122(1), pp. 67-73.

³⁸ Speranza afirma sobre esta nota: “Con ironía sutil incluye en una nota al pie la frase en inglés (*Is that so?, he drawled*), presunto original del breve dicho de Billy the Kid que él mismo ha acriollado (“«¿De veras?, dice”), invirtiendo la dirección y la jerarquía usuales del subtítulo o el doblaje [...] ¿Quién acota en inglés? ¿Quién narra? ¿Cuál es el original? ¿Cuál es la copia? ¿Quién es el autor? ¿Quién, el traductor? ¿Hay algo, alguien, más allá del lenguaje?” (2006: 144).

- BORGES, Jorge Luis (1910) "El príncipe feliz" (traducción), *El País*, 25 de junio de 1910.
- (1970) "An autobiographical essay", *The Aleph and other stories*, Nueva York, Dutton.
- (1974) *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1980) *Siete noches*, Adrogué, Meló.
- (1996) *Obras completas III*, Buenos Aires, Emecé.
- (1999) *Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé.
- BURGIN, Richard (1969) *Conversations with Jorge Luis Borges*, Nueva York, Holt.
- DELEUZE, Giles (2022) "La literatura y la vida", <https://lobosuelto.com/la-literatura-y-la-vida-gilles-deleuze/> (10/8/2022)
- DE MILLERET, Jean (1967) *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, París, Pierre Belfond.
- DE TORRE BORGES, Miguel (2005) *Borges. Fotos y manuscritos*, Buenos Aires, Alloni/Proa.
- DERRIDA, Jacques (2002) *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial.
- FOUCAULT, Michel (2010) *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, El cuenco de plata.
- GARCÍA, Carlos (1998) "Borges inédito. Bibliografía virtual, 1906-1930", *Variaciones Borges* 5, p. 265-276.
- (2019) "Bernardo del Carpio entre Borges y el flamenco", https://www.academia.edu/38458029/Bernardo_del_Carpio_entre_Borges_y_el_Flamenco (24/10/2022)
- GUIBERT, Rita (1986) "Borges habla de Borges" en Jaime Alazraki, ed., *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, pp. 318-355.
- HADIS, Martín (2006) *Literatos y excéntricos. Los ancestros ingleses de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Sudamericana.
- HELFT, Nicolás (2013) *Borges. Postales de una biografía*, Buenos Aires, Emecé.
- JURADO, Alicia (1964) *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Eudeba.
- KRISTAL, Efraín (2022) *Querencias. Guerra, traducción y filosofía en Jorge Luis Borges*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- LEFERE, Robin (2005) *Borges: entre autorretrato y automitografía*, Madrid, Gredos.
- LEMPRIERE, J. (1801) *Bibliotheca classica; or, A classical dictionary*, <https://archive.org/details/bibliothecaclas01lempgoog/page/n298/mode/1up> (1/11/2022)
- LOUIS, Annick (2022) "Fábulas de autor", Conferencia en las Jornadas Borges 2022, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, https://www.youtube.com/watch?v=Mr0C2-oe1vY&t=2s&ab_channel=CentroCulturalBorges (2/11/2022)
- (2006) *Borges face au fascisme 1. Les causes du présent*, París, Aux Lieux d'être.
- LOZANO, Joaquín Roses (1988) "Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpio en el teatro de Lope de Vega", *Inti. Revista de literatura hispánica*, n. 28,

<https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1415&context=inti> (2/11/2022)

LOZANO SAÑUDO, Belén (2011) "Borges y la traducción. Análisis de su primera incursión práctica: El príncipe feliz de Oscar Wilde", *Mutatis mutandis. Revista latinoamericana de traducción*, v. 4, n. 1, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/9503?articlesBySimilarityPage=27> (10/9/2022)

MAINGUENEAU, Dominique (2006) *Discurso literario*, San Pablo, Contexto.

MARGARIL, Nicolás (2020) "Nota sobre la ficción crítica argentina", *Escrituras latinoamericanas*, Córdoba, Editorial Universitaria de Villa María.

OLEA FRANCO, Rafael (2001) "Borges y el civilizado arte de la traducción: una infidelidad creadora y feliz", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIX.2, <https://www.redalyc.org/pdf/602/60249206.pdf>

PAULS, Alan (2000) *El factor Borges*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

PIGLIA, Ricardo (2004) "Ideología y ficción en Borges" en Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (ed.), *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Norma, pp. 33-41.

PROUST, Marcel (2005) *Contra Sainte-Beuve*, Barcelona, Tusquets.

RATCLIFFE, Marjorie (2005) "Honor y legitimidad. Bernardo del Carpio en el Siglo de Oro", *Actas del VII Congreso de la AISO*, https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_075.pdf (2/10/2022)

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1998) *Borges: una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.

RODRÍGUEZ GUERRERO, Santiago (2001), "Idea de Edgar A. Poe en la obra crítica de Jorge Luis Borges", *Borges studies online*, <https://www.borges.pitt.edu/bsol/srg.php> (2/11/2022)

SALAZAR ANGLADA, Aníbal (2005) *Teoría y práctica de la traducción en Borges*, en M. L. Romana García, ed., *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, Madrid, AIETI, pp. 1028-1040.

SELNES, Gisle (2004) "Primal scenes or fictional foundations? An approach to the mythological origins of Borges narrative fiction", *Variaciones Borges* 18, pp. 63-80.

SPERANZA, Graciela (2006) *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Buenos Aires, Anagrama.

SPITZER, Leo (1945) *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Coni.

SUN, Lichao (2016) *Analyzing bilingual advantage in metalinguistic awareness: the roles of executive functioning and vocabulary knowledge on metalinguistic tasks*. Tesis doctoral. <https://escholarship.org/uc/item/5wn18640> (10/8/2022)

SURGHI, Carlos (2020) "Nicolás Rosa: los restos de la crítica", *Celehis* n 40, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2313-94632020000200120 (1/11/2022)

VACCARO, Alejandro (1996) *Georgie. 1899-1930*, Buenos Aires, Editorial Proa/Alberto Casares.

VÁZQUEZ, María Esther (1999) *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets.

WILDE, Oscar (1910) *The Happy Prince and Other Tales*, Londres, David Nutt.

— (1980), *El príncipe feliz y otros cuentos*, Barcelona, Bruguera. Traducción de Ricardo Baeza.

WILDE, Oscar (1999) *El ruiseñor y la rosa y otros cuentos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Traducción de Julio Gómez de la Serna.

WILLIAMSON, Edwin (2006) *Borges, una vida*, Buenos Aires, Seix Barral.



Anhelo y consciencia

Un estudio de “Himno del Mar” (1919) de J. L. Borges

DANIEL ATTALA
Université Bretagne Sud

Para Carlos García

Aber die Einheit, die dieses Schaffen befiehlt und führt, sie, die Leben und Tod emporträgt in rechter und linker Hand, das heilige Meer will ich kennen.

Martin Buber (1913: 135)ⁱ.

Resumen

Se hace una crítica de la periodización de la poética de Borges según la cual a un entusiasmo e ingenuidad juveniles habría sucedido una actitud irónica y escéptica. Tomando como caso testigo el poema “Himno del Mar”, citado de ordinario como ejemplo emblemático de aquella supuesta manera juvenil, se muestra que la circunspección y el escepticismo ya están presentes en este primer poema de su producción. Son señaladas, a tal fin, las fuentes directas e indirectas del poema y se lo estudia en algunos de sus rasgos principales: evocación de una totalidad a la que el poeta no puede, aunque lo anhele, reunirse para cantar, al unísono con el mar, el *himno del Mar*. Se concluye haciendo de esa consciencia de los límites de la poesía, un rasgo esencial de la poética de Borges desde “Himno del Mar” hasta “Mateo XXV, 30”.

Palabras clave: J. L. Borges, W. Whitman, himno, entusiasmo, anhelo, consciencia.

Abstract

A critique is made of the periodisation of Borges' poetics according to which a youthful enthusiasm and naivety would have been followed by an ironic and skeptical attitude. Taking as a case in point the poem “Hymn to the Sea”, usually cited as an emblematic example of that supposedly youthful manner, it is shown that circumspection and skepticism are already present in this first poem of his production. To this end, the direct and indirect sources of the poem are pointed out and it is studied in some of its main features: evocation of a totality which the poet cannot, although he longs to, sing, in unison with the sea, the *hymn of the Sea*. The article concludes by making this awareness of poetry limits an essential feature of Borges' poetics, from “Himno del Mar” to “Mateo XXV, 30”.

Keywords: J. L. Borges, W. Whitman, hymn, enthusiasm, longing, awareness.



1. EL MITO DE LA PREHISTORIA ENTUSIASTA DE JORGE LUIS BORGES

Desde los años 1960, los críticos suelen encontrar en la voz de las primeras producciones de Borges una inflexión entusiasta que les parece desaparecer más tarde por completo o por lo menos enfriarse o apagarse bajo los efectos paralizantes de la ironía y de cierta reserva,

ⁱ “Pero quiero conocer la unidad que ordena y guía esta creación, que lleva en alto la vida y la muerte en la mano derecha y en la izquierda, el mar sagrado”.



circunspección o incredulidad anteriormente ausentes. El propio Borges contribuyó a cimentar esta idea al reeditar en la década de 1950 su obra precedente, eliminando de ella vastas zonas e inclusive al abjurar de su primigenia militancia en las filas “de la secta, de la equivocación ultraísta”, según palabras suyas de 1952 reiteradas en 1961.

No es una casualidad que el interés de la crítica por sus textos tempranos aparezca en esos años. Movidos tal vez por el destierro de dichos textos de las *Obras completas* y por las referidas condenas de la militancia vanguardista, los primeros en mostrar tal interés fueron Gloria Videla en un estudio sobre el ultraísmo de 1961 y Guillermo de Torre en un trabajo de 1964 que llevó por título “Para la prehistoria ultraísta de Borges” y que mereció, como afirmó más tarde Gloria Videla, “triple publicación” (1975: 174): en *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid, en *Hispania* de Washington y finalmente en *Al pie de las letras*, obra de Torre de 1967. Es al artículo de Torre que se debe la periodización según la cual la biografía literaria de su ya célebre cuñado tendría en los años ultraístas unos “pre-orígenes”, una “prehistoria” o “proto-historia” radicalmente diferente de la historia propiamente dicha que se iniciaría hacia 1923 con *Fervor de Buenos Aires*. Desde el mismo título de un trabajo de 1975 –“Anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraísta”– Gloria Videla hizo suya la terminología de Torre consagrando así, en cierto modo, la mentada periodización. Más tarde Emilia Zuleta – profesora de Videla en la Universidad de Cuyo, corresponsal de Torre a quien en 1962 dedicó el primer libro consagrado a su trayectoria intelectual– convalidó indirectamente la periodización y otras opiniones de Torre, añadiendo, sin explicar el porqué, el dato de que a Borges no le había gustado el artículo de su cuñado (Zuleta, 1993: 92).

En *Literaturas europeas de vanguardia*, obra publicada en 1925, Torre ya había llamado la atención sobre la inflexión entusiasta en la voz de Borges¹. Casi ningún estudio sobre ese período se priva de citar la frase con la que uno de los inventores del ultraísmo describía en aquel libro al joven que procedente de Suiza, hacia marzo o abril de 1919 había desembarcado en España: “Llegaba ebrio de Whitman, pertrechado de Stirner, secuente de Romain Rolland, habiendo visto de cerca el impulso de los expresionistas germánicos, especialmente de Ludwig Rubiner y de Wilhelm Klemm” (Torre, 1925: 62). Ya en aquel entonces, empero, esa frase tenía el cometido más o menos secreto de crear un contraste con *Fervor de Buenos Aires*, libro de 1923 que según Torre pertenecía, no al “alba ultraísta” sino a “una más reciente y discutible evolución” del autor y cuyo rasgo sobresaliente era en su opinión la circunspección reflexiva o meditabunda y los tonos apagados u opacos, defectos, al fin y al cabo, que iban en detrimento de la “pura emoción lírica” de la “primera manera ultraísta” (63). Torre se dice optimista, sin embargo; cree que el poeta volverá al redil de la vanguardia: “posee la suficiente agilidad mental para dar un nuevo salto hacia la extrema izquierda y dejar desconcertados a los antagonistas de hoy” (64). Un año después, con ocasión de la publicación de *Luna de enfrente*, Torre tiene sin embargo que reconocer la frustración de esa esperanza. De ahí la insistencia en distinguir una primitiva inflexión entusiasta y un apagamiento posterior: “En contraste con la cualidad objetiva que un día creímos fundamental en el credo moderno, no hay nada dinámico o alborozado en sus versos” (Torre, 1926: 33). Esta visión de la obra de Borges no era, en el fondo, sino una proyección de la concepción de la historia “de la poesía del último cuarto de siglo” expuesta por Torre en el prólogo a un libro de una poeta uruguaya publicado en 1945: un inicio vanguardista casi absoluto en que reinó la “imagen” o “metáfora” y que Torre describe casualmente en términos marinos como una “pleamar desbordante” a la que atribuye como característica esencial un “espíritu afirmativo, jubiloso y hasta dionisiaco que inflaba sus velas”, seguido (lamentablemente) por la consabida “reacción –excesiva como todas las reacciones”: “Tras el Carnaval, la Cuaresma. Después de la pleamar desbordante, una bajamar de restricciones” (Torre, 1945: 8-9). El esquema mismo no es por lo demás sino la simple y casi

¹ Sobre la relación entre Borges y Guillermo de Torre en la década de 1920, véase García (2017 y 2020).

mecánica aplicación del modelo según el cual la historia es una sucesión de buenas revoluciones y menos buenas contrarrevoluciones. Veinte años después, Torre aplicó esta concepción autocomplaciente y contrastada al caso personal de Borges. Y como salvo los fragmentos incluidos en la pequeña antología añadida por Gloria Videla a su artículo de 1961, el público no podía disponer de los textos de Borges en cuestión, el crítico se tomó el trabajo de ofrecer una nueva selección. Ésta no es, así pues, para nada inocente. Su cometido era cimentar la tesis de un contraste entre la vieja manera entusiasta y el "extremo opuesto" al que habría saltado o más bien retrocedido Borges tras su regreso al país natal en 1921 (Torre, 1964: 457). Fue en ese momento, en opinión de Torre, que Borges habría empezado a recoger las riendas del entusiasmo y a recluirse en aquella circunspección, reserva o reticencia ante lo afirmativo que caracterizaban su poética actual, revelando, de este modo, su predilección nativa o ingénita por la duda y las perplejidades. El propio Borges supo echar agua a este mismo molino no sólo desdiciéndose de su etapa ultraísta sino también haciendo de *Fervor de Buenos Aires* el germen de toda su obra posterior, como si antes no hubiera habido nada o como si lo que hubo, poco y nada tuviera que ver con aquello que en la década de 1950 los editores ya daban, con la anuencia del autor, por sus *obras completas* (Borges, 1982: 93).

En lo que atañe al entusiasmo, Torre da a entender que fue una característica esencial del movimiento ultraísta traicionado por Borges. Entre los fragmentos publicados por Gloria Videla en 1961 estaban los últimos versos de aquel poema que algunos lugares Borges consideró como su primer poema publicado. A pesar de ese carácter inaugural, Videla no confirió a "Himno del Mar" un lugar de privilegio. Torre sí se lo confirió, recogiendo en su antología dos largos fragmentos de este poema y acompañándolos, por todo comentario, con el de que holgaba dispensar ninguno: por sí mismos esos fragmentos bastaban –daba a entender– como demostración de lo diametral que era el contraste entre el Borges primigenio y aquel al que estaba acostumbrado el lector de 1964. No sin amargura y hasta con despecho, escribía: "no ignoro que Jorge Luis Borges reprueba, inclusive desprecia, aquellos comienzos de su obra, abominando del ultraísmo y de todo [*sic*] lo que con él se relaciona. Su entusiasmo de una época, de unos años –de 1919 a 1922– pronto se trocó en desdén y aun en agresividad" (Torre, 1964: 458). Torre caracterizaba la primera etapa de este enfriamiento como una contracción de las perspectivas geográficas que acaso simbolizara –en opinión que ya había dejado asentada en su crítica de 1926– una contracción equivalente de la esfera de los intereses y de la ambición y por lo tanto un empobrecimiento en toda la línea de la labor poética del argentino: "Al «entusiasmo» de tipo whitmaniano ante la pluralidad del universo, sustituye el «fervor» por el espacio acotado de una ciudad" (458)². Borges había pasado del *entusiasmo* –término en cuya etimología alentaba todavía, como en el pecho del poeta, el soplo inspirador del dios y que Borges escondía ya en su juventud detrás de vocablos más criollos como *endiosar* o *endiosado*–, al hogareño y provinciano *fervor*, término frecuentado por el propio Torre en sus escritos de juventud pero que ahora, en la cubierta del primer poemario del ultraísta descarriado, le sabía a poca o muy poca cosa.

Parte orgánica de la apologética retrospectiva del ultraísmo desplegada por Torre en este y otros escritos, esta crítica de Borges es justa sólo en parte. Para subrayar lo que toma como *escepticismo* y *provincialismo* de la nueva manera, Torre acentúa hasta la caricatura los rasgos

² El mismo juicio, aunque sin la referencia a Whitman, se encuentra en la crítica de 1926: "el poeta de *Fervor de Buenos Aires* se nos muestra cada día más adicto a los paisajes nativos y a sus modos de decir vernáculo. Vuelto de espaldas a la polifonía europea, desentendido de las pesquisas metafóricas a que un tiempo se entregó, encara hoy retrospectivamente su estilo hacia la pampa idiomática del setecentismo español y vierte su espíritu sobre la pampa aventurera y rediviva del guachaje argentino siglo XIX" (Torre, 1926: 32). Cotejando ambos textos y poniéndolos en perspectiva con el famoso debate del *meridiano* de 1927, se observa ya en estas críticas el recelo de Torre frente al porteñismo del primer libro de Borges: *cosmopolitismo* y *universalismo* son, para él, sinónimos de *européismo*, mientras que *provincialismo* o *porteñismo* vienen a ser actitudes contrarias, no sólo al *européismo*, sino también al *cosmopolitismo* y al *universalismo* encarnados para el caso en la poesía del norteamericano Whitman.

entusiastas y cosmopolitas de la vieja. Lo cierto es que apenas un mes después de publicado “Himno del Mar”, en lo que se puede designar como su primer escrito programático –“Al margen de la moderna estética”, publicado en *Grecia* el 31 de enero de 1920–, Borges no sólo ponía de manifiesto sus simpatías ultraístas sino, al mismo tiempo, su sospecha de que las “tendencias novísimas” no eran tal vez otra cosa que el “canto de cisne de la retórica” (Borges, 1920a). Frase cuya gravedad no está tanto en lo del “canto del cisne” como en lo de “retórica”. Ya Enrique Pezzoni, en su estudio sobre *Fervor de Buenos Aires*, citaba este artículo como muestra de que no todo había sido euforia en el Borges vanguardista (Pezzoni, 1986: 70). El entusiasmo del autor de “Himno del Mar”, si en verdad hubo tal cosa, no fue de una sola pieza; la duda, la circunspección, el escepticismo, ya carcomían la profesión de fe whitmaniana y ultraísta de la supuesta primera hora³.

La inflexión entusiasta en cuestión en las lecturas inauguradas por Torre es asociada invariablemente con el nombre de Whitman. Tiene, además, en “Himno del Mar”, el ejemplo más conspicuo. El poema apareció *Grecia*, Sevilla, el 30 diciembre de 1919. Adriano del Valle, jefe de redacción de la revista a quien Borges dedicó el poema, escribía poco después sobre el argentino: “Admirador fervoroso de Walt Whitman, también él parecía soportar sobre sus hombros inclinados todo el peso de los orbes líricos del viejo cantor americano” (Valle, 1921). Al menos en apariencia, los versos libres e irregulares de “Himno del Mar” cuentan la experiencia mística que asalta al poeta cuando, tras bajar de la montaña a la playa, zambullirse en el mar y alejarse, nadando, de la orilla y de su propio pasado (liberándose así de “los barrotes temporales y espaciales” que eran la cárcel de todo expresionista según el propio Borges en nota de agosto de 1920⁴), siente de súbito eclipsarse todo salvo el *Mar*, palabra que al comienzo del poema viene escrita con mayúscula. El *Mar*, de repente, lo es *todo* en la experiencia del poeta, en la que inclusive su propio yo felizmente naufraga.

La posibilidad de ver en este poema el signo de un entusiasmo sincero, la garantía, diríamos, de que lo que canta es digno de fe, reside en una circunstancia que el propio Borges y todos los comentaristas suelen mencionar las raras veces que hablan de “Himno del Mar” con

³ El propio Alejandro Vaccaro (1996a: 195-196), al reseñar el período sevillano de Borges y al citar “Al margen de la moderna estética”, olvida las dudas con las que termina este escrito: “Es el primer texto donde Borges realiza una encendida defensa del ultraísmo y donde demuestra ya una sólida honestidad intelectual, puesto que a través de sus palabras se nota el convencimiento que tenía sobre las virtudes de la estética que profesaba”. Vaccaro cita el primer pasaje de la nota que clausura “Al margen de la moderna estética” y asegura que Borges efectúa allí una afirmación de “una contundencia que años más tarde lo habría hecho sonrojar”. La afirmación en cuestión comienza sin embargo con un “quizá” que le quita cualquier contundencia: “El ultraísmo no es quizá otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puente para las ideas, sino como fines en sí halla en él su apoteosis” (Borges, 1920a; bastardillas nuestras). Y como si el quizá no fuera poco, el último párrafo, que Vaccaro omite, insinúa incluso la certeza contraria a la supuesta convicción ultraísta: “Tal vez esta verdad no sea absoluta pero por un instante al menos, es sorprendente ver en las tendencias novísimas, algo así como el divino crepúsculo, como la última roja floración, como el canto de cisne de la retórica” (Borges, 1920a).

⁴ Vale la pena citar el párrafo completo del texto aquí evocado; forma parte de la nota que acompaña a una de las antologías del expresionismo alemán publicadas por Borges en aquellos meses con el título “Lírica expresionista: Síntesis”. En su definición del expresionismo, Borges parece ofrecer su propia acepción del *ultraísmo*: “Si quisiéramos definirlo y no ignoro lo carcelarias que suelen ser estas definiciones diríamos que es la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultra realidad espiritual. [...] Su fuente la constituye esa visión cíclopea y atlética del pluriverso que ritmara Walt Whitman (partiendo a su vez de Fichte y de Hegel). Las ramificaciones occidentalistas de esta visión hallaron principalmente reflejo en las himnicas estrofas de Stadler y fueron posibles en Alemania hasta el 14, cuando gritó la guerra. Ante aquel derrumbamiento de un mundo, el occidentalismo con sus corolarios optimistas, púgiles y sensuales se vino abajo, o debió al menos transformarse hondamente. Los jóvenes poetas de Alemania se encontraron frente a una crisis decisiva de su mentalidad. Ser occidentalista significaba aplaudir la sociedad industrializada, culpable de la guerra; significaba la claudicación del espíritu ante los barrotes temporales y espaciales que eran su cárcel. La realidad tangible sólo ofrecía una demencia dolorosa y absurda. Urgía superarla, vencerla, visualizarla de manera nueva... Y fruteció el expresionismo” (bastardillas nuestras); Borges (1920c).

cierto detenimiento: la cualidad de buen nadador que Borges tenía, ya sea en el Ródano, ya en el río Uruguay o en el Mediterráneo, en la isla de Mallorca, donde al parecer el joven poeta practicó, en los meses en que debió gestarse y escribirse el himno (al parecer en Valldemosa), un tipo de incursión como la que en él se describe. Borges conocía por otro lado con qué orgullo el propio Whitman hacía gala de las mismas cualidades⁵. En su ensayo autobiográfico en inglés de 1970, Borges se refiere a su juvenil "*Hymn to the Sea*". En forma hiperbólica, dijo haber intentado en él, no ya *imitar* al norteamericano, sino inclusive *ser* Whitman: "In the poem, I tried my hardest to be Walt Whitman" (Borges, 1971: 150). Pero así como el título del himno está crucialmente mal traducido –colocando *to the Sea* allí donde debía escribirse *of the Sea*–, tampoco tenemos por qué tomar al pie de la letra esa desafortada pasión whitmaniana.

Nuestra tesis quiere en efecto que detrás de la historia del buen nadador whitmaniano, entusiasta hasta el punto de alcanzar en su zambullida la experiencia mística, "Himno del Mar" cuente también la del poeta patéticamente vencido por la tarea sobrehumana de expresar aquella divinidad por medio de la poesía. Más allá de sus signos de exclamación y sus *oh* admirativos, "Himno del Mar" está tan lejos de ser un himno whitmaniano como de adecuarse a la definición que el propio Borges –no sin algo de hipérbole y de caricatura– propuso en aquel entonces de la "actitud hímica" característica de las vanguardias. La definición en cuestión figura en un texto escrito apenas un año después de publicado "Himno del Mar". Borges la toma prestada de la obra más importante de Max Stirner, como se ha visto uno de sus filósofos de referencia hacia 1920: *actitud hímica* se llamaba al equivalente literario de "un grito de alegría sin pensamiento" (Borges 1920e)⁶. Lejos, muy lejos de tal ausencia de pensamiento, "Himno del Mar" está tan mediatizado por otros textos, y es, en el fondo, sobre todo, tan pensado, tan reflexivo, tan reservado y meditabundo, como cualquier otra pieza de la obra de madurez, lo que hace de su autor, antes que un joven ingenuo y entusiasta, un poeta muy consciente de los límites expresivos de la poesía, tan consciente, digamos, como el Borges de *Los conjurados*, último de sus poemarios cuyo postrer poema, dicho sea de paso, está dedicado a Suiza y viene como a cerrar un ciclo que biográficamente se inició con "Himno del Mar", poema al fin y al cabo mucho más empapado de lecturas suizas que de nataciones mallorquinas. Las mismas olas del mar de ese poema tienen más letras y más versos que agua salada. En cualquier caso, el tan mentado entusiasmo corresponde, en nuestra opinión, antes al nadador que al poeta. Ya que éste, amén de entusiasta, se muestra en los detalles harto reflexivo y hasta profundamente escéptico. Lo que no quita, dicho sea de paso, que sea éste uno de los primeros poemas en lengua castellana –si no el primero– en que un poeta no espera sufrir un naufragio para zambullir su humanidad en el temible mar-color-de-vino que tanto había atraído y espantado a la humanidad europea desde Ulises hasta por lo menos bien entrado el siglo XIX. Borges entra en la poesía y en la literatura de lengua española con el tema poético por excelencia de la inglesa, es decir *el mar* y muy en particular con el del *nadador*, que en la poesía

⁵ Son innumerables las ocasiones en que Borges se refiere a este punto de su biografía, tantas que acaso sería mejor considerarlo un episodio, más que de su biografía, de su *biografía literaria*. En Alifano (1988: 40-41), se transcribe una declaración en la que Borges abunda en ello e insiste en lo bravío de las aguas donde aprendió a nadar: "Este año [se refiere a 1919] fue para mí como una larga y reconfortante vacación. Nadaba todos los días y solía participar en torneos de los cuales resultaba fácil vencedor. Esto se debía a que yo era nadador de ríos rápidos y torrentosos como el Uruguay (donde aprendí) y el Ródano, en tanto que los mallorquines eran nadadores de mar tranquilo y sin mareas". De un relato de su hermana Norah, es muy otra la imagen que se desprende de la habilidad natatoria del escritor: "–A Georgie también le gustaba mucho nadar. A nadar aprendió porque lloraba mucho [...]. Cuando estábamos en Ginebra lloraba, estaba triste o neurasténico. El médico dijo que necesitaba mar y entonces fuimos a Lugano. En un botecito salíamos, nos bajábamos a veces y nadábamos como los perros. Georgie no nadaba abajo del agua, de espalda hacía la plancha y murmuraba poemas. Mi madre nos miraba desde el balcón" (Norah Borges, 2005). Sobre las cualidades de nadador de Whitman, véase Price (1996: 95 y 101).

⁶ El original alemán del texto citado por Borges (Stirner, 1845: 197) reza: "¡Aber die ungeheure Bedeutung des gedankenlosen Jauchzens konnte in der langen Nacht des Denkens und Glaubens nicht erkannt werden".

inglesa moderna había sido inaugurado por Walt Whitman, seguido de cerca por Algernon Charles Swinburne, cuyas poéticas nataciones Borges debió conocer antes que las de Whitman por vía de su padre (Borges, 1971: 138)⁷. En español, Whitman ya había sido modelo por lo menos de dos poetas del mar, aunque difícilmente Borges los conociera antes de escribir su himno: el uruguayo Armando Vasseur, autor de la primera traducción exitosa de Whitman (hecha sin embargo del francés) había publicado, tras sus *Cantos augurales* (1904) y *Cantos del nuevo mundo* (1907), unos *Cantos del otro yo* en el que por dos veces el mar se muestra cantando con cierto acento whitmaniano sin que el poeta se atreva sin embargo a meter los pies en él. A menos que se tome la whitmaniana “Canción del hombre robusto” como un canto personal, tampoco su autor, el español Ramón Pérez de Ayala, admirador no sólo de Whitman sino también de Swinburne y autor en 1916 de todo un poemario sobre el mar titulado *Sendero innumerable*, se acerca a la playa si no es para sentarse sobre una roca o echarse en la arena a escuchar la música de las olas y contemplar el espectáculo. En la “Canción del hombre robusto”, el hombre acaba, es verdad, por zambullirse al mar, lo que le impide seguir cantando no sólo porque entonces se dedica a nadar, sino porque al final acaba ahogándose y entonces la conclusión del poema queda a cargo de un narrador de tercera persona que aleja del espíritu del lector la sensación de que el “hombre robusto” pueda ser el poeta. No sabemos que Borges haya leído a Vasseur antes de escribir “Himno del Mar”. En cuanto al *Sendero innumerable*, únicamente lo cita en un artículo publicado estando ya en Argentina, en noviembre de 1921, en la revista *Cosmópolis* de Madrid.

Nuestro primer cometido será dar una idea del alto porcentaje de otros textos insinuados en “Himno del Mar”, es decir de la densa capa textual que se interpone, por así decir, entre el joven poeta y su creación. A lo poco que sobre este punto ya dijeron otros estudiosos, añadiremos dos o tres fuentes pasadas más o menos desapercibidas. Enseguida propondremos una interpretación del poema tal y como el propio autor, en nuestra opinión, lo concibió, a saber, como un *anhelo* expresado a sabiendas de lo imposible que resulta realizarlo. Buena parte de lo que diremos podrá entenderse reflexionando sobre el error de traducción que Borges o el editor de su ensayo autobiográfico en inglés comete al traducir, como se dijo, la preposición *del* del título del himno por *to* en vez de por *of*. Se tratará, así, de dar una idea del alto grado de elaboración, de esmerada o en todo caso abigarrada arquitectura que Borges introdujo en el texto, alejándolo otro poco de toda espontaneidad y arruinando, de este modo, la leyenda de la inocencia juvenil y del entusiasmo whitmaniano con que habría sido escrito. Junto con esa leyenda, tal vez acabe también por caer la idea de una *prehistoria* ultraísta de Borges.

En 1918, la familia Borges se muda de Ginebra a Lugano. Según versión de Norah citada en nota, la mudanza obedeció a un consejo del médico que se ocupaba del estado “neurasténico” de Georgie: la natación, que podría practicar en Lugano, lo ayudaría a tratar ese problema (Norah Borges, 2005). En una carta a su amigo argentino Roberto Godel escrita desde esta última ciudad, el enfermo hace una descripción grandilocuente del efecto aplastante que ejercían sobre él los “altos montes” que rodeaban a la ciudad. Y califica dicha descripción con palabras –“fantástica y macaneadamente” (Vaccaro, 2006: 74)– que aquí nos gustaría aplicar al aspecto más entusiasta del “Himno del Mar”, precisamente aquel que más ha retenido la

⁷ Decimos “poesía inglesa moderna” porque como el propio Borges explica, uno de los poemas inaugurales de la poesía inglesa, “The Seafarer”, no sólo tienen por tema “uno de los temas eternos, [una] de las constantes, de la poesía de Inglaterra” como es el mar, sino que al tratarse de dicho tema, no se interesa únicamente en “los rigores” sino también en “la fascinación que el mar ejerce” sobre el poeta; lo mismo se observa, añade Borges, en autores contemporáneos como Swinburne y Kipling (Borges, 2000: 96). En otro lugar (Borges, 1982: 150), afirma que las primeras líneas de “The Seafarer” pertenecen en realidad (en una de las tantas aplicaciones de la tesis según la cual los poetas crean a sus propios precursores) a Walt Whitman. A decir verdad, para los griegos también el mar ejercía a un tiempo fascinación y miedo, como lo muestra el episodio de las *sirenas* en el canto XII de la *Odisea*. Tal, por lo demás, uno de los más altos antecedentes del *himno del mar* evocado en el título del primer poema de Borges.

atención de la crítica en detrimento del sentido por así decir profundo del poema. Se ha privilegiado aquello en que Borges se había expresado "fantástica y macaneadamente". Al fin y al cabo, el propio Borges dedica una calificación parecida a ese poema, en el ensayo autobiográfico de 1970 cuando, con palabras de Arnold Bennett, lo llama "the third-rate grandiose", *grandioso de tercera categoría* (1971: 150).

2. ENTUSIASMO U OFICIO

Es cierto que ya en época de su publicación el propio poeta habló, a propósito de "Himno del Mar", de *ingenuidad* y de *entusiasmo*. Hacia febrero o marzo de 1919, deja Suiza junto a su familia. Al cabo de unos meses en Mallorca, en el de septiembre está en Sevilla, donde conoce a los poetas de *Grecia*, recientemente convertidos al ultraísmo lanzado por Rafael Cansinos Assens desde Madrid. Al igual que los futuristas de Marinetti o que los expresionistas alemanes, los ultraístas sevillanos se reconocían hijos o nietos de Walt Whitman, de cuyo nacimiento, por lo demás, aquel año de 1919 se conmemoraba un poco en todos lados el secular aniversario. Publicado el penúltimo día del centenario del titánico tutor espiritual de las vanguardias europeas, "Himno del Mar" tiene algo, así pues, de poema de ocasión. A los pocos días, el autor despachó a Suiza un ejemplar de *Grecia* a su amigo Maurice Abramowicz. La carta con que lo acompañó, decía en uno de sus párrafos: "Ce n'est pas grand-chose mais c'est naïf et enthousiaste. Tout ce mouvement ultraïste espagnol est proche parent de l'expressionnisme allemand et du futurisme italien. Pour moi, le Maître est toujours Whitman" (Borges, 1999: 74). *Naïf y entusiasta*, escribió Borges, aunque la lótopía y lo adversativo de la frase dan a entender que esos rasgos no eran sino efectos más o menos facticios logrados a fuerza de trabajo.

Dejando de lado el hecho de que los estados de ánimo expresados en un poema no son siempre y probablemente no son nunca el reflejo mecánico de los del poeta en el momento de escribir, el propio autor en su correspondencia de la época dice que sus poemas eran meros ensayos, es decir tentativas o pruebas, hasta el punto de describir la habilidad de fabricarlos mediante el concepto de *métier*, noción que despoja de toda inmediatez el acto creativo. Así en carta del 1º de diciembre de 1919, apenas un mes antes de la publicación de "Himno del Mar": "Moi tout ce dernier temps j'ai travaillé régulièrement comme une machine, sans grand enthousiasme" (74). Del mismo mes de diciembre es otra carta que no trasunta mayor exaltación. Y aunque sus metáforas evocan lugares comunes que expresan la tradicional inspiración poética, su propósito es negar en redondo toda idea de locura divina: "Pour le reste ma vie est toujours la même ou à peu près et aucun souffle d'ouragan agréable ou désagréable n'est venu l'ébranler"; y unas líneas más abajo: "Je suis dans une période de nirvana et de travail calme et régulier. Parfois je pense que c'est idiot d'avoir cette ambition d'être un faiseur plus ou moins médiocre de phrases. Mais c'est là mon destin" (68)⁸.

Oficio, trabajo, hacedor: tres vocablos que socavan la idea de creación poética como expresión espontánea y más o menos inmediata e irreflexiva de un estado de ánimo poderoso e ineludible. Todos introducen la mediación, entre el alma del poeta y su poema, de una labor mecánica o cuando menos trabajosa, extendida en el tiempo y acompañada inclusive de cierta resignación, como lo muestra la última frase de la cita: "Mais c'est là mon destin". La razón de tanto esfuerzo, Borges la deja sentada en su primer escrito programático publicado un mes después de "Himno del Mar". En su opinión, la "floración brusca" de la poesía de vanguardia es el resultado del "esfuerzo del poeta por expresar la milenaria juventud de la vida que, como

⁸ Nótese en esta cita, de paso, el uso del vocablo "faiseur" como definición del poeta y trasunto, cuarenta años antes, del título *El hacedor*. La edición de la carta transcribe erróneamente la palabra con dos eses (*faisseur*), pero Carlos García (ordenador y anotador del epistolario), nos comunica que la falta no es necesariamente de Borges sino, probablemente, de la transcripción del original encargada por la editorial.

él, se devora, surge y renace, en cada segundo” (Borges, 1920a). Y es que para poder expresar esa “milenaria juventud”, los jóvenes, como sugiere el oxímoron, tienen que abrirse paso a través de los más ásperos obstáculos: “Entre el mundo externo y nosotros, entre nuestras emociones más íntimas y nuestro propio yo, los fenecidos siglos han elevado espesos bardales”. También esta aguda conciencia de los obstáculos habla contra toda idea de espontaneidad o inocencia. Y ello en forma tanto más elocuente cuanto que es precisamente esa autoconciencia un rasgo característico del movimiento de vanguardia con el que Borges tuvo desde un comienzo mayor afinidad, no el dadaísmo ni el futurismo, sino el expresionismo, tal, por lo menos, como ese movimiento era percibido por el austríaco Hermann Bahr en un librito bastante conocido en el medio expresionista, publicado en 1916 y que probablemente Borges conociera en el momento de escribir “Himno del Mar”⁹.

El expresionismo era para Bahr un esfuerzo por recuperar el alma, perdida o alienada después de muchos siglos de un arte representativo cuyo colmo era el llamado impresionismo y que felizmente los expresionistas venían a clausurar. Bahr escribe: “Así, destruidos por la civilización, encontramos en nosotros una última fuerza que a pesar de todo no puede ser destruida: es a ella a la que recurrimos en nuestras angustias de muerte, la que volvemos en contra de la «civilización», la que conjuramos contra ella: el expresionismo ofrece signos de lo desconocido en nosotros, que confiamos que nos salve, signos del espíritu prisionero que quiere salir de la cárcel, signos de alarma de todas las almas inquietas” (Bahr, 1916; 1998: 107). Reléase a la luz de ese texto la frase ya citada de Borges: “Entre el mundo externo y nosotros, entre nuestras emociones más íntimas y nuestro propio yo, los fenecidos siglos han elevado espesos bardales” (Borges, 1920a).

3. FUENTES DIRECTAS E INDIRECTAS DE “HIMNO DEL MAR”

Sea la afinidad entre Bahr y Borges un signo de cierta influencia del primero sobre el segundo o una mera coincidencia de ideas en virtud de la época y del lugar, lo cierto es que cierta frase de otro escrito del austríaco podría haber estado entre los gérmenes directos de este “Himno del Mar”. Para mostrarlo, conviene recordar un texto muy posterior en el que Borges trazó un esquema de su propia situación en el momento previo a la escritura de aquel poema primerizo: “El otro”, cuento de *El libro de arena* en el que Borges narra un encuentro fantástico ocurrido, en lo que al narrador concierne, en 1969 frente al río Charles, en Boston, con un Borges muchos años menor que está, por su lado, sentado hacia el año 1918 en un banco frente al Ródano, en la ciudad de Ginebra. En el diálogo que mantienen ambos Borges, el joven se declara devoto de dos escritores, Whitman y Dostoievski¹⁰. Su pasión por éste y otros rusos aquel año, la confirma otra carta enviada desde Suiza a su amigo Roberto Godel el 23 de mayo de 1918 (Vaccaro, 1996a); su pasión por Whitman, hemos visto, la ponen de manifiesto varias cartas y textos literarios escritos entre 1919 y 1920. El joven de “El otro” va más lejos en la precisión de los recuerdos al recitar “aquella breve pieza en que Walt Whitman rememora una compartida noche ante el mar, en que fue realmente feliz” (Borges, 1975a). A lo que el viejo Borges retruca, no sin escepticismo, que si Whitman había cantado esa noche no era porque en verdad hubiera

⁹ Se conoce un volumen del opúsculo de Bahr, edición de 1916, firmado y fechado por Borges el año 1920; según Carlos García y Patricia Artundo, Borges habría regalado su ejemplar a Guillermo de Torre (García, 2001: 133). El ejemplar, otra vez según información de Carlos García, se encuentra en Fundación Pan-Klub, en Buenos Aires.

¹⁰ El paralelismo entre ambos titanes literarios llega al extremo de vincularlos con la cuestión del doble, desde luego un tema esencial del cuento “El otro”. Whitman se desdobra, por su lado, en una especie de mentira literaria en la que escribe (según el narrador), no lo que ocurrió sino lo que sería deseable que ocurriera, mientras que Dostoievski es presentado, escuetamente, como autor de la novela *El doble*. La importancia de esta novela en Borges puede apreciarse en el hecho de que Jacob Petrovich Goliadkin, personaje principal que sufre precisamente el percance de ver aparecer un doble suyo que poco a poco usurpa su lugar en la vida pública, diera su nombre al protagonista de uno de los *Seis problemas para don Isidro Parodi* (“Las noches de Goliadkin”), obra escrita en colaboración con Adolfo Bioy Casares y aparecida en 1942.

sucedido, sino "porque la deseaba"; y añade: "El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho" (Borges, 1975a). El poema de Whitman al que ambos Borges se refieren es, sin duda, "When I heard at the close of the day", de la sección *Calamus*, pieza clave en el debate sobre el amor entre varones que atraviesa la recepción europea de *Leaves of grass* anterior a la guerra (Rumeau, 2019: 381-406). Es uno de los poemas de Whitman en que un hombre –en este caso, el mismo poeta– se adentra desnudo en el mar con la misma actitud jubilaria con que lo hace el poeta de "Himno del Mar". La respuesta del joven Borges en "El otro" recrea la leyenda del joven entusiasta e inocente: "Usted no lo conoce [...]. Whitman es incapaz de mentir": aquella noche feliz, en su opinión, no pudo no suceder. De donde se desprende que el autor del "Himno del Mar" había sido, como quería cierta crítica y acaso el propio Borges, un joven inocente y desde luego entusiasta. Más adelante intentaremos mostrar que si "Himno del Mar" refleja una doctrina, es, por el contrario, la que defiende Borges a través del viejo Borges de "El otro" y en varios lugares más en los que separa cuidadosamente al Whitman biográfico, al que en no pocas oportunidades llega a calificar de "desdichado", y el Whitman mítico, el "héroe semidivino" que surge de las páginas de *Leaves of Grass* (Borges, 1974: 250; 1982: 136). Podrá creerse o no que "Himno del Mar" canta un episodio deportivo y místico efectivo, pero de lo que no cabe duda, es de que el hecho esencial del poema –lo que desde el título y en dos versos del mismo se denomina *himno del mar*– no era real en absoluto sino tan sólo el producto metafórico de una evocación, un objeto ideal, transcendente, deseable acaso, pero en cualquier caso inasequible. Bajo la especie subjetiva del anhelo, "Himno del Mar" postula esa transcendencia al tiempo que expresa con toda claridad la conciencia de que el anhelo no puede ser colmado, de que jamás podrá el poeta escribir un *himno del mar*.

El modelo –o mejor dicho: uno de los modelos– de "Himno del Mar", está desde luego en Walt Whitman. Repetiremos lo que ya se dijo: 1919 fue un año fasto para este autor, en el mundo y acaso todavía más en Ginebra, donde durante toda la guerra que acababa de terminar, *se pudo seguir el pulso del mundo*, según afirmó en un artículo de aquel mismo año el expresionista franco-alemán Ivan Goll, al que enseguida volveremos (Goll, 1919). El nombre de Whitman era casi una contraseña para el puñado de pacifistas de lengua francesa radicados en Suiza, muchos de ellos en Ginebra, y entre los que destacan el mencionado Ivan Goll, Romain Rolland, Henry Guilbeaux, Pierre Jean Jouve, Marcel Martinet, Claude Le Maguet, René Arcos y el prolífico grabador belga Frans Masereel. En *La Révolte*, cuarto volumen de la novela de Romain Rolland *Jean-Christophe*, publicado en 1907, el ricachón de Waldhaus escribía poesía a la manera de Whitman y del naturalista Arno Holz, en "versos alternativamente muy largos y muy cortos", precisamente como Borges en el "Himno del Mar" (Rolland, 1907: 60). Y desde la segunda página de la "Introduction" a los célebres artículos sobre la guerra reunidos a finales de 1915 bajo el título *Au dessus de la mêlée*, Romain Rolland también divide entre un ruso y un norteamericano la corona de la genialidad: Tolstoi y Whitman (Rolland, 1915: 2). No es extraño, dicho sea de paso, que unos años más tarde, haya sido el mismo Romain Rolland el que acuñara la fórmula, cara a la doctrina psicoanalítica, que podría expresar el momento culminante del "Himno del Mar": el *sentimiento oceánico*, descrito por el escritor francés en una carta dirigida a Sigmund Freud, quien, como el propio Borges en su himno, se mantendría más bien escéptico en cuanto a la real posibilidad de ese sentimiento (Rolland, 2019; Baldassarro, 2011). Similar escepticismo ya se había manifestado hacia las búsquedas filosóficas de la unidad y bajo la misma metáfora del mar, en un libro de Martin Buber que tuvo no poca importancia para la juventud expresionista alemana: *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung*, editado en 1913 y reeditado en 1919 en Insel Verlag. Mencionado con frecuencia en las revistas juveniles –v. gr. en el almanaque de 1917 en el que Borges descubrió, como veremos, a Whitman y a Kafka (página 176)– *Daniel* también es citado con elogios por Hermann Bahr en *Expressionismus* (Bahr, 1913; 1998: 54-55).

Los dos últimos nombrados de aquel grupo de poetas, artistas y publicistas –Arcos y Masereel, éste admirado por Norah Borges y muy probablemente también por su hermano– publicaron en su sello editorial Le Sablier, en noviembre de 1919, una selección de poemas de Walt Whitman en versión de Léon Bazalgette. La edición incluye “When I heard at the close of the day”, el poema evocado en “El otro”. Y aunque la fecha de aparición de la obra no da tiempo para suponer que Borges la conociera antes de escribir “Himno del Mar”, la ilustración de Masereel que acompaña el poema, al margen de la pareja de varones amándose en la playa en un primer plano, podría servir para ilustrar el poema del argentino (fig. 1; Whitman, 1919). También de 1919 es *Der Wundarzt. Briefe, Aufzeichnungen und Gedichte aus dem amerikanischen Sezessionskrieg*, antología de Whitman publicada en Zúrich en Max Rascher Verlag y también reseñada en las revistas expresionistas. Dirigía la colección en la que apareció este volumen el poeta alsaciano René Schickele, también conocido por Borges. Algunas de las traducciones –todas realizadas por Gustav Landauer e Ivan Goll–, ya habían aparecido entre abril de 1915 y noviembre de 1918 en *Weissen Blätter*, revista expresionista de Zúrich dirigida a la sazón por el mismo Schickele. La primera y única publicación de Borges en Suiza –una reseña de obras de Pio Baroja, Azorín y Ruiz Amado–, apareció el 20 de agosto de 1919 en *La Feuille*, periódico pacifista ilustrado igualmente por Masereel, en una página que traía, además, el mencionado artículo de Ivan Goll, a saber una breve biografía literaria de René Schickele en cuya primera línea se citaba un verso del “Chant du Rhin”, himno pacifista de Henri Guilbeaux, a quien también volveremos más adelante. Encuadrado el artículo de Goll bajo la rúbrica “Chronique des lettres allemandes”, el de Borges aparecía bajo la de “Chronique des lettres espagnoles”. En el mes de mayo de ese año –para entonces Borges ya no estaba en Suiza, pero tal vez se hacía llegar *La Feuille*– este periódico anunció y reseñó un par de conferencias de René Arcos, editor de Le Sablier junto a Masereel, sobre el grupo de poetas franceses *de l’Abbaye* al que él mismo había pertenecido junto a Henri Martin Barzun, Georges Duhamel, Jules Romains, Charles Vidrac, etc. En una nota sobre esas conferencias, aparecida en *La Feuille* el 13 de marzo de 1919, se negaba la pertenencia de estos poetas al simbolismo y se les asignaba una filiación diferente: “S’il faut absolument chercher une influence, peut-être pourrait-on la trouver chez Walt Whitman (cet unanimiste sans le savoir), non dans la forme, mais parce que c’est la génération actuelle qui a découvert ce grand poète américain, l’a introduit en Europe et lui a voué un amour sans bornes” (D. R., 1919).

En cuanto al dilema juvenil entre Dostoievski y Whitman (que implicaba dilemas concomitantes entre desesperación o felicidad, narración o poesía, occidentalismo o maximalismo, etc.), Borges también lo recordó en las conferencias ofrecidas en los Estados Unidos a finales de los años 1960. Y es en una de ellas, dictada en junio 1968, que Borges citó una frase que debió leer antes de escribir “Himno del Mar” y que pudo ser uno de sus gérmenes. La crítica ignora el detalle porque quien transcribió la conferencia equivocó el nombre de su autor, que no es alemán, como dice Borges, sino austríaco, y que no se llama Hermann Bruetts como transcribió el taquígrafo, sino Hermann Bahr. Borges trata de recordar un

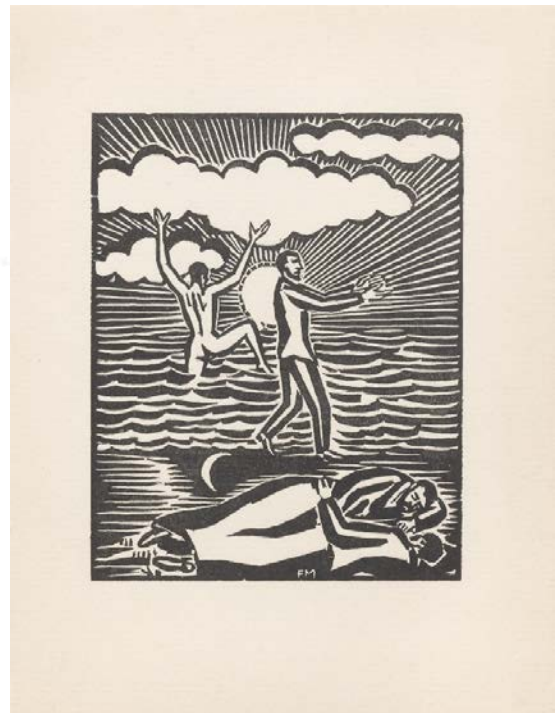


Fig. 1. Ilustración de “When I heard at the close of the day” por F. Masereel (Whitman 1919).

poema de Whitman, leído en inglés en Ginebra "allá por 1916 o 1917" y no releído desde entonces:

Now let us take, if my memory does not betray me, the poem "Starting for Paumanok." You will forgive my slips, because I have lost my sight. For the last ten years my memory has not been refreshed by reading poems. But I remember it as I read in Geneva way back in 1916 or 1917 during the First World War. And since then I have not reread Walt Whitman. I have not reread him because Walt Whitman has become a part of myself. And besides I know that in Walt Whitman the words are less important than what lies behind the words. A German writer, Herman Bruetts [sic], compared him to the sea. He said that words followed after words as a wave follows a wave, and that the waves were not important, for the sea was behind them. (Borges, 1975b: 711)¹¹

Puede parecer una *boutade* que Borges leyera por vez primera el *Quijote* en traducción al francés; no lo es que haya leído por primera vez a Whitman en alemán, según él mismo en la popular traducción de Johannes Schlaf (Borges, 1971: 148). Lo mismo les habría sucedido a varios expresionistas: Johannes Becher, Franz Werfel, Franz Kafka (Grünzweig 1994: 41) o al socialista francés Henri Guilbeaux (Guilbeaux, 1910a: 12). A decir verdad, el dato más preciso suministrado por Borges al narrar una de tantas veces su crucial *descubrimiento* de Whitman en Ginebra, confirma una hipótesis propuesta hace muchos años por Carlos García y según la cual la primera lectura de un poema de Whitman la hizo Borges no en la traducción de Schlaf sino de Gustav Landauer: el onceavo poema de *Starting from Paumanok*, aparecido en *Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917* (Whitman, 1917; Jaén, 1967; García, 2004). En la conferencia en que cita este *Almanaque* –ofrecida en la Universidad de Texas el año académico 1961-1962 y citada por el mencionado Jaén–, Borges afirma haber comandado de inmediato a Inglaterra una edición en inglés de la obra de Whitman. Lo mismo repetirá en su ensayo autobiográfico (1971: 148). Si la impaciencia, empero, pudo más que sus ganas de leer a Whitman en inglés, Borges pudo, mientras esperaba el correo de libros, buscar alguna de las dos ediciones en alemán mencionadas en la bibliografía incluida al final de aquel almanaque: *Grashalme*, en traducción, aquí sí, de Johannes Schlaf, o *Hymnen für die Erde*, en traducción de Franz Blei. En cuanto al poema de *Calamus* recitado por el joven Borges en "El otro" –"When I heard at the close of the day"–, Borges únicamente pudo leerlo en la de Blei (la de Schlaf no lo incluía). Lo más probable, sin embargo, es que lo leyera una vez recibido el libro de Londres: según, otra vez, hipótesis de Carlos García, debió tratarse de *Leaves of grass (1) & Democratic Vistas*, de 1916 (García, 2004; 2015: 188). En 1969, en coincidencia, esta vez, con el ciento cincuenta aniversario del nacimiento del poeta, Borges publicó una antología de Whitman que incluye el mencionado poema, cuyo título fue vertido "Cuando supe al declinar el día" (Whitman, 1969: 146).

Se habrá notado, al pasar, el título que traía la antología de Franz Blei: *Hymnen für die Erde* (1914). En el epílogo, Blei justifica el título recordando que el propio Whitman, en "Excelsior", llamaba *himnos* al conjunto de sus poesías. Precisamente en un estudio reciente sobre el poema de Borges que aquí nos ocupa, se afirma que el primer verso –"Yo he ansiado

¹¹ "Permítanme ahora tomar, si la memoria no me traiciona, el poema "Starting for Paumanok". Sabrán perdonar mis deslices, porque he perdido la vista. Desde hace diez años mi memoria no se refresca con la lectura de poemas. Pero lo recuerdo como lo leí en Ginebra, allá por 1916 o 1917, durante la Primera Guerra Mundial. Y desde entonces no he vuelto a leer a Walt Whitman. No lo he releído porque Walt Whitman se ha convertido en una parte de mí mismo. Y además, sé que en Walt Whitman las palabras son menos importantes que lo que hay detrás de las palabras. Un escritor alemán, Herman Bruetts [entiéndase Hermann Bahr] lo comparó con el mar. Decía que las palabras seguían a las palabras como una ola sigue a otra ola, y que las olas no eran importantes, pues el mar estaba detrás de ellas".

un himno del mar con ritmos amplios como las olas que gritan” –, podría ser traducción del último de “Excelsior”: “for I am mad with devouring ecstasy to make joyous hymns for the whole earth” (Díaz, 2021: 120-121). El autor va más lejos y considera que la presencia de Whitman en “Himno del Mar” es tan abrumadora, que el poema entero “parece una traducción” exagerada de uno cualquiera de *Leaves of Grass*. A nosotros esta valoración no nos parece del todo acertada, como no nos parece del todo acertada la idea de Torre de un Borges prehistórico, whitmaniano, ingenuo y entusiasta. Fundamos nuestra opinión, entre otras razones que aparecerán más adelante, en que es fácil encontrar otras fuentes alternativas a este poema. Así, por ejemplo, el mismo primer verso que a Díaz le parece de evidente raíz whitmaniana, podría ser leído como una respuesta a la interrogación que abre cada una de las cuatro estrofas de “The Sea and the Hills”, poema de Rudyard Kipling que Borges en 1919 debía conocer puesto que además de integrar una obra de 1903 (*Five Nations*), figuraba como epígrafe de un capítulo de *Kim*¹². Pregunta el verso de Kipling en cuestión: “Who hath desired the Sea?” A lo que “Himno del Mar” bien puede venir a responder: “Yo he ansiado un himno del mar con ritmos amplios como las olas que gritan”.

Es verdad: la noción de *himno* procede en buena medida de la poesía de Whitman y es característica, como la “actitud hímica” en general (1920e), del expresionismo, aunque en la poesía alemana no se puedan desconocer los antecedentes que el género encuentra en la poesía de Goethe y sobre todo de Novalis, Hölderlin, Nietzsche o, más recientemente, del simbolista Stefan George. Pero precisamente por ello, los rasgos principales del poema de Borges también podrían proceder de Whitman de manera indirecta y aún de fuentes distintas en absoluto. “Sing Hymnen, schrei Manifeste, mach Programme für den Himmel und die Erde. Für den Geist!”, proclama Ivan Goll en un “Appell an die Kunst” publicado en la cubierta de *Die Aktion* el 17 de noviembre de 1917¹³. El propio Borges, en textos de finales de 1920, habla de las “hímnicas estrofas” del alsaciano Ernst Stadler y aún, identificando *himno* con *mar* a la manera de Herman Bahr, del “oleaje de sus himnos” (Borges, 1920c y 1920e). Tal identificación, de por sí whitmaniana, se justifica además por ser Stadler autor de un poema que, como veremos, tiene gran parecido con “Himno del Mar”: “Meer”, última pieza de la tercera parte de *Der Aufbruch*, poemario publicado en Múnich en 1914, poco antes de la muerte de Stadler en la batalla de Zandvoorde, al inicio de la guerra, y cuya pieza homónima Borges traduciría y publicaría en la madrileña revista *Cervantes* (Borges, 1920d: 100-112; García, 2015: 43-50). El mismo Johannes Becher, el más whitmaniano de los expresionistas, propone el genérico título de *himno* a algunos de sus propios poemas. Uno de ellos, canto a Rosa Luxemburgo escrito poco después del asesinato de la revolucionaria a comienzos de 1919, no pudo pasar desapercibido al joven Borges porque se publicó ese mismo año en una revista que le era habitual, *Die Aktion*, aunque también se publicó en *Weissen Blätter*, en la antología de Ludwig Rubiner, *Kameraden der Menschheit* (1919: 87), así como en la antología de Kurt Pinthus, fechada en 1920 pero aparecida en el invierno de 1919 bajo el título *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung* (247-249) (véase García, 2015: 109-116).

La noción de *himno* parece haber estado en el centro de la desconocida primer poética de Borges. Es bajo su signo que en aquel entonces concibe no sólo “Himno del Mar” en particular sino el conjunto, hoy más o menos desconocido, que proyectó recoger y publicar con los títulos –según las fuentes– de *Himnos*, *Salmos* o *Ritmos rojos* (Borges, 1971: 153; 1975). Las tres nociones –*himno*, *salmo* y *ritmo*– son centrales en la recepción europea de Whitman y en particular en el expresionismo alemán. No sólo el propio Whitman ponía en el centro de su poética el *ritmo* de sus versos más o menos libres e irregulares: él mismo lo comparaba, además, con la cadencia

¹² Sobre el descubrimiento de Kipling en Ginebra habla Borges en Borges y Carrizo (1982: 155).

¹³ “Cantad himnos, escribid manifiestos, haced programas para el Cielo y la Tierra. ¡Para el Espíritu!”

de la "música de las olas" del mar ("*music of the waves*"; véase "In Cabin'd Ships at Sea"). Así en este pasaje de una entrevista de 1880:

I have rejected the rhymed and blank verse. I have a particular abhorrence of blank verse, but I cling to rhythm; not the outward, regularly measured, short foot, long foot – short foot, long foot – like the walking of a lame man, that I care nothing for. The waves of the sea do not break on the beach every so many minutes; the wind does not go jerking through the pine trees, but nevertheless in the roll of the waves and in the sougling of the wind in the tree there is a beautiful rhythm. (Bergman, 1950: 164)¹⁴

Son tantos a comienzos del XX los comentarios de Whitman que ponen el mismo acento en el ritmo y que recogen la misma comparación con el mar, que huelga citarlos aquí. En el siglo XIX y en español ya lo había hecho Martí al afirmar, en mayo de 1887, que "jamás pierde la frase" de Whitman "su movimiento rítmico de ola", pero es dudoso que Borges hubiera leído en su edad temprana e inclusive en la adulta el penetrante ensayo de Martí; de hacerlo, hubiera visto que Martí dedicaba inclusive una frase a "When I heard at the close of the day" sin siquiera callar la "dicha" del poeta al "ver dormido junto así al amigo que ama" (1978: 275 y 273). Una y otra vez –para no dar más que otro ejemplo–, Léon Bazalgette, campeón de Whitman en Francia como Schlaf lo fue en Alemania, hace del ritmo en sus diversos escritos sobre Whitman el elemento esencial de su poesía y del "ritmo marino" en particular, la matriz primordial de donde procedía el "ritmo de su libro" (Bazalgette, 1907: 19; 1921: 63-66). Tampoco en las páginas de los expresionistas la asociación del ritmo con el mar es rara. "El ritmo del expresionismo ya no es un efecto sino un acontecimiento", escribe Paul Hatvani en un intento por formular la doctrina del movimiento, publicado en *Die Aktion* en 1917; y entonces acude a la comparación: "Ya no es el juego superficial de las olas de un mar muerto, sino el movimiento eterno e interminable de las corrientes en el mar"¹⁵. En el mismo artículo de Gustav Landauer que acompañaba en el almanaque berlinés la traducción del poema que reveló Whitman a Borges hacia 1918 y que Borges debió sin duda leer, se hacía del ritmo y del tempo el elemento esencial de aquella poesía (Landauer 51)¹⁶. También la del belga Émile Verhaeren –cuyo nombre forma dupla con Whitman como heraldos, uno americano y el otro europeo, de "la época magnífica de humanidad, de ciencia, de industria y de comercio" que se avecinaba (Guilbeaux, 1910b: 53 y 62; Meylan, 1970: 304-306)– venía asociada con la noción de *ritmo*. Así lo hacía el libro de Verhaeren, publicado el mismo año de 1910 a que pertenece la cita de Guilbeaux: *Les rythmes souverains*, obra traducida dos años después al alemán precisamente por Johannes Schlaf con el título *Die Hohen Rythmen*. Arno Holz –introdutor en Alemania, junto con Schlaf, del naturalismo, y valedor también de la obra de Whitman–, juzga necesario observar, al responder a una encuesta internacional realizada el 1905 por la revista *Poesia* de Filippo Tommaso Marinetti sobre el asunto del *verso libre*, que aquello que desde Gustave Kahn se denominaba en Francia de ese modo, en Alemania se conocía desde hacía mucho tiempo como "ritmo libre" (*freier Rhythmus*) (Holz, 1906; Grünzweig, 1994: 79-103). En

¹⁴ "He rechazado el verso rimado y el verso en blanco. Aborrezco especialmente el verso blanco, pero me aferro al ritmo; no al exterior, regularmente medido, pie corto, pie largo – pie corto, pie largo – como el andar de un cojo y que no me interesa. Las olas del mar no rompen en la playa ni el viento se sacude entre los pinos cada tantos minutos; sin embargo, en el balanceo de las olas y en el susurro del viento en el árbol hay un hermoso ritmo".

¹⁵ "Der Rhythmus des Expressionismus ist nicht mehr Wirkung, sondern Ereignis. Er ist nicht mehr das scheinbare Wellenspiel eines toten Meeres, sondern die Ewige, unendliche Bewegung der Ströme im Meer".

¹⁶ "Die Form Whitmans, die so wenig improvisierte Begeisterungsrede ist, wie ein impressionistisches Bild, das den Eindruck der Augenblicklichkeit schafft, mit ein paar Pinselstrichen hingeworfen wird, ist ein streng rhythmisches Gefüge, das aber nur das Gesetz des Tempos anerkennt, im übrigen sich durch keine Traditionen der Poetik binden läßt".

cuanto a la dupla *salmo-himno*, se puede decir que ambos extremos, alusivos el primero a la tradición judeo-cristiana y el segundo a la griega, encierran todo el espectro de las formas practicadas por el expresionismo. Así lo muestra en cierto modo la siguiente gradación de verbos con que Kurt Pinthus, en el primer prólogo de su crucial antología, describe la actividad de los poetas de ese movimiento: “wenn diese Dichter [...] *psalmodieren, stöhnen, klagen, schreien, rufen, hymnen*”...¹⁷.

Basta, en fin, para tomar conciencia de la presión del medio literario ginebrino en que Borges se formó, con observar de cerca la trayectoria de Henri Guilbeaux, uno de los whitmanianos y germanófilos franceses más conspicuos, recogido por ejemplo en la antología de Ludwig Rubiner que se acaba de mencionar y autor él mismo, en 1913, de una *Anthologie de lyriques allemandes contemporains depuis Nietzsche* y de una obra poética en curso que debía llevar por título nada menos que *Hymnes et Psaumes* y cuya característica principal debía ser el *dinamismo*, poética maquinista y democrática hecha a base de referencias a Whitman en Estados Unidos, a Émile Verhaeren en Bélgica, a Zola en Francia, a Kipling y H. G. Wells en Inglaterra, a Richard Dehmel, Johannes Schlaf y varios otros en Alemania y más tarde a su admirado Romain Rolland, a quien se une en Suiza –punto clave en lo que a nosotros concierne– poco después del inicio de la guerra¹⁸. Un ejemplo de lo que podían ser los *himnos* de Guilbeaux la da el mencionado “Chant du Rhin”, publicado en Ginebra en su revista *Demain* en el mes de agosto de 1916. Está dedicado a “los pueblos francés y alemán, víctimas de la guerra mundial, en signo de firme esperanza”; salvo un puñado de versos al comienzo y al final, el poema está hecho de versos largos, a veces de varias líneas y lindantes en tal sentido con la prosa y sobre todo con el versículo bíblico. El canto debe estar al servicio de la causa y mezclarse con la acción, con la que tiene en común el *ritmo*: “Rythmes musclés, battez et trépez! / Bondis et rebondis, ô Chant du Rhin!”, exclama Guilbeaux en la última estrofa. Todo un poema dedicó este mismo Guilbeaux a su composición predilecta, especie de *himno al himno* titulado “O Chant hymnique” y publicado en Francia en marzo de 1917 en la revista de vanguardia *Les Humbles*. Es sin duda a un trabajo de Guilbeaux publicado en el número precedente de la misma revista, titulado “Émile Verhaeren et le Dynamisme”, que se refiere Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia* al evocar el concepto de *dinamismo* (1925: 254, nota); quién sabe si también Borges no pensaba en este autor cuando calificó en diversos textos de 1920 de *dinámico* el tipo de imagen *expresionista* o *ultraísta* que él mismo intentaba cultivar (Borges, 1999: 170, 179, 184; 1920a). No sólo en virtud de la importancia que este proyecto de Guilbeaux otorga a las nociones de *himno* y de *salmo* debemos pensar en Borges; también la noción de *ritmo* es esencial en la concepción de la poesía de este admirador de Whitman, de Verhaeren y de los nuevos poetas alemanes. Ya en 1910 designaba a esos dos poetas como heraldos de los tiempos venideros en un artículo titulado “Richard Dehmel et le rythme”. En 1913, en su *Anthologie des lyriques allemandes*, traía el texto de Arno Holz según el cual *verso libre* se denominaba *ritmo libre* en alemán; y comentaba: “Arno Holz veut des rythmes seuls, des rythmes nouveaux qui seront des rythmes fidèles et strictes de la pensée” (Guilbeaux 1913: 184). Al final de su “O Chant hymnique” de 1917, Guilbeaux vuelve a hacer uso de la noción de ritmo: “Tu ne transportes pont cargaison de livres ni charge d’exitants, mais un audacieux et viril vouloir, des espoirs et des rythmes / O Chant hymnique!...”.

¹⁷ “salmodian, gimen, se lamentan, claman, gritan, entonan himnos”; Pinthus (1920: XVI; bastardillas nuestras).

¹⁸ Un recitado público de aquellos himnos y salmos realizado en Berlín es señalado en *La Revue*, núm. 9, 1-V-1914, al presentar un perfil biográfico de Guilbeaux, autor en ese número de un largo artículo titulado “La Poésie dynamique”, especie de manifiesto por una poética de ese nombre. La última página de su poemario *Du champ des horreurs*, publicado en 1917 por la ginebrina revista *demain* bajo su dirección, anuncia la próxima aparición, nunca realizada, de “*Hymnes et Psaumes* (versets)”. El mismo anuncio se lee al final de su defensa ante las acusaciones de traición que le son lanzadas desde Francia (Guilbeaux, 1918). Numerosos e interesantes datos sobre el recorrido de Guilbeaux en la Suiza que conoció Borges entre 1914 y 1919 se pueden encontrar en el libro dirigido contra él por Jean Maxe en 1922.

En Ginebra, Guilbeaux vivió bastante ruidosamente durante los mismos años que Borges en Suiza: de 1915 a 1919. En Ginebra fue fundador y director de la revista pacifista *Demain – Pages et documents*, pacifista pero que al parecer habría sido financiada en parte por los servicios de propaganda alemanes, al igual que *La Feuille*, donde Borges publicó, como se dijo, su primera nota crítica en agosto de 1919 (Elsig, 2015). Anarquista, pacifista, socialista zimmerwaldiano y a la postre bolchevique, muy nombrado en la prensa suiza al finalizar la guerra en particular por sus relaciones con Lenin, en febrero de 1919 Henri Guilbeaux salió expulsado hacia Moscú, acaso con los originales de *Hymnes et Psalms* debajo del brazo. Hemos dicho que la antología de Rubiner *Kameraden der Menschheit* de ese mismo año recogía sus creaciones junto a las de otros franceses exiliados en Suiza como Pierre Jean Jouve y Marcel Martinet. A las de Guilbeaux, Rubiner les da el nombre genérico de “himnos” (Rubiner, 1919: 15, 94 y 169). También la familia Borges abandonaba Suiza, exactamente al mismo tiempo que Guilbeaux, sólo que en dirección a España. Acaso ya por entonces, a juzgar por el cuento “El otro”, o a más tardar unos meses después, el joven Borges estaría pensando en publicar unos *Himnos*, *Salmos* o *Ritmos rojos*...

Volvamos al pasaje en que Hermann Bahr comparaba a Whitman con el mar y a sus versos con las olas, olas y versos que en su opinión no importaban, respectivamente, tanto como el mar y el poeta tomados en su integridad. Aunque Bahr fue autor de un ensayo sobre Whitman (que apareció como prólogo de otra antología de sus versos, en traducción de Max Hayek, publicada en 1919), el pasaje al que Borges se refiere en su conferencia de 1968 procede de un ensayo sobre Dostoievski publicado en 1914¹⁹. Bahr combate la idea que el cándido joven Borges defiende en “El otro”, a saber, que el “maestro ruso” habría “penetrado más que nadie en los laberintos del alma eslava” (Borges, 1975). Bahr afirma que no es en el *alma eslava* sino en el *alma de la humanidad* que Dostoievski ha penetrado. Y sería esa alma lo que se manifiesta en todos sus personajes, como es el mar el que se manifiesta en todas sus olas. Lo mismo ocurría según Bahr con los versos de Whitman: eran “meras olas de mar”, “una devorando a la otra, sin quedar de ellas otra cosa más que el mar” (“sind alle bloß Wellen des Meers, eine verschlingt die andere, es bleibt nichts davon als das Meer”) (Bahr, 1914). No sólo la frase pudo ser uno de los gérmenes de “Himno del Mar” o estar detrás de la caracterización del movimiento de los himnos de Stadler como “oleaje”; mucho más tarde, Borges utilizaría parecidos conceptos para describir los versos de Kipling sobre el mar a que nos hemos referido²⁰.

Borges también llegaría a decir, del poeta Samuel Taylor Coleridge, que su mar, más que de agua y de olas, estaba hecho de palabras. Y del mismo y de Rimbaud, recordará la leyenda según la cual jamás habían visto el mar o por lo menos navegado antes de escribir esos dos clásicos que son “The Rime of the Ancient Mariner” y “Le bateau ivre”. Más conocida resulta la misma afirmación de Borges referida a Rafael Cansinos Assens, lo que no deja de ser extraño tratándose de un poeta nacido y criado en Sevilla, a unos kilómetros del mar²¹. Lo cierto es

¹⁹ El ensayo sobre Dostoievsky en cuestión (Bahr, 1914), se reedita en Bahr (1921: 136-150); posterior en más de un año a “Himno del Mar”, la reedición no cuenta para cimentar la hipótesis de un conocimiento previo por parte de Borges.

²⁰ En diálogo con Osvaldo Ferrari (Borges y Ferrari, 2005: 1, 231), Borges dice: “Ahora, es tan difícil expresar el mar. Quizás el mejor modo de hacerlo sea no mediante metáforas sino mediante una cadencia, que se parezca al movimiento del mar. Y aquí recuerdo, inevitablemente, aquel verso de Kipling: “Quién ha deseado el mar, / la visión de agua salada sin límite”. Pero ahí las palabras no importan, lo que importa es el ritmo de: «*Who hath desired the sea, / the sight of salt water unbounded.*» Y en esa interrogación, además –interrogación que no sé si lógicamente puede justificarse, pero que se justificaría estéticamente–, está el movimiento del mar”.

²¹ “-Sin embargo, hubo poetas y escritores que hablaron del mar sin haberlo visto y lo hicieron maravillosamente. -Sí, el caso de Coleridge; claro, es que el mar de la imaginación de Coleridge era más vasto que el mar físico. Yo recuerdo a Rafael Cansinos Assens –y siempre me es grato recordar a Cansinos Assens– que había escrito una oda al mar. Y yo la leí y, en fin, le dije mi admiración por ese poema dedicado al mar. Y él me dijo: ‘Espero verlo alguna

que el único texto lírico de Cansinos sobre el mar que hemos encontrado –un extenso poema en prosa con forma de cuento– fue publicado apenas tres semanas después de la aparición en *Grecia* del himno de Borges, tan cerca pues del 30 de diciembre de 1919, que uno podría preguntarse si no fue precisamente el poema del joven argentino la ocasión o el motivo por el que el sevillano se decidió a escribir o por lo menos a publicar el suyo, titulado “La milenaria nostalgia del mar” y aparecido en *La Correspondencia de España* el 27 de enero de 1920. Unos días más tarde –según contaría medio siglo después él mismo en su ensayo autobiográfico– Borges era recibido en Madrid por el grupo de jóvenes ultraístas que se reunían en torno de Cansinos como *un cantor del mar* (“a singer of the sea”; Borges, 1971: 150).

Antes de abandonar el tema de la espesa capa intertextual que media entre Borges y su propio texto, cabe por lo menos mencionar (estudiarlo en su detalle excede los límites de este trabajo), por lo menos dos de las fuentes principales de “Himno del Mar”. La primera, que yo sepa no ha sido anteriormente señalada por la crítica: *Meer*, poema himnico en el que Ernst Stadler narra una incursión nocturna hacia la playa hasta la inmersión total, inmersión que es literal a su vez que metafórica en el poema de Borges y más bien únicamente metafórica en el de Stadler, preludio de una rememoración de la infancia y de una proyección hacia el porvenir. La semejanza más notable, aunque no la única, estriba en el modo en que ambos poetas se van acercando al mar. No importa que la incursión del alsaciano sea nocturna y la de Borges al amanecer. La progresión es la misma: 1) el poeta rememora *a posteriori* el hecho de haber aquel día bajado hasta el mar; 2) se refiere al camino que lo condujo hasta él; 3) describe ese camino con un par de pinceladas; 4) presenta, en fin, el mar en relación con lo que ocurre en el cielo y mediante un rasgo sonoro. En ambos, por lo demás, el asunto está sutilmente nimbado de erotismo:

Stadler (v. 1-4):

Ich mußte gleich zum Strand. In meinem Blute scholl
Schon Meer. O schon den ganzen Tag. Und jetzt die Fahrt im gelbumwitterten
Vorfrühlingsabend. Rastlos schwoll
Es auf und reckte sich in einer jähen frevelhaften Süße, wie im Spiel
Sich Geigen nach den süßen Himmelswiesen recken. Dunkel lag der Kai.
Nachtwinde wehten. Regen fiel... (Stadler, 1920: 69)²²

Borges (v. 8-13):

Hoy he bajado de la montaña al valle
y del valle hasta el mar.
El camino fue largo como un beso.
Los almendros lanzaban madejas azuladas de sombra sobre la carretera
y, al terminar el valle, el sol
gritó rubios Golcondas sobre tu glauca selva: ¡Mar! (Borges, 1919)

La inmersión en el himno de Borges –“¡Oh instante de plenitud magnífica!”– se enuncia en los versos 23 a 28:

vez’, es decir, que él no había visto nunca el mar” (Borges y Ferrari, 2005: 1, 229). En Alifano (1986: 102), se lee: “Era un hombre que casi no salía de su biblioteca. Recuerdo que había escrito un poema muy lindo, dedicado al mar. Yo lo felicité y él, con su acento andaluz, me contestó: «Sí, sí, el mar debe ser sin duda muy hermoso; espero verlo alguna vez»”.

²² “Tuve que ir derecho a la playa. En mi sangre resonaba mar. Oh, ya todo el día. Y ahora el viaje nimbado de oro en el atardecer de la joven primavera. Inquieto se hinchó y se extendió en una brusca suavidad pecaminosa, como, al tocar, los violines se extienden hacia las suaves praderas celestiales. Oscuro estaba el muelle. Vientos nocturnos ondearon. Cayó lluvia”; traducción de Carlos García.

Yo estoy contigo, Mar. Y mi cuerpo tendido como un arco
 lucha contra tus músculos raudos. Sólo tú existes.
 Mi alma desecha todo su pasado
 como en nórdico cielo que se deshoja en copos
 errantes!
 Oh instante de plenitud magnífica (Borges, 1919)

En el de Stadler, aunque el poeta se acerca físicamente al mar, llevándose por ejemplo los dedos mojados de agua salada a los labios, la inmersión completa en las aguas que se insinúa enseguida bien podría ser puramente espiritual:

Viel Dunkles fällt. Es springen Riegel. Bilder steigen. Um mich wird es rein. Ich
 schwebe
 Durch Felder tiefer Bläue [...] (Stadler, 1920: 69)²³.

Una vez la inmersión descrita, ambos poetas proceden a evocar el pasado: Borges, a fin de desprenderse de él y confesar su pertenencia, no a ese pasado, sino al "seno" del mar, que sin embargo no es sólo "padre" sino también "hermano" y "amado" y con quien al final sale de las aguas como con un amigo, tan frágil o miserable como él mismo, a recorrer el mundo; Stadler, por su lado, lo evoca, al pasado, a fin en cierto modo de justificar su pertenencia definitiva al "seno materno" (Mutterschosses), aunque el *mar* (vocablo femenino en alemán), también es visto como una "hermana" ("Du jedem Traum verschwistert") y como una mujer. Sobre tales semejanzas, una diferencia de peso se impone entre los finales de ambos himnos: el signo disfórico con que lo remata Borges, contra la euforia whitmaniana que produce en Stadler la henchida carga de promesas y amenazas que proféticamente contempla en el sueño momentáneo del mar, que guarda hasta el final la espesura semidivina o en todo caso sobre- o extra- humana que Borges únicamente al comienzo le concede.

La segunda trama intertextual de que nos ocuparemos fue señalada al pasar en su día por el editor de las obras completas de Borges en francés, Jean-Pierre Bernès, aunque sin dar, él, con el texto preciso (Borges, 1993: I, 1309). La fuente de Borges está en el segundo libro en francés del italiano Filippo Tomasso Marinetti, otro poderoso canal de influencia whitmaniana en la poesía europea y en particular española, él sí un *cantor del mar*, como se lo llama aquí y allí antes de que lanzase en 1909 el manifiesto futurista²⁴. El libro se llama *Destruction* y fue publicado en París en 1904. De este poemario y en particular del prólogo, que lleva por título "Invocation à la mer toute-puissante pour qu'elle me délivre de l'idéal", Borges pudo tomar la idea whitmaniana de la lucha muscular entre el nadador y el mar y en particular este hemistiquio -"Y mi cuerpo tendido como un arco"-, traducción literal de una línea de Marinetti: "mon corps tendu comme un grand arc" (Marinetti, 1904: 22). En Marinetti también se encuentra la imagen apocalíptica del cielo como una copa que vuelca su contenido estelar sobre el océano de los versos 6 y 7 de "Himno del Mar", aunque en este caso, Borges debió conocer, al igual sin duda que Marinetti, no sólo el *Apocalipsis* de Juan sino también "La grande ivresse", una de las *Ballades françaises* de Paul Fort, poeta de transición hacia el versolibrismo en Francia (Fort, 1902). La "Copa de Estrellas" y las "Copas Azules" del himno de Borges están, en efecto, en ese poema de Paul Fort, de quien treinta años más tarde Borges se burlará en "El Aleph".

²³ "Mucho oscuro cae. Saltan cerraduras. Ascenden imágenes. A mi alrededor todo se purifica. Floto por campos de profundo azul"; traducción de Carlos García.

²⁴ Así lo llama Gómez de la Serna (376): "También fue el cantor del mar, «el único símbolo de libertad, el gran anarquista, la sola vía abierta, la necesidad de llegar a la popularidad universal, que es algo que excita a cometer los más grandes chantajes»". La fuente de la frase, que Ramón no identifica, parece ser Tullio Panteo (1908: 15).

Pero hay otros rastros del exaltado poema de Marinetti en "Himno del Mar": la personificación del mar por medio del apóstrofe; su divinización; el juego, que en Borges es sucesión estricta, con las diversas partes del día hasta terminar con la noche; o, para dar otro ejemplo, ese "instante de plenitud magnífica" en que el alma "desecha todo su pasado" y se une y se disuelve en el mar y que en Marinetti es el "prodige" y el "beau miracle" de sentir el poeta correr por sus venas el agua del océano y de exclamar: "Tu es en moi!" (Marinetti, 1904: 15). Antes spinoziana que fichteanamente, Borges prefiere decirle: "Sólo tú existes" (verso 24). Ambos, sin embargo, también son tributarios en este punto –aquí sí francamente entusiasta– de los poemas de Walt Whitman. "You sea! I resign myself to you also", escribe Whitman antes de desnudarse, zambullirse y alejarse de la tierra para dejarse mecer como dormido por las olas (Whitman, 1969: 56: "¡Mar!, a ti me abandono también"). Y luego: "I am integral with you, I too am of one phase and of all phases" ("Soy universal como tú, soy también de una faz y de muchas faces", Whitman, 1969: 57). Lo mismo cabe decir del "Ich Schwebte / Durch Felder tiefer Bläue" del citado himno de Stadler.

Original de Borges, diferente tanto de Whitman como de Marinetti o de Stadler, parece ser la postulación desaforada de una especie de divinidad autosuficiente y por lo tanto inalcanzable sin un completo aniquilamiento personal y aún con aniquilamiento: el himno a que aspira el poeta no es un himno humano sino *del Mar*, agente cantante y sonante, por así decir, de su propio *Himno*, que por ende el poeta no podrá entonar jamar sino apenas remedar, con la certeza irrecusable del fracaso de todo intento por lograr la fusión. El mar en que el poeta se baña y nada, sólo al comienzo es un dios, como si el hecho de que el poeta entrara en él lo hubiera humanizado: el dios se aleja, el mar pierde el carácter divino en la misma proporción en que el humano se le acerca, sin poder jamás reducir la distancia. Postulación desaforada similar, si no idéntica, pondrá en práctica Borges en "Vanilocuencia", poema de *Fervor de Buenos Aires* que hace de la ciudad misma un Poema, poema que, así idealizado o *endiosado*, se vuelve, en el acto, inalcanzable: "La ciudad está en mí como un poema / que aún no he logrado detener en palabras". Por más versos que se escriban, esos versos no serán, en el fondo, sino *vanilocuencia*; el poema seguirá siendo inalcanzable: "como una boca no besada" (Borges, 1923). Por más *himnos al mar* que cante, el poeta jamás podrá entonar el verdadero *Himno del Mar*.

4. UN ERROR ELOCUENTE: HIMNO AL MAR

De manera que si bien es verdad que en cierto nivel superficial de su poema, Borges ha querido cantar en "Himno del Mar" con *entusiasmo*, es decir, como un poseído por el dios a la manera titánica de Whitman o de Marinetti en *Destruction*, no es menos cierto que en un nivel más profundo, Borges también ha constatado la más miserable lejanía que lo separaba de ese dios, dios que una vez afrontado, contactado, palpado, abrazado, revela, al fin y al cabo, no ser otra cosa –como dirían los científicos– que la sopa primigenia de donde surgieron los seres vivientes: "Sé que en tus aguas venerandas y rientes ardió la aurora de la Vida" (v. 54). La marca palmaria de esa distancia infranqueable entre el poeta y el Mar con mayúsculas, está en el título forzado del poema: "Himno del Mar". Tan poca atención han prestado por lo general los estudiosos a este punto, que más de uno corrige inadvertidamente el título reemplazando "del" por una preposición que les parece más natural: *Himno al Mar*. La misma edición de La Pléiade perpetra el cambio e incluso alguna vez elimina la mayúscula de *Mar*²⁵. La alta frecuencia con que se equivoca la preposición tiene sin embargo la virtud de demostrar, por vía negativa, que la escogida por Borges fue en su momento un desvío intencionado. Y es que el

²⁵ Además de la traducción de Bernès en La Pléiade ("Hymne à la mer"), equivocan, por ejemplo, la preposición, Cervera Salinas (1992: 15 y 51), Salas (1994: 78), Barnatán (1995: 131), Barrera López (2001: 364), Golobof (2006: 205), Kleingut de Abner (2006: 180), Magaril (2011: 102), Kodama (2012: 185), Díaz (2012: 120), etc.

título "Himno del Mar" no designa tan sólo el poema que tenemos antes los ojos ni, en el fondo, ningún otro *poema* en absoluto. Nombra, en realidad, el himno entonado por el propio Mar (de ahí la mayúscula), con esos *versos* en movimiento incesante que vienen a ser sus *olas* y que es el objeto de las ansias del poeta: lo que éste quisiera –y dar expresión a ese anhelo es uno de los dos propósitos principales de "Himno del Mar"–, es *que su poema fuera ese himno o canto al unísono con el mar*, en unión perfecta o mística del sujeto con el sujeto (sería impropio decir *del sujeto con del objeto* ya que el Mar en el "Himno" es una *persona* y, al menos al comienzo, incluso una divinidad. Véase sobre este último punto el poema "El mar" de *El otro, el mismo* (1964): "¿Quién es el mar? ¿Quién es aquel violento / y antiguo ser que roe los pilares / de la tierra y es uno y muchos mares / y abismo y resplandor y azar y viento?"; véanse también los comentarios que dedica Borges a este poema [1982: 45]).

Es verdad que el comparativo del primer verso del "Himno" contradice en cierto modo la lectura que se acaba de proponer: "Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan". Puesto que "ritmos" y "olas" son comparados entre sí, no se los puede juzgar en todo punto idénticos. Al compararlos, el primer verso separa los dos elementos cuya unión busca la preposición del título. Sin embargo, la unidad absoluta entre ambos se vuelve a insinuar, tanto al menos cuanto es dado al lenguaje insinuar esa unidad, al final del mismo primer verso, cuando las olas "gritan", realizando con ello, en el límite de su concepto, la forma hímica que, según Stirner, era algo así como un "un grito de alegría sin pensamiento" (Borges, 1920e). En la tensión entre metáfora (unitiva) y comparación (separativa), se despliega casi todo el juego metafísico-mitológico del poema. Y decimos *casi todo* porque antes que cualquier otra cosa, dicho juego no es sino el ansioso anhelo y fantaseo de un *yo*, primera palabra del primer poema publicado por Borges y por ende de todas sus creaciones poéticas: "Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan". No deja de ser curioso que fuera un primo de Borges, Guillermo Juan Borges, el autor de un "Canto del mar" publicado en la revista *Tableros*, de Madrid, el 28 de febrero de 1922, en la misma página en que aparecía "Tarde lacia" de Jorge Luis. Indirectamente, el poema de Guillermo Juan confirma nuestra lectura: es del *canto del mar* que allí se trata, es decir del sonido producido por la conjunción del viento con las olas, las arboladuras de los barcos y aún los labios del poeta y de las demás personas que lo acompañan en esa especie de coro unánime que forman los elementos vinculados al mar, el humano inclusive²⁶. Existe otro poema, en inglés esta vez, que a diferencia de los múltiples *hymn to the Sea* que han sido escritos en esa y otras muchas lenguas, intenta evocar el mismo objeto que el de Borges: "A Hymn of the Sea", del norteamericano William Cullen Bryant. Y desde luego, el uso de la preposición se justifica por cuanto al final del poema el mismo mar entona, junto a todas las demás criaturas y a la manera del salmo 98, un "himno perpetuo" ("a perpetual hymn") en homenaje al Dios que lo ha creado todo. Al estar dirigido a Dios, el poema viene a sumar a todas esas voces la del propio poeta²⁷.

Es digno de ser notado –y agradezco aquí a Lucas Adur el que me haya hecho reparar en ello–, que el propio Borges llamó la atención sobre un problema similar al de la preposición del título de su himno, nada menos que en el título de la composición más célebre de *Leaves of Grass*, "Song of Myself". Y puesto que la reflexión de Borges sucede inmediatamente al relato de su descubrimiento de Whitman en traducción alemana, no es descabellado pensar que su

²⁶ "Las olas del mar como lenguas / bebieron los rayos del sol / las manos del viento templaron el arpa de la arboladura / La bandera desenfadada / galopaba en los aires / Por los arcos triunfales de nuestras cejas / pasaron como ejércitos nuestras miradas / y nuestros labios cantaron en coro / Con las banderas / el viento / y las olas".

²⁷ Estos son los últimos versos del poema de William Cullen: "Its valleys, glorious with their summer green, / Praise thee in silent beauty, and its woods, / Swept by the murmuring winds of ocean, join / The murmuring shores in a perpetual hymn" ("Sus valles, gloriosos con su verdor estival, / te alaban en silenciosa belleza, y sus bosques, / barridos por los murmurantes vientos del océano, se unen / a las murmurantes orillas en un himno perpetuo").

título “Himno del Mar” presupone esa misma reflexión, o lo que es lo mismo, que la comparación entre “Himno del Mar” y “Song of Myself” debió ocurrir en la mente de Borges ya en aquel entonces. Se trata de una conferencia ofrecida por Borges en la Universidad de Iowa el 19 de febrero de 1967. El pasaje que interesa dice:

When I got that book I remember reading the poem that I have since done into Spanish, the poem “Song of Myself.” Not “Song to Myself”, as some translators have it, out of mere vanity, but “Song of Myself.” Not a “Song to Myself” –he was not attempting an ode to himself– he was writing about himself, trying to analyze himself. Those lines are still ringing in my memory. (Borges, 1977: 7-8)²⁸

A decir verdad, Borges se queda corto, ya que no sólo el canto es *acerca de sí mismo*. Antes que ello, la preposición indica de dónde procede: es un canto procedente *de sí mismo*. La preposición del título tiene, así pues, función genitiva y acusativa: indica el hacedor del canto y su materia (Leimberg, 1995-1996). Borges acierta plenamente, en cambio, en negar a *of* todo sentido dativo: no hay tal celebración o canto *a mí mismo*. Tan sólo de esa manera se puede explicar que para ilustrar su interpretación, Borges insertara enseguida estos versos:

These are really the thoughts of all men in all ages
and lands, they are not original with me,
If they are not yours as much as mine they are nothing,
or next to nothing.

En otras palabras: los pensamientos expresados en estos *cantos de mí mismo* son los pensamientos de todo y cada *sí mismo* humano, son el canto *de* la humanidad. Lo que no quita que haya en Whitman también el sentido de un canto de alabanzas *a* los seres humanos y *a* la naturaleza, como cuando en el prólogo de la primera edición de su libro afirma que los “pensamientos” del poeta son “himnos de alabanza de las cosas” (“hymns of the praise of things”; Whitman, 1855 [1986]). Es el matiz, curiosamente, que retiene Ramón Pérez de Ayala en el mencionado “Canto del hombre robusto” de *Sendero innumerable*: “Yo elevo mi canto en honor de mí mismo”, reza el primero de sus versos (1916: 169). Acaso en poesía, más cerca de la fecha que aquí nos interesa, la mejor comparación con el título de Borges sea el del poeta vanguardista Henri Martin Barzun –unanimista, fundador de l’Abbaye de Créteil, de la que ya se dijo que durante la guerra tenía sus propagandistas en la misma Ginebra, e iniciador y teórico del simultaneísmo. Nos referimos a *Hymne des Forces*, publicado en 1912 y definido por el propio Barzun como un *poema dramático* por el hecho de que a través suyo cantan, no el mero poeta individual que rinde culto *a* las fuerzas, sino las fuerzas mismas en cuestión a las que el hombre está encadenado y que protagonizan por intermedio del poeta y de los otros seres humanos el “Drama Universal” del que habla un poema titulado precisamente “Hymne” y que apareció en 1913, junto a una buena porción de la primera sección del libro, traducido al alemán en *Die Aktion*. Malinterpretado el título como suele hacerse con el de Borges, se pierde la esencia del ensayo simultaneísta de Barzun: la polifonía o contrapunto de la multitud de voces. Una idea de lo que se acaba de decir puede darla el comienzo de “Héros”:

Unissez vos accents en mille cathédrales!
Eclatez! Orgues, chœurs, montez! divines voix
Pour proclamer la joie du monde

²⁸ “Cuando conseguí ese libro, recuerdo haber leído el poema que más tarde he volcado al español, el poema «Canción de mí mismo». No «Canción a mí mismo», como dicen algunos traductores, por mera vanidad, sino «Canción de mí mismo». No un «Canto a mí mismo» –no intentaba una oda a sí mismo–, escribía sobre sí mismo, trataba de analizarse”.

Et son labeur et son génie,

Pour entonner l'Hymne des Forces
 Joignant aux mers les plaines, les montagnes,
 Aux pôles l'équateur, les rives planétaires,
 Enveloppant toute la Terre
 Dans un réseau de sonores vapeurs! (Barzun, 1912; Lanson, 1913: 31-32)

La ironía –en el contexto presente–, está en el hecho de que el primer verso de la segunda estrofa, *Die Aktion* lo tradujo equivocando lamentablemente la preposición. De genitivo, la partícula pasa al caso dativo: “Hebt das Preislied *an der Kräfte*”, “alabanza a las Fuerzas” (Barzun, 1913: 866).

5. BREVE ESTUDIO DE “HIMNO DEL MAR”

La anterioridad y centralidad del yo en el “Himno del Mar” (en sintonía precisamente con la filosofía de Stirner) y el hecho de que la unidad y exterioridad absoluta del Mar y por lo tanto del Himno postuladas sea inasequible al poeta, son signos de un escepticismo que, una vez constatado, debería mitigar la primera impresión de *entusiasmo* que recibe el lector de este poema: separan la Poesía ansiada –el propio canto del Mar, como si dijéramos *la Substancia*–, de la mera poesía real que el lector tiene ante los ojos y que no es más que un accidente entre otros accidentes, un ensayo o un borrador, como más tarde lo serán, de hecho, algunos de los cuentos y poemas del Borges maduro. Toda la primera estrofa es una anáfora que insiste en este complejo; la preposición *del* marca reiteradamente la escisión entre, de un lado, el yo con su himno meramente verbal, y, del otro, el Mar con su Himno inmanente e inalcanzable. Nótese, de paso, el insistente ritmo yámbico en algunos tramos de la tirada, remedo del monótono desfilar de las olas:

Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan;
 Del Mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea;
 Del Mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que aguardan sedientas;
 Del Mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos,
 Cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta;
 Del Mar cuando vierte sobre él su tristeza sin fondo
 La Copa de Estrellas

Contrariamente a los himnos homéricos, que empezaban con una invocación del dios para dar luego paso a la plegaria, Borges empieza por esta última posponiendo hasta el verso 14 la invocación del Mar: “Hermano, Padre, Amado”. Un análisis somero de este prólogo confirma lo que se dijo sobre el título: la plegaria, que no se dirige al Mar ni a ninguna otra instancia en particular, separa, por la lógica misma de lo que son los anhelos o las ansias, el sublime *Himno deseado* del humilde *himno real* entonado por el poeta en su intento por llegar al otro. Es verdad que el tiempo pasado del anhelo –“he ansiado”– podría crear en el lector la ilusión de que ahora está por fin leyendo (o escuchando) el himno antaño ansiado y ya logrado. Declarando la vigencia del viejo anhelo, el verso 42 se encarga de deshacer esa ilusión: “Ansío aún crearte un poema”, es decir, el poema ansiado *no es* el que lector está leyendo; éste no deja de nunca de ser la expresión de un anhelo.

La totalidad astronómico-mística en que el Mar y su Himno se presentan en el prólogo o plegaria que se acaba de transcribir –desde el inicio del día hasta el final “sin fondo” de la noche– circunscribe su autosuficiencia absolviéndolos de toda dependencia respecto del poeta, quien no hace, a través de sus palabras, más que vislumbrar la esfera absoluta de la Creación desde unas vagas y lejanas *ansias* de penetrar en ella, es decir de penetrar en la perfecta

autosuficiencia que forma el Mar entre sus playas y la cúpula del cielo, y de entonar junto a él, unida su voz con la Suya, por fin, el *himno del Mar*.

El número siete de los versos (el último, quebrado para mejor marcar la clausura del absoluto) son un recuerdo de los siete días de la creación, aunque en conjunto no reflejen más que lo que en el libro del *Génesis* ocurre únicamente el primer día; alguna evocación de los días subsiguientes vendrá después. El primer verso es una manifestación del yo creador, palabra inaugural de toda la poesía de Borges, quien a partir de cierto momento de su vida comenzó a declarar que “Himno del Mar” había sido su primer poema publicado. El ciclo de lo absoluto arranca con la *posición* del Mar (en el sentido que tiene en Fichte la noción en bastardillas: *Setzung*) con sus olas y sus gritos, y prosigue en el segundo verso, cuyo sol flameando cual bandera en la superficie de las aguas es un recuerdo condensado del victorioso Espíritu de Dios el primer día de la Creación en dicho libro bíblico y de la primera cosa creada sobre las aguas: la luz, al principio la del sol, luego la de la luna, por fin la luz de las estrellas. El final del ciclo se anuncia en el quinto verso, en un choque agónico de metales-“aguas de acero”, “luna bruñida y sangrienta”- y tiene lugar entre el sexto y el séptimo, cuando *cae* literalmente la noche y con ella las estrellas, recuerdo de la copa derramada y de la precipitación estelar que ocurre en varios pasajes del libro del Apocalipsis (6, 13; 8, 12; 16, 10; véase también Mt 24, 29)²⁹. En conjunto, en los últimos seis versos del prólogo de “Himno del Mar” se nombra una totalidad completa de la que el poeta queda en cierto modo excluido allá en el primer verso, aun cuando muy fichteanamente sea a él –presente en el ansia soñadora que *pone* Mar e Himno por fuera de sí- a quien toda esa creación debe ser referida.

A decir verdad, también al final asoma el poeta, ya que el segundo y último trazo subjetivo que hay en estos siete versos, tras las *ansias* del principio, se sitúa en la conclusión, precisamente en la nota disfórica de una “tristeza sin fondo” que anuncia el final cataclísmico. También en esa tristeza se lee la insignificancia del poeta, devuelto por las olas del mar absoluto por él evocado como son devueltas las olas, pero no cuando éstas besan “los pechos dorados de vírgenes playas” en el verso 3, sino cuando van, como se dirá en el 17, “en fuga hacia el fracaso”. Es Carlos García, gran conocedor de las vanguardias y del joven Borges en particular, quien con razón nos hace ver, en comunicación privada, que el final patético de este verso expresa cierta idiosincrasia del padre del autor, que el hijo, aquí al menos, hace suya pulsando la cuerda negativa de la melancolía y del escepticismo cuando no, como escribe Carlos García, del nihilismo (García 2016). Acaso sirva para entender tan justo apuntamiento, la definición de Jorge Guillermo Borges que diera su amigo Macedonio Fernández, recordada por el mismo García en una reseña de los textos póstumos del primero publicados hace unos años bajo el título *La senda*: era un “temperamento negador de las posesiones de la vida” (Fernández 1989: 82; García 2016: 173). La última frase de *El caudillo*, la novela escrita y publicada por Jorge Guillermo Borges a comienzos de 1921 en Palma de Mallorca, por ejemplo,

²⁹ A propósito de esta “Copa de Estrellas” hay que decir que no es gratuitamente que Borges, en el diálogo que entabla con el inminente autor de “Himno del Mar” en el cuento “El otro” de 1970, le ofrece como contraseña de reconocimiento este verso de Victor Hugo: “L’hydre - univers tordant son corps écaillé d’astres”. El verso procede de un largo poema cosmogónico-místico donde el universo entero y cada cosa en él entonan el mismo canto absoluto que anhela el poeta de “Himno del Mar”; entre sus versos figura éste: “Prends-tu le vent des mers pour un joueur de flûte? / Crois-tu que l’océan, qui se gonfle et qui lutte, / Serait content d’ouvrir sa gueule jour et nuit / Pour souffler dans le vide une vapeur de bruit, / Et qu’il voudrait rugir, sous l’ouragan qui vole, / Si son rugissement n’était une parole?” Evidentemente, tanto en estos versos de Hugo como en el poema de Borges que estamos comentando, se debe reconocer la traza del ya citado salmo 98, en el que el mundo todo y cada cosa en él, y por cierto entre ellas el mar que *brama* (98, 7; en King James, *to roar*, y en “Himno del Mar”, v. 1, *gritar*), levanta la voz en explosión de júbilo porque al fin el ansiado Día del Juicio ha llegado. Tras la cita del verso sobre la *hydre*, sin transición el narrador de “El otro” se refiere a la mención, por parte del joven Borges en el curso de aquel mágico encuentro, de “aquella breve pieza en que Walt Whitman rememora una compartida noche ante el mar, en que fue realmente feliz”. La Biblia, Whitman, Hugo, y como veremos, algunos trazos de filosofía alemana, estaban sin duda presentes en el espíritu de Borges al componer este poema en varios sentidos inaugural.

se asemeja no poco al final de aquel verso: "rumbo al sacrificio estéril, a la causa perdida" (J. G. Borges 2009: 116). Sobre todo –y también aquí debemos agradecer a Carlos García–, debe ser citado un pasaje de la introducción escrita por el propio Jorge Guillermo Borges para su traducción de Omar Jayyám y publicada en la misma ciudad de Sevilla apenas dos meses después de "Himno del Mar", en el primer número de la revista *Gran Gvignol*. Aquí el parecido es prácticamente completo; la frase pretende describir la "actitud filosófica" perfectamente escéptica y no poco melancólica del poeta persa en cuestión: "El presente enciérralo todo, es la sombra del pasado y *va en fuga hacia la nada*." (J. G. Borges, 1920; García, 2005). El sintagma final retoma por lo demás un título que parecen haber compartido padre e hijo, el primero en un proyecto de libro que se debía titular *Hacia la nada* y del que Borges hijo habla en su ensayo autobiográfico, el segundo en un texto de idéntico título publicado en el segundo número de *Gran Guignol*, del 10 de marzo de 1920 (Barrera López, 2001: 363-364; García, 2016).

Por si no bastara por sí solo el verso 17 del himno, la densidad intertextual que ponen de manifiesto estos datos debería acabar por despejar toda duda sobre lo lejos que queda el entusiasmo vitalista e ingenuo que algunos han querido ver en este himno. La prosa poética "Hacia la nada" de Borges hijo (1920b), no reeditado hasta hoy y únicamente conocido gracias a una larga cita de Barrera López, trae todavía algunas frases en las que la muerte –tema esencial de la prosa poética así titulada– tiene ecos del verso 17 y del "Himno" en general. Por ejemplo, estas dos: "Caeré enfermo y volcaré mi cuerpo desvencijado en la cama"; y: "Mi naufragado y torpe vivir me golpeará como una afrenta". Pero "Hacia la nada" guarda todavía, en lo poco que nos ha llegado de él, una más grande revelación, cuyo enunciado reservamos para el final de este escrito.

Separado de los siete versos de la apertura del poema por un blanco, sigue una serie de cincuenta y cuatro versos que conforman una o varias tentativas de conseguir lo imposible: acercarse al Himno ansiado, evocado en el preludio. El conjunto se estructura en tres partes, separadas entre sí por dos versos entre paréntesis. La primera consta de treinta y tres versos, número tal vez producto del azar pero que, a la vista de tantas referencias bíblicas, exige mayor circunspección. Las siguientes se van reduciendo prácticamente a la mitad: trece versos la segunda, seis la tercera y última. El poeta baja de la montaña al valle y del valle al mar, sobre el que también el sol, respondiendo en el verso 13 a las olas del primero, *grita*. Más o menos como en el salmo 98, todo en este poema vocífera en un intento por recrear el Himno, inmanente y único verdadero. Los "rubios Golcondas" que cenestésicamente *grita* el sol recuerdan, por lo rubicundo del color atribuido a la pedrería y la semejanza del topónimo con el sangriento *Gólgota*, todas esas crucifixiones crepusculares de la poesía expresionista que Borges hace suyas en los primeros años de la década de 1920: "ya grita el sol", escribe en las dos versiones conocidas del poema "Guardia roja" (1921), alusión en ambas a la agonía de "Jesús-Cristo"/"Nazareno" y ejemplo suyo, según carta a Jacobo Sureda de finales de 1920, de lo que había de ser una "metáfora expresionista" y "dinámica", en consonancia, añade Borges, "con el supuesto ritmo occidentalista o *yankee* que nos empuja" (Borges, 1999: 184)³⁰. El sol *grita* colores rojos y entonces también el poeta vocífera, apostrofando a la divinidad: "¡Mar! / ¡Hermano, Padre, Amado...!" ("My lover the sea", "Mi amante, el mar", decía el representante máximo de dicho "ritmo occidentalista" [Whitman, 1969: 129]). Introducida mediante este apóstrofe la segunda persona, el poeta empieza a narrarle, en un intento por aunar acción y poema (la parte épica del himno), su propia entrada en el mar y su alejamiento progresivo respecto de "la tierra" (v. 15) o de la "costa" (v. 17), cuyos accidentes se vuelven "lívidos y absurdos como recuerdos / yertos" (v. 21-22). El poeta se despoja aquí de la categoría de

³⁰ El único testimonio de un proyectado libro de Borges titulado *Crucifixión del sol* es de marzo de 1921 y consta en una carta al poeta alemán Kurt Heynicke. Empero varios poemas anteriores ostentan la estridente imagen; véase García (2001 y 2015) y Bujaldón (2001).

espacio, primer ejercicio de ascesis que le ha de permitir la experiencia mística. Dejado por así decir su propio cadáver en la costa, la persona del poeta se funde, se disuelve en el Mar: "Sólo tú existes" (v. 24). La ascesis se vuelve a narrar a partir del verso siguiente, aunque ahora el poeta se limpiará de la categoría de *tiempo*: "Mi alma desecha todo su pasado" (v. 25). Entonces se narra el pasado, que parece aludir –si damos crédito a las variadas biografías existentes– a un nórdico paisaje o clima suizo y sobre todo a cierta iniciación erótica ("Largamente he vagado por errantes calles azules con oriflomas de faroles / Y en la sagrada media noche yo he tejido guirlandas / De Besos sobre carnes y labios que se ofrendaban, / Solemnes de silencio"). Los versos que siguen –"En una floración / Sangrienta"– dan a esa iniciación erótica un toque dramático y responden en silencio a la Pasión prefigurada por las "rubios Golcondas" *gritados* por el sol en el v. 13. Pero todo ello es el pasado, del que el poeta se deshace ahora entregándolo "a los vientos...", para llegar al mismo "instante de plenitud magnífica" (v. 28) al que ya había llegado en el v. 24: "Sólo tú existes", repite el v. 38. En los dos últimos versos de esta parte, desaparecen hablante e interlocutor en un éxtasis inverso a la "tristeza sin fondo" volcada en el mar por la apocalíptica Copa de Estrellas del v. 7. Son frases nominales; el éxtasis, una segunda creación, es un regreso a los orígenes –el Espíritu de Dios o "fresco aliento" vuelve a planear sobre las aguas–, es una especie de purificación en la que se convocan confusamente (a la manera de un Carlos Argentino Daneri...), Píndaro, Whitman y Juan el del Apocalipsis: "Atlético y desnudo. Sólo este fresco aliento y estas olas, / y las Copas Azules, y el milagro de las Copas Azules" (v. 39 y 40).

El primero de los dos versos entre paréntesis mencionados como marca de un reinicio retoma el comienzo del himno con un par de diferencias mínimas; el movimiento de las olas se erotiza, como en el poema de Stadler: "(Yo he soñado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas jadeantes.)". Lo que se ha leído no parece haber colmado la medida de las *ansias* y de los *sueños* del poeta; el Himno postulado no ha sido alcanzado en lo que antecede; consciente de ello, el poeta actualiza el antiguo deseo: "Ansío aún crearte un poema", inicio de una larga frase que ocupa, igual que la obertura, siete versos en los que otra vez el poeta se place en proyectar el Himno de sus ansias. Un fugaz adjetivo introduce al primer hombre del Génesis, al que sucede, apenas aludidos en la metonimia de sus voces pero bien presentes en las taras heredadas del trabajo, de la enfermedad y de la muerte, los marinos (metáfora por *seres humanos*): "Ansío aún crearte un poema / Con la cadencia adámica de tu oleaje, / Con tu salino y primeral aliento, / Con el trueno de las anclas sonoras ante Thulés ebrias de luz y lepra, / Con voces marineras, luces y ecos / De grietas abismales / Donde tus raudas manos monjiles acarician constantemente a los muertos..." (v. 42-48). Las islas, la tierra en la que esos hombres se afanan, enferman y perecen, son nombradas con un topónimo que no se encuentra en la Biblia sino en la tradición pagana. Y en la tradición pagana ese nombre indica los últimos bordes septentrionales del mundo conocido. En esta zona del poema, el foco cae, así pues, sobre una humanidad expulsada o puramente terrenal. Al final, cae también la mayúscula del Mar, que se convierte, igual que el sol, de dios que era, en una simple leyenda: "Oh mar! oh mito! oh sol! oh largo lecho!" También lo bíblico se eclipsa para dejar paso a la imaginaria científica. El segundo verso entre paréntesis ya no anhela un himno; más prosaico, parece extraído de un capítulo sobre las eras geológicas de una enciclopedia, o lo que es lo mismo, de un libro de Herbert Spencer: "(En la ceniza de una tarde terciaria vibré por vez primera en tu seno)." (v. 55). En los últimos seis versos, identificado con la vida biológica en su conjunto, el poeta se despide del mar, cuyo antiguo carácter divino se lexicaliza y seculariza convertido en mero adjetivo genérico, más parecido ahora a un caldo de cultivo rico en proteínas que a Proteo: "Oh proteico, yo he salido de ti." (v. 56). Y la totalidad absoluta postulada por las *ansias* y los *sueños* de un poeta inspirado o entusiasta a cuyas primeras palabras cargadas de devoción –"Yo he ansiado"– todo el universo parecía haberse puesto a vociferar, se desagrega ahora en una serie variada y heteróclita de contrastes, en nada distinta de la vida moderna que todos

conocemos y cuya última palabra –“miseria”– nombra la cara patética de aquel atlético Yo del principio, su condición misma cuando, ni bien salido de la sopa primigenia, queda reducido a un errar esclavizado por afuera del “seno”:

Oh proteico, yo he salido de ti.
 ¡Ambos encadenados y nómadas;
 Ambos con una sed intensa de estrellas;
 Ambos con esperanza y desengaños;
 Ambos, aire, luz, fuerza, obscuridades;
 Ambos con nuestro vasto deseo y ambos con nuestra grande miseria! (v. 56-61)

6. EL HIMNO ANHELADO O EL POEMA IMPOSIBLE

Que la obra poética publicada por Borges se haya inaugurado con un poema elaborado con elementos procedentes de sus años en Suiza terminara con un poema como “Los conjurados”, en que habla del país y en particular de Ginebra, “una” de sus “patrias”, es acaso una coincidencia puramente biográfica y por ende superficial, por más que Ginebra fue finalmente la ciudad en que murió y donde sus restos se inhumaron. “Himno del Mar” no se reduce por lo demás a ser el mero rastro dejado a la posteridad por unas lecturas y experiencias ginebrinas. En una de tantas entrevistas y diálogos a que Borges se prestó a lo largo de su vida, afirmó que el poema que lleva por título “Mateo, XXV, 30” debía considerarse como el *último* poema de su obra, en el sentido concreto de que dicho poema “tendría que imprimirse en la última página de cualquier libro” suyo y aún de todos sus libros. El versículo de Mateo, como es sabido, anuncia el castigo que recibirá aquél que, habiendo recibido un pequeño capital, durante toda su vida no hubiera sido capaz de multiplicarlo. Y así sucede con el autor de ese poema, a quien el Juez final le dice: “En vano te hemos prodigado el océano; / en vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman; / has gastado los años y te han gastado, / y todavía no has escrito el poema” (Borges, 1974: 874). Pensar en “Himno del Mar” al leer o escuchar estos versos no es una casualidad: lo que se ha prodigado al poeta, se ha prodigado desde un comienzo e “Himno del Mar” es el primer poema publicado por este autor. En él, no sólo Borges imitó a Whitman. También figuran en él, desde un comienzo, los dos objetos prodigados en “Mateo, XXV; 20”: el sol y el océano. Si se recuerda ahora el primer verso de “Himno del Mar”, se verá la coherencia y el sentido de la trayectoria que va de uno a otro poema, trayectoria ya no tan sólo biográfica sino poética. Comenzada con el “Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan” y el “Ansío aún crearte un poema”, el recorrido termina, como las olas de ese mismo mar, en la “fuga hacia el fracaso” confesado en la palabra de dios expresada en el último verso del poema que debería cerrarlos a todos, es decir “Mateo, XXV, 30”: “y todavía no has escrito el poema”. Lo que decimos es que a ese anfibológico *fracaso* –quiebre moral y físico que reverbera en el verso 17 del “Himno del Mar”–, la poesía de Borges lo conoció desde el inicio. Y si no bastara para mostrarlo el estudio que hemos hecho del poema, el lector no negará su asentimiento cuando lea el prometido pasaje de “Hacia la nada”, prosa poética publicada por Borges en el segundo misterioso número de *Gran Gvignol*, de marzo de 1920. Reflexión sobre la muerte propia, la idea esencial de este pasaje, como se verá enseguida, es la del *poema buscado y ensayado y finalmente jamás escrito*, tema común a “Himno del Mar” y a “Mateo, XXV, 30”, alfa y omega de la obra:

Entre la danza de las formas veré una muy pequeña y muy tenue. Sentiré lástima.
 Y le preguntaré quién es.
 “Yo soy la poca Dicha que realizaste”, responderá con voz marchita.
 Y el silencio sonoro dirá una narración espléndida y mi alma correrá al encuentro de cada giro y cada imagen como caricias que oscuramente se buscan. Y al terminar y mientras cante todavía el ritmo de la última frase victoriosa dirá el silencio. “He aquí

el poema que deberían haber rimado tus jornadas" [...]. (Borges, 1920b; Barrera López, 2001: 364)

Ya hemos dicho que en 1970, Borges pretendió haber intentado, en su himno de juventud, nada menos que *ser Walt Whitman*. Nuestra lectura quiere no solamente que al escribir aquel poema él ya supiera, como lo dijo alguna vez, que por desgracia él no era otro que *Borges*. Sospechamos que al escribir "Himno del Mar", Borges también había adivinado la idea que, tras encontrarla acaso escrita por Unamuno, desarrollaría varios años más tarde al ocuparse una vez más del autor de *Leaves of grass*: tampoco Whitman era *Whitman* (Borges, 1947)³¹. Ni la felicidad de la noche narrada en "When I heard at the close of the day" era más que un anhelo, como un anhelo y no un hecho efectivo es en el fondo –aunque los poetas a veces quieran dar a entender lo contrario– toda la poesía que al ser humano le es dado realizar en su afán por escribir *el Poema*, por cantar *el Himno*, es decir por captar en sus versos el Mar, no el de Homero, no el de Camoens, no el de Coleridge ni el de Rimbaud o el de Kipling, sino "el otro" Mar, aquel inalcanzable que –como escribe Borges del "verdadero tigre" en la última línea de un poema de *El Hacedor*– "no está en el verso" (Borges, 1974: 825). Como el verdadero Mar, como el verdadero Tigre, tampoco los Versos del verdadero Himno del Mar ni de ningún otro Himno o Poema están ni pueden estar en el *verso* o *poema*. "This poem" –dice Borges acerca de "El otro tigre" en el mes de marzo de 1980– "stands for the fact that things are unobtainable by art" (Borges y Barnstone, 1982: 59). De ahí que la respuesta a la pregunta por "¿quién es el mar, quién soy?" del poema "El mar" de 1964, el poeta espera conocerla "el día ulterior / que sucede a la agonía", es decir jamás (Borges, 1974: 943). Todos los poetas son "descendientes" de aquél que en la "Parábola del palacio" de *Otras inquisiciones* encontró, según cuenta la leyenda, la muerte al mismo tiempo que el poema que reproducía fielmente el palacio del rey: todos "buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo" (Borges, 1974: 802). No es casual que una palabra similar la esperara Whitman del mar en "Out of the Cradle, Endlessly Rocking", poema anteriormente titulado "A World out of the Sea",

A word then, (for I will conquer it,
The word final, superior to all,
Subtle, sent up – what is it? – I listen;
Are you whispering it, and have been all the time, you sea-waves?
Is that it from your liquid rims and wet sands?³²

Esa palabra, Whitman dice que el mar, sin prisas, se la dijo: *death*. No así Borges, por lo menos en su poesía. La *conciencia* profundamente escéptica de que esa palabra es inasequible, de que las cosas no se pueden alcanzar por medio del arte, estaba ya expuesta en "Himno del Mar". No menos que el persistente *anhelo* de burlar esa convicción tratando de escuchar y decir esa palabra, de alcanzar las cosas, de cantar ese himno.

³¹ El artículo en que aparece la idea es de 1947; al ser incluido en una reedición de *Discusión*, obra publicada por vez primera en 1932, el artículo es subrepticamente antedatado. De todos modos, Borges debió encontrar la idea en Miguel de Unamuno. Nos referimos a un artículo publicado en *El Sol* de Madrid el 10 de marzo de 1918 y que tiene por título "El contra-mismo". También la idea central de la poesía expresada por el viejo Borges de "El otro" está en este artículo de Unamuno, que Borges aplica precisamente a Whitman: "no se canta al que es, sino al que quiere ser". Unamuno, desde luego, había leído, como sin duda Borges también leyó, el ensayo de Robert Luis Stevenson sobre Whitman, en el cual, una y otra vez el autor de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* insiste en el carácter *deliberado* y *no espontáneo* de la poesía del norteamericano (Stevenson, 1900).

³² "Una palabra pues (porque la conquistaré) / La palabra final, superior a todas, / Sutil, ascendente –¿cuál es?– escucho: / ¿La murmuráis y la habéis murmurado siempre, olas del mar? / ¿Es la de vuestras márgenes líquidas y húmedas arenas?".

Bibliografía

- ALIFANO, Roberto (1988) *Borges. Biografía verbal*, Barcelona, Plaza & Janés.
- BAHR, Hermann (1914) *Dostojewski. Drei Essays von Hermann Bahr, Dmitri Mereschkowski, Otto Julius Bierbaum*, Múnich, Piper.
- (1916) *Expressionismus*, Múnich, Delphin.
- (1998) *Expresionismo*, trad. de T. Rocha Barco, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos.
- (1919) "Walt Whitman", *Die Neue Rundschau*, 30, pp. 555-564.
- (1921) *Summula*, Leipzig, Insel.
- BALDASSARRO, Andrea (2011) "Le «sentiment océanique» dans le négatif maternel", *Revue française de psychanalyse*, 75, pp. 1675-1680.
- BARNATÁN, Marcos (1995) *Borges. Biografía total*, Madrid, Temas de Hoy.
- BARRERA LÓPEZ, José María (2001), "«Gran Gvignol» (1920): una revista olvidada de la vanguardia sevillana en el centenario de Borges" en M. de los Reyes Peña, R. Reyes Cano, eds., *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en sus 80 cumpleaños*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 255-377.
- BARZUN, Henri Martin (1912) *Hymne des Forces. Poème Dramatique*, Paris, Mercure de France, extractado en Gustave Lanson (1913: 28-42).
- (1913) "Das Drama", *Die Aktion*, 13 septiembre, pp. 865-869
- BAZALGETTE, Léon (1907) *Walt Whitman. L'Homme et son Œuvre*, París, Mercure de France.
- (1921) *Le "Poème-Évangile" de Walt Whitman*, París, Mercure de France.
- BECHER, Johannes R. (1911) *Der Ringende: Kleist-Hymne*, Berlín, Bachmair.
- (1914) "Hymne an die ewige Gelibte", *Verfall und Triumph*, Berlín, Hyperionverlag.
- (1919a) "Hymne auf Rosa Luxemburg", *Die Aktion*, 29 de marzo, pp. 174-175.
- (1919b) "Hymne auf Rosa Luxemburg", *Weissen Blätter*, 1.5, mayo, pp. 323-234.
- (1919c) "Hymne auf Rosa Luxemburg" en L. Rubiner, ed., *Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung*, Potsdam, G. Kiepenheuer.
- BERGMAN, Herbert (1950) "Whitman on His Poetry and Some Poets: Two Uncollected Interviews", *American Notes and Queries*, febrero, pp. 163-166.
- BORGES, Jorge Guillermo (1920), "Del Poema de Omar Jayyám", *Gran Gvignol*, febrero.
- (2009) *El caudillo* [1921], Buenos Aires, Mansalva.
- BORGES, Guillermo Juan (1922) "Canto del mar", *Tableros*, 4, 28 de febrero.
- BORGES, Jorge Luis (1919) "Himno del Mar", *Grecia*, 37, 30 de diciembre.
- (1920a) "Al margen de la moderna estética", *Grecia*, 39, 31 de enero.

- BORGES, Jorge Luis (1920b) "Hacia la nada", *Gran Gvignol*, 10 de marzo de 1920.
- (1920c) "Lírica expresionista: Síntesis", *Grecia*, 47, 9 de agosto.
- (1920d) "Antología expresionista", *Cervantes*, octubre.
- (1920e) "Vertical", *Reflector*, núm. 1, diciembre.
- (1921a) "Guardia roja", *Ultra*, núm. 5, 17 de marzo.
- (1921b) "Guardia roja", *Tableros*, 1, 15 de noviembre.
- (1921e) "La metáfora", *Cosmópolis*, 35, noviembre.
- (1923) *Fervor de Buenos Aires. Poemas*, Buenos Aires.
- (1947) "Nota sobre Walt Whitman", *Los Anales de Buenos Aires*, 13, marzo, pp. 41-45.
- (1952) "Macedonio Fernández. 1874-1952", *Sur*, 209-210, marzo-abril, pp. 145-147.
- (1961) *Antología personal*, Buenos Aires, Sur.
- (1971) "An Autobiographical Essay", en *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, Nueva York, Bantam, pp. 135-185.
- (1974) *Obras completas. 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé.
- (1975a) "El otro", en *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé.
- (1975b) "Walt Whitman: Man and Myth", *Critical Inquiry*, 1.4, junio, pp. 707-718.
- (1977) "A Writer's Destiny", *The Iowa Review*, 8.3, 1977, pp. 1-12.
- (1993) *Ceuvres complètes*, París, La Pléiade, 2. vols.
- (1999) *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919-1928*, prólogo de J. Marco, traducción de M. Gargataglia; datación, notas, semblanzas, bibliografía de C. García, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2000) *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé.
- y Roberto ALIFANO (1986) *Conversaciones con Borges*, Madrid, Debate.
- y Willis BARNSTONE (1982) *Borges at eighty. Conversations*, Bloomington, Indiana University Press.
- y Antonio CARRIZO (1982) *Borges el memorioso*, México, Fondo de Cultura Económica.
- y Osvaldo FERRARI (2005) *En diálogo*, México, Siglo XXI, 2 vols.
- BORGES, Norah (2005), "Borges, el hermano de Norah", *La Nación*, 18 de septiembre.
- BUBER, Martin (1913) *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung*, Leipzig, Insel Verlag.
- BUJALDÓN DE ESTEVES, Lila (2001) "Cuando Borges escribía en alemán. Otro texto recobrado", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 261-262, julio-diciembre, pp. 387-403.
- CHARRIER, Landry (2011) "Romain Rolland, les relations franco-allemandes et la Suisse (1914-1919)", *Les Cahiers Irice*, 8, pp. 91-109.

- CERVERA SALINAS, Vicente (1992) *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CORTÍNEZ, Carlos (1985) "«Himno del mar»: El primer poema de Borges", *Revista chilena de Literatura*, 25, pp. 73-86.
- CULLEN BRYANT, William (1875), *Poems*, New York, vol. 2.
- DÍAZ, Hernán (2012) *Borges, Between History and Eternity*, Londres, Continuum.
- D. R. (1919), "Salle de l'Athenée. 2me conférence sur les «Poètes de l'Abbaye», par René Arcos", *La Feuille*, Ginebra, 13 de mayo.
- ELSIG, Alexandre (2015) "La paix, rien que la paix? La propagande allemande et la dissidence pacifiste de Suisse romande (1916-1919)", en L. Charrier, R. y Roudil, eds., *Centenaire d'«Au-dessus de la mêlée» de Romain Rolland. Regards sur un texte de combat*, Dijon, EUD, pp. 143-160.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1989) *Obras Completas*, vol. IV. *Papeles de Recienvenido y continuación de la nada*, Buenos Aires, Corregidor.
- FORT, Paul (1902) *Ballades françaises VI. Paris sentimental*, Paris, Mercure de France.
- GARCÍA, Carlos (2001) "Borges y el expresionismo: Kurt Heynicke", *Variaciones Borges*, 11, p. 121-135; reproducido con variantes en García (2015: cap. V).
- (2004) "Borges y Walt Whitman (II)", *El Trujamán. Revista diaria de traducción*, 13 de enero, en línea, https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_04/13012004.htm
- (2005) "Jorge Guillermo Borges y Omar Jayyam", *El Trujamán*, 19 y 30 de septiembre.
- (2015) *El joven Borges y el expresionismo literario alemán*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- (2016) "Jorge Guillermo Borges. *La senda*. Pittsburgh: Borges Center, University of Pittsburgh, 2016", *Badebec*, 5.10, marzo, pp. 171-175; reproducido con variantes en García (2018: cap. 36).
- (2017) "Memoranda estética. Un manuscrito desconocido de Guillermo de Torre (1924)", *Boletín de estética*, 39, pp. 99-120.
- (2020) "Jorge Luis Borges vs Guillermo de Torre (1920-1925)", *Letras, Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de época*, 81, enero-junio, pp. 46-55.
- GOLDBERG, Nancy Sloan (1991) "French Pacifist Poetry of World War I", *Journal of European Studies*, 21, pp. 139-158.
- GOLL, Ivan (1917) "Appell an die Kunst", *Die Aktion*, 17 de noviembre, pp. 599-600.
- (1919) "Chronique des lettres allemandes. Un poète alsacien", *La Feuille*, 20 de agosto.
- GOLOBOFF, Mario (2006) *Leer Borges*, Buenos Aires, Catálogo.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2005) "Futurismo", en *Ismos, Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, t. 16.
- GUILBEAUX, Henri (1910a) *Portrait d'hier. Walt Whitman*, 37, 15 de septiembre.
- (1910b) "Richard Dehmel et le rythme", *Mercure de France*, 1 de septiembre.

- GUILBEAUX, Henri (1912) "Whitmanisme", *L'effort libre*, 15-18, mayo-junio, pp. 575-579.
- (1913) *Anthologie des lyriques allemandes contemporains depuis Nietzsche*, París, Eugène Figuière & Co.
- (1916) "Le Chant du Rhin", *demain*, 8, agosto.
- (1917a) *Du champ des horreurs*, Ginebra, Édition de la Revue *demain*.
- (1917b) "O Chant hymnique", *Les Humbles*, 11, marzo.
- (1917c) "Émile Verhaeren et le Dynamisme", *Les Humbles*, París, 9-10, enero-febrero.
- (1918) *Mon crime. Contre-attaque et offensive*, Ginebra, Édition de la revue *demain*.
- GRÜNZWEIG, Walter (1994) *Constructing the German Walt Whitman*, Iowa, University of Iowa Press, p. 41.
- HATVANI, Paul (1917) "Versuch über den Expressionismus", *Die Aktion*, julio, pp. 146-150.
- HOLZ, Arno (1906) "Arno Holz responde", "Inchiesta Internazionale di «Poesia» sul Verso Libero", *Poesia*, 5-7-8, julio-agosto-septiembre, pp. 49-51.
- JAÉN, Didier (1967) "Borges y Whitman", *Hispania*, 50.1, marzo, pp. 49-53.
- KLEINGUT DE ABNER, Berta (2006) *Marcel Schwob-Jorge Luis Borges: marginalidad y trascendencia*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan.
- KODAMA, María (2012) "Borges y España" en F. Fernández Beltrán y L. Casajús, eds., *España y América en el Bicentenario de las Independencias*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- LANDAUER, Gustav (1917) "Walt Whitman", *Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1907*, Berlín, Verlag Neue Jugend, pp. 43-52.
- LANSON, Gustave (1913) *Anthologie des poètes nouveaux*, París, Eugène Figuière et & Co.
- LEIMBERG, Inge (1995-1996) "The Myth of the Self in Whitman's «Song of Myself»", *Connotations*, 5.2-3, pp. 167-186.
- MAGARIL, Nicolás (2011) *Poetas del Futuro. Recepciones de Walt Whitman en el mundo de habla hispana. Ensayo*, San Luis, San Luis Libro.
- MAIER, Linda (2018) "Un estudio del primer poema de Borges", *Variaciones Borges*, 45, pp. 119-130.
- MARTÍ, José (1978) "El poeta Walt Whitman" [1887], *Obra literaria*, Caracas, Ayacucho, pp. 267-276.
- MAXE, Jean (1922) *Les Cahiers de l'Anti-France. L'alliance du défaitisme et du bolchevisme en Suisse. 1914-1919*, París, Éditions Bossard.
- MENESES, Carlos (1978) "El primer poema que publicó Borges", *Hispanamérica: revista de literatura*, 19, abril, pp. 57-59.
- MEYLAN, Jean-Pierre (1970) "Les expressionnistes allemands et la littérature française, la Revue «Die Aktion»", *Études littéraires*, 3.3, diciembre, pp. 303-328.
- PÁNTEO, Tullio (1908) *Il poeta Marinetti*, Milán, Società Editrice Milanese.

- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1916), *La paz del sendero. El sendero innumerable*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- PEZZONI, Enrique (1986) "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato", *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 67-96.
- PINTHUS, Kurt (1920) *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, Berlin, Ernest Rowohlt Verlag.
- PRICE, Kenneth, ed. (1996) *Walt Whitman: The Contemporary Reviews*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROLLAND, Romain (1907) *Jean-Christophe. IV. La Révolte*, París, P. Ollendorff.
- (1915) *Au-dessus de la mêlée*, París, P. Ollendorff.
- (2019) "La sensation océanique. Une lettre à Sigmund Freud" [1927], *Psychanalyse YETU*, 43, pp. 21-22.
- RUBINER, Ludwig (1919) *Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung*, Potsdam.
- RUMEAU, Delphine (2019) *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique*, Paris, Garnier.
- SALAS, Horacio (1994) *Borges. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta.
- STADLER, Ernst (1914), *Der Aufbruch*, Múnich, Verlag der Weissen Blätter.
- (1920), *Der Aufbruch. Gedichte*, 2ª ed., Múnich, Kurt Wolff Verlag.
- STEVENSON, Robert Louis (1900) *The Essay on Walt Whitman*, East Aurora, The Roycroft Shop.
- TORRE, Guillermo de (1925) *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio.
- (1926) "Luna de enfrente. Poemas", *Revista de Occidente*, 11, enero-marzo, pp. 309-441, reeditado por Jaime Alazraki, *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus [1976], 1986.
- (1945) "Estudio preliminar", en Clara Silva, *La cabellera oscura*, Buenos Aires, Nova.
- (1964) "Para la prehistoria ultraísta de Borges", *Hispania*, 47.3, septiembre, pp. 457-463.
- (1967) *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada.
- UNAMUNO, Miguel de (1918) "El contra-mismo", *El Sol*, Madrid, 10 de marzo.
- VACCARO, Alejandro (1996b) "Cartas del poeta adolescente", *La Nación*, 9 de junio.
- (1996a) "Georgie: Sevilla", *Variaciones Borges*, 2, pp. 195-196.
- (2006) *Borges: vida y literatura*, Buenos Aires, Edhasa.
- VALLE, Adriano del (1921) "Rompecabezas. Comedia escrita por Isaac del Vando-Villar y Luis Mosquera. - Decoraciones de Barradas", *El Noticiero Sevillano*, 6 de octubre.
- VASSEUR, Armando (1909) *Cantos del otro yo*, San Sebastián, J. Baroja e Hijos.
- VIDELA, Gloria (1961a) "Presencia americana en el ultraísmo español" *Revista de literatura argentina e iberoamericana*, 3, pp. 7-25

- (1961b) “Poemas y prosas olvidadas de Borges”, *Revista de literatura argentina e iberoamericana*, 3, pp. 101-105.
- (1975) “Anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraísta”, *Iberoromania* 3, pp. 173-195.
- WHITMAN, Walt (1907) *Grashalme*, traducción de J. Schlaf, Leipzig, Reclam.
- (1914) *Hymnen für die Erde*, traducción de F. Blei, Leipzig, Insel Verlag.
- (1917) “Aus dem Zyklus: Ausgehend von Paumanok”, trad. G. Landauer, *Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1907*, Berlín, Verlag Neue Jugend, p. 42.
- (1919) *Calamus*, trad. de L. Bazalquette, Ginebra, Le Sablier.
- (1919) *Der Wundarzt. Briefe, Aufzeichnungen und Gedichte aus dem amerikanischen Sezessionskrieg*, trad. de I. Goll y G. Landauer, Zürich, Max Rascher Verlag.
- (1919) *Ich singe das Leben*, trad. de M. Hayek y prólogo de H. Bahr, Leipzig-Viena, E. P. Tal & Co. Verlag.
- (1986) *Leaves of grass. The first (1955) edition*, Nueva York, Penguin.
- (1969) *Hojas de hierba*, traducción de J. L. Borges, Barcelona, Lumen.
- ZULETA, Emilia (1993) *Guillermo de Torre entre España y América*, Mendoza, EDIUNC.



“La precisión ilusoria”: una clave quevediana de la escritura de Jorge Luis Borges

LINA BOUZELBOUDJEN
Université de Neuchâtel

Resumen

Cuando Borges reflexiona acerca de Francisco de Quevedo, introduce parcialmente su propia escritura. En el presente artículo, proponemos un acercamiento a la pluma narrativa de Borges a partir de sus afinidades literarias con el escritor aurisecular, las cuales se ven reflejadas en el poema “A Roma sepultada en sus ruinas”. Planteamos que detenerse en las presentaciones que Borges hace de Quevedo y entender la estructura tal como el contenido del poema del español nos permite aprehender el universo literario de Borges de forma más íntegra.

Palabras clave: Quevedo, Borges, universo, metaliteratura, símbolos.

Abstract

When Borges writes about Francisco de Quevedo, he partially introduces his own writing style. In this article, we focus on how some of Borges' narrative techniques can be depicted through his literary affinities with the Golden Age writer. Drawing from the Argentinian's studies of some of Quevedo's works and an analysis of “A Roma sepultada en sus ruinas”, we claim that understanding the content and structure of this poem leads us to better comprehend the literary universe of Jorge Luis Borges.

Keywords: Quevedo, Borges, universe, self-reflective, symbols.



Los estudiosos y lectores de Borges se preguntan con frecuencia qué es el universo de Borges. Consideramos que este universo es un espacio en el que rige la ambigüedad. Esta ambigüedad nace, en parte, de una escritura en la que los elementos recurrentes y las supuestas estructuras fijas son cambiantes. Sin embargo, puesto que el afán de entendimiento nos lleva muy a menudo a buscar una respuesta y una interpretación aplicable a un conjunto de textos a partir de esquemas predefinidos, pensamos que las tradiciones de análisis literarios nos llevaron a olvidarnos, a veces, de que el universo literario de Borges se teoriza singularmente y por sí mismo¹. Por ello, nos gustaría subrayar que el escritor desarrolla un conjunto de textos donde “[n]o hay [...] una verdad permanente y definitiva[, aunque] los hombres no pueden dejar de buscarla, en un gesto metafísico que parece ser nuestra esencia” (Pérez, 1999: 257). Teniendo esto presente, intuimos que los textos mismos encaminan una respuesta a esta pregunta tan concurrida. La obra de Borges es una obra total que contiene todos los indicios para que el investigador capte que el escritor “no desecha la realidad del universo, pero cuestiona la aptitud humana para penetrar en su naturaleza y ordenamiento” (Rest, 1976: 58). Consiguientemente, pensamos que la poética del escritor argentino se caracteriza por una pluma que juega con la “ilusión” (Borges, 2017: 17), un “incesante y vasto” (2017: 226) e

¹ Esto, además, coincide con la perspectiva de Borges acerca de las traducciones: “Borges is also a pragmatist in that he does not trust general theories, but rather evaluates «particular» translations and originals alike, case by case: hence the work itself matters more than its author. He criticizes author-centric modern readers (the today he spoke of was the twentieth century) who read the writer rather than the work” (Levine, 2013: 44).



“inconcebible universo” (2017: 236) literario. La respuesta a la primera interrogativa –qué es el universo de Borges–, por tanto, es continuamente renovada, es estable en su infinitud e inestabilidad y, en ningún caso, definitiva. En otras palabras, los elementos que uno usaría para determinar unas constantes en la escritura de Borges son, más bien, elementos que enfatizan una renovación de significados perpetua y esencial. El enfoque de este trabajo, concisamente, es acercarnos a una *definición* del universo de Borges, la cual contradice el mismo concepto de “definir” y su idea de “ponerle fin” a algo. La narrativa de Jorge Luis Borges deconstruye los paradigmas tradicionales y crea, intrínsecamente, un sistema total de lo *no sistemático*.

En este artículo, pretendemos introducir una esencia de la narrativa de Borges examinando un poema del escritor aurisecular, Francisco de Quevedo. Aunque Borges mencionó varias veces a Quevedo –le dedicó al español varios ensayos y referencias²–, encontramos muy pocas referencias (o, según nuestra investigación, no encontramos otra mención más que la inclusión de este texto en la selección de poemas de Quevedo realizada por Borges³) al poema “A Roma sepultada en sus ruinas”, texto que, nos parece, ilustra una poética borgeana primordial. Comentaremos algunos elementos centrales de los ensayos de Borges sobre Quevedo y veremos que las observaciones del argentino acerca del poeta aurisecular demuestran unas claves autorreflexivas respecto a su propio proceso de escritura. Esto nos permitirá apuntar unas ideas compartidas por los dos escritores respecto al idioma, la desconfianza léxica y los juegos retóricos, todas ellas localizables en “A Roma sepultada en sus ruinas”. Enfatizaremos que Quevedo usa la *elocutio* y la *dispositio* (esto es, el estilo y la estructura del texto) como herramientas para dar cuenta de los límites del idioma y de nuestras percepciones conceptuales. A continuación, demostraremos, pues, que dos escritores en dos épocas y géneros literarios distintos –presentamos la narrativa de Borges a partir de un

² “La aparición regular de reflexiones sobre Quevedo [...] van desde «Quevedo humanista» (*La Prensa*, 20 de febrero de 1927), pasando por «Menoscabo y grandeza de Quevedo» (recogido en *Inquisiciones*, 1925), las menciones sueltas en diversos artículos de *El idioma de los argentinos* (1928), el prólogo citado, «Quevedo» (en *Otras Inquisiciones*, 1952), hasta otro prólogo a un par de obras quevedescas de su *Biblioteca personal*” (Matamoro, 2000: 140); “Quevedo ocupa un lugar de privilegio en sus lecturas. Muy prematuramente, en 1924, el escritor argentino ya había teorizado sobre Quevedo en un artículo llamado «Menoscabo y grandeza de Quevedo», aparecido en *Inquisiciones* (1925). Además, ha otros tres textos en los cuales se centra en su figura: el poema «A un viejo poeta» de *El hacedor*, que culmina con un verso entero del autor madrileño: «Y su epitafio la sangrienta luna»; el artículo llamado «Quevedo», de *Otras inquisiciones* (1952), que recupera conceptos del artículo de 1924; y la conferencia sobre la poesía de *Siete noches* (1980), que retoma el soneto entero del cual años antes había citado sólo un verso, como texto poético ejemplar. Es decir que, a lo largo de por lo menos treinta años, Borges medita y vuelve sobre la obra de Quevedo” (Fonsalido, 2007: 128-129); “Francisco de Quevedo es una presencia constante a lo largo de la obra de Jorge Luis Borges. Comenta sus versos en sus ensayos sobre poesía, incluye referencias a su obra en su ficción, publica prólogos y reseñas sobre su obra e incluye líneas que evocan poemas del maestro en los propios” (Maurín, 2011: 55); “Símbolo de esa cercanía y quizá el más hermoso y discreto homenaje que Borges le haya hecho al autor español, son las líneas finales de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». En ellas aludiendo al sentido de la literatura frente a la aniquilación del mundo (que consiste no en salvar sino en permitirle un destello de felicidad al individuo que solitario dialoga con las vertientes de lo humano), el narrador, claramente un alter ego de Borges, se identifica precisamente con Quevedo: «Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta), del *Urn Burial* de Browne» (*Obras* 1: 443)” (Maurín, 2011: 56). “In a relatively late poem, entitled, significantly, «Religio Medici, 1643», Borges self-consciously considers his place in literary history: «Defiéndeme de mí. Ya lo dijeron/ Montaigne y Browne y un español que ignoro.../ Defiéndeme, Señor, del impaciente/ Apetito de ser mármol y olvido;/ Defiéndeme de ser el que ya he sido,/ El que ya he sido irreparablemente» (*Obras*, II, 479). Although Borges regretted in his later years his youthful attachment in the 1920s to a conceited «Baroque» style, it is clear from these lines that the old, blind poet never completely abandoned his early influences. In fact, Christopher Maurer has suggested that the «español» is Quevedo, who pleads in the opening sonnet of *Heráclito cristiano*: «Un nuevo corazón, un hombre nuevo/ Ha menester, Señor, la ánima mía/ Desúdame de mí, que ser podría/ Que a tu piedad pagase lo que debo” (Johnson, 2002: 185).

³ Francisco de Quevedo, *Antología poética*, ed. de Jorge Luis Borges, Madrid, Alianza, 1982.

poema de Quevedo⁴ – sugieren una misma idea, vale decir, que el léxico usado para describir una realidad engaña por su arbitrariedad. Afirmamos que este poema aurisecular no solo ilustra las prácticas de Borges, sino que también atiende la pregunta de *cómo* es el universo de Borges. Por ende, introduciremos un universo que, pese a la precisión de su retórica – o precisamente por ella –, se determina por lo indefinible, lo laberíntico y las ruinas, y cuya esencialidad se ve reflejada en un poema aurisecular, "A Roma sepultada en sus ruinas" de Quevedo.

1. QUEVEDO Y BORGES: IDIOMA, DESCONFIANZA, JUEGOS COMPARTIDOS

En la literatura de Borges es muy difícil apartarse por completo de las preocupaciones acerca del tema del tiempo, de la memoria, del recuerdo y del olvido y, más aún, de sus vínculos con el lenguaje. Más aún, diríamos que intentar ignorar estos temas es vano y sin sentido⁵. Los dos autores en los que enfocamos nuestro estudio remiten muy a menudo a los tópicos *vanitas vanitatis*⁶ y *tempus fugit* a través de sus juegos lexicales. Hallamos también en Quevedo esta "obsesión borgeana de que la realidad es una ilusión, un reflejo parcial y visible de otra realidad, más profunda, más alta, más esencia y que permanece oculta" (Barnatán, 1978: 48). En palabras de Matamoro,

Hay una suerte de empatía entre ambos escritores que proviene de una visión similar de las cosas, esas cosas que el tiempo trae y se lleva, sin volver sobre sus pasos ni tropezar con ellas. El tiempo es el protagonista existencial en la poesía de los dos, ese tiempo que hace movedizo el mundo barroco, una persecución del momento que, al ser atrapado, e ha vuelto pretérito. «Ayer se fue, mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin parar un punto». Estos versos de Quevedo han sido leídos y releídos sin duda por Borges y hoy son versos borgesianos. (Matamoro, 2000: 141)

⁴ Vale señalar aquí, como lo explica Fonsalido, que "Borges centra su análisis en el Quevedo poeta, mirada también avanzada para su época que, fundamentalmente, lo juzgaba como prosista satírico. Y, dentro de la obra poética de Quevedo, le interesan particularmente los sonetos. En su mirada crítica al sonetista, Borges analiza detenidamente el modo de construcción de la metáfora en Quevedo. Registra también todas las variedades «tonales» que se abren en el abanico de la poesía quevediana" (Fonsalido, 2007: 129). El epígrafe elegido por Marín también viene a afirmar la omnipresencia de los versos de Quevedo en, no solo los procesos creativos de Borges, sino también en su cotidiano. La cita, que copia Marín de las conversaciones con Osvaldo Ferrari dice, "[T]engo que pasar alguna parte de mi tiempo solo; entonces tendido en la cama empiezo a recitar estrofas [...] muchos sonetos de Quevedo que no sé si me gustan, pero que en todo caso son inolvidables para mí" (Borges *apud* Marín, 2011: 55). Por eso, no sorprende notar conexiones entre la poesía de Quevedo y la escritura de Borges, ya sea en narrativa, en poesía o en ensayos, puesto que, recordemos, los géneros literarios son permeables en los textos del argentino. Marín también señala algunos prólogos de Quevedo y comenta que "Ecos de [la] actitud de [Quevedo] se encuentran en esa escritura autoconsciente, que se cuestiona a sí misma, tan propia de Borges y que deja en manos del lector el sentido de la propia obra. También en ambos autores la escritura es huella de un Yo que asume y transforma la tradición" (Marín, 2011: 60).

⁵ Recordamos, por ejemplo, el poema "El instante" (Borges, 2019: 230), que ilustra nuestro comentario y reproduce los temas que presentaremos en "A Roma sepultada en sus ruinas": "¿Dónde estarán los siglos, dónde el sueño/ de espadas que los tártaros soñaron,/ dónde los fuertes muros que allanaron,/ dónde el Árbol de Adán y el otro Leño?// El presente está solo. La memoria/ erige el tiempo. Sucesión y engaño/ es la rutina del reloj. El año/ no es menos vano que la vana historia.// Entre el alba y la noche hay un abismo/ de agonías, de luces, de cuidados;/ el rostro que se mira en los gastados// espejos de la noche no es el mismo./ El hoy fugaz es tenue y es eterno;/ otro Cielo no esperes, ni otro Infierno".

⁶ Borges comenta que "El defecto esencial de lo barroco es de carácter ético; denuncia la vanidad del artista. Ello no impide que la pasión, que es elemento indispensable de la obra estética, se abra caminos a través de las deliberadas simetrías o asimetrías de la forma y nos inunde, espléndida. Acaso Quevedo es el mejor ejemplo de esa virtud de lo barroco" (Borges, 1982: 15).

Los escritores mencionados juegan con el lenguaje y las metáforas, las imágenes y las sensaciones o reflexiones que provocan en el lector. Por consiguiente, la búsqueda de la estabilidad y de la definición en su literatura puede llevarnos, a veces, a elegir caminos de investigación engañosos⁷.

En “A Roma sepultada en sus ruinas”, el poema de Quevedo que presentaremos a continuación, tal como en la literatura de Borges encontramos “palabras [que] engañan, pero, a la vez, alumbran la verdad; basta con examinarlas atentamente” (Lázaro Carreter, 1981: 31). En Quevedo, el texto es un mapa sobre el pasado-presente⁸ con un peregrino que representa a los individuos en general y al lector buscando un camino. El lector debe pasear cuidando tanto un nivel morfosintáctico desordenado como un nivel léxico complejo y ambiguo: en Quevedo, el conceptismo⁹ es un arte agudo que practican tanto el escritor como el lector. En los textos de detectives de Borges, o en textos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, los símbolos y la estructura acompañan la investigación del narrador o de los protagonistas. Pero más allá, y tal como lo leemos en “La muerte y la brújula” con su investigador perdido, el mapa textual se vuelve ambivalente e incierto: según las palabras de Piglia respecto a las relaciones entre los cuentos, los textos de Borges están dirigidos a un “interlocutor perplejo” y “[l]o que comprende, en la revelación final, es que la historia que ha intentado descifrar es falsa y que hay otra trama, silenciosa y secreta, que le estaba destinada” (Piglia, 1999: 9). Ambos escritores, pues, manejan un eje metaliterario que representa a un investigador que se fija en símbolos sueltos o en significados muy puntuales y pierde la trama “silenciosa y secreta” (Piglia, 1999: 9). Lo último resulta en el descuido del texto íntegro y en la creación de otro mapa laberíntico:

Para Borges el papel del lector es el de un intérprete, que establece un significado que es siempre evasivo, gracias a su intuición y comprensión. Si no hay una verdad definitiva en la vida, según Borges, tampoco hay un significado verdadero y último, porque el lenguaje es incapaz de penetrar en el misterio del universo. Un significado verdadero, en el sentido metafísico, es imposible de alcanzar. Esto da más trascendencia a la literatura. (Pérez, 1999: 265)

En suma, hay una precisión ilusoria compartida por Quevedo y Borges que desafía nuestras necesidades de estabilidad y definición.

2. “A ROMA SEPULTADA EN SUS RUINAS” DE QUEVEDO Y UNA PRECISIÓN BORGEANA

El nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de ‘rosa’ está la rosa
y todo el Nilo en la palabra ‘Nilo’.
(Borges, 2019: 195-197)

En el poema de Quevedo, Roma abarca dos realidades a través de una misma y única palabra; un presente y un pasado, algo íntegro o unas ruinas. En Borges, notamos un juego constante que se basa en un procedimiento semejante. Los “*hröns*” de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, por ejemplo, son –según enfatiza el narrador– copias, pero distintas: son “derivados” (Borges,

⁷ Es preciso recordar que Borges no solo comparte estas preocupaciones con el poeta del Siglo de Oro, pero también con la estética y el simbolismo de los escritores de vanguardia que influenciaron sus primeros pasos poéticos. El conceptismo y los vanguardistas comparten la creación y la experimentación léxica, la adjetivación y las búsquedas formales.

⁸ Más preciso aún sería decir que Quevedo juega con una atemporalidad o un borramiento temporal en “A Roma sepultada en sus ruinas”, confundiendo el pasado y el presente, o el pasado en el presente.

⁹ “un acto de entendimiento que expresa [expresa] la correspondencia que se halla entre los objetos” (*Agudeza y arte de ingenio*, 1648).

2017: 25) de otro objeto que tiene el mismo nombre, pero que ya no es el mismo en su integridad¹⁰. En Borges, de hecho, encontramos objetos, símbolos, tramas espejos, cuyos reflejos se completan y no se reproducen; en el poema de Quevedo, Roma es Roma, aunque no es la misma Roma, sin tampoco ser otra.

Presentaremos a "A Roma sepultada en sus ruinas" de Quevedo centrándonos en sus recursos retóricos y estructurales. La primera introducción estructural nos permitirá dividir el poema en tres partes, las cuales representan una progresión temática. Esto nos llevará a observar la arbitrariedad del lenguaje que destaca en un texto cuyo carácter metaliterario echa luz sobre la presencia de un peregrino. Veremos, en pocas palabras, que Quevedo "sepulta" un sentido de una palabra en su propio referente y enfatiza la inestabilidad inherente a las estructuras consideradas definitivas por convención: tal como lo escribe Sylvia Molloy acerca de los cuentos de Borges, "what matters in these parallels is their lack of symmetry" (Molloy, 1994: 47). La consciencia de tales procedimientos nos permite descubrir la presencia de unas importantes "precisión[es] ilusoria[s]" (Borges, 2013: 200).

2.1. "A Roma sepultada en sus ruinas", un acercamiento

Buscas en Roma a Roma ¡oh peregrino!
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino
y limadas del tiempo, las medallas
más se muestran destrozo a las batallas
de las edades que Blasón Latino.

Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya sepultura
la llora con funesto son doliente.

¡Oh Roma en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme y solamente
lo fugitivo permanece y dura! (Quevedo, 1990)

2.1.1. Presentación formal

Dividimos el soneto de Quevedo en tres partes: el título, los dos cuartetos y los dos tercetos. Aunque es preciso mencionar que el título fue escogido por González de Salas¹¹ para la publicación del poema, su inclusión como parte independiente en la estructura del poema nos parece primordial. El encabezamiento introduce el concepto y las características de la *elocutio* elegida por el escritor mediante, por ejemplo, el apóstrofe a Roma, la personificación de esta última y una autorreferencia que remite a la confusión del pasado y del presente primordial en el soneto: "Roma" es "sepultada" en sus propias "ruinas". En otras palabras, el título tiene

¹⁰ "Esos objetos secundarios se llaman *hrönir* y son, aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco los *hrönir* fueron hijos casuales de la distracción y el olvido. [...] Hecho curioso: los *hrönir* de segundo y de tercer grado – los *hrönir* derivados de otro *hrön*, los *hrönir* derivados del *hrön* de un *hrön* – exageran las aberraciones del inicial; los de quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen. El proceso es periódico: el *hrön* de duodécimo grado ya empieza a decaer. Más extraño y más pro que todo *hrön* es a veces el *ur*: la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza" (Borges, 2017: 25).

¹¹ "González de Salas se atribuyó la autoría de los títulos que preceden a las poesías de [l *Parnaso español*]" (Tobar Quintanar, 2013: 349).

un papel introductorio al texto y explicativo del juego de Quevedo. Este nos introduce a una ambivalencia presente en el texto entero¹², vale decir, que una palabra hace referencia a dos realidades, una de las cuales dejó de existir. La segunda parte nos presenta la Roma buscada que ya no existe y su peregrino. En la tercera, en cambio, encontramos al reconocimiento del presente en el que la imagen gloriosa pasada desapareció junto con la explicación del concepto de la decadencia de lo firme y de la permanencia de lo que no se observa ni se busca.

En cuanto a las características estructurales, “A Roma sepultada en sus ruinas” es un soneto tradicional de estructura ABBA ABBA CDC DCD con un encabalgamiento en los versos 6-8 que introduce una ruptura de la estructura rítmica de acuerdo con el contenido, es decir el paso de las “medallas” (v. 6) a las “batallas” (v. 7) de Roma. En efecto, la forma tanto como el contenido representan las preocupaciones tópicas barrocas; la contemplación del pasado irrecuperable y buscado a la manera de un *ubi sunt*, la reflexión sobre la pérdida una vez entendida y la realidad del *tempus fugit*.

2.1.2. Presentación de contenido

En la primera estrofa, la arbitrariedad del lenguaje es central: se “busc[a] en Roma a Roma” (v. 1) y en ella “misma no [se] la halla” (v. 2). El juego con la palabra “Roma” introducido en el título empieza y el lector tiene que pasear por los versos – tal como el “peregrino” (v. 1) que presenta el apóstrofe – para “hallar” (v. 1) un sentido. Sin embargo, la ciudad que era “sepultada en sus ruinas” en el título es ahora un “cadáver” (v. 3), resto de sus propias “murallas” (v. 3) y, más aún, vinculada con una “tumba” (v. 4). Roma es, por tanto, a la vez personificada y “cosifica[da]” (Ruiz Pérez, 2010: 217) y este proceso da cuenta de la decadencia esencial y de la inestabilidad de lo que se acepta como una forma definitiva o fija. Encontramos este recurso literario en el segundo cuarteto también cuando Quevedo nos introduce al objeto del poema que “yace donde reinaba el Palatino” (v. 5), es decir, en el lugar de su pasada gloria: “las medallas/ más se muestran destrozo a las batallas/ de las edades que blasón¹³ latino” (vv. 6-7). Los dos primeros cuartetos son, entonces, una presentación de una Roma multireferencial y la exposición de la primera idea conceptista del poema: una palabra hace referencia tanto a un “cadáver” (v. 3) como a “las edades” (v. 8) de “las medallas” (v. 6), a su “vida gloriosa”.

Sin embargo, el poeta no desarrolla una mera polisemia de la palabra Roma, sino que también usa este recurso para subrayar un pesimismo o una crítica subyacente al poema¹⁴. Más precisamente, el “blasón latino” (v. 7) que hemos mencionado como un símbolo de una antigua gloria también puede leerse con ironía y llevarnos a la “vanidad, jactancia,

¹² Consiguientemente, nuestro análisis apoya lo que parece ser la idea que González de Salas presenta en su edición de los manuscritos de Quevedo. De hecho, en “La autoridad de *El parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo”, Tobar Quintanar recoge una cita del mismo González de Salas en la que afirma el papel central de la elección de estos títulos: “«la prevención, que creo será bien recibida de todos, de los títulos míos es, que preceden a cada poesía; pues, siendo ellos muy breves, dan grande luz para la noticia de el argumento que contiene cada una [(p, fol. 3r)]»” (Tobar Quintanar, 2013: 349).

¹³ *Aut.*, s. v.: BLASÓN: Significa también por metonimia lo mismo que honor y gloria, tomando la causa por el efecto: pues como los blasones, o escudos de armas ilustran y dan estimación a las personas que los traen: así por blasón se entiende el mismo honor y gloria con que fueron adquiridos.

¹⁴ Aprovechamos esta observación para sugerir la lectura de otro poema junto con el siguiente comentario de María del Pilar Palomo, el cual permitiría desarrollar nuestra investigación en otra instancia. Explica que en el soneto “A una roma, pedigüña”, “el poeta desarrolla constantemente un juego conceptista basado en la bisemia, como cuando sobre la similitud fonética de *Roma* (=ciudad) y *roma* (=chata), monta todo un soneto [...]. Además, en recurso análogo al de la dilogía, puede Quevedo establecer una relación caprichosa de significados, por similitud de significantes, pero en utilizaciones que superan con mucho la simple paranomasia como en la portentosa creación de palabras compuestas” (Palomo, 1987: 100).

vanagloria"¹⁵ de las acciones de los seres humanos en las "edades" pasadas (v.8). Así, se enfrentarían metafóricamente las "batallas" (v. 7) de los últimos y la "gloria" de las "limadas del tiempo" (v. 6), de la vida no manipulada por el ser humano¹⁶. Un mismo referente, pues, se vuelve contradictorio, y el poema refleja, por tanto, que el lenguaje es arbitrario, ambiguo, complejo e inestable como la realidad mundana que quiere describir.

La idea de la inestabilidad y de la complejidad de lo que parece firme concretiza en los dos tercetos. En los versos 9-11, se personaliza el "Tibre" (v. 9) de la misma manera que el "peregrino" del primer verso. El Tibre "quedó" (v. 10) aunque su esencia cambió: su "corriente" (v. 10) que antes "reg[aba]" (10) la ciudad, ahora «la llora con funesto son doliente» (v. 11). Así, no solo las palabras cambian de significado, sino que lo que entendemos como un elemento mundano estable, es decir, opuesto al objeto humano y social que es la lengua, varía. Sin embargo, este elemento no es –como la ciudad– "sepultad[o]", sino que más bien «permanece y dura" (v. 14), ya que su esencia es "fujitiv[a]" (v. 14).

Encontramos otro apóstrofe en el último terceto, pero esta vez no al "peregrino" (v. 1), sino a Roma (v. 12). Estos versos finales mezclan tiempos verbales y vinculan sentidos opuestos, dando paso a la explicación del concepto central del poema, además de seguir con la personificación de Roma. Asimismo, no solo contemplamos Roma y una apelación al peregrino, sino que el poeta afirma esta vez la conexión entre un pasado en el que "huyó lo que era firme" (v. 12) y un presente en que solo "lo fugitivo permanece y dura" (v. 14). Solo fijándose en el poema en su totalidad puede uno acceder a este final ambiguo. Más precisamente, es necesario reconocer que Roma, aunque presente, perdió toda su gloria, toda su "grandeza" (v. 12) y su "hermosura" (v. 12). Es decir, su pasado ha sido "destroz[ado] a las batallas/ de las edades" (v. 7) o, que "la vida no es más que una muerte progresiva que velozmente se va apoderando del hombre. Todo lo firme se tambalea y cae con los años" (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2020: 248).

Con una única palabra "Roma", Quevedo se refiere a la Roma antigua, famosa, grande y potente y a su "cadáver" presente (v. 3). Un referente es también la "tumba" (v. 4) de otro, aunque no hace desaparecer aquella primera realidad, ya que sigue *referenciable* con "funesto son doliente" (v. 11)¹⁷. El comentario sobre el "son doliente" (v.11) nos permite introducir un segundo eje de análisis que viene a subrayar nuestras últimas observaciones. De hecho, el escritor también juega con las correspondencias sonoras para enfatizar sus ejercicios léxicos. El "peregrino" (v. 1) rima con "el Aventino" (v. 4), una de las colinas que delimitaban a la antigua Roma, y que permitía ver el "Tibre" (v. 9). Es decir, la rima de este primer cuarteto crea una conexión con el primer terceto (y la imagen del río). En el segundo cuarteto, la rima del "peregrino" (v. 1) y del "Aventino" (v. 4) sigue con la referencia al "Palatino" (v. 5) y "el blasón latino" (v. 8), que encierran, en rimas internas, "las limadas del tiempo" (v. 6), un tiempo que "destrozo" (v. 7) la gloria. Asimismo, las "murallas" (v. 3), que corresponden a la Roma que el peregrino no "hall[a]" (v. 2) riman con las "medallas" (v. 3), pero también con las "batallas" (v.7):

Quevedo refers to 'the murallas' (l.3) but renders the imagery more abstract by personifying 'el Aventino' and 'el Palatino' (l.4-5), two of the seven hills of Rome, upon which temples and palaces [...] were built. Quevedo also adds a reference to

¹⁵ *Aut.*, s. v.: "BLASÓN: Muchas veces vale tanto como vanidad, jactancia, vanagloria, por lo mal que regularmente se usa de los verdaderos blasones".

¹⁶ "Con las glorias se olvidan las memorias. Refr. Que explica, que los que suben a alta fortuna, olvidan con gran facilidad los beneficios recibidos" (*Aut.*, s. v.), o en este contexto, las pierden por haber descuidado lo "fugitivo" (v. 14) y la vida en su esencia por un símbolo de gloria que son "las medallas" (v. 6).

¹⁷ Es "la recurrente y emblemática presencia de las ruinas, con su inevitable tensión entre un presente y una presencia que evoca un pasado perdido, identificado con un brillo que se apaga en una inesquivable dimensión temporal" (Ruiz Pérez, 2010: 90).

'las medallas' (l. 6), ancient symbols of victory intended to perpetuate the memory of important individuals or acts, but which now are evidence of destruction from the battle of ages ('destruzo a las batallas de las edades' l.7). The medal thus becomes doubly symbolic, as a physical representation of an event and as an embodiment of Rome's decay. (Zarucchi, 1997: 199)

Es finalmente en el último terceto donde se concluyen estas correspondencias. El "ya" (v. 10) introduce el presente que se opone a la gloria, y en el que se "llora" (v. 11) esta ciudad, su "grandeza" y su "hermosura" (v. 12) ahora pasadas: aquella Roma "era" (v. 13). En fin, solo lo "fugitivo" (v. 14) –es decir, estos elementos que no son escultura del ser humano; lo inestable o en movimiento por esencia, el "peregrino" (v. 1), la "corriente" (v. 9) y su un "son" (v. 11) aunque se cambió en un sonido "doliente" (v. 11) – "permanece y dura" (v. 14).

3. ENFOQUES REFLEXIVOS Y TRANSLACIÓN DE PRÁCTICAS: LAS OBSERVACIONES DE BORGES Y LA ESCRITURA DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Si la relación entre los dos escritores nos interesa tanto también se debe a que cuando Jorge Luis Borges reflexiona acerca de las prácticas literarias de Quevedo, suele escribir – conscientemente o no – en parte sobre su escritura. En pocas palabras, los ensayos de Borges acerca de Quevedo son, en ciertos aspectos, reflexivos. Propondremos solo algunos ejemplos que, sin embargo, consideramos primordiales.

Borges afirma que "La grandeza de Quevedo es verbal" (2013: 198). Según el argentino, por lo tanto, la maestría del español se halla en su manejo del léxico, en la habilidad que tiene para jugar con la imagen que le hace llegar al lector a través de unas metáforas ingeniosas¹⁸. Quevedo, recordemos, es el poeta considerado mayor representante del conceptismo, movimiento que Gracián define por la creación de "un acto de entendimiento que exprime [expresa] la correspondencia que se halla entre los objetos" (*Agudeza y arte de ingenio*, 1648¹⁹). Aunque la influencia de tal movimiento se lee sobre todo en su prosa inicial, la cual presenta:

palabras inusitadas, forjadas [...] para la ocasión [...] por necesidad inexcusable, ya que, con esas palabras [Quevedo] capta una realidad que no tiene nombre (o que lo tiene desgastado) o, lo que es más importante, confiere existencia a una realidad, dándole nombre. (Lázaro Carreter, 1981: 35-36)

Estos recursos también vienen a marcar su poesía y es precisamente este Quevedo el que nos interesa en este artículo. Concretamente, lo que hace Quevedo y que le llama la atención a Borges es que crea un acto de entendimiento entre dos objetos a través de metáforas, juegos de palabras, dobles sentidos, chistes, abstracciones y ambigüedades. Este proceso da lugar a un concepto que, de por sí, nos resulta ambivalente y perturbador.

En este mismo ensayo titulado "Quevedo", Borges escribe que un "ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras dan a" *Marco Bruto* "una precisión ilusoria" (Borges, 2013: 200). El escritor argentino enfatiza, por tanto, que Quevedo era consciente de su habilidad para jugar con el idioma y

¹⁸ En el "Prólogo" de *Francisco de Quevedo. Antología poética*, Madrid, Alianza, 1982., Borges propone que "Quevedo es un gran escritor verbal. Todos los escritores lo son, en el sentido de que su instrumento son las palabras, pero, en la mayoría de los casos, éstas son un medio, no un fin. Para Quevedo, como para Mallarmé o para Joyce, la palabra es lo intrínseco" (Borges, 1982: 8).

¹⁹ Esta definición puede variar según el texto de referencia, así como a lo largo del mismo. Esta formulación es una de las variaciones que se hallan en la edición de 1642 y cuya ortografía hemos actualizado: "Consiste pues este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre los cognoscibles extremos, expresa por un acto del entendimiento" (Gracián, 1642: 4r).

manipular los significados tal como, precisamente, lo hace el mismo Borges²⁰. Sin embargo, más llamativo aún es centrarse en los últimos términos elegidos por Borges. De hecho, no sorprende escuchar o leer unas mismas palabras en el momento de describir la literatura del argentino: su escritura es concisa o lacónica, precisa, ambivalente, ambigua y perturbadora²¹. Pero lo más interesante es la referencia que hace Borges a la "precisión ilusoria" (2013: 200) que alcanza Quevedo mediante el léxico. Tanto en Quevedo como en Borges el afán de reflejar la ilusión de la estabilidad del idioma o del significado de unos elementos repetidos bajo una apariencia semejante parece esencial:

Lo que apunta Borges es que la autonomía relativa del lenguaje poético (no su autarquía, que es impracticable) permite a Quevedo, como a menudo al propio Borges, declarar ideas encontradas, lo que constituye uno de los grandes recursos y mas ricas vertientes de la imaginación barroca. (Matamoro, 2000: 140-141)

Ambos escritores sugieren que cualquiera reproducción de una estructura supuestamente fija (por ejemplo, una palabra) es una mera repetición de superficie (escritura, sonido), mientras que el contenido (la sustancia, el significado) puede ser otro, matizado o cambiado. Esto se debe a una razón sencilla: los contextos de aparición y de interpretación no son iguales a los primeros.

En "Pierre Menard, autor del *Quijote*", por ejemplo, Borges basa su juego literario en que "[e]l texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)" (Borges, 2019: 115). El escritor enfatiza que "If the texts are different in one light, they are stubbornly the same in another" (Wood, 2013: 37). Más concretamente, deja entender que la ambigüedad es esencial al trabajo de Menard²². Más interesante aún es señalar que Borges, en la bibliografía de Pierre Menard, hace referencia a Quevedo. Menciona que el autor apócrifo había trabajado en "Una traducción manuscrita de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo, intitulada *La boussole des précieux*" (Borges, 2019: 110). Con esto, el argentino subraya las afinidades de tres escritores; un Pierre Menard manipulando el lenguaje y desafiando nuestros conceptos tradicionales y literarios, Borges y Quevedo. Borges relaciona, por lo tanto, tres autores – o personajes – cuyo uso del lenguaje es afín y da lugar a ambivalencias. Según Johnson,

By giving Menard such a bibliography, Borges prepares the reader for Menard's ultimate metaphysical challenge to conventional notions of originality and translation. Thus, concerning Cervantes' *Quijote* and Menard's *Quijote*, Borges notes that the two versionas are identical, but that "el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)" (*Obras*, I, 449). Menard's text, like the mirror in the beginning of "Tlön, Uqbar, Orbis

²⁰ "Uno de los componentes del repertorio de lugares comunes borgianos que proviene de sus primeras aventuras literarias será, precisamente, la figura de Quevedo, convertida, una vez que la asimila la retórica del escritor, en un *eikón*, o sea, lo que Juan de Garlandía considerada una 'persona' ejemplar" (Gomes, 2001: 128).

²¹ Miguel Gomes también señala "la curiosa coincidencia de esta semblanza y la opinión en torno a Borges mismo que tantas veces ha circulado entre especialistas: imposible comparar la 'popularidad' borgiana con la de otros autores del siglo XX, García Márquez, pongamos, por caso demasiado obvio, pues la labor del argentino estimula a una minoría y, aunque se reedite constantemente, jamás gozará del aura 'democrática' o 'complaciente' de los *best-sellers*" (Gomes, 2001: 131).

²² Marín subraya el vínculo que tiene este recurso con un comentario de Quevedo. Explica que "Quevedo decía «No hay un número para contar los gloriosos escritores de España ... Y entre estos autores (osadía parece, o es temeridad), nombro a Anacreón, mejorado en castellano por mí [...]». Esta idea de que la traducción es una obra de creación, bien puede haber estado en otros autores del Siglo de Oro, pero sin duda fue Quevedo el literato que con mayor ímpetu y constancia hizo de esta la base de su obra" (Marín, 2011: 62).

Tertis", is monstrous because it destroys the uniqueness of the individual; it proves that the *Quijote* of Cervantes is contingent and not unique, that Cervantes himself is not a master of *escritura* but merely a master of palimpsest. Like the multiplication of worlds occasioned by the Tlön article, Menard's repetition of *Quijote* suggests how the singularity of the subject and his creation can be, must be, forever repeated and traduced. (Johnson, 2002: 188-189)

De la misma forma que Menard, Borges y Quevedo cuidan el léxico y la construcción de sus textos y apuntan discretamente a una precisión y su fondo o reflejos ilusorios, imágenes de los espejos de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Son estas similitudes que presentamos a través de una lectura del poema de Quevedo, "A Roma sepultada en sus ruinas"²³.

Ahora bien, volviendo a las reflexiones de Borges respecto a la pluma del escritor aurisecular, el argentino propone que para "Quevedo [...] el lenguaje fue, esencialmente, un instrumento lógico" (Borges, 2013: 201). La escritura le permite a Quevedo subrayar prácticas de la sociedad de su tiempo y dar cuenta de un pesimismo²⁴ y una desconfianza hacia el lenguaje. En su caso, Borges también usó el idioma como instrumento ya que lo matiza y desafía algunos usos normativos para demostrar la falta de coherencia que hay en nuestro uso mayoritariamente automático e inconsciente de las palabras:

Esta impronta conceptista es decisiva para Borges porque proviene de dos enseñanzas quevedianas: desconfiar de la eficacia del idioma (lo que pierde a los barrocos culteranos en un ejercicio «techniquerías», estratagemas y oficios decorativos) y recuperar lo asombroso de una idea como si estuviera recién aparecida en la historia, gracias a la brusca relación inesperada que la metáfora establece entre las fatigadas palabras de cada día. La metáfora deja de ser un recurso meramente retórico y se toma significante. (Matamoro, 2000: 140)

Borges, asimismo, representa discretamente la lógica que rige nuestras acciones y, particularmente aquellas de los lectores o críticos quienes caen en la "precisión ilusoria" (2013: 200) de, primero, su *elocutio* y, segundo, de sus referencias eruditas. Tal como Quevedo perturba y obliga al lector a volver atrás para atender y entender sus versos por el uso de una *elocutio* y *constructio* inusual, Borges llama la atención sobre el idioma, su uso, nuestras convenciones y su manipulación mediante estos juegos léxicos y laberínticos: Borges construye un universo que refleja las instabilidades de nuestros sistemas.

Es habitual definir algo a partir de un conocimiento enciclopédico o recurriendo a más referencias para explicar un contenido propio a una obra, más aún cuando esta obra señala vínculos externos. Sin embargo, prestando atención a la narrativa de Borges, entendemos que las referencias externas no son primordiales para llegar al contenido central de un cuento — aunque, por supuesto, participan en la trama y las reflexiones subyacentes. De hecho, es más bien el desarrollo y el tratamiento que hace el argentino de estos temas, las referencias intertextuales de su obra y las conexiones propias al universo de Borges que nos abren unas primeras puertas interpretativas necesarias para entender su poética. Las referencias consideradas eruditas — aquellas que remiten a un conocimiento externo a la misma obra — ofrecen claves de interpretación que, por tanto, no son realmente parte del texto, sino claves

²³ "Borges's text tries to ignore that fixity — which, because of its imperfection, merely emphasizes the illusion of all classification — and at the same time it hints at the possibility of movement behind the rigidity of simulacra" (Molloy, 1994: 6).

²⁴ "[...] hay, en la generación de Quevedo algo más entrañable, que explica por qué el *tema literario* —de larga ascendencia— se convierte en *tema vital*: la *imitatio* juega ahora con la radical problemática de su existir como hombre. Es un *sentir* la vida como tiempo fluuyente e inanidad que toda una generación barroca ha ido bebiendo cotidianamente en las páginas de los tratados ascéticos de la generación anterior. Pero sin la vía salvadora y fecunda, tan preñada de optimismo y alegría, de la elevación mística" (Palomo, 1987: 97).

de las prácticas del escritor: entendemos cómo estructura el hecho, el asunto, la trama, el crimen, el juego, la reflexión. Fijándonos solo en estas referencias externas, perdemos los detalles escondidos en las conexiones internas a la obra por este "carácter hiperreflexivo de los textos de Borges, que al aludir a otros se aluden también a sí mismos e intensifican su operación (y se desaparadoxifican) a través de movimientos de reentrada" (Missana, 2003: 50). Tal como el poema "A Roma sepultada en sus ruinas" de Quevedo, el universo de Borges es un universo metaliterario, circular, y con una precisión que refleja la ambivalencia propia de la realidad que tratamos engañosamente de ignorar, embriagados de este afán de razón, que nos lleva a menudo a un entendimiento (o una interpretación) parcial.

Borges subraya que, mediante el conceptismo, la precisión léxica y su ingenio, Quevedo produce textos que "eluden el error de perturbar, o de distraer con enigmas". (Borges, 2013: 205). Concisamente, Quevedo y Borges llaman la atención del lector atento a través del ambiente ambivalente y ambiguo que crean con un manejo cuidadoso del idioma. No son los personajes, los espacios y los contextos sueltos que dan cuenta de estos tonos compartidos por los escritores mencionados, sino que es más bien lo que ocasionan a través de la presentación de tales contextos o acciones con estas características propia de su *elocutio* lo que revela sus afinidades. Quevedo y Borges pierden al lector casual y perturban al lector atento, es decir, aquel que no se detiene solo en la superficie, lo bello de los versos y de las frases. Perturban y cuestionan a los lectores que buscan más allá de esta superficie y hallan, pues, un sentido que les cambia de peregrinos textuales a lectores críticos.

3.1. "A Roma sepultada en sus ruinas" y la pluma narrativa de Borges

En "A Roma sepultada en sus ruinas", la descripción que hace Quevedo del espacio relacionado con el peregrino no solo remite a una realidad contextual precisa, sino que refleja también esta tendencia que tenemos los lectores –peregrinos de un texto– a borrar lo ambivalente, puesto que lo indefinible o inestable les resulta incómodo. Los símbolos de Borges son cambiantes o se matizan a lo largo de su literatura: el escritor no "sepulta" un significado en este, sino que agranda o modifica las posibilidades significativas sin borrar un pasado referente. Si el lector de Borges se encuentra perdido en un laberinto o engañado en un falso camino es porque suele seguir, sin darse cuenta, un lenguaje manipulado para reproducir la ambivalencia, la ambigüedad o la arbitrariedad precisa de estas estructuras convencionalmente aceptadas como fijas o, por lo menos, consideradas sencillas.

En el poema de Quevedo, es llegando a los versos finales –los cuales refuerzan y aclaran el juego ambivalente que empieza desde el primer verso con la palabra "Roma"–, que entendemos que el peregrino (o nosotros lectores) siguió un camino parcial, un camino que no abarcaba una realidad íntegra. En Borges, aunque lo afirma explícitamente solo para "El jardín de senderos que se bifurcan", es muy a menudo al final de sus cuentos que el lector nota que descuidó un elemento importante para la interpretación del texto: "[los] lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo" (Borges, 2017: 13). Asimismo, las conclusiones borgeanas y sus circularidades nos dejan suponer que suprimir la ambivalencia no equivale a entender el universo borgeano, sino más bien a reducirlo. Son estas circularidades que nos permiten aprehender las narraciones de Borges, y comprender la importancia de sus textos interconectados, vale decir, la naturaleza de sus elementos esenciales indefinibles.

Asimismo, la arbitrariedad del lenguaje que desarrolla ampliamente el poema de Quevedo se conecta con nuestra afirmación de que lo que forma el universo narrativo de Borges se construye de forma continua e interna: el fundamento es el cambio. En pocas palabras, cualquier intento de definición acaba en el descubrimiento de más posibilidades interpretativas que nos llevan a considerar otros textos u otras perspectivas de lectura. De la

misma forma, definir «Roma» desde su primera aparición en “A Roma sepultada en sus ruinas” limita la interpretación de lo que sigue y la comprensión del poema entero²⁵. Tal como los versos finales de Quevedo ofrecen la explicación de los elementos presentados anteriormente, las claves de la obra de Borges residen en la obra misma: “Many of Borges’s narratives are self-referential and self-explanatory in some ways. [...] However, he never discloses the reading he made of his own work although many hints of this reading are available” (Bessière, 2002: 34). En otras palabras, hace falta relacionar los elementos internos y pasear por el río de palabras y de textos, tal como el lector peregrino pasea por los versos de Quevedo. Es necesario, por tanto, avanzar y volver sobre sus propios pasos para, llegando al punto final, entender –o volver por– el camino «pasado» y encontrar un nuevo inicio²⁶.

4. CONCLUSIÓN

Es decir, somos algo cambiante y algo permanente. Somos algo esencialmente misterioso.
(Borges, 1998)

Mi destino es la lengua castellana,
El bronce de Francisco de Quevedo
(Borges, 2019).

Nos hemos interesado en este universo de Borges que se caracteriza por su ambivalencia y precisión, por sus juegos, su aparente estabilidad y su metaliteratura. También hemos visto que Quevedo estructura un poema en el que le dedica un apóstrofe a un peregrino perdido en un laberinto temporal (ruinas pasadas y presentes, el río) y léxico (el río del lenguaje y los significados sepultados en los referentes) con una «precisión ilusoria» (Borges, 2013: 200). Mediante la lectura de este poema, “A Roma sepultada en sus ruinas”, y el examen de algunas observaciones de Borges acerca de la pluma Quevedo, hemos subrayado unos vínculos literarios íntimos y esenciales en la *elocutio* y la metaliteratura de los dos escritores. Borges matiza el sentido de un referente mientras que, en Quevedo, el idioma engaña por la destrucción que hace de sí mismo: hay un proceso de resemantización de un referente inicial. En el poema de Quevedo, el lector se hace “peregrino” (v. 1) y busca el significado que “no [...] halla” (v. 2) cuando se queda en la superficie del texto; solo lo sutil y fútil, ambivalente o laberíntico “permanece y dura” (v. 12). En ello encontramos lo que el argentino define como “el quevedismo”: “El quevedismo es psicológico: es el empeño en restituir a todas las ideas el arriscado y brusco carácter que las hizo asombrosas al presentarse por vez primera al espíritu” (Borges, 2013: 44).

²⁵ Hallamos una observación semejante en “El milagro secreto”, cuando Borges escribe que el personaje “reflexionó que la realidad no suele coincidir con las previsiones; con lógica perversa infirió que prever un detalle circunstancial es impedir que este suceda” (Borges, 2017: 107). Podemos relacionar este comentario con el juego multirreferencial que crea Quevedo a partir de la palabra Roma, lo cual pierde el lector después de una definición de la palabra en su primera ocurrencia. Más interesante aún es esta descripción de “La casa de Asterión” que dice que “cualquier lugar es otro lugar” (2017: 171), y recuerda asimismo el título de la obra de Borges, *El otro, el mismo* (1964), un tema tópico en la literatura del argentino.

²⁶ Lo último recuerda al comentario del narrador de “El jardín de senderos que se bifurcan”, quien afirma que “En la obra de Ts’ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones” (Borges, 2017: 72). Ricardo Piglia también propone en otra instancia que, en *El Aleph*, “concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en la otra trama” (Piglia, 1999: 16). Por lo tanto, comprobamos que “El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera” (“Examen de la obra de Herbert Quain” en Borges [2017: 52]).

En su ensayo “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, Borges afirma que Quevedo

[f]ue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación; es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia. El ejercicio intelectual es hábil para establecer la virtud de esas artimañas retóricas, ya que todas ellas estriban en un nexo o ligamen que aduna dos conceptos y cuya adecuación es fácil examinar. La vialidad de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea, cosa que no les acontece a los versos que un anchuroso error llama sencillos y en cuya eficacia hay como un fiel y cristalino misterio. (Borges, 2013: 42)

Otra vez, las palabras del escritor argentino acerca de la escritura de Quevedo reflejan los comentarios que muchos haríamos sobre la obra de Borges. Hallamos un último ejemplo y el comentario de Gomes, cuya observación enfatiza lo que acabamos de presentar:

«Las mejores piezas de Quevedo existen más allá [...] de las comunes idea que las informan [...]. Son objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata [...] Como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura (Borges, 1974: 666)». De estas aseveraciones, ¿cuál no podría aplicarse a Borges mismo, siquiera parcialmente? (Gomes, 2001: 132)

Por esto y todo lo presentado hasta este momento, estamos convencido de que entender el poema de Quevedo también explica —o traduce— los recursos narrativos con los cuales Borges crea su universo literario: los dos autores perturban, escriben la tensión inherente al léxico, la irrealidad de lo fijo²⁷. Borges también escribe con quevedismo²⁸: en su universo literario los lectores somos peregrinos y detectives buscando las claves de su universo “vasto” (Borges, 2017: 226) e “inconcebible” (2017: 236)²⁹. El lector, tal como el peregrino de Quevedo, desvía de la trama esencial, perturbado por el “borramiento de las cosas, de las *res*, fruto de la oscuridad de los *verba*” que el escritor resalta y desarrolla a través de su “intuición de la irrealidad de los signos” (Ruiz Pérez, 2010: 239). Descuidar lo último nos lleva, precisamente, a unas ruinas circulares borgeanas, o quevedianas.

Si Borges afirma que “todas las voces del castellano son” de Quevedo (Borges, 2013: 42), hemos visto que el argentino no solo comparte la lengua castellana con Quevedo, sino que ambos tradujeron — a través de la escritura — un mismo idioma para presentárnoslo en su forma esencial, rico y preciso por sus ambivalencias esenciales.

²⁷ “Borges construyó unos cuantos espejos. En algunos se miró con perplejidad y a veces con horror, preguntándose quién es ese Borges, dueño de su rostro verdadero que nunca verá como tal, y que lo interpela. Sobre otros espejos colgó innúmeros retratos. Quizá Quevedo sea el mayor. Para Borges, la lectura es una alquimia que nos convierte en ese nombre que llamamos autor. Leemos a Quevedo y somos Quevedo. Releemos a Quevedo releído por Borges y somos Borges, que antes también fue el bronce de Francisco de Quevedo” (Matamoro, 2000: 143).

²⁸ Desde otra perspectiva, Matamoro señala que “El mundo que caricaturiza Quevedo [en *La hora de todos*] tiene varios rasgos borgeanos” (2000: 143).

²⁹ “Borges nos mostró que el acto de leer y el de escribir, el de recordar e imaginar, el de razonar y soñar podían confluir y alcanzar una asombrosa armonía. [...] *el estatuto borgiane* [...] siendo inconfundible, puede ser reinterpretado y actualizado sin cesar — un mundo de infinita invención que invita tanto al juego como a la reflexión profunda, haciendo de los dos una sola cosa” (Oviedo, 2001: 16).

Bibliografía

Aut. s. v., véase *Diccionario de Autoridades*.

BARNATÁN, Marcos R. (1978) *Conocer Borges y su obra*, Barcelona, Dopesa.

BESSIÈRE, Jean (2002) "Beyond Solipsism: The Function of Literary Imagination in Borges's Narrative and Criticism", *Semiotica*, 140, pp. 33-47.

BORGES, Jorge Luis, (1982) "Prólogo", en Francisco de Quevedo, *Antología poética*, ed. de J. L. Borges, Madrid, Alianza.

— (1998) "El tiempo", en *Borges oral*, Madrid, Alianza.

— (2013) "Quevedo", en *Inquisiciones. Otras inquisiciones*, Barcelona, Debolsillo.

— (2017) *Borges esencial*, Real Academia Española, Barcelona, Penguin Random House.

— (2019) "El Golem" (*El otro, el mismo*, 1964) en *Poesía completa*, Barcelona, Debolsillo, pp. 195-197.

Diccionario de Autoridades (1726-1739), Real Academia Española, web <https://apps2.rae.es/DA.html> (18/11/2022).

FONSALIDO, María Elena (2007) "Tres lecturas contemporáneas de una forma canónica: Borges, Cortázar, Saer y el soneto", *Olivar*, 8.9, pp. 127-145.

GOMES, Miguel (2001) "La voz alterna: Quevedo como signo en la obra de Borges y Paz", *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 5, pp. 125-146.

GRACIÁN, Baltasar (1642) *Arte de ingenio, tratado de la agudeza: en que se explican todos los modos, y diferencias de conceptos*, Madrid, Juan Sánchez.

JOHNSON, Christopher (2002) "Intertextuality and Translation: Borges, Browne, and Quevedo", *Translation and Literature*, 11.2, pp. 174-194.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1981) "Quevedo: La invención por la palabra", *Boletín de la Real Academia Española*, 61.222, pp. 23-42.

LEVINE, Suzanne Jill (2013) "Borges on Translation", en Edwin Williamson, ed., *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 43-55.

MARÍN, Paola (2011) "Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: La magia secreta del escritor", *Cincinnati Romance Review*, 32, pp. 55-69.

MATAMORO, Blas (2000) "Borges en el espejo de Quevedo", *Variaciones Borges*, 10, pp. 139-144.

MISSANA, Sergio (2003) *La máquina de pensar de Borges*, Santiago de Chile, LOM.

MOLLOY, Sylvia (1994) *Signs of Borges*, Durham, Duke University Press.

OVIEDO, José Miguel (2001) "Borges y la literatura fantástica. Renovación del indigenismo y el regionalismo. El ensayo y el teatro", en *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza.

PALOMO, María del Pilar (1987) *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, Madrid, Taurus.

PAULS, Alan (2022) *El factor Borges*, Barcelona Penguin Random House.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (2020) *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, EDAF.
- PÉREZ, Alberto Julián (1999) "Jorge Luis Borges: el oficio del lector", *Revista de Literaturas Modernas*, 29, pp. 249-271.
- PIGLIA, Ricardo (1999) "Borges: El arte de narrar", *Cuadernos de reciénvenido*, 12, Universidade de São Paulo, pp. 5-19.
- QUEVEDO, Francisco de (1990) *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- REST, Jaime (1976) *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Librerías Fausto.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2010) *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, vol. 3.
- STAVANS, Ilán (1989) "Quevedo en Borges", *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 10.53, pp. 78-86.
- TOBAR QUINTANAR, María José (2013) "La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 17, 2013, pp. 335-356.
- WOOD, Michael (2013) "Borges and Theory" en Edwin Williamson, ed., *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 29-42.
- ZARUCCHI, Jeanne Morgan (1997) "Du Bellay, Spenser, and Quevedo Search for Rome: A Teacher's Peregrination", *The French Review*, 71.2, pp. 192-203.



Presencia de Quevedo en tres gestos borgianos

MARÍA ELENA FONSAIDO
Universidad Nacional de General Sarmiento

Resumen

De las muchas menciones que Jorge Luis Borges realiza de Francisco de Quevedo, este trabajo se centra en tres gestos clave: el señalamiento de la figura de Quevedo como “el” poeta del Siglo de Oro y el consiguiente proceso de canonización de su poesía que realiza Borges; la funcionalidad de Quevedo en la conformación de la estética borgiana y los procedimientos de reescritura que el autor argentino realiza a partir de sus lecturas del español. La relación que se establece a partir de esta lectura, resulta recíproca: así como aparecen huellas quevedescas en la literatura borgiana, también es posible ver cómo la literatura de Quevedo adquiere otras dimensiones a partir de la lectura que Borges ha hecho de ella.

Resumo

Este texto concentra-se só em três das muitas menções que Jorge Luis Borges fez de Francisco de Quevedo: a indicação de que Quevedo é “o” poeta do Século de Ouro espanhol e –em consequência– o processo de canonização da sua poesia que o próprio Borges faz; o lugar do Quevedo na constituição da estética borgeana e os procedimentos de reescrita que o autor argentino faz a partir de suas leituras do espanhol. O relacionamento estabelecido a partir desta leitura vira recíproca: aparecem marcas de Quevedo na literatura de Borges, mas também é possível advertir como a literatura de Quevedo adquire outras dimensões a partir da leitura que Borges fez de ela.



1. INTRODUCCIÓN

Todos los que frecuentamos la literatura de Borges nos hemos encontrado con menciones, alusiones, comentarios o citas de Quevedo. De hecho, en un artículo de 1989, Ilán Stavans detecta 59 menciones a Quevedo en la obra del escritor argentino. Pero claro, la idea no es analizar cada una de ellas. La propuesta es seleccionar, de este enorme bagaje, tres gestos que resultan significativos para la obra de los dos escritores. Y sí, los dos escritores, porque estos gestos no son unidireccionales. Así como el clásico delimita el campo de inscripción del autor contemporáneo, la lectura que este realiza del escritor canónico aporta una nueva perspectiva. Mucho más en este caso, en el podríamos decir sin temor a exagerar que se trata de un clásico leyendo a otro. Leer a Quevedo no es lo mismo que leer a Quevedo después de Borges. Va a ser posible encontrar en la literatura borgiana huellas quevedescas. Pero también va a ser posible ver cómo la literatura de Quevedo adquiere otras dimensiones a partir de la lectura que Borges ha hecho de ella.

La propuesta es detenemos, entonces, en estos tres gestos: el proceso de canonización de la poesía de Quevedo que lleva a cabo Borges; la funcionalidad de Quevedo en la conformación de la estética borgiana y finalmente la reescritura que el autor argentino realiza a partir de sus lecturas del español.



2. PRIMER GESTO: LA CANONIZACIÓN

A lo largo de su obra es muy notable la predilección que Jorge Luis Borges demuestra respecto de dos autores del Siglo de Oro: Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo. En un texto de juventud, “El idioma de los argentinos”, publicado en 1928, había afirmado:

Confieso –no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo– que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero tampoco quiero acortarle voz a la observación de que el común de la literatura española fue siempre fastidioso. (2016 [1928]: 247-8)¹

Este desdén por la literatura española en general y esta preferencia por Cervantes y Quevedo en particular se traduce en operación. Es decir, como han sostenido Clea Gerber y María Elena Fonsalido, Borges es el gran canonizador de estas dos figuras del Siglo de Oro dentro de la literatura argentina (Gerber, 2022; Fonsalido, 2022). Su marca es tan fuerte, que hasta bien avanzado el siglo XX y comienzos del XXI es posible encontrar en la literatura argentina, sobre todo en la modalidad de la reescritura, este señalamiento borgiano. Incluso puede afirmarse que el interés que los escritores argentinos cronológicamente posteriores a Borges demuestran por Quevedo y por Cervantes se explicaría por este sello prioritario con el que ambos autores barrocos son signados en la operación borgiana. En el caso concreto de Quevedo, es innumerable la lista de poetas argentinos que han vuelto sobre su escritura². Por razones que se explicarán más adelante, la figura de Quevedo que se yergue en la literatura argentina es la del poeta. Textos tan potentes como *Los sueños* o el *Buscón* han dejado poca huella.

Una primera pregunta sería por qué Borges manifiesta esta preferencia abierta. Por qué más Cervantes que Lope, por qué más Quevedo que Góngora o Garcilaso. Por supuesto que la primera respuesta que surge es, simplemente el gusto del joven Borges, señalado por él mismo: “El solo nombre de Quevedo es argumento convincente de perfección” (2016 [1926]: 48); “no alcanzo a recordar la primera vez que leí a Quevedo; ahora es mi más visitado escritor” (2016 [1928]: 198); “después, fui mereciendo amistades escritas que todavía me honran: Schopenhauer, Unamuno, Dickens, De Quincey, otra vez Quevedo” (198). Pero claro está que esta respuesta sería muy simplista³.

Sabemos que la formación del canon depende de variables históricas, de múltiples instituciones (universidad, escuela, crítica, mercado), del asentamiento que da el paso del tiempo. A pesar de esto, en este panorama complejo y colectivo, algunas intervenciones

¹ En este texto, Borges agrega, a las dos figuras que le interesan, la de Fray Luis: “Quisiéramos que el idioma hispano, que fue de incredulidad serena en Cervantes y de chacota dura en Quevedo y de apetencia de felicidad –no de felicidad– en Fray Luis, y de nihilismo y prédica siempre, fuera de beneplácito y de pasión en estas repúblicas” (2016 [1928]: 253). En el artículo “Las coplas de Jorge Manrique”, perteneciente al mismo libro, concede y luego sentencia: “No descreo de la eficacia estética de las *Coplas*. Afirmando que son indignas de la Muerte: eso es todo” (193).

² Además del propio Borges, pueden ser citados Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, Juan José Saer, Juana Bignozzi, Manuel J. Castilla, Bernardo Schiavetta, Carlos Juárez Aldazábal, entre otros.

³ En 1970, al dictar su Autobiografía, la lista de preferencias ha cambiado a Poe, Swedenborg, Whitman, Heine, Camoes, Jonathan Edwards y Cervantes, a quienes denomina “mis héroes literarios” (1970: 131). El cambio de Quevedo por Cervantes fue explicado en los diálogos promovidos por el periodista Orlando Barone que Borges sostuvo con Ernesto Sabato en 1974. En la charla del 21 de diciembre, afirma: “Creo que he sido injusto porque hubo una época en que yo creía que Quevedo era mejor que Cervantes. Tal vez Quevedo era mejor escritor página por página, y línea por línea. Pero en conjunto es infinitamente inferior, porque nunca pudo crear un personaje como el Quijote [...] Por eso, si antes fui injusto con Cervantes, ahora quiero hacer pública confesión de mis errores” (1976:64).

resultan centrales⁴. Son muy conocidas las operaciones que realiza Jorge Luis Borges en diversos momentos con el fin de lograr sus propósitos literarios para introducir el género policial o para cerrar el ciclo de la gauchesca. Las agudas y conscientes intervenciones críticas y ficcionales de Borges resultan determinantes en lo que respecta a la literatura nacional. En palabras de Martín Kohan, “no conforme con disputarle a Lugones el lugar del canonizado, Borges decidió disputarle también el lugar del canonizador” (2013: 200).

Su selectiva lectura del Siglo de Oro español también se muestra como ineludible. Es posible encontrar una casi total omisión de Lope de Vega y de Calderón, una curva respecto de Góngora que va desde el denuesto abierto a la identificación, una mirada irónica sobre Gracián (“Laberintos, retruécanos, emblemas, / helada y laboriosa nadería, / fue para este jesuita la poesía, / reducida por él a estratagemas”), y, nuevamente, una marcada y sostenida preferencia por Cervantes y Quevedo.

La hipótesis fuerte que se postula, entonces, es que Borges ocupa el lugar del canonizador no solo dentro de la literatura argentina, sino también en lo referido a la tradición siglodorista dentro de esta literatura. En lo que a Quevedo se refiere, la intervención de Borges como lector y canonizador de su poesía es el punto de partida de la valoración del escritor español en la literatura argentina de los siglos XX y XXI.

Ahora bien, aunque las preferencias borgianas están marcadas desde los comienzos de su escritura, la canonización que el escritor realiza del autor del Siglo de Oro se cristaliza cuando él mismo se reconoce en un lugar preponderante dentro del campo literario. Siguiendo la afirmación de Martín Kohan y la extendiéndola a la literatura del Siglo de Oro, “Borges no podía ignorar, y no ignoraba, la performatividad literaria de su palabra, la potencia de sus pareceres y su eficacia para incidir concretamente en el ordenamiento de la literatura argentina” (2013: 201). De este modo, lo que en un comienzo (la década del 20) es la expresión de un gusto, más adelante (a partir de la década del 40) se convierte en una operación consciente de señalamiento y canonización, concretada en alusiones, citas y reescrituras.

El interés de Borges por Quevedo es tempranísimo. Recién llegado de Europa a Buenos Aires, publica dos artículos críticos referidos al poeta madrileño: en *Inquisiciones* de 1925, “Menoscabo y grandeza de Quevedo”; en *El idioma de los argentinos* de 1928, “Un soneto de don Francisco de Quevedo”.

Según James Crosby (2019 [1981]), hasta 1932, fecha en que Luis Astrana Marín realiza la primera edición de la poesía y la prosa de Quevedo en editorial Aguilar en dos tomos, la única en la que era posible encontrar los poemas era la de la Biblioteca de Autores Españoles, publicada a mediados del siglo XIX⁵. Esta falta de ediciones accesibles demuestra el interés que Borges tuvo siempre por el autor, ya que los textos borgianos mencionados son anteriores a la edición de Astrana. Conviene señalar cuál era la lectura que la crítica hacía de la obra de Quevedo en aquel momento. Así, un texto básico en la bibliografía quevedesca es “Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*”, de Leo Spitzer, que data de 1927. O sea que, en la década del 20, el Quevedo que lee la crítica es un escritor satírico burlesco al que, además, se le atribuían anécdotas y decires a veces dudosos. Hay consenso en la crítica española que quien saca al escritor de ese lugar es Dámaso Alonso, con su artículo “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, que aparece en 1950, y que marca, para Santiago Fernández Mosquera, “el

⁴ Pueden citarse las conferencias que Friedrich Schlegel dictó en 1808 que pusieron los estudios de Calderón de la Barca sobre la palestra (Zavala, 1982); los discursos ante la plana mayor del poder ejecutivo nacional de Leopoldo Lugones (2012 [1916]) que ubicaron al *Martín Fierro* de José Hernández como texto medular de la literatura argentina; la palabra (discutida y controvertida, pero también escuchada) de Harold Bloom (1995 [1994]) que intentó fijar un canon occidental de 26 escritores.

⁵ El poeta mexicano Octavio Paz recuerda sus primeras lecturas quevedianas con un recorrido similar al que realiza Borges: “Conocí temprano a Quevedo. Era uno de los autores favoritos de mi abuelo (no el poeta erótico ni el estoico, sino el satírico). En mi casa teníamos sus obras en prosa, publicadas por la Biblioteca Clásica, y los dos tomos de *El Parnaso Español* (una edición de 1886 que reproducía la de González de Salas de 1648)” (1983:117).

nacimiento del quevedismo moderno” (2006). A partir de este texto, escrito por un crítico central en aquel momento, que se especializa en Góngora y valora a Quevedo, las miradas se ampliarán y la poesía del madrileño ocupará un lugar de privilegio en el canon siglodorista.

Pero Borges ya había centrado su atención en Quevedo en 1925. En el breve pero enjundioso artículo pasa revista a algunas de sus obras en prosa más conocidas, pero se detiene en la poesía. En su texto, Borges elogia especialmente la “Epístola satírica y censoria” y realiza lo que se podría llamar una lectura “formalista” de los poemas, centrada en los procedimientos lingüísticos y retóricos:

Una realizada gustación verbal, sabiamente regida por una austera desconfianza sobre la eficacia del idioma, constituye la esencia de Quevedo. Nadie como él ha recorrido el imperio de la lengua española y con igual decoro ha parado en sus chozas y en sus alcázares. Todas las voces del castellano son suyas. (1994 [1925]: 47)

El Quevedo que lee Borges es un poeta que escribe desde y con el intelecto: “Fue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación; es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible desde la inteligencia” (1994 [1925]: 46). Esta poesía “discernible desde la inteligencia”, se opone a la sensualidad atribuida a la poesía de Góngora. En 1927, en medio del fervor gongorino que afecta a la generación española, Borges propone irónicamente: “Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora cada cien años” (2016 [1928]: 212). En el mismo texto, afirma, apropiándose de un neologismo de Unamuno: “Góngora [...] es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis. Es decir, del academicismo que se porta mal y es escandaloso. Es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre” (213). Similares conceptos vierte en su ensayo “El culteranismo”, del mismo libro, y en el feroz análisis que realiza del soneto gongorino “Raya, dorado Sol, orna y corona”. El poema menciona, como el género lo exige, a dos pastores. Comenta Borges: “En seguida aparecen Favonio y Flora. Horrorizado, me aparto para que pasen” (2016 [1928]: 106). Pensemos que este Borges introduce el ultraísmo en la Argentina y propugna la innovación de la metáfora conceptual e inmaterial por encima de la poética sensual del modernismo, a quien él ve como un movimiento en la línea de Góngora. A propósito de esto es que considera “lícito” recordar que Quevedo “fingió en uno de sus libros un altercado entre el poeta de los pícaros y un seguidor de Góngora (esto es, entre un coplero y un rubenista)” (1994 [1925]: 48). Para el Borges de la década del 20, el conceptismo está representado por Quevedo y no por Góngora. Por eso lo define como “una serie de latidos cortos e intensos marcando el ritmo del pensar” (1994 [1925]: 48)⁶.

En su vejez y adelantándose una vez más a la crítica contemporánea, Borges minimiza la tortuosa relación entre Góngora y Quevedo: “He equiparado a Góngora y Quevedo, que es costumbre contraponer. El tiempo borra o atenúa las diferencias, los adversarios acaban por confundirse” (1995 [1982]: 14). A tal extremo llega esta “confusión” que, rendido ante una obra maestra de Góngora, el soneto “Menos solicitó veloz saeta”, lamenta no poder incluirlo en la *Antología poética de Francisco de Quevedo* que él mismo selecciona y afirma: “Es un soneto típico de Quevedo y lo escribió Góngora” (15). Por esta razón es que denomina a Góngora “ostensible rival y secreto cómplice” (7) de Quevedo. Sesenta años después, en el último libro de poemas que publicó en vida, *Los conjurados* (1985) titula “Góngora” uno de los textos. En él, el sujeto

⁶ Afirma Lía Schwartz: “para la poética barroca, la metáfora era madre y fuente de conceptos, porque ponía en inesperado contacto dos signos que denotaban objetos distantes y heterogéneos y porque requería el ingenio del receptor para ser descifrada. Los textos de Góngora, los de Quevedo y los de sus contemporáneos barrocos fueron pensados como problemas por resolver” (1999).

lórico que habla es un yo en el cual es difícil diferenciar al poeta cordobés del propio Borges: “Hice que cada estrofa fuera / un arduo laberinto / de entretejidas voces, un recinto / vedado al vulgo”. En el mismo libro, el poema “De la diversa Andalucía” enumera los tesoros de la región entre los que se encuentra “Góngora de oro”.

Esta primera admiración por la poesía “discernible desde la inteligencia” de Quevedo no solo se sigue sosteniendo, sino que se transforma en su propio objetivo poético. Así, muchos años después, en el prólogo de *La cifra* (1981), Borges declara: “Al cabo de los años, he comprendido que me está vedado ensayar la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección, la obra sabiamente gobernada o de largo aliento. Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual” (1989 [1981]: 291).

El otro artículo de la década del 20, “Un soneto de don Francisco de Quevedo”, es un análisis del poema “Cerrar podrá mis ojos...” y se trata de un verdadero rescate dentro de la poesía quevedesca, que se transformará con el tiempo en una de las fuentes de la canonicidad del texto. Puede hablarse de “rescate” en el sentido de que en 1928, fecha de la publicación del artículo borgiano, el soneto en cuestión no había llamado la atención de la crítica. “Cerrar podrá mis ojos...” es, en la actualidad, uno de los textos de Quevedo más analizado y comentado⁷. Es también, sin duda, el poema de este autor que la literatura argentina y latinoamericana ha reescrito con más ahínco⁸. El soneto en cuestión llegó a su punto máximo de canonización cuando Dámaso Alonso proclamó que se trataba de “seguramente el mejor de Quevedo, probablemente el mejor de la literatura española” (1957 [1950]: 526). En aquel momento, Alonso era considerado por los españoles, en palabras de Fernando Lázaro Carreter, “nuestro primer crítico” (1978 [1956]: 294). Pero el artículo de Dámaso es de 1950. En la minuciosa lista de textos críticos sobre este poema que proporciona James Crosby (2019 [1981]: 620), el artículo de Borges es el primero desde el punto de vista cronológico, lo que demuestra que es el primer crítico que se centra en este soneto esencial.

Los dos textos de la década del 20 que Borges le dedica al poeta español comparten una palabra: intensidad. En “Menoscabo y grandeza...”, por ejemplo, culmina diciendo: “Quevedo es, ante todo, *intensidad*” (1994 [1925]: 49, destacado nuestro). En el análisis del soneto al que aludimos, es la intensidad de lo físico. El texto que tantas veces ha sido leído como el triunfo del espíritu sobre la carne, es para Borges el goce del espíritu desde la carne y un ejemplo del erotismo del poeta:

La intensidad le es [a Quevedo] promesa de inmortalidad y no la intensidad de cualquier sentir, sino la de la apetencia amorosa y, *más concretamente aún, la del acto*. El goce, plenitud del ser, rebasa su minuto y afirma que quien alguna vez tanto vivió, ya no se olvidará de vivir y no morirá. La erótica sube a metafísica. (2016 [1928]: 181, destacado en el original)

O sea que, en los textos de la década del 20, Borges realiza varias operaciones canónicas importantes respecto de Francisco de Quevedo que tendrán eco en la literatura argentina

⁷ Solo por nombrar algunos de los quevedistas más conocidos, se han ocupado de este texto, además de Dámaso Alonso, Fernando Lázaro Carreter, Carlos Blanco Aguinaga, Maurice Molho, Francisco de Blas, Aurora Egido, Pablo Jauralde Pou, Ignacio Arellano y Santiago Fernández Mosquera.

⁸ En la literatura argentina pueden señalarse las reiteradas alusiones al soneto que realiza Juan Gelman (Fonsalido, 2017) y la reescritura de Leónidas Lamborghini en su poema “Las dos orillas” (1980). En la literatura latinoamericana, pueden señalarse la que realiza Octavio Paz cuando parte de este poema para lograr un superlativo “soneto de sonetos” en *Homenajes y profanaciones* (1960); la que Roque Dalton publica en *Taberna y otros lugares* (1969), libro con el que consigue el premio Casa de las Américas; el bellissimo cuento de Gabriel García Márquez “Muerte constante más allá del amor”, publicado en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, de 1972.

posterior: lo rescata como poeta, obtura con este rescate la presencia de Góngora en pleno fervor gongorino⁹, instala el soneto “Cerrar podrá mis ojos...” como uno de sus textos fundamentales.

Este interés de Borges por Quevedo se sostiene a lo largo de toda su obra. Quizá una de las razones de esta constancia sea la que agudamente observó Lía Schwartz, en su análisis de la lectura que realiza Borges de la metáfora quevediana. En lo que puede considerarse una de las hipótesis más sólidas respecto de la relación entre ambos escritores, enlaza la lectura borgiana de Quevedo con la estética de la prosa del escritor argentino:

Borges creyó haber encontrado en el discurso barroco de Quevedo, en sus conceptos basados en metáfora, una notable manera de soñar otros mundos en el mundo, de vencer los límites lingüísticos del concepto para construir espacios fantásticos que expandieran los límites de lo real. (1999: web)

Si aceptamos esta postulación, la relación entre ambos excede en mucho la preferencia o el gusto para convertirse en un nodo central, en la abierta elección de Borges de instaurar a Quevedo como uno de sus precursores¹⁰.

En la década del 40, Borges vuelve sobre el escritor español en un artículo que lleva como título solo su apellido: “Quevedo”. Este texto fue el prólogo que Borges escribió en 1948 para la selección de prosa y verso de Quevedo que publicó Emecé, selección que realizaron él mismo y Bioy Casares, quienes se ocuparon también de las notas. Este prólogo es recogido en *Otras inquisiciones*, de 1952.

Muy diferente es la posición del mismo Borges dentro del campo de la literatura argentina en este momento. Ha sido seleccionado por la editorial como antólogo y anotador del texto, ya ha publicado uno de sus libros esenciales: *Ficciones* (1944) y algunos de los cuentos fundamentales que conformarán *El aleph*. Lo primero que llama la atención es el cambio en el título del texto. El artículo de 1925 se titulaba “Menoscabo y grandeza de Quevedo” título que anticipa una evaluación. El prólogo de 1948 se titula “Quevedo”, lo que implica un señalamiento. Y si el título implica un señalamiento, el enunciador de este título se concibe como aquel que puede señalar. Aquel que puede decir “este” y no otro. Retomando palabras de Kohan, alguien plenamente consciente de “la performatividad literaria de su palabra”.

Mucho es lo que podría decirse de este prólogo. A los efectos de la canonización de Quevedo, importan tres aspectos. El primero se refiere a remarcar algo que ya se ha dicho: lo que llamamos la “lectura formalista” que Borges realiza de los textos del poeta español. Es decir, Borges desdeña la lectura “ideológica” de Quevedo que realizaba la crítica de ese momento: “Juzgarlo un filósofo, un teólogo o [...] un hombre de Estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido” (1989 [1948]: 39). En su lugar, propone la lectura de las operaciones que Quevedo realiza sobre la lengua y la retórica: “La grandeza de Quevedo es verbal” (39). El Quevedo que Borges señala como canonizable es el que crea

⁹ Si bien en 1964 el propio Borges realiza una reescritura del famoso verso final del soneto de Góngora “Mientras por competir con tu cabello”: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, en su poema “El alquimista”: “en polvo, en nadie, en nada y en olvido”; habrá que esperar bastante para que Góngora “penetre” y se instale en la literatura argentina. Esta penetración se logrará con los neobarrocos como Néstor Perlongher, vía los cubanos Severo Sarduy y José Lezama Lima recién en la década del 80. También de ese año es la reescritura del *Polifemo* que realiza Leónidas Lamborghini en su poema “Cíclope”, publicado en la primera edición de *Las reescrituras* de 1980 y retomado en *El jugador, el juego* de 2007.

¹⁰ Para Schwartz, “la excelencia del discurso figurado de Quevedo, que de algún modo anticipa al de Borges, residiría asimismo en su efectiva capacidad de conjurar lo irreal, lo que no existe sino en la imaginación de autores y lectores” (1999: web; destacado nuestro). De todas maneras, el joven Borges, el anterior a la escritura de “Kakfa y sus precursores”, había descartado esta categoría para Quevedo: “No diré que fue un precursor, pues don Francisco era todo un hombre y no una corazonada de otros venideros ni un proyecto para después” (2016 [1926]: 48-9).

“objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata” (44, destacado nuestro). Es decir, Borges lee al Quevedo “literato”.

El segundo punto a subrayar del texto borgiano es el señalamiento de la “dificultad” para leer a Quevedo. Este es, según Paola Marín (2011), uno de los puntos en los que Borges se siente más cercano al español. Leer a Quevedo no es fácil. Borges sabe que leer su propia producción tampoco lo es. Esta apreciación suya sobre el español bien podría aplicarse a sus propios textos: “De Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras; inversamente, nadie que tenga vocación literaria puede no gustar de Quevedo” (38).

El tercer punto es que, en este texto, Borges nuevamente lee el soneto “Cerrar podrá mis ojos...” y en esa lectura devela que el magnífico verso final, que culmina el terceto al que Dámaso calificó como “los más estremecedores versos de la poesía de España”, “polvo serán, mas polvo enamorado”, es una posible reescritura del poema 19 del Primer libro de *Elegías* de Propertio: *Ut meus oblito pulvis amore vacet*.

De este modo, si el escritor de la década del 20 analizaba y evaluaba; el autor consagrado de los 40 señala, devela, consagra. *Otras inquisiciones* es un resumen de las lecturas borgianas. Los dos únicos autores de lengua castellana que merecen un texto en este libro, son Cervantes y Quevedo¹¹.

3. SEGUNDO GESTO: LA DEFINICIÓN DE LA PROPIA ESTÉTICA

Uno de los primeros textos en los que Borges definió su estética, aquella que lo iba a hacer reconocible en la literatura mundial es el cuento “Tlön Uqbar Orbis Tertius”, de 1941. En este texto, verdaderamente fundacional, aparecen “los saberes inventados para, de o en Tlön”, que se convertirán con el tiempo en “configuraciones ficcionales de muchos relatos posteriores” (Sarlo, 2003 [1995]: 134). Pues bien, al cuento se le agrega una posdata de 1947 que termina anunciando el fin del mundo tal como lo conocemos ahora. En este final, aparece lo que Marín consideró “quizás el más hermoso y discreto homenaje que Borges le haya hecho al autor español” (2011: 56). Frente a la certeza de que todo “será Tlön”, el narrador culmina así su texto: “Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta), del *Urn Burial* de Browne” (1989 [1941]: 443). Para Marín, “en este final, aludiendo al sentido de la literatura frente a la aniquilación del mundo [...] el narrador, claramente un alter ego de Borges, se identifica precisamente con Quevedo” (56). La humildad y el placer de seguir trabajando una traducción que no se va a dar a la imprenta recuerda la definición que él mismo diera de Quevedo: “el *Parnaso español* recuerda el juego de un admirable y docto ajedrecista que las más veces no se empeña en ganar” (1993 [1925]: 44-5).

Por otro lado, este texto inaugura un fenómeno que podría demostrarse con un ejemplo: además del rescate que el joven Borges realiza de Quevedo, en su etapa más madura, el “fantasma” del español se vislumbra en algunos de los textos clave en los que Borges expone su poética.

Uno de estos es el brevísimo cuento “La trama”, publicado en *El hacedor* en 1960. Este minicuento interesa especialmente porque en él, como en pocos textos, Borges hace evidente la cuestión expresada en “El escritor argentino y la tradición”: ¿qué significa, exactamente, para un escritor argentino, inscribirse en la tradición occidental? Este texto narrativiza la respuesta a esta pregunta: la búsqueda de un tono propio para la literatura argentina.

¹¹ El libro incluye también una polémica con Américo Castro, pero no se trata en este caso de una lectura literaria, sino de una discusión respecto de la hegemonía lingüística.

El texto cuenta con dos párrafos: en el primero de ellos, el de la tradición occidental, el narrador sintetiza una de las muertes más emblemáticas y productivas de la historia y de la literatura europeas: la de Julio César. La conocida frase final que se le adjudica al general romano en el momento de morir, “¡Tú también, hijo mío!”, al ver que entre los emboscados está Marco Bruto, su hijo adoptivo, aparece en castellano, no en latín, y está resaltada en el texto con otro tipo de letra. El legado literario que esta muerte deja es resumido por Borges en una sola oración: “Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito”. O sea que, en este primer párrafo, Borges ubica el hecho histórico que le interesa, subraya la frase crucial e incorpora los elementos del canon literario más reconocido que el hecho genera. Como es sabido, Borges se refiere a la tragedia *Julio César* de William Shakespeare de 1599, que reproduce dramáticamente la muerte del general romano y a *Vida de Marco Bruto* de Francisco de Quevedo de 1644, quien la narra y la comenta.

El tema del idioma en el cual es dicha la frase ofrece aristas interesantes. En la escena I del acto III de la obra shakespeariana, al morir, César dice la frase en latín: “*Et tu, Brute?*”. Por su parte, según Quevedo, “viendo [Julio César] que con el puñal desenvainado le acometía Marco Bruto cubriéndose la cabeza con la toga, se dejó a la ira de los enemigos. Suetonio escribe que dijo en griego: ‘¿Y tú entre estos? ¿Y tú, hijo?’” (1966 [1644]: 959 destacado nuestro). O sea que Borges, con la mención a Shakespeare, recoge la frase tal como era conocida vulgarmente: en su versión latina. Con la alusión quevedesca, anticipa su propia operación: Quevedo traduce al castellano, lo que Suetonio escribió que César dijo en griego. Es decir, traducción y repetición como modo de apropiarse de un legado.

El segundo párrafo es el que se centra en la Argentina, concretamente en la provincia de Buenos Aires. Allí, “un gaucho es agredido por otros gauchos” (1989 [1960]: 171). Al reconocer entre los atacantes a un ahijado, asume como César su destino, ya que le dice “con mansa reconvencción y lenta sorpresa”: “¡*Pero, che!*” (cursivas en el original). La traducción está realizada, la apropiación se ha consumado. La frase original latina, que según Suetonio se pronunció en griego, que Shakespeare recoge y Quevedo traduce, se incorpora a la literatura argentina con inflexión propia. El escritor periférico absorbe y en esa absorción modifica la literatura occidental y también la nacional. Con el “¡*Pero, che!*” se consigue el tono propio e inconfundible del argentino. En efecto, antes de la frase transformada, un paréntesis advierte: “estas palabras hay que oír las, no leer las” (171). Comenta Beatriz Sarlo:

Basta hojear las obras de Borges para leer esas frases donde respira el castellano del Río de la Plata. Quizá ninguna más espléndida que la traducción del famoso ‘Tú también, hijo mío’, que exclama Julio César cuando su protegido Bruto le hincaba el puñal, con un ‘¡*Pero, che!*’, que tiene toda la tristeza y la indignación del traicionado solo si se lo dice en voz alta. (2007 [2006]: 202- 203)

La mención de la obra de Quevedo en un texto borgiano tan crucial, presenta, por lo menos, dos aristas. Por un lado, alude al profundo conocimiento que Borges tiene de la obra de su precursor: *Vida de Marco Bruto* no es uno de los textos quevedescos más populares, sino que indica la lectura de un especialista¹². Por el otro, nuevamente es posible comprobar cómo en un texto en el cual se expone con tanta claridad la poética de Borges, la figura de Francisco de Quevedo subyace como referente elegido.

¹² Además de recordar que Borges incluyó la *Vida de Marco Bruto* en su biblioteca personal, Blas Matamoro afirma, al referirse a esta obra: “es traducción y glosa de Plutarco, un entrevero de discursos que sin duda regocijó a Borges, pues Quevedo convierte a Plutarco en personaje quevedesco, como si fuera un escritor apócrifo a la manera de Pierre Menard o Herbert Quain” (2000:143).

4. TERCER GESTO: LA REESCRITURA

A partir de *El hacedor*, de 1960, Borges recupera la forma que Quevedo cultivó con maestría: el soneto. El siguiente libro que publica, *El otro, el mismo*, de 1964 es el producto de un Borges maduro, que sostendrá la forma hasta su último libro de poemas¹³. *El otro, el mismo* es el libro de Borges que contiene más sonetos: 47. De los variados que se podrían elegir, un buen ejemplo lo constituye “Ewigkeit”.

Toda reescritura está precedida, como es lógico por una lectura “de especialista”. Roland Barthes describe este tipo de lectura: “Saboreo el reino de las fórmulas, el trastrueque de los orígenes, la desenvoltura que hace prevenir el texto anterior del texto ulterior” (1993 [1973]: 58). Es decir, en el caso de la reescritura, estamos frente a una lectura que podríamos llamar “fantasmática”: se lee un texto pero al mismo tiempo se está releendo otro, que funciona como un marco de referencia constante.

Aquí, entonces, el soneto:

Ewigkeit

Torne en mi boca el verso castellano
A decir lo que siempre está diciendo
Desde el latín de Séneca: el horrendo
Dictamen de que todo es del gusano.

Torne a cantar la pálida ceniza,
Los fastos de la muerte y la victoria
De esa reina retórica que pisa
Los estandartes de la vanagloria.

No así. Lo que mi barro ha bendecido
No lo voy a negar como un cobarde.
Sé que una cosa no hay. Es el olvido;

Sé que en la eternidad perdura y arde
Lo mucho y lo precioso que he perdido:
Esa fragua, esa luna y esa tarde.

El soneto plantea en su comienzo una inscripción directa en la tradición. Siguiendo una vieja costumbre, le atribuye a Séneca un “carácter hispánico”, a pesar de su reconocimiento de que escribe en otra lengua. El verbo usado “torne” es el que nos lleva a Quevedo. Otra vez, en castellano el poema va a repetir “el horrendo dictamen”. De este modo, sin nombrarlo, Borges alude al mejor discípulo de Séneca en nuestro idioma, y traza una línea: el filósofo romano, el poeta castellano, él mismo.

No llama la atención que un soneto que se inscriba tan abiertamente en la tradición española lleve un título en alemán. El mismo procedimiento se repetirá en el poema publicado en *El oro de los tigres*, de 1972, “Al idioma alemán”. En este texto, antes de entrar en el elogio gramatical de la lengua (declinaciones, vocales abiertas, voces compuestas), el poema presenta la aceptación de un sino: “Mi destino es la lengua castellana / el bronce de Francisco de Quevedo”. En ambos casos, tanto en el soneto en el que tanto rezuma la voz de Quevedo como en el elogio a la lengua extranjera, se unen los dos elementos: el alemán con la mención o la

¹³ En sus Obras Completas figuran 130 sonetos, con esta distribución: 11 en *El hacedor*; 47 en *El otro, el mismo*; 8 en *Elogio de la sombra*; 9 en *El oro de los tigres*; 21 en *La rosa profunda*; 19 en *La moneda de hierro*; 4 en *Historia de la noche*; 1 en *La cifra* y 10 en *Los conjurados*.

alusión de Quevedo. Como si Borges estuviera planteando dos vertientes de su literatura: la fatalidad de aquella en la que nació y la que hubiera elegido, de haber podido¹⁴.

Y lo que importa aquí es que la sinécdoque de la fatalidad, del sino, está representada por Quevedo. El poema entero puede concebirse como un diálogo con el español acerca de sus temas favoritos: el amor, la muerte, la posibilidad de la trascendencia. Un diálogo en el Borges retoma métrica, campo semántico y sintaxis quevedesca.

Desde el punto de vista de la métrica, un detalle que no parece menor: en su recuperación de la forma clásica, Borges comienza con el soneto “fecho al itálico modo” (4/4/3/3), pero resulta notable cómo este modelo se va perdiendo en beneficio del soneto isabelino: tres estrofas de cuatro versos que culminan en un pareado¹⁵. Años después, en la conferencia “La poesía”, de 1980, aclara: “Quevedo seguía la difícil forma del soneto italiano que exige cuatro rimas. Shakespeare siguió la más fácil del soneto isabelino, que exige dos” (1989 [1980]: 259). De los 47 sonetos de *El otro, el mismo*, solo 18 sostienen la forma castellana, entre ellos, “Ewigkeit”. En esta decisión, utilizar esta forma en un soneto que alude desde el título a la tradición germánica, está presente la oscilación de Borges entre las dos culturas. Estamos en presencia de lo que Osmar Sánchez Aguilera denomina “hibridación”, que señala como característica de lo que llama “soneto Borges”¹⁶.

Desde el punto de vista estrictamente temático, el poema niega en los tercetos la tradición asumida en los cuartetos con la firmeza de la oración “No así”: sí hay muerte, y la lengua castellana viene diciéndolo desde sus comienzos, pero no hay olvido. Esta imposibilidad de olvidar es la única trascendencia que nos es dada. Y aquí viene el diálogo directo con Quevedo.

Puede decirse que el poema tiene como hipotexto cualquiera de los sonetos de Quevedo referidos a la muerte, cualquiera de los salmos del *Heráclito cristiano* (1613). Ignacio Arellano (1999) detecta treinta menciones de la palabra *gusano* en la poesía de Quevedo. A nuestros efectos, basta solo un ejemplo: hablando del reiterado tema barroco de la diferencia entre el ser y el parecer, escribe Quevedo: “¿Veslos arder en púrpura, y sus manos / en diamantes y piedras diferentes?/ Pues asco dentro son, tierra y gusanos” (“Mientras ese gigante corpulento...”). Pero además de los sonetos morales, también es posible releer en el poema borgiano el fantasma del soneto de Quevedo que él mismo “rescató”, “Cerrar podrá mis ojos...”, a través de la apropiación de algunos elementos clave de su campo semántico:

Cerrar podrá mis ojos...	Ewigkeit
Serán ceniza , mas tendrán sentido	Torne a cantar la pálida ceniza
Polvo serán, mas polvo enamorado	Lo que mi barro ha bendecido
Medulas que han gloriosamente ardido	Sé que en la eternidad perdura y arde

Por otro lado, la importancia del último verso en los sonetos ha sido comentada por algunos teóricos. Así, afirma Javier Adúriz: “cuando un poeta lo sella [al soneto] silabea una música persuasiva, semejante a la melodía central del pensamiento, donde el silogismo decorado cede a la emoción y viceversa” (2006: 8). El final de sintaxis tripartita, muy usado por Quevedo, de este soneto borgiano: “Esa fragua, esa luna y esa tarde”, remite directamente

¹⁴ En la conferencia “La poesía”, publicada en *Siete noches*, dirá: “Si tuviera que elegir un idioma sería el alemán. Que tiene la posibilidad de formar palabras compuestas (como el inglés y aún más) y que tiene vocales abiertas y una música tan admirable” (1989 [1980]: 264).

¹⁵ *Elogio de la sombra*, *El oro de los tigres*, *La rosa profunda* y *La moneda de hierro* ofrecen solo uno en cada libro. En su última obra poética publicada, *Los conjurados*, sobre 10 sonetos escritos, sólo dos tienen la forma española.

¹⁶ “Conjunción (entre modelos), traducción (de una lengua a otra) e infidelidad (en el seguimiento de cada modelo) resumen operaciones claves del ‘soneto Borges’ en la tradición de esa combinación estrófica en lengua española” (Sánchez Aguilera, 2013: 52).

a la sintaxis del verso final de “¡Cómo de entre mis manos te resbalas!”, el Salmo XIX del español. Este texto, que lamenta el paso ineluctable del tiempo fue seleccionado por Borges en la *Antología poética de Francisco de Quevedo* que realizó para Alianza editorial en 1982. El terceto final dice: “Cualquier instante de la vida humana / es nueva ejecución, con que me advierte / cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana”. El pesimista tono barroco del texto del siglo XVII es revertido por Borges y quizá sea esta reversión la que podría justificar que la adjetivación quevedesca, “frágil, mísera, vana” se sustantivizara en “fragua, luna y tarde”, elementos de la mitología barrial tan propiamente suya. La “vida humana” de Quevedo es frágil como una atribución: la imposibilidad del olvido en Borges es consistente como un sustantivo.

5. CONCLUSIONES

Muchos otros textos podrían comentarse. Entre otros, el soneto “A un viejo poeta”, de *El hacedor* (1960), que es un tributo a Quevedo; el prólogo de *El informe de Brodie* (1970), en el que alude al prólogo de *El mundo por de dentro*; la conferencia “La poesía” (1980), en la que analiza minuciosamente un soneto quevedesco para señalar la esencia de lo poético (“Faltar pudo a su patria el grande Osuna”).

Para este trabajo, la focalización radica en estos tres gestos que parecen esenciales: Quevedo es señalado y canonizado por Borges dentro de la literatura argentina como “el” poeta del Siglo de Oro; Quevedo está presente en momentos de definición de la estética borgiana; Quevedo es reescrito por Borges y, en ese entretejido, quizá sea factible figurarlos, hojeando pocos, pero doctos libros juntos, en algún paraíso que tenga la especie de una biblioteca.

Bibliografía

- ADÚRIZ, Javier (2006) *El soneto*, Buenos Aires, Leviatán.
- ALONSO, Dámaso (1957 [1950]) “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía española*, Madrid, Gredos.
- ARELLANO, Ignacio (1999) “Los animales en la poesía de Quevedo”, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b0j1> (4 de agosto de 2021).
- BARTHES, Roland (1993 [1973]) “El placer del texto”, *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI.
- BLOOM, Harold (2009 [1994]) *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (1994 [1925]) “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 43-49.
- (2016 [1926]) “La adjetivación”, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 46-52.
- (2016 [1926]) “Examen de un soneto de Góngora”, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 103-108.
- (2016 [1928]) “Un soneto de don Francisco de Quevedo”, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Alianza, pp. 178-183.
- (2016 [1928]) “Fechas. Para el centenario de Góngora”, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Alianza, pp. 212-213.

- BORGES, Jorge Luis (2016 [1928]) "El idioma de los argentinos", *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 240-254.
- (1989 [1941]) "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Ficciones. Obras completas I (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, pp. 38-44.
- (1989 [1948]) "Quevedo", *Otras inquisiciones. Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, pp. 38-44.
- (1989 [1951]) "El escritor argentino y la tradición", *Discusión. Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, pp. 267-264.
- (1989 [1960]) "La trama", *El hacedor. Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, p. 171.
- (1989 [1964]) "Baltasar Gracián", *El otro, el mismo. Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, pp. 259-260.
- (1989 [1964]) "Ewigkeit", *El otro, el mismo. Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, p. 306.
- (1989 [1964]) "El alquimista", *El otro, el mismo. Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, p. 303.
- (1970) *Autobiografía (1899-1970)*, con Norman Thomas di Giovanni, Buenos Aires, El Ateneo.
- (1989 [1972]) "Al idioma alemán", *El oro de los tigres. Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires: Emecé, p. 494.
- (1989 [1980]) "La poesía", *Siete noches. Obras completas III (1975-1985)*, Buenos Aires, Emecé, pp. 254-266.
- (1989 [1981]) "Prólogo", *La cifra. Obras completas III (1975-1985)*, Buenos Aires, Emecé, p. 291.
- (1989 [1985]) "Góngora", *Los conjurados. Obras completas III (1975-1985)*, Buenos Aires, Emecé, p. 492.
- (1989 [1985]). "De la diversa Andalucía", *Los conjurados. Obras completas III (1975-1985)*, Buenos Aires, Emecé, p. 491.
- (1995 [1982]) "Prólogo", *Antología poética de Francisco de Quevedo*, Buenos Aires, Alianza, pp. 7-15.
- y Ernesto SABATO (1976) *Diálogos Borges-Sabato*, ed. de Orlando Barone, Buenos Aires, Emecé.
- CROSBY, James O. (2019 [1981]) "Introducción", en Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, ed. de J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, pp. 19-23.
- DALTON, Roque (1969) "Después de la bomba atómica", *Taberna y otros lugares*, <http://www.elortiba.org/old/pdf/Roque-Dalton-Taberna-y-otros-lugares.pdf> (9 de diciembre de 2020).
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2006) "Introducción", *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*,

https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/introduccion.htm (3 de marzo de 2015).

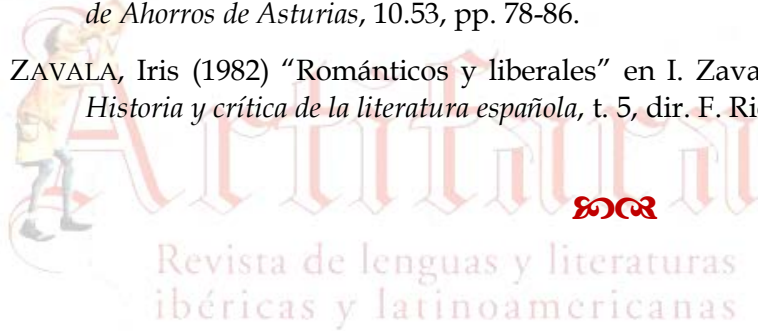
- FONSALIDO, María Elena (2017) "Reescrituras del soneto de Francisco de Quevedo 'Cerrar podrá mis ojos...'" en la poesía de Juan Gelman" en F. Calvo y G. Chicote, eds., *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, Buenos Aires, Eudeba.
- (2022) "«El bronce de Francisco de Quevedo»: un gesto canonizador borgiano" en L. Adur, ed., *Relecturas del último Borges*, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2012 [1972]) "Muerte constante más allá del amor", *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada. Todos los cuentos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- GERBER, Clea (2022) "Figuras de lector: Borges, Cervantes, don Quijote" en L. Adur, ed., *Relecturas del último Borges*, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- KOHAN, Martín (2013) "Una historia mejor", en G. Batticuore y A. Laera (coord.), *Sarmiento en intersección: literatura, cultura y política. Jornada de homenaje y otras lecturas fundamentales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, pp. 200-203.
- LAMBORGHINI, Leónidas (2007 [1980]) "Las dos orillas", *El jugador, el juego*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1978 [1956]) "Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto". *Papeles de Son Armadans*, 1.2, mayo de 1956, en G. Sobejano, ed., *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, Serie "El escritor y la crítica", pp. 291-299.
- LUGONES, Leopoldo (2012 [1916]) *El payador*, prólogo de Edgardo Dobry, Buenos Aires, Eudeba.
- MARÍN, Paola (2011) "Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: la magia secreta del escritor", *Cincinnati Romance Review*, 32. Fall, pp. 55-69.
- MATAMORO, Blas (2000) "Borges en el espejo de Quevedo", *Variaciones Borges*, 10, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, pp. 139-144.
- PAZ, Octavio (1989 [1960]) "Homenajes y profanaciones", *Salamandra. El fuego de cada día*. Selección, prólogo y notas del autor, Barcelona, Seix Barral.
- (1983) "Quevedo, Heráclito y algunos sonetos", *Sombras de obras. Arte y literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- QUEVEDO, Francisco de (1966 [1644]) "Vida de Marco Bruto", *Obras completas I. Obras en prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar.
- (1981 [1648, 1670]) *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de J. M. Bleuca, Barcelona, Planeta.
- SÁNCHEZ AGUILERA, Osmar (2013) "El soneto en Borges: el 'soneto Borges'", *Variaciones Borges*, 35, Pittsburg, Universidad de Pittsburg, pp. 43-71.
- SARLO, Beatriz (2003 [1995]) *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral.
- (2007 [2006]) "Aprendizaje y traición" en S. Saïtta, ed., *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 201 - 205.

SCHWARTZ, Lía (1999) "De la excelencia del discurso figurado: Borges, admirador de la metáfora quevediana", <https://cvc.cervantes.es/actcult/borges/lectores/07b.htm> (24 de octubre de 2018).

SHAKESPEARE, William (1974 [1599]) "Julio César", *Obras completas II*, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.

STAVANS, Illán (1989) "Quevedo en Borges", *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 10.53, pp. 78-86.

ZAVALA, Iris (1982) "Románticos y liberales" en I. Zavala, coord., *Romanticismo y realismo, Historia y crítica de la literatura española*, t. 5, dir. F. Rico, Barcelona, Grijalbo.



Cómo hacer cosas con los clásicos: fortuna de una sentencia cervantina en Jorge Luis Borges

CLEA GERBER

Universidad Nacional de General Sarmiento

Resumen

El presente trabajo examina cómo Borges utiliza la novela cervantina en “Una sentencia del Quijote” –publicado por primera vez en 1933 en el *Boletín de la Biblioteca Popular de Azul*–, texto que nutre un ensayo bastante más conocido e influyente en la cultura local: “Nuestro pobre individualismo”, aparecido en *Sur* en julio de 1946 y recogido luego en *Otras Inquisiciones* (1952). Concretamente, a lo largo de las páginas que siguen subrayaremos el uso político que hace Borges del *Quijote* al reutilizar una idea sobre la novela –en rigor de verdad, sobre una sentencia de la novela– en otro texto y otro contexto.

Abstract

In this pages we examine how Borges uses the cervantine novel in his “Una sentencia del Quijote”, first published in the *Boletín de la Biblioteca popular de Azul* (1933). This text will nourish another essay by Borges, one indeed much more read and influential on local culture: “Nuestro pobre individualismo” (*Sur*, July 1946; *Otras Inquisiciones*, 1952). In the following pages we will underline Borges' political use of the *Quijote* and how he recycles one idea about one sentence of the novel in a different text and a different context.



1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se enmarca en un interés mayor, que es el de indagar los usos del *Quijote* cervantino en la narrativa argentina contemporánea¹. Con la palabra “uso” pretendo hacer hincapié en la cualidad performativa de la literatura en general, y del procedimiento de la reescritura, en el que aquí se hará foco, en particular: de allí el juego con el título del famoso libro de Austin (1990), *Cómo hacer cosas con palabras*. No se trata de repasar los numerosos textos en los que el escritor argentino alude a Cervantes y su obra (tarea que, por otra parte, ya se ha hecho)², sino de intentar discernir qué hace Borges con Cervantes, particularmente con el *Quijote*, en diferentes momentos de su producción.

¹ Estudiar las reapropiaciones contemporáneas del *Quijote* es uno de los objetivos del proyecto de investigación “Figuras de lector: Cervantes, Quevedo y la reescritura de los clásicos” (IDH, 30/3318), que se desarrolla bajo mi dirección en la Universidad Nacional de General Sarmiento.

² Julio Rodríguez Luis (1988), Nora Pasternac (1992-1993), Ana María Barrenechea (1999), Ruth Fine (2002), Rosa Pellicer (2005), Sarah de Mojica (2005), Teodosio Fernández (2006), Roberto González Echevarría (2007) y Javier Roberto González (2011), entre otros, se han acercado a la obra borgeana en busca de huellas cervantinas. Omíto deliberadamente los numerosos trabajos sobre textos específicos y me limito a señalar aquellos que pretenden rastrear la presencia cervantina a lo largo de la producción borgeana, o al menos de ciertas zonas de ella. Como puntualiza Rodríguez Luis, Borges no menciona a Cervantes con más frecuencia que a otros escritores de los que parece estar más “cerca”, tanto afectiva como intelectualmente: “Sin embargo, creo que Borges ha dedicado a Cervantes un número mayor de páginas, cuando se las suma, que a ningún otro escritor, antiguo o moderno, y también le ha dedicado un interés crítico [...] más sostenido que el que le han merecido otros escritores. Esto resulta aún más notable en vista de lo poco que los escritores españoles figuran en la obra crítica de Borges. Además de Cervantes, sólo nombra con frecuencia a Quevedo” (1988: 477).



Para hacerlo, el presente trabajo examina cómo Borges utiliza la novela cervantina en “Una sentencia del *Quijote*” –publicado por primera vez en 1933 en el *Boletín de la Biblioteca Popular de Azul*–, texto que nutre un ensayo bastante más conocido e influyente en la cultura local: “Nuestro pobre individualismo”, aparecido en *Sur* en julio de 1946 y recogido luego en *Otras Inquisiciones* (1952). Concretamente, a lo largo de las páginas que siguen subrayaremos el uso político que hace Borges del *Quijote* al reutilizar una idea sobre la novela –en rigor de verdad, sobre una sentencia de la novela– en otro texto y otro contexto.

2. LA SENTENCIA EN CUESTIÓN: GALEOTES, CIUDADANÍA Y ESTADO

“Una sentencia del *Quijote*” (1933) comienza, tal como anuncia su título, citando y comentando una de las frases más emblemáticas del protagonista en la primera parte de la novela cervantina:

Busco y releo en el capítulo veintidós del primer *Quijote*: SEÑORES GUARDAS, ESTOS POBRES NO HAN COMETIDO NADA CONTRA VOSOTROS; ALLÁ SE LA HAYA CADA UNO CON SU PASADO³. DIOS HAY EN EL CIELO QUE NO SE DESCUIDA DE CASTIGAR AL MALO NI DE PREMIAR AL BUENO, Y NO ES BIEN QUE LOS HOMBRES HONRADOS SEAN VERDUGOS DE LOS OTROS HOMBRES NO YÉNDOLAS NADA EN ELLO. Siempre he sabido que esas tan decentes palabras eran un secreto que los hombres de nuestra América sólo podemos compartir con los hombres de España. Un secreto incommunicable, como el saber intuitivamente que el español no es un hombre poético –desengaño que la generosa mitología norteamericana y europea rechaza con escándalo. Un intransferible secreto, como el modesto idioma español. (1933: 62)

La escena evocada es la del encuentro de don Quijote con un grupo de galeotes (presos condenados a remar en las galeras reales) y su elocuente interpelación a los guardias que los escoltan: el hidalgo les solicita con esas palabras que dejen libres a aquellos hombres, tras haber reflexionado que “me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres” (I, 22, p. 211). Para entender la importancia del episodio, debemos tener en cuenta que constituye una verdadera divisora de aguas entre las tendencias interpretativas de la novela cervantina, las cuales se pueden esquematizar, a grandes rasgos, en dos grupos: aquel que, en la senda abierta fundamentalmente por el romanticismo alemán, subraya el sentido “serio” y melancólico del *Quijote* y concibe al ingenioso hidalgo como un héroe que lucha por un Ideal superior en un mundo corrupto y materialista (Close, 2005) y, por otra parte, el que insiste en el sentido burlesco y cómico del texto, más cercano a la posible recepción de sus contemporáneos (Russell, 1969). Si la primera de estas tendencias exalta el discurso en favor de los presos que pronuncia don Quijote, la segunda enfatiza el tono burlesco de todo el capítulo y el hecho de que los galeotes terminan dando pedradas a quien los liberó⁴. Es claro que la concepción del *Quijote* como obra exclusivamente cómica no sirve a los propósitos

³ Vale aclarar que en el *Quijote* pone aquí “pecado”.

⁴ Sirva como ejemplo del peso que han tenido las interpretaciones de cuño romántico el airado comentario con el que Martín de Riquer las impugna en su edición del *Quijote*: “Aquí se narra uno de los episodios más acertados y más famosos de la novela. Don Quijote, interpretando elementalmente uno de los fines de la caballería medieval (dar libertad al forzado o esclavizado), liberta a los galeotes, aunque ello suponga el olvido de los principios de justicia y de castigo de los malhechores, que constituían una de las misiones del caballero; pero en él puede más la caridad que el rigor. Los románticos interpretaron este episodio arbitrariamente, pues vieron en él a don Quijote actuando de paladín de la libertad y oponiéndose a la tiranía. Lo cierto es que, en la intención de Cervantes, hay aquí un claro desquiciamiento del concepto de la justicia, pues don Quijote no defiende causas justas, sino las más injustas que darse puedan, como es el dar libertad a seres socialmente peligrosos, auténtica ‘quijotada’ dando a esta palabra el sentido que ha adquirido en español. La prueba está en que los galeotes se muestran ingratos con don Quijote, y el principal de ellos, Ginés de Pasamonte, será un personaje siniestro tanto en la primera como en la segunda parte de la novela” (2010: 573-574).

borgeanos, puesto que rebaja al libro, y por ende reduce su eficacia como sostén argumental, pero es curioso que el rescate de este discurso del hidalgo parezca alinear a Borges con la postura romántica, puesto que su ensayo concluye repudiando la romántica veneración de que ha sido objeto la novela cervantina. Veremos, sin embargo, que su particular uso de las palabras de don Quijote a los galeotes no convierte al hidalgo manchego en un héroe ideal sino, por el contrario, en un personaje profundamente humano en su comprensión de las fallas propias y de sus semejantes.

Tal como Borges lo explicita, su artículo pretende justificar una afirmación: no haber sentido en ningún otro lugar “el tan íntimo y parejo contacto con lo español, como el de ese párrafo del Quijote”. El núcleo principal de su argumentación es el siguiente:



Las demás naciones occidentales padecen una extraña pasión: la despiadada y fingida pasión de la legalidad. El individuo, en ellas, se identifica sin esfuerzo con el estado. [...] El sudamericano (y el español) saben (o mejor dicho, sienten) que no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, según lo formuló don Quijote. El norteamericano, en cambio, es básicamente estadual. No cumple su destino, como la vasta mayoría de todos nosotros, al margen o a pesar del gobierno. Vi-ve a favor de la sociedad, o en su contra. Cuando se desengaña, cuando pierde la fe de sus mayores en el District Attorney, en el subsecretario de Obras Públicas, en el pastor metodista o en el vigilante, su rebelión retumba por el planeta, coreada por ametralladoras precisas. [...] Eso, cuando el norteamericano pierde su fe. Cuando la mantiene pura y sin tacha, su héroe natural es el polizante – mejor si aficionado –, el hombre honrado que es verdugo de los otros hombres no yéndoles nada de [en] ello. (1933: 63)

Hay aquí una teoría implícita sobre la función de los clásicos en tanto textos que dan cuenta del ambiente en el que han sido producidos: desde esta perspectiva, es posible esbozar el carácter de los pueblos a partir de la comparación de sus ficciones fundamentales⁵. Así, del cine norteamericano, al que considera “documento genuino, en cuanto se refiere a los sentimientos del público”, Borges subraya que sus personajes preferidos son “la mujer que tienta con su amor a un criminal para sonsacarle un secreto, y el periodista que confunde su empleo con el de un vigilante”. En contraste, la cultura argentina, a la que no apasiona la legalidad, pero tampoco lo ilegal, entroniza como héroe a Martín Fierro:

...un gaucho, un soldado, un desertor, un asesino, un buen amigo de su amigo, un matrero, y esas diversas figuraciones nos distraen y sabemos que es el mismo y un hombre [...] Sabemos que lo definitivo es lo que una persona es, no lo que hace. Sabemos lo que don Quijote sabía: que allá se la haya cada uno con su pecado, con su humano, seguro, natural y humilde pecado. (1933: 64-65)

Es palpable el esencialismo de estas afirmaciones, pues, para Borges, “lo definitivo es lo que una persona *es*”, y los distintos avatares de Martín Fierro no ocultan que “es el mismo y un hombre”. Así, postula una esencia común al “sudamericano” y al “español” que funciona a la manera de “un intransferible secreto” y de la que darían cuenta sus ficciones fundamentales. De tal modo, además de oponerse a los nacionalismos en boga a un lado y otro del Atlántico, Borges utiliza la cita cervantina en la tradición no solo romántica, sino panhispanista: don Quijote sería un símbolo del idealismo hispánico, pobre en apariencia (el “modesto idioma español” está en sintonía con el “pobre individualismo” del texto que analizaremos a continuación), y que aparece aquí singularizado, significativamente, desde lo

⁵ Cabe señalar que esto no deja de ser una lectura romántica (cada texto reflejaría una individual cultural) o, al menos, decimonónica.

sentimental, como se evidencia en el uso de los campos semánticos. Tras afirmar que sudamericanos y españoles “saben (o mejor dicho, sienten)” la sentencia del *Quijote*, Borges concluirá la argumentación de este modo:

No propongo una ética trabajada ni quiero invalidar la tradicional. Digo la verdad de mis sentimientos, de nuestros sentimientos, del sentimiento que he creído escuchar entre las agitaciones y maniobras novelísticas de Cervantes. De este pasaje, ya sé que Samuel Taylor Coleridge observó (en una conferencia de febrero de 1818) que es tal vez el único de la obra en que el autor prescinde de la máscara de su héroe y habla directamente. Yo estoy seguro de reconocer en la amonestación la voz de Cervantes. (1933: 65, destacado nuestro)

Se plantea entonces un contraste en relación con naciones que primero son, vagamente, “las demás”, pero que enseguida se encarnan de manera particular en Estados Unidos: “El norteamericano, en cambio, es básicamente estadual”. La polémica contrapondría lo hispánico así definido a la pragmática naturaleza anglosajona: el individualismo hispánico siente que la virtud está en la esencia, no en la circunstancia (legal o no) de un ser humano⁶. La sentencia del *Quijote* expresa entonces una verdad general que Borges explica mediante el análisis que proporciona el *Martín Fierro*, donde la circunstancia de las peripecias del héroe no oculta que Fierro “es el mismo y un hombre”, dentro o fuera de la ley. En el planteamiento borgeano, el *Quijote* da una verdad general, hispánica; el *Martín Fierro* la argentiniza y permite que “la voz de Cervantes” pueda expresar “nuestros sentimientos”.

Queda claro el matiz político de estas ideas, que a partir de la sentencia cervantina contrastan distintos modos de imaginar la relación de los ciudadanos con el Estado. Sin embargo, en la conclusión del ensayo Borges busca subrayar el carácter de reflexión eminentemente “literaria” de este texto al concluirlo con un párrafo en el que recomienda leer la novela de Cervantes y lamenta los usos espurios de que ha sido objeto, rebajada a libro de texto, suplementos dominicales, ocasión de banquetes y brindis. El párrafo retoma el interés inicial en rebatir prejuicios nacionales, pero no deja de dar la impresión de ser un añadido, como evidencia la frase que lo introduce: “Una observación última”. Tal impresión se debe a que el ensayo no solamente fustiga el nacionalismo y reflexiona sobre la esencia hispánica, española y sudamericana a partir de dos textos elegidos por Borges, el *Quijote* y *Martín Fierro*, sino que además intenta ostentar la capacidad del propio Borges para elegir e interpretar correctamente estos textos. El interés político/filosófico convive, pues, con el literario, por más que este parezca primar en los pasajes finales: así, el texto plantea una tensión entre la experiencia estética y los usos extraliterarios del clásico.

De hecho, el entrecruzamiento y la tensión entre poética y política se hace explícito en el cierre del ensayo:

La Gramática —que es el presente sucedáneo español de la Inquisición— se ha identificado con el *Quijote*, nunca sabré porqué. El Purismo, no menos inexplicable y violento, lo ha hecho suyo también —pese a las aficiones itálicas de Cervantes. Contra la burda calidad de esa fama, un solo medio de defensa hay posible. Leer el *Quijote*. (1933: 65)

Vemos entonces cómo el reclamo de una lectura atenta a la letra del texto —que pueda percibir incluso sus nulas aptitudes como “modelo” gramatical, en oposición a la veneración que genera el *Quijote*— se entremezcla con la impugnación de un uso político asociado nada

⁶ Borges reformulará luego esta oposición en términos religiosos, que oponen catolicismo y protestantismo (Adur, 2014).

menos que a la Inquisición⁷. La disputa de Borges con el nacionalismo político y literario encarna en el rechazo a un “Purismo” calificado de “inexplicable y violento” y, sobre todo, inadecuado al universalismo de Cervantes (que estaría cifrado en las “aficiones itálicas” del autor alcaíno). En suma: la sentencia del Quijote dispara una serie de reflexiones tendientes a justificar una afinidad estética entre argentinos y españoles, trasunto de cierta afinidad en sus relaciones con el Estado. Pese al evidente sesgo político de la discusión, el texto adopta la forma de un ensayo literario, pues se abre con la mentada frase de la novela y concluye lamentando que esta no se lea tanto como supersticiosamente se la venera.

3. “NUESTRO POBRE INDIVIDUALISMO”: SOMBRAS DEL QUIJOTE EN “UNA NOCHE DE LA LITERATURA ARGENTINA”

Trece años después de la publicación de “Una sentencia del Quijote”, Borges reescribe el núcleo central de estas ideas en “Nuestro pobre individualismo”, aparecido por primera vez en la revista *Sur* (1946) e incluido luego en *Otras Inquisiciones* (1952). Resulta muy notorio aquí el cambio de foco: ya desde el título se advierte que el énfasis se ha trasladado desde la novela de Cervantes hacia la tensión individuo-Estado. A pesar de los desplazamientos de sentido entre uno y otro texto, que enseguida analizaremos, hay que destacar también en el título dos elementos que aparecían ya en el ensayo anterior: la noción de “pobreza” y la pregunta por lo “nuestro”.

La diatriba contra el nacionalismo se servirá aquí, una vez más, de la sentencia de don Quijote ante los galeotes, que aparece ligada también al ejemplo del *Martín Fierro*:

El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a la circunstancia de que, en este país, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel “El Estado es la realidad de la idea moral” le parecen bromas siniestras. Los *films* elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *maffia*, siente que ese “héroe” es un incomprensible canalla. Siente con don Quijote que “allá se lo haya cada uno con su pecado” y que “no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello” (*Quijote*, I, XXII). Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España, esas dos líneas del Quijote han bastado para convencerme de error; son como el símbolo tranquilo y secreto de nuestra afinidad. Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento

⁷ En textos posteriores Borges ampliará estas reflexiones, que hay que leer en línea con las ideas de Groussac y en abierta oposición a los cervantistas españoles. Groussac, cuya autoridad respaldaba las opiniones sobre el *Quijote* expuestas por Borges en “La supersticiosa ética del lector” (1932), había polemizado con Menéndez y Pelayo a propósito de Cervantes, y la discusión había estado motivada por las insolencias que Groussac se había permitido contra el autor del *Quijote*. En este marco deben ser entendidas muchas de las bromas sacrílegas borgeanas sobre Cervantes, como la conocida anécdota, recordada o inventada por el mismo Borges, según la cual en su infancia habría leído por primera vez el *Quijote* en inglés, y luego, al leerlo en español, habría sentido que el original sonaba como una mala traducción (Pastormerlo, 2007: 2). En “Nota sobre el *Quijote*” (1947), Borges dirá: “Paradójica gloria la del *Quijote*. Los ministros de la letra lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes. Nada los regocija como simular que este libro (cuya universalidad no se cansan de publicar) es una especie de secreto español, negado a las naciones de la tierra pero accesible a un grupo selecto de aldeanos” (1947:234). Pastormerlo subraya en este sentido que “en su fobia contra los cervantistas españoles participaba también un antihispanismo de signo criollista que Borges supo practicar con un fervor decididamente anacrónico, decimonónico, como si fuera un intelectual de la generación de 1837” (2007: 3).

de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro. (1946: 658)

Si comparamos estas formulaciones con las del texto de 1933, podemos ver cómo lo hispánico ha dado paso a lo específicamente argentino: ahora es Argentina la que se opone a Estados Unidos y, esta vez, a “casi todos los europeos”. España, y con ella el Quijote, han pasado a un lugar subsidiario, y la reflexión sobre la hispanidad (del Quijote y el hispanismo al Martín Fierro y los argentinos) se convierte en una interrogación abierta sobre la esencia del argentino, “individuo y no ciudadano”. En consonancia con ello, la “secreta hermandad” con España que recuerda la sentencia del Quijote sirve aquí, fundamentalmente, para iluminar la noche reveladora en que Cruz se pasa de bando para pelear junto a Fierro.

Me parece importante destacar la manera en que Borges alude aquí al clásico de Hernández. Si “Una sentencia del Quijote” ponderaba el ser de Fierro por sobre sus avatares dentro y fuera de la ley, ahora la esencia buscada se cifra, significativamente, en “una noche de la literatura argentina”: los lectores de Borges podrán reconocer aquí un significante central en su propia rescritura del Martín Fierro, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, publicada por primera vez en Sur en 1944, incluida en El Aleph, en 1949. Allí, el autor imagina una vida previa del personaje de Cruz que justificaría su salto al otro lado de la noche:

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. (1944: 561)

(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). (1944: 562)

Así pues, mientras que en el texto de 1933 Borges enarbola al *Quijote* como estandarte de lo hispánico — con *Martín Fierro* como escudero —, frente a nacionalistas de toda índole (sobre todo frente a los cervantistas de juicio estrecho, que solo pueden ver el texto como modelo de pureza de estilo), en 1946 está canonizando, bajo el paraguas del *Quijote*, su particular lectura del *Martín Fierro*. Si de esencias se trata, el propio Borges se está haciendo un espacio en el ser nacional.

Hacia el final del artículo, concluye lo siguiente:

Se dirá que los rasgos que he señalado son meramente negativos o anárquicos, se añadirá que no son capaces de explicación política. Me atrevo a sugerir lo contrario. El más urgente de los problemas de nuestra época (ya denunciado con profética lucidez por el casi olvidado Spencer) es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha con ese mal, cuyos nombres son el comunismo y el nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontrará justificación y deberes. (1946: 659)

Así, la pobreza (que aparece vinculada a lo inútil y hasta perjudicial) se plantea paradójicamente como una riqueza, pues solo en un lugar cuyo gobierno es desastroso puede llegar a germinar la idea de que el Estado es un estorbo. En este sentido, cabe insistir en que España está puesta aquí en segundo plano y el resto de América, directamente, no aparece. El texto busca subrayar la idea de que en un mundo asediado por los totalitarismos (en particular nazismo y comunismo, que encarnan ahora lo que en el ensayo de 1933 Borges llamaba “estadismo”, localizándolo en Estados Unidos), el individualismo argentino encuentra, por fin, su razón de ser.

La fecha de este texto resulta un elemento clave para entender la “argentinización” del planteo: como precisa Annick Louis, “el triunfo del fascismo en Europa y del peronismo en la Argentina implican para Borges un cuestionamiento y una redefinición del concepto de identidad nacional y de la relación entre identidad nacional y literatura.” (1997: 120). Si bien es cierto que el rechazo al nacionalismo ya se leía en “Una sentencia del Quijote”, el eje central allí era Cervantes y se trataba más bien del nacionalismo “de los otros”. En contraste, en el particular contexto de 1946 el giro hacia “nuestro” pobre individualismo profundiza el uso político de la novela y, en concreto, de la sentencia en cuestión.

En este sentido, el título definitivo del ensayo, “Nuestro pobre individualismo” (y no “Viejo hábito argentino”, como se lee en el autógrafo estudiado por Balderston [2018]), es un eco de otro ensayo político de quince años antes, “Nuestras imposibilidades”, publicado en Sur en 1931 al poco tiempo del golpe militar en el que Uriburu derrocó a Hipólito Yrigoyen. Como señala Balderston (2018: 150), “Nuestras imposibilidades” marca un momento de desencanto de Borges con la política argentina después de su agitada militancia a favor de Yrigoyen⁸. Por su parte, “Nuestro pobre individualismo”, publicado a solo cinco meses de las elecciones presidenciales que ganó Perón, marca otro momento de extremo desencanto político. Balderston sostiene: “Si el título *Otras inquisiciones* de 1952 alude deliberadamente al primer libro de ensayos de Borges, *Inquisiciones* de 1925, no hay por qué dudar de una relación cercana entre “Nuestro pobre individualismo” y “Nuestras imposibilidades”, que hace que el escritor abandone el título inicial, “Viejo hábito argentino” (2008: 150). Este tipo de auto-escritura es frecuente en la obra borgeana: en este caso, afecta no solo al título, sino al contenido del ensayo, que, como vimos, retoma el planteo de “Una sentencia del Quijote” e introduce cambios importantes.

4. CONCLUSIONES

Este recorrido ha procurado mostrar que la idea central de Borges en “Nuestro pobre individualismo” implica una reescritura de un texto anterior: al confrontarlos, se puede apreciar que la reflexión borgeana sobre el carácter nacional se origina en una sentencia cervantina. Cabe señalar al respecto que “Una sentencia del Quijote” tuvo menos circulación fuera del círculo de especialistas, puesto que se editó en el volumen *Textos recobrados (1931-1955)* recién en el año 2001. “Nuestro pobre individualismo”, en cambio, ha sido muy estudiado, junto a “El escritor argentino y la tradición” (1951), en función de la clara postura política que adopta Borges en este momento, distanciándose definitivamente del criollismo que había abrazado en la década del 20 (Balderston, 2018)⁹.

El análisis de los dos ensayos permite apreciar el cambio de énfasis entre uno y otro: ambos esgrimen, a partir del *Quijote*, un rechazo al nacionalismo, pero en 1933 se apunta en la dirección de un “panhispanismo” común a sudamericanos y españoles, mientras que el texto de 1946 pone en primer plano, ya desde el “nuestro” del título, el carácter netamente argentino del planteo. Estos cambios se explican en función de los diferentes contextos políticos, tanto a nivel local como mundial, que enmarcan la apropiación del clásico de Cervantes en cada caso.

Asimismo, dado que en los dos textos la reflexión sobre el *Quijote* conduce hacia el *Martín Fierro*, importa advertir que el uso borgeano del poema de Hernández se transforma

⁸ El ensayo fue publicado en la primera edición de *Discusión* (Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1932) y luego retirado. Valgan estas palabras, que retoma Balderston, como ejemplo del palpable desencanto que rezuman estas páginas borgeanas: “Hará unos meses, a raíz del lógico resultado de unas elecciones provinciales de gobernador, se habló del oro ruso; como si la política interna de una subdivisión de esta descolorida república fuera perceptible desde Moscú, y los apasionara” (1932: 14).

⁹ Balderston afirma: “su escepticismo político, su celebración del individualismo en contra del Estado, marcan estos textos escritos durante el primer peronismo, e indican su profundo rechazo del nacionalismo cultural que él, como tantos otros, había apoyado en la época de la revista *Martín Fierro*” (2018: 151).

también en el pasaje entre ambos ensayos. Si, como hemos visto, “Nuestro pobre individualismo” “argentinizaba” el rechazo al nacionalismo, es significativo que esto tome cuerpo en la imagen concreta de “una noche de la literatura argentina”, imagen que remite a la “lúcida noche fundamental” del relato borgeano “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (1944). Borges no solo utiliza el *Quijote* como estribo desde donde leer el *Martín Fierro*, sino que se autocanoniza al concentrar en un significante propio la esencia de la ficción argentina fundamental.

Finalmente, si la obra de Pierre Menard, protagonista del más famoso texto borgeano sobre la novela cervantina – publicado en *Sur* en 1939, es decir, a medio camino entre los dos ensayos que analizamos – mostraba cómo la letra del *Quijote*, en otro contexto, dice *otra cosa*, cabe pensar que esa misma operación está llevando a cabo el propio Borges con la sentencia de don Quijote ante los galeotes. Como expresará más adelante en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” (1951, incluido luego en *Otras Inquisiciones*): “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual – esta, por ejemplo – como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil” (1951: 747).

En suma, los textos considerados muestran que Borges utiliza la novela cervantina como resorte para pensar el espíritu hispánico y argentino, en abierta discusión con las posturas nacionalistas. Asimismo, el uso político del clásico le sirve como plataforma desde la cual canonizarse como exégeta y escritor y, a su vez, como peldaño en el que apoyar el *Martín Fierro*, que en el segundo ensayo queda ya por encima del libro que origina la reflexión. Del tal modo, la sentencia del *Quijote* abre el paso también, en el juego de textos borgeanos, a la noche fundamental de la literatura argentina.

Bibliografía

- ADUR, Lucas (2014) *Borges y el cristianismo. Posiciones, diálogos y polémicas*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Buenos Aires, en línea: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Tesisdoctoral.Borgesyelcristianismo.LucasAdur.pdf>
- AUSTIN, John (1990) *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, trad. de James Opie Urmsón, Barcelona, Paidós.
- BALDERSTON, Daniel (2018) “Revelando las falacias del nacionalismo: de ‘Viejo hábito argentino’ a ‘Nuestro pobre individualismo’”, *Variaciones Borges*, 46, pp.135-155.
- BARRENECHEA, Ana María (1999) “Cervantes y Borges” en Melchora Romanos, Alicia Parodi y Juan Diego Vila, eds., *Para leer a Cervantes. Estudios de literatura española Siglo de Oro*, Buenos Aires, Eudeba, v. 1, pp. 281.290.
- BORGES, Jorge Luis (1932) [1974] “La supersticiosa ética del lector”, en *Obras completas*, ed. de Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, pp. 202-205.
- (1932) “Nuestras imposibilidades”, en *Discusión*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, pp. 11-17.
- (1933 [2001]) “Una sentencia del *Quijote*”, en *Textos recobrados (1931-1955)*, Buenos Aires, Emecé, pp. 62-65.

- BORGES, Jorge Luis (1944 [1974]) "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", en *Obras completas*, ed. de Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, pp. 561-563.
- (1946 [1974]) "Nuestro pobre individualismo", en *Obras completas*, ed. de Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, pp. 658-659.
- (1947) "Nota sobre el Quijote", *Realidad. Revista de ideas*, 2, pp. 234-236.
- (1951 [1974]) "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", en *Obras completas*, ed. de Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, pp. 747-749.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2010 [1999]) *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta.
- CLOSE, Anthony (2005 [1978]) *La concepción romántica del Quijote*, trad. de Gonzalo G. Djembé, Barcelona, Crítica.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2006) "El Quijote en Hispanoamérica: lecturas de Borges", *Edad de Oro*, 25, pp.181-200.
- FINE, Ruth (2002) "Borges y Cervantes: perspectivas estéticas" en Myrna Soloterevsky y Ruth Fine, eds., *Borges en Jerusalén*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 117-127.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto (2011) "Borges-Groussac, o el cervantismo reticente" en Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, eds., *Borges-Francia*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras- Pontificia Universidad Católica Argentina, pp. 515- 532.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2007) "El Cervantes de Borges: fascismo y literatura", *Otro lunes. Revista Hispanoamericana de cultura*, 3, en línea: <http://otrolunes.com/archivos/03/html/unos-escriben/unos-escriben-n03-a06-p01-2007.html>
- LOUIS, Annick (1997) "Borges y el nazismo", *Variaciones Borges*, 4, pp. 117- 136.
- MOJICA, Sarah de (2005) "Cinco notas sobre Borges y Cervantes" en Sarah Mojica y Carlos Rincón, eds., *Lectores del Quijote. 1605-2005*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp.185-219.
- PASTERMAC, Nora (1992-1993) "El anticervantismo de Borges: de Paul Groussac a Pierre Menard", *Estudios*, 31, pp. 51-66.
- PASTORMERLO, (2007) *Borges crítico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PELLICER, Rosa (2005) "Borges y el sueño de Cervantes", *Variaciones Borges*, 20, pp. 9-31.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio (1988) "El Quijote según Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36.1, pp. 477-500.
- RUSSELL, Peter E. (1969) "Don Quixote as a Funny Book", *The Modern Language Review*, 64, pp. 312-326.

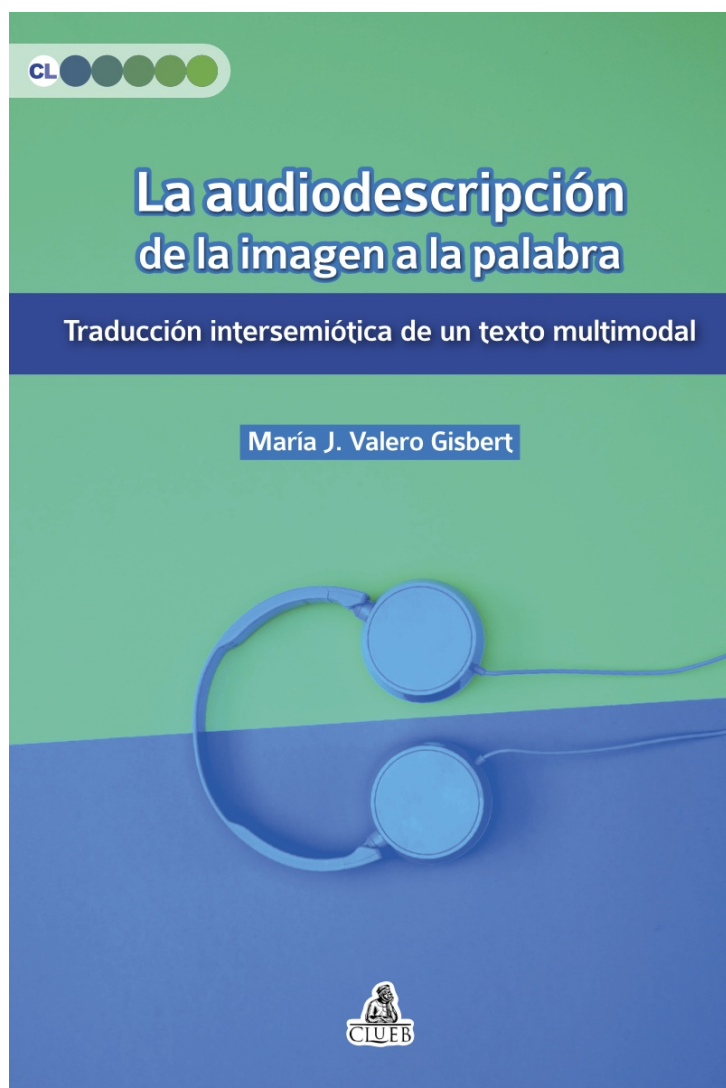


Marginalia

María J. Valero Gisbert, *La Audiodescripción de la imagen a la palabra. Traducción intersemiótica de un texto multimodal*

Bologna, CLUEB, 2021, 111 págs., 978-88-491-5711-6, 24€

VERÓNICA DI PASQUALE
Università di Bologna-Forlì



El avance tecnológico ha conllevado la creación de medios de comunicación y de expresión diferentes de la escritura y la consiguiente necesidad de adaptar la tradicional traducción textual a esos nuevos medios. Hoy los textos suelen ir acompañados más frecuentemente por imágenes y sonidos, por lo que se obtiene un texto que denominamos multimodal y al que no tiene obviamente acceso el público con discapacidad sensorial visual. De aquí la necesidad de superar las “barreras sensoriales” –que la autora suele paragonar a las arquitectónicas– para colmar esta carencia con una de las modalidades emergentes de traducción intersemiótica, es decir, la audiodescripción (AD); en otros términos, la explicación de las imágenes a través de textos orales que permitan al público con discapacidad visual acceder al texto fílmico en su integridad (imágenes, sonidos, textos escritos), lo que presupone una perspectiva multidisciplinar con un importante componente tecnológico.

Además de una presentación editorial y de una breve introducción, el volumen de Valero se compone de

siete capítulos: inicia por un *excursus* histórico de la traducción audiovisual que va desde el cine mudo hasta las películas subtituladas de hoy (§ 1), continúa con las técnicas y estrategias actuales de la audiodescripción (§§ 2-4), con análisis de casos (§ 5), con otros ámbitos de aplicación de la AD (§6) y finaliza con un itinerario bibliográfico de profundización (§ 7), un epílogo conclusivo y las referencias de las obras citadas.



Veronica DI PASQUALE, “María J. Valero Gisbert, *La Audiodescripción de la imagen a la palabra. Traducción intersemiótica de un texto multimodal*”, *Artifara* 23.1 (2022) Marginalia, pp. iii-v.

Recibido el 13/04/2023 ∞ Aceptado el 18/05/2023

El objetivo principal de la obra es proponer un guion completo con las instrucciones para realizar una correcta audiodescripción, útil para profesionales, docentes e investigadores del sector. Cabe recordar que el estudio centra principalmente sus investigaciones en el campo de los productos cinematográficos.

El *excursus* histórico de la AD (§ 1) –que la autora caracteriza como una de las formas innovadoras de la traducción audiovisual– presenta un panorama tanto desde el punto de vista de la aplicación práctica, como del de su denominación, sin olvidar la mención de aquellos países donde más se ha desarrollado y de las normas aplicadas en cada uno de ellos, que, como recuerda la autora, no todas son oficiales.

La audiodescripción se expande a medida que el campo de estudio se amplía: del teatro a la pequeña pantalla, a museos e iglesias, a videojuegos y a otros ámbitos y manifestaciones culturales. Y, a pesar de que la audiodescripción se haya originado para responder a una necesidad práctica y no teórica, son cada vez más abundantes los congresos y seminarios, nacionales e internacionales, los trabajos académicos y las colaboraciones entre Universidades, empresas y organizaciones sin fines de lucro dedicadas a la producción de audiodescripciones en diferentes ámbitos. Sin embargo, parece ser poco difundida la señalización de los productos con accesibilidad, es más, a excepción de la televisión, donde se informa oralmente de la existencia de un contenido con audiodescripción, la identificación de estos productos es casi inexistente.

Punto importante para el estudio es la presentación de las cinco guías existentes para la AD (§ 2), cada una reportada en lengua original, comentadas y reelaboradas en su conjunto por la autora en una nueva propuesta integradora en diez puntos. A este respecto, la autora indica las elecciones realizadas (el título original de la película, las referencias sobre las audiodescripciones, la lectura de las muestras tomadas, la procedencia de los ejemplos, etc.) y explica cuáles son los aspectos de los diez puntos antes mencionados y por qué es necesario conocerlos. Además, presentando algunos ejemplos de productos cinematográficos audiodescritos, analiza la sintaxis y el léxico que el GAD debe emplear y el público al que se dirige. Valero concluye el capítulo afirmando que sería muy deseable que el proceso de revisión de la AD mejorara sobremedida, aunque admite la existencia de algún tipo de mejora en los últimos tiempos.

Según la autora, en los estándares existentes, el análisis previo del texto objeto de audiodescripción (imágenes y sonidos) es muy vago. Sin embargo, Valero considera dicho análisis un pasaje fundamental para poder seleccionar los elementos relevantes y, por eso, coherentemente con el objetivo que persigue, nos lleva de la mano (§ 3) en un análisis detallado de las etapas y aspectos que se deben considerar antes de emprender el trabajo de AD y teniendo siempre en cuenta la teoría cinematográfica: la segmentación (episodio, secuencia, encuadre...), la identificación de los componentes internos (espacio, tiempo, acción, música), los factores homogéneos estilísticos (iluminación, movimientos de la cámara), los factores temáticos (lugares, situaciones) y narrativos (acciones).

El fin de la traducción audiovisual (doblaje o audiodescripción) es “conseguir que el público reciba o perciba el texto como un producto natural” (§ 4). Resulta evidente, entonces, que, para la realización de una buena audiodescripción, es fundamental, por un lado, identificar las técnicas cinematográficas y los códigos utilizados y, por otro, saber determinar sus funciones (denotativa, simbólica, estética, expresiva, emotiva). En el capítulo también se exponen las estrategias para la traducción de subtítulos (omisión, reducción, expansión, generalización, dislocación o alteración espacial) que la autora estudia a través de algunos textos preexistentes con la finalidad de ver en qué medida son aplicables a la audiodescripción y de proponer, en conclusión, un modelo de análisis propio que subraye “los rasgos relevantes [...] sobre los que hay que prestar mayor atención durante el proceso de traducción del texto multimodal”.

La AD debe dar al destinatario con discapacidad visual la posibilidad de crearse una imagen mental propia, sin interpretaciones o comentarios por parte del audiodescriptor. El capítulo (§ 5) remarca algunas dificultades a las que se debe enfrentar el audiodescriptor. La dificultad de mantener la objetividad de la descripción (“la representación verbal de algo o alguien [...] por medio del lenguaje”) es la primera y la más importante de ellas. No solo porque no todo se puede describir, sino además, porque “no one ever sees the same film”, como recuerda la autora citando a Remael, Reviers y Vercauteren. El estudio de los saltos temporales, la música y, más en general, de los sonidos, la intertextualidad, la traducción del componente cultural, los sentimientos y las emociones, del cromatismo y la iluminación ocupa un lugar relevante en este capítulo.

Pese a que la atención de esta investigación se centra en la audiodescripción de productos cinematográficos, la autora (§ 6) no olvida recordar que las aplicaciones de esta actividad son muy variadas y expone una serie de estudios realizados tanto por autores reconocidos como por organizaciones sin ánimo de lucro (y relacionadas con el ocio y la cultura, con el turismo accesible y con la pedagogía) aplicados a diferentes sectores de la AD (pantalla, teatro, moda, museos, ópera, videojuegos, arquitectura, entornos naturales, pedagogía).

En el itinerario didáctico-bibliográfico de profundización (§ 7), la autora recuerda y aconseja los trabajos de los distintos autores que han guiado su labor, dividiéndolos por ámbitos de especialización: semiótica del texto, traducción, multimodalidad del texto, concepto de accesibilidad, códigos semióticos, cronología en el film, sentimientos y emociones, gramática del texto audiovisual, elección de la voz locutora, intertextualidad.

Por otro lado, insiste en la importancia del estudio del destinatario, del análisis semiótico del texto, en la extensión de estos conceptos a otros tipos de producto (videojuegos, conciertos, entornos naturales, etc.) y en la importancia de que el audiodescriptor forme parte del equipo cinematográfico de producción.

En su epílogo, Valero, además de recordar el recorrido hecho a lo largo de este estudio, presenta algunas consideraciones sobre la necesidad de recibir una “alfabetización que nos instruya para comprender el lenguaje icónico”, sobre la carga cultural que las imágenes poseen y sobre la escasez de trabajos existentes.

Coincidimos con la autora en que la audiodescripción representa una modalidad innovadora y su aplicación en distintos ámbitos se abre a nuevos desafíos y profesionalidades. Y coincidimos también en la importancia que debería adquirir el estudio previo del texto objeto de la AD. La obra de María Valero constituye una herramienta fundamental para el estudio de la AD, una puerta de acceso imprescindible para iniciarse en este ámbito. El análisis detallado de los contenidos, la perspectiva didáctica preponderante, la claridad de escritura y las consideraciones críticas sobre la bibliografía existente son sus virtudes más relevantes.

Nos queda por esperar una actualización, tal como promete la autora en su primer capítulo, a partir de productos cinematográficos de la América hispanohablante.



De la gramática narrativa a la gramática escénica: *El caballero incierto*, de Laila Ripoll y Rosa Montero

ADELARDO MÉNDEZ MOYA

Resumen

Reseña de *El caballero incierto*, de Laila Ripoll y Rosa Montero, Málaga, «La Calderona», El Toro Celeste, 2022, 88 páginas, ISBN: 978-84-123313-8-7, precio: 15 €

Abstract

Review of *El caballero incierto*, by Laila Ripoll and Rosa Montero, Málaga, «La Calderona», El Toro Celeste, 2022, 88 pages, ISBN: 978-84-123313-8-7, price: 15 €



El caballero incierto, pieza teatral compuesta por Laila Ripoll a partir de un material narrativo de Rosa Montero, se estrenó en el año 2021, en el seno del Teatro Español de Madrid, con dirección de Alberto Castrillo-Ferrer y José Recuenco e interpretación — más que notable, merecedora de diversos galardones, entre ellos el de la Unión de Actores a la Mejor Actriz Protagonista o la candidatura, a la misma categoría, en los Max — de Silvia de Pé — a quien pertenece la idea original del espectáculo—. Y ahora, al fin, tenemos a nuestra disposición el texto, al que me voy a referir en la presente ocasión, editado primorosamente por El Toro Celeste en su colección de teatro «La Calderona».

La temática y la peripecia del texto dramático coinciden de lleno con el fragmento novelístico del que procede y del cual, a un tiempo, se independiza. Nos situamos en 1900, según la acotación inicial — esencial el contexto histórico-temporal, que nunca debemos olvidar, si bien se imponen las necesarias extrapolaciones al presente del receptor—, ante la tesitura de una mujer, Josefina Aznárez, que nos

pone en antecedentes sobre un tal Luis Freeman, a quien sirve, en un primer momento, de presentadora, pues él —que, al parecer, permanece tras un biombo— intervendrá a continuación. Josefina apela al público de forma directa en su discurso, que plantea distintos asuntos: la bisoñez generalizada hacia la mujer, en especial si no resulta muy atractiva y actúa como elemento decorativo, y con mayor incidencia en la dificultad o imposibilidad de la realización de la autoría literaria a manos de una mujer. No ya el reconocimiento, sino la mera



Adelardo MÉNDEZ MOYA, “De la gramática narrativa a la gramática escénica: *El caballero incierto*, de Laila Ripoll y Rosa Montero”, *Artifara* 23.1 (2022) Marginalia, pp. vii-ix.

Recibido el 27/05/2023 ∞ Aceptado el 07/06/2023

publicación –es decir, su existencia como creadora– le es inalcanzable. Y, en virtud de ello y de manera paralela, su vida propia y su libertad, en beneficio del hombre.

Para alcanzar sus objetivos y metas, Josefina Aznárez inventa una realidad alternativa y crea un personaje perteneciente al otro género, esto es, un hombre, que no es otro que Luis Freeman. Y, en efecto, todo cuanto a ella –por su esencia auténtica y condición– se le niega, a él se le permite, valora y enaltece. Donde ella fracasa, él triunfa. La falta de atractivo y gracia de Josefina se convierten en encanto, seducción y fascinación en Luis. Su éxito social, intelectual y particular contrastan con la frustración, el desengaño y la decepción que producen las derrotas de ella.

Pero resulta, insisto, que Luis existe como invención ilusoria de Josefina. Ella, de forma consciente y voluntaria, se ha desdoblado en su personaje masculino, que recibe honores y parabienes por aquello, por lo mismo, por lo que a ella se la ninguneaba, ignoraba o rechazaba. En consecuencia, Josefina Aznárez se inclina preferiblemente hacia su vida como macho en perjuicio de su verdadera realidad. La identidad pierde claridad en sus fronteras para, después, decantarse a favor de la masculina. Su intención consiste en propiciar que su identidad usurpadora se imponga, de modo definitivo, sobre la auténtica. Para ello desarrolla un plan, que incluye la aparente destrucción de Josefina, fruto del cual el triunfante Luis dispondrá de una existencia sin trabas para desarrollarse a su capricho. Pero ¡ay!, un inopinado accidente da al traste con su propósito y la intriga queda frustrada, consecuencia de lo cual Josefina –y con ella, inseparable, como no puede ser de otra manera, Luis– sufre condena y confinamiento en una institución de salud mental.

Esta quizás excesiva síntesis argumental permanece y se extiende invariable del original de Rosa Montero –procedente de su novela *La carne* (Alfaguara, 2016)–, cuyo fragmento en cuestión se incluye, con acierto, en la edición de *El caballero incierto* junto al texto dramático de Laila Ripoll. Pero aquí, en la trama y la intención, termina la analogía, de suerte que la obra teatral se constituye como creación o, si se prefiere, recreación propia e independiente.

Laila Ripoll realiza, en mi opinión, un excelente trabajo tanto en el desarrollo y la amplificación argumental como en la traslación de una gramática narrativa a otra escénica. El tono, en apariencia, transita entre lo desenfadado y lo divertido para, sin solución de continuidad, incrementar el sentimiento de lo dramático y lo terrible. La sencillez y amenidad de los discursos ofrece una apariencia de cotidianidad, de algo corriente... Mera fachada que no disfraza ni disimula la atrocidad fenoménica, relativa tanto a los aspectos intelectuales como, y con mayor incidencia, a los sentimentales. La acción la desempeña un único actante, si bien desdoblado, pero sus actos, sus pensamientos y afirmaciones, sus decisiones y planteamientos obedecen a motivos de índole social, a conveniencias colectivas instauradas como inamovibles e idóneas cuando distan muchísimo de serlo. La imposición de determinados dogmas y roles, junto a la represión y aniquilamiento de lo que se distancia u opone a ello, consisten, en verdad, en las auténticas causas que condicionan la realidad, que posibilitan y estimulan lo erróneo, lo injusto, lo arbitrario y lo ilícito.

El discurso directo y la oralidad imprescindibles están logrados a la perfección. Los diálogos parciales –inevitable– entre Josefina y Luis, sus respectivos monólogos, o, por mejor decir, el monólogo escindido y desdoblado –lo que en puridad es–, junto al recurso de dirigirse al público por vía directa, otorgan agilidad y eficacia a la acción, que fluye muy bien, con naturalidad y sin estridencias –dentro de lo excepcional del caso, claro–.

El juego del desdoblamiento, como se especifica en el texto, similar a unos Jekyll y Hyde más domésticos, por así decir, no tan agresivos y virulentos, mas no menos atroces en su esencia, funciona como idónea herramienta de transmisión para aquello que se nos propone. La construcción del espectáculo y su estructura dramático –anuncio, desvelamiento, unidad entre distintos y conclusión– están resueltas con talento, acierto, oficio y solvencia.

La capacidad de la actriz para transmutarse, tanto como su complicidad, me parecen esenciales para alcanzar buen puerto en la propuesta, como también los elementos de indumentaria y caracterización. Porque otro aspecto clave de la naturaleza de *El caballero incierto* lo encontramos en la variación, en el devenir de una metamorfosis, en principio solo física, externa, que, mediante la intención y la voluntad de su ejecutante, aspira y procede a extenderse a la totalidad del ser. Lo fingido y aparente pretende prevalecer sobre lo auténtico. Pero sin la primera, la mera apariencia, lo que sigue carece de sentido.

La transición entre una personalidad y otra no la presenciamos de forma directa, sino que se produce tras un biombo. Y este elemento me parece otro justo valor digno de aprecio, en tanto beneficia a la sorpresa –la sustitución de una señora por un individuo, ambos con notable caracterización genérica, de modo que aumenta el contraste–, considerando su utilización ejemplar. Recurrir a un biombo es un ejercicio de acentuación, de incremento de importancia hacia aquello que procederá de allí. Lo que permanece oculto resulta irrelevante, en beneficio de aquello que, tras su provisional escondite, se nos revela. Lo trascendental y significativo es lo que sale de detrás del biombo, no lo que se queda. Esto puede parecer –y hasta cierto punto es– una perogrullada... O debería serlo, algo que dista mucho de la realidad, si nos atenemos a las muy numerosas ocasiones en que la utilización de un biombo o similar cuerpo opaco sirve como único fin para evitar mostrar algo, por dificultad intrínseca, por ausencia de recursos o por razones tan peregrinas como triviales, que nada más tratan de ocultar la incapacidad de afrontar y resolver problemas sobre las tablas. Se habla de ello, se lo señala, se reacciona ante algo que el espectador no ve ni conoce porque se le impide. En el texto espectacular que nos ocupa, el biombo es importante y su uso, limitado y medido, resulta excelente. Al igual que otros integrantes del atrezzo, como el gramófono –llamada de atención que refuerza la sensación de arcaico–, los cortinajes o, con especial importancia, el bebedizo que Josefina prepara a Luis, aderezado como se debe, básico para conducirnos al desenlace de la acción. En definitiva, un muy interesante y certero texto, hábil, eficaz, conmovedor y que, sin duda, desde su insólita aventura nos impulsa a reflexionar, a replantearnos determinadas circunstancias, situaciones y comportamientos que, a pesar del transcurso de los años y las décadas, aun salvando las distancias, mantienen una vigencia indeseada y carente de justificación, y las consecuencias que pueden ocasionar.

Por último, aunque no por ello menos importante, cabe mencionar el más que notable trabajo de las personas responsables de El Toro Celeste, que se verifica, tanto en la elección de tan estupenda pieza espectacular –acorde con los títulos que le han precedido en la colección «La Calderona»: *Música para Hitler*, de Juan Carlos Rubio y Yolanda García Serrano, e *Invierno en Sevilla*, de Alfonso Zurro–, como en la edición, muy cuidada y de fácil y ágil lectura.

El volumen contiene un emotivo prólogo de Silvia de Pé –madre de la idea e impulsora del proyecto, amén de excepcional e inolvidable intérprete del (los) personaje(s) en su estreno–, el texto teatral de Laila Ripoll, el aludido fragmento de la novela de Rosa Montero y una decena de fotografías del montaje que aportan imagen visual –y espectacular– como refuerzo y constatación de la maravillosa representación escénica de la pieza.

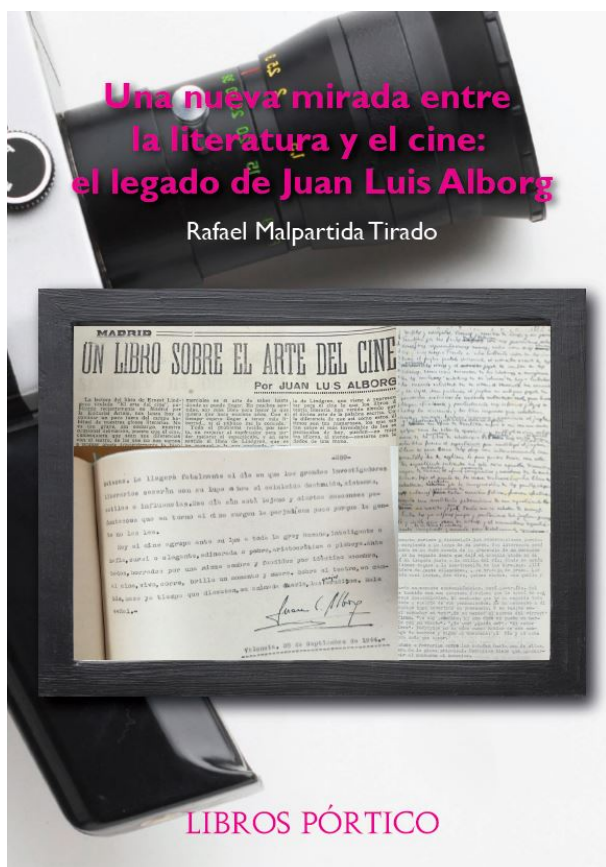
Disfrútenlo. Salud.



Rafael Malpartida Tirado, *Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg*

Zaragoza, Libros Pórtico, 2022, 252 páginas, ISBN 9788479562144

ANA PASCUAL GUTIÉRREZ
Universidad de Málaga



Si bien es cierto que el regalo que Juan Luis Alborg aún reservaba para los estudios comparatistas era casi del todo insospechado, la sorpresa resulta aún mayor al comprobar que la dádiva se adscribe ni más ni menos que al campo de estudio de los vínculos entre la letra y el celuloide. Es precisamente a partir de este inusitado hallazgo, materializado en los documentos inéditos legados al fondo de archivos que desde el año 2017 se ubica en la Biblioteca de Estudios Sociales y Comercio de la Universidad de Málaga, como se gesta el monográfico del profesor Rafael Malpartida Tirado titulado *Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg*. Este libro, auspiciado por la editorial Libros Pórtico, atestigua el inusitado interés que el profesor, crítico e historiador de la literatura profesó, principalmente durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta, a las relaciones entre la literatura y el séptimo arte. Libros Pórtico es una editorial de gran prestigio que en el campo de las humanidades lleva muchos años incluida en el primer cuartil de

los principales índices bibliométricos (incluidos el Scholarly Publishers Indicators y el IEC-SIC), de forma que su sello de calidad avala la publicación de este monográfico.

Con expreso deseo de rescatar un valioso «eslabón perdido», Rafael Malpartida Tirado –Profesor Titular de la Universidad de Málaga y, entre muchos otros méritos relacionados con el objeto de estudio, director de la revista académica *Trasvases entre la literatura y el cine*– redescubre, en un volumen estructurado en cuatro capítulos con abundante caudal bibliográfico, a un joven Alborg que, aproximadamente desde la treintena y hasta su marcha a Estados Unidos a principios de los años sesenta, postula una pionera defensa del cine, tanto



desde el plano teórico como desde el práctico, en un contexto sociocultural no demasiado favorable para el que en aquel momento ni siquiera era considerado mayoritariamente como *arte* fílmico, especialmente desde el extremo filológico.

Frente a la desconfianza por el cine que parece extenderse entre la intelectualidad literaria del momento, su primer capítulo, «Teorías sobre el cine desde el flanco de la literatura», aborda algunas de las reivindicaciones a favor del estudio del séptimo arte desde el flanco de la literatura que se originaron en *El engaño a los ojos (Notas de estética menor)* (1942) de Guillermo Díaz-Plaja y *Filmoliteratura* (1954), de Joaquín de Entrambasaguas. A pesar de los puntos en común, el carácter diferencial de la obra de Alborg radica en que no se trata, como las dos citadas, de una mera compilación de trabajos como correlato a su labor docente, sino que se construye como un estudio autónomo, mimado a conciencia, que sorprende conceptual y estilísticamente no solo dentro del paradigma cultural imperante, sino también como interés particular de estudio por parte del autor de la más célebre historia de nuestra literatura.

Con estos trabajos como punto de referencia, el profesor Malpartida Tirado procede en el segundo capítulo, «Documentos críticos», a la exhumación del ensayo *Talía y su sombra* (1944), pieza central de su estudio, no sin antes presentar una vívida panorámica sobre la percepción de la intelectualidad del momento – desde Abuín González o Emilio Abreu, hasta llegar a un inclemente Enrique Díez-Canedo – al respecto de la crisis del teatro y, sobre todo, al aparente rol parricida que el cinematógrafo ejerce, sin presunción de inocencia, contra el espectáculo teatral en dicha reyerta.

Como el autor hace notar, *Talía y su sombra* despunta ya desde la ingeniosa elección de su título y se convierte, tras su edición, en un texto de espléndido valor crítico y teórico en el estudio de las relaciones entre el cine y la literatura. Consciente del valor inherente a estos documentos inéditos, el profesor Malpartida Tirado prefiere apostar por el uso de «moderadas» correcciones «siempre en aras de la homogeneidad estilística» (pág. 52), así como por anotaciones fundamentales que enriquecen provechosamente el texto original y otorgan al lector una experiencia bibliográfica completa. Asimismo, también se incluye en este capítulo un subepígrafe dedicado a la importancia que adquiere la forma ensayística para el análisis del texto, que el autor estima indivisible de lo innovador de su contenido, además de las principales justificaciones de su publicación editorial.

Pero no solo cultivó Alborg opiniones acerca de las relaciones entre el teatro y el cine. Durante el periodo comprendido entre 1951 y 1958, tanto en diversos artículos en prensa como en el primer volumen de *Hora actual de la novela española* (1958), el historiador de la literatura aborda asimismo algunas de las cuestiones referidas a los vínculos entre la novela y el cine en los que presta «una atención inusitada a un arte a menudo vilipendiado» (pág. 203) desde el ámbito de la literatura.

Paralelamente a la encomiable adición al legado teórico del valenciano que suponen los textos anteriormente mencionados, en el tercer capítulo, «Documentos creativos: sinopsis y argumentos cinematográficos», Malpartida Tirado incorpora los testimonios de su también vocación creadora mediante algunos de los «proyectos precinematográficos» (pág. 205) que Alborg esbozaba con expresa intención de dotar de vida en la gran pantalla y a las que, de forma general, concede el nombre de «sinopsis de guion» (pág. 210). Es el caso de *La danza sobre el mar* – texto que muy probablemente envió al célebre Benito Perojo –, tragedia poco original en su argumento pero lúcida en sus especificaciones escénicas, así como de *Marta*, guion repleto de matices psicológicos sobre los personajes y de preciosa prosa. De su texto más elaborado, *Los marañones*, el cual concibió junto a Juan García Atienza – director de un único, pero «delicioso» (pág. 212) filme *Los dinamiteros* (1963) –, el profesor Malpartida Tirado no solo se pregunta y teoriza acerca del porqué de la elección de la leyenda de Lope de Aguirre para el desarrollo del guion, sino que desglosa las fases por las que transitó el proyecto antes

de su título final y establece, finalmente, un minucioso análisis comparatista con las recreaciones del mito del sublevado que preceden a *Los marañones*, el cual permite poner en alza el texto de Alborg y García Atienza «ya sea pensando en la película que nunca fue o como relato literario autónomo» (pág. 222).

Aunque efectivamente la naturaleza inédita de estos documentos se hace eco de la sugerente modernidad de las consideraciones de Alborg acerca de las vinculaciones entre la literatura y el cine a mediados del siglo XX, el profesor Malpartida Tirado no pasa por alto que estas suponen un testimonio de lo más innovador también en el marco de los estudios actuales. Es por ello que el autor concluye el volumen con una «Coda: balance de los materiales y nuevas perspectivas para un legado entre la literatura y el cine». En ella, tras pedir al lector que no olvide la desafortunada actualidad que relega aún, desde el flanco estrictamente filológico, al cine como manifestación artística de segundo nivel, mantiene la esperanza de que la exhumación del legado de Alborg facilite que las piezas puedan «por fin encajarse para seguir reconstruyendo las complejas relaciones entre el mundo literario y cinematográfico» (pág. 226). Invita así, en última instancia, a explorar los sugerentes caminos que la trayectoria intelectual y creadora de Juan Luis Alborg abre, tras el reencuentro con parte de su espléndida obra inédita a través de este monográfico, a los investigadores del presente y del futuro.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

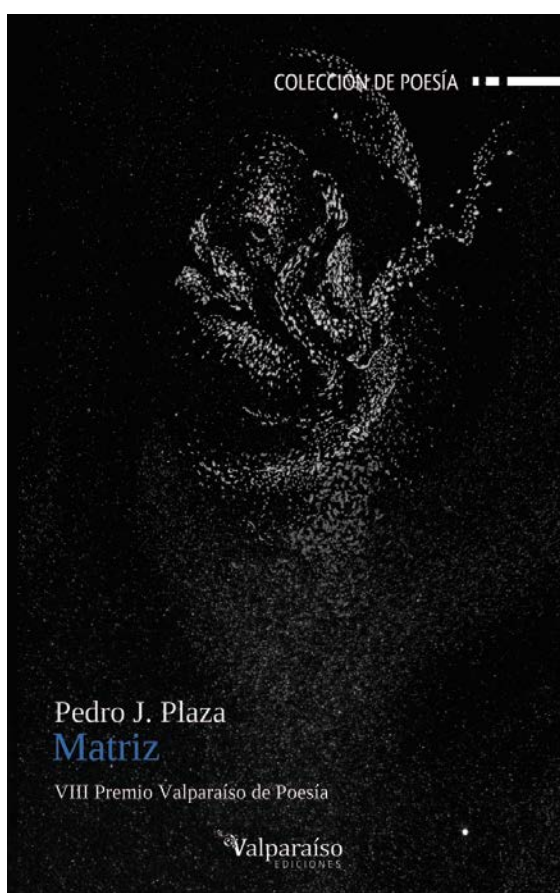


La literatura como salvación:

Matriz, de Pedro J. Plaza (VIII Premio Valparaíso de Poesía)

Prólogo de Azucena López Cobo, Granada, Valparaíso Ediciones, 2023, 112 páginas, ISBN 978-84-19347-46-6.

ANTONIO AGUILAR
Universidad de Málaga



En pleno siglo XXI, cuando las últimas generaciones han puesto en cuestión el modelo de familia tradicional o la concepción de la maternidad como meta última de la mujer, y cuando parece que las preocupaciones fundamentales de la poesía joven, la llamada Generación Reset, son —según los diferentes premios y no necesariamente por este orden— la precariedad laboral, la disolución del concepto tradicional de género o la construcción del yo personal frente a una sociedad cada vez más huera y estandarizada¹, surgen, como llegados de otro lugar, títulos tan contundentes y amargos como *Matriz*, primer poemario publicado por el joven poeta malagueño Pedro J. Plaza.

El nombre de Pedro J. Plaza González es ya sobradamente conocido en los círculos literarios. Graduado en Filología Hispánica en la Universidad de Málaga, forma también parte del personal investigador en formación (FPU) de esta misma universidad y dirige, además, la editorial El Toro Celeste. Como traductor publicó, en el año 2017, junto a Giovanni Caprara, la traducción al español de *Canti sospesi tra la terra e il cielo* (Editorial Independiente), del poeta italiano Silvestro Neri; y, en

2021, junto a Ángelo Néstore, la traducción de *Dolore minimo* (Letraversal), de la poeta transexual Giovanna Cristina Vivinetto. Como investigador preparó, en 2019, la antología *Desde el Sur te lo digo* (Rafael Inglada Ediciones), del recién fallecido Antonio Gala, y coordinó, en 2022, junto a José Lara Garrido y a Belén Molina Huete, *“En sí perdura”: Tradición y modernidad en la obra de Rafael Ballesteros* (Renacimiento). Con *Matriz* ganó, en el año 2022, *ex aequo* con la argentina Katya Vázquez Schröder, la octava edición del Premio Valparaíso de Poesía.

¹ Para esta cuestión en particular puede verse el excelente y pormenorizado análisis de poesía joven realizado en el estudio “Bautismo y confirmación de la Generación Reset (1989-1999). Un análisis temático de la reciente poesía española”, del propio Pedro J. Plaza González (2023).



Lejos de los temas más frecuentados hoy por la poesía joven, este poemario, *Matriz*, no es, en esencia, sino un reflexivo y terrible ajuste de cuentas del yo que nos habla desde el texto con la sombra/recuerdo de su propia madre, una mujer concreta, individual e intransferible, aunque a veces —y quizá sin que su autor lo pretenda— resuene, disfrazado de sutil ironía, el grito desesperado e instintivo de un niño cualquiera ante la ausencia de la figura materna: “Cae, de repente, el agua en la bañera de la casa de mi padre — en la bañera / de la casa de mi infancia descarriada —, y mi mamá me lava, y mi mamá / me quiere, y mi mamá me mima” (p. 43).

Y es que la ambigüedad conceptual y el dolor son, probablemente, los ejes sobre los que se vertebra de forma inmisericorde este poemario. De un lado, la multiplicidad de lecturas se hace presente desde el mismo título. Entre las once posibles acepciones de la palabra *matriz* que nos ofrece el *Diccionario de la Lengua Española*, son dos las que más convienen a sus posibles lecturas — tal y como apunta Azucena López Cobo en el acertado prólogo que abre el libro²: la número uno, ‘útero’, como sinónimo de *matriz* — el significado más evidente por tratarse de un libro cuya protagonista es la ausencia o la presunta muerte de la madre —; y la número siete, ‘entidad principal, generadora de otras’, porque su dolorosa lectura nos lleva a considerar que la propia escritura del poemario — el complejo trabajo de traducir vida y emociones a palabras — ha sido la catarsis necesaria para que el yo poético, encerrado en una infancia muy lejos de convenciones y paraísos, deje atrás el lastre que le impedía salir fuera y convertirse en una persona adulta. Aunque todavía es posible añadir una nueva acepción a este término, la número nueve: *matriz* también puede referirse a ‘cada uno de los caracteres o espacios en blanco de un texto impreso’. Ello nos permitiría elevar a la categoría de signifiante, tal y como defendieron muchas vanguardias históricas, el vacío que queda entre una y otra palabra, lo que nunca se nombra y apenas se sugiere: “He venido, muerto, hasta la cortadura doliente de estos versos / para cantarte lo que nunca te he contado” (p. 50).

De otro lado, el dolor por la pérdida y la ausencia de la madre, tan recurrente a lo largo del texto — la palabra *madre* se repite, como un mantra, en casi la totalidad de los poemas y los sinónimos de *dolor* son gradados e innumerables —, nos remite irremediabilmente al género elegíaco: “Hoy, con una marea de recuerdos varándome la vida, desbordándome la boca, / cerebro, madre, tu aniversario; y sí, también yo: yo también te extraño” (p. 43). Y nuestra tradición literaria, desde las clásicas e imprescindibles coplas manriqueñas — que, por cierto, no se citan en ningún momento, una ausencia muy significativa, considerando su consagración a la figura del padre —, está repleta de ilustres ejemplos. No obstante, el antecedente más claro y directo — la misma, y terrible, sequedad del discurso; la misma querencia por el versículo³ — podemos hallarlo quizás en *Carta a mi madre* (1989), el emblemático libro-poema de Juan Gelman, el mismo con el que Pedro J. Plaza inicia, precisamente, su *Matriz* extrayendo una doble cita del poeta argentino-mexicano. Y es que otra de las constantes del poemario es el recurso de la intertextualidad como modo de buscar/encontrar en textos ajenos una complicidad — discursiva, emocional o irónica — que le sirva de coartada al sujeto lírico para excusar/suavizar la extrema dureza del texto: “Mi madre... mi madre es un animal sucio / que me infectó, mortal, con la ponzoña / de soñar con suicidarme un día y otro día, / y ahora reina en estos versos con que yo / no la salvo; pero la perdono y me redimo” (p. 47).

Se citan expresamente poetas clásicos — san Juan de la Cruz y Garcilaso de la Vega —; poetas hispanoamericanos — Juan Gelman, Andrés Bello y Jorge Luis Borges —; escritores pertenecientes a la Generación de los 70 — Luis Alberto de Cuenca y Fernando

² El “Prólogo con voluntad de epílogo” (López Cobo, 2023) que abre *Matriz* juega, desde el mismo título, con su singular estructura.

³ Plaza llega, incluso, a utilizar en algunos versos una barra diagonal divisoria, tal y como Juan Gelman hacía a lo largo de casi todo su extenso poema. La profesora María Victoria Utrera analizaba este especial uso rítmico en su estudio “*Carta a mi madre* de Juan Gelman” (2014).

Mariás-; nacidos entre los 60 y los 70 –Javier Bozalongo, Javier Fernández y Adrián González da Costa-; nacidos a partir de los 80 –Alberto Escabias Ampuero, María Sánchez-Saorín y Ben Clark-; poetas muy cercanos al autor, malagueños o afincados en la provincia, de distintas generaciones –José Lara Garrido, Antonio Gala, Ángel Néstore, Juan Ceyles Domínguez, Fernando Merlo, Rosa Romojaro y Rafael Ballesteros-; poetas de otras lenguas: Joan Margarit –catalán-, John Keats y T. S. Eliot –inglés-, Marco Tulio Cicerón –traducido del latín al español-, y Silvestro Neri –italiano-; pero también son abundantes las citas de letras de canciones, desde el clásico cantante cubano–español Antonio Machín o el joven cantautor italiano Lorenzo Cittadini hasta voces y bandas míticas en lengua inglesa –Pink Floyd, Dire Straits, Tom Waits, Otis Redding y The Cranberries. La evidente heterogeneidad de citas y de nombres no esconde que muchos de ellos –especialmente los más próximos- son autores de textos cuyo contenido elegíaco es irrenunciable –el poeta Rafael Ballesteros, por ejemplo, acaba de publicar *Perseverancia* (2022), un título que incluye tres poemarios distintos y del que forma parte *Estados sombríos del corazón*, dedicado a la muerte del hijo; la figura de la madre es el germen de *It* (2021), heterodoxa novela del difícilmente clasificable Juan Ceyles Domínguez; y el joven poeta ítalo-malagueño Ángel Néstore, además de convertir a su madre en protagonista/destinataria de muchos de sus poemas, consagra un poemario entero, *Actos impuros* (2017), al deseo de ser madre⁴. Las posibilidades de relaciones intertextuales, infinitas y, en muchos casos, ambiguas, dan cuenta, así, no solo de la riqueza expresiva de la nueva poesía, sino, asimismo, de las múltiples lecturas e influencias culturales y musicales que tienen en su haber las generaciones literarias más jóvenes.

Pero, independientemente de que el texto pueda ser leído como una desgarradora elegía o como una necesaria catarsis, lo que resulta innegable es el terrible dolor, lacerante e inmisericorde, que atraviesa toda su escritura: “Este libro que (re) lees en soledad, este libro que en el dolor has escrito, / sombra, no es el libro de la madre: es el libro de la crudeza, de la maternidad / fallida en el desguace de la existencia” (p. 31). Aunque lo más llamativo y rompedor de la obra parece radicar en su singular estructura –Pedro J. Plaza nos propone dos posibilidades de lectura: empezar por el principio, que es el final cronológico, o por el final, siguiendo la secuencia temporal-, la realidad es que estamos ante un único y largo texto dividido en veinticuatro poemas ordenados contracronológicamente: comienza en 2019 y termina, como si se tratase de un *flashback* cinematográfico, en 1996 –fecha de nacimiento de su autor. La organización de los textos es, además, exacta y precisa –los poemas están agrupados en cuatro apartados: el primero consta de tres textos; los tres restantes, de siete-, y cada uno de estos veinticuatro poemas se corresponde, paralelamente, con cada uno de los veinticuatro años transcurridos. Esto hace que el conjunto resultante, rigurosamente fechado, se asemeje a un doloroso diario íntimo: el horrible trayecto a la edad adulta de un niño que, primero, ha de aceptar y superar la ausencia/indiferencia de la madre: “Aquella mañana de eclipse y de nieve / dije adiós, para siempre, a mi madre, que ni supo ni pudo ser madre; / que me enterró, bajo las nubes, con su crucifijo astillado de miserias” (p. 70).

No todo es dolor, sin embargo. El yo poético –y el lector, claro- necesita de vez en cuando sacar la cabeza del agua y tomar aire, y para ello el creador se vale de la propia estructura del texto para crear espacios que, aunque solo sea por un momento, sirvan de lugar de descanso ante un camino tan sórdido y oscuro. Es el caso de aquellos cuatro poemas –casi todos situados justamente a mitad de la parte del poemario a que corresponden- en los que la ausencia de la turbadora figura materna deja entrar por unos instantes un soplo de aire fresco: “[2018] XXIII Epílogo” (p. 30), de “Sendas salvadoras”; “[2014] XIX” (pp. 44-45), de “Residencia hacia la redención”; “[2006] XI” (pp. 65-67), de “¿Aquí vivía yo?”; y “[1999] IV” (p. 85), de “Una

⁴ Como una “nueva Yerma” ha sido definido el personaje masculino que nos habla de su imposible deseo de ser madre de una niña en *Actos impuros*, de Néstore (Aguilar, 2017).

habitación deshabitada". En "[2018] XXIII Epílogo" –segundo poema del libro y casi una feliz síntesis del camino recorrido– se nombran todos los personajes que, finalmente, han acabado por conformar el entorno emocional –y edénico– del sujeto lírico: la amada sombra de la abuela, el padre, los hermanos, la novia y el perro. Queda fuera, de manera significativa, la figura de la madre.

En el poema "[2014] XIX", cuyo protagonista, un muchacho argentino refugiado en la casa familiar, parece tener una vida paralela a la del yo poético –llega huyendo de su padre y de su familia–, ahí encontramos, por primera y única vez a lo largo de todo el conjunto, una madre presente y, a su modo, generosa, a pesar de que el reproche del hijo adolescente quede implícito: ella da al extraño lo que no ha sido capaz –o no ha sabido– dar a sus propios hijos: "Mi madre, / tan joven y tan vieja, le tendió en su contrariedad infatigable, su gas, / su trigo y su puerta [...]. Y hubo cartas y risas sobre la mesa. Y hubo / amor y compasión por los rincones" (pp. 44-45).

Con el poema "[2006] XI", Plaza levanta la figura salvadora de la abuela⁵ como contrafigura de la madre –a la que no nombra de forma explícita– y, a la vez, hace un expresivo guiño a la parte más lúdica y visible de la poesía de las vanguardias al jugar con la disposición tipográfica de los versos, que, como un destello de ingenua alegría, atraviesan la página:

Porque, aunque a menudo lo olvide,
mi infancia no fueron
 únicamente
 insultos,
 golpes,
 y sangre [...],
y hubo
 rastros de felicidad
 en mi sonrisa,
y hubo abuelos
 que me amaron [...]. (pp. 66-67)

El recuerdo del hermano menor, tan abandonado como el yo que nos habla desde el texto, sirve al autor en el poema "[1999] IV" para traer hasta el presente algunos de los pocos momentos de ternura y felicidad habidos en su infancia y que, aunque perdidos para siempre, han acabado por convertirse en eternos gracias a la propia escritura: "Recuerdo unos ojos durmiendo / en la habitación de al lado, / cuando la vida era posible, / cuando vivíamos juntos" (p. 85). Y es que la reflexión metapoética –junto al dolor– es otra de las constantes, y tal vez la clave última, de todo el poemario. La conciencia de estar escribiendo algo más que un libro de poemas está siempre presente; incluso, en algún pasaje, Pedro J. Plaza apunta con claridad a uno de sus objetivos esenciales: hacer de la palabra poética una firme columna sobre la que asentar el futuro:

Este libro es la matriz de lo que pasó,
de lo que pasa / de lo que está pasando: la matriz de lo que pasará. (p. 32)

Porque escribir no solo consiste en recrearse, en ordenar espacio y tiempo, sino también en construir una tabla de salvación frente al daño. El canto/llanto del ruiñeñor, la dulce Filomena de nuestra literatura clásica, queda así convertido en metáfora doméstica del ángel

⁵ Precisamente, la Generación Reset, espejo veraz de la actual realidad social, ha convertido la figura de los abuelos en el centro de los afectos más directos y cercanos (Plaza González, 2022: 748-757).

inspirador: “[...] y escribe, escribe tu llanto antes de que al ruiseñor lo corrompa su carroña” (p. 49). El autor, a la par que se identifica con el yo poético, extiende el campo semántico del dolor a mortificantes padecimientos físicos: “Ahora envuelve / mi piel este poema y en sus poros macerados brotan las metáforas / prohibidas. Sajan las antítesis las úlceras que nunca sanaron / y nacen de tu amor tan solo escaras, escaras, escaras” (p. 53).

La compleja figura de la madre presenta, igualmente, numerosas caras. En ocasiones, el sujeto lírico halla un resquicio para disculpar sus omisiones y se acerca a ella ofreciéndole el bálsamo de sus versos. Porque la escritura poética puede ser sanadora tanto para el que escribe como para el que lee: “Si fuera mi poesía una pastilla – dulce o soñada – de diazepam, / tal vez beberías de mis versos, con sed, cada día / para hallar en ellos la paz que te fue negada” (p. 81). En otras ocasiones, la madre pasa a ser la sola y única responsable del daño y del dolor, pese a que quizá sea también culpable, paradójicamente, del amor del hijo por la palabra poética: “A mí todo me lo robaste: la infancia a pedazos / y la adolescencia despedazada; el regalo de anidar cerca de la amistad; / mis laderas de sueño, de odio y de poesía en la estancia minúscula [...]” (p. 89).

No faltan tampoco las alusiones veladas y entremezcladas a otros textos de nuestra tradición poética. Si san Juan de la Cruz y el poeta malagueño Fernando Merlo⁶ aparecen expresamente citados en algunos momentos del texto, en otros se alude a ellos con afinadas evocaciones de sus versos más conocidos. La noche oscura se funde, así, con el veneno de la droga para que irremediamente el aciago destino se cumpla: “[...] soy la placenta / viva de una perra devorada con rabia y con miedo en la noche oscura de la droga. / Y no hay, en esta cadena, metáfora que pueda cambiar nada / de todo eso [...]” (pp. 59-60). Aunque, finalmente, el yo poético parezca recordarnos –y recordarse– que “este libro se apaga y apaga, este libro se va apagando como las velas / de los últimos cumpleaños” (p. 73), en realidad, desde el primer poema del libro –o el último, depende de la elección que hayamos hecho como lectores– el objetivo último de la escritura del poemario está cumplido: exorcizar/sepultar para siempre la figura de la madre, y no hay mejor manera de conseguirlo que dejar inscrito su epitafio desde la primera página: “Aquí yace una mujer / cuyo nombre nunca estuvo / grabado sobre un poema” (p. 29).

El acertadísimo –y acerdadísimo– texto del epitafio no es sino la reescritura –otra forma de intertextualidad– del epitafio poético de John Keats, “Here Lies One / Whose Name was writ in Water”, el cual, además, sirve a Plaza de cita introductoria al propio poema (p. 29). Y este juego intertextual puede llevarnos aún más lejos. El epitafio más recordado –formando parte del imaginario lírico de la ciudad de Málaga– del espléndido Cementerio Inglés malagueño es el de la pequeña Violette –casi un moderno microrrelato–: “VIOLETTE 24-XII-1958 / 23-I-1959 / ...ce / que / vivent / les / violettes”, que, a su vez, es también paráfrasis de un poema anterior, “Consolation à Monsieur Du Périer [...]”, de François de Malherbe, escrito en 1599 y dedicado al amigo, que había perdido a su hija de cinco años: “[...] Et, Rose, elle a vécu ce que vivent les roses, / l’espace d’un matin”. Un singular juego de espejos que recorre la obra de otros muchos poetas malagueños⁷.

No obstante, quizá, tal y como apuntábamos al principio, la cualidad más sobresaliente de este poemario sea la riqueza formal y expresiva que le otorga su estudiada heterogeneidad. Porque Pedro J. Plaza sabe amalgamar y fundir, de manera absolutamente personal, la mayor parte de las corrientes poéticas habidas en España a partir de la irrupción de la generación

⁶ El conocidísimo soneto “A sus venas”, del malogrado poeta malagueño Fernando Merlo (1952-1981), es tal vez el más terrible y directo testimonio personal de drogadicción escrito en las últimas décadas del siglo XX. El poema fue incluido en *Escatofago* (1983), poemario publicado por sus amigos póstumamente.

⁷ Como ejemplo de esta afirmación pueden servirnos las veladas alusiones a este epitafio –la violeta como símbolo de la persistencia de la memoria– presentes en la obra poética, entre otros muchos, de los poetas malagueños Rafael Ballesteros o Francisco Ruiz Noguera.

novísima: de los 70, el poeta toma, además del gusto por las citas – populares o literarias – y el uso de juegos intertextuales, la reflexión metapoética – las características menos perecederas de los novísimos –; de los 80 – tal vez la mejor y más diversa década de la poesía española reciente –, el retorno a la experiencia y a la vida diaria, pero, asimismo, la recuperación de algunas de las conquistas de las vanguardias, la herencia del realismo sucio – presente, sobre todo, en la cruda orientación léxica de gran parte del poemario –, el tópico clásico del imposible regreso a una Ítaca que nunca existió o la concepción unitaria y cerrada del poemario; y, por último, de la poesía más próxima a su tiempo, ese lenguaje esencialmente contemporáneo que refleja mejor que cualquier otro recurso los lacerantes contrastes de la sociedad actual. Esta personal fusión se corresponde perfectamente con lo que el mismo Plaza denominaba, en su largo ensayo sobre la Generación Reset, *superposición*, una de las dos posibles direcciones abiertas en la actual *generación combativa* – según la terminología orteguiana –: “la superposición consiste en añadir, en poner encima de la tradición – a medio y largo plazo – la propia sensibilidad para tratar de ir un paso más allá y ofrecer una nueva perspectiva de los temas de siempre y de los de ahora, de modo que ya no se trata de una imitación, sino de una emulación” (Plaza González, 2022: 781). A este mismo subapartado de la postura y de la poética combativas pertenecen, según Pedro J. Plaza, Alberto Escabias Ampuero y María Sánchez-Saorín, expresamente citados ambos en su poemario.

Igualmente compleja resulta su pertenencia al subgénero lírico. *Matriz* es indefectiblemente un poemario, pero su lectura nos deja la impresión de haber asistido a la narración poética de una dolorosa historia. Allí están los personajes principales – el niño-sujeto lírico y la madre –, los secundarios – el hermano, la abuela o el amigo argentino –, un tiempo acotado – los veinticuatro años que van desde 1996 hasta 2019 – y un espacio determinado – la(s) casa(s) familiar(es) y el pueblo –; y, lo más definitivo: una situación de partida que estalla en un conflicto y que va explicándose y evolucionando a medida que transcurre el poemario. Y todavía pueden hacerse otras lecturas, porque el texto está, también, muy cerca del monólogo, dramático o narrativo – en muchas ocasiones en paralelo a *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, con quien comparte no pocas veces la crudeza de vocabulario –, e, incluso, participa de las anécdotas – eso sí, terribles – de un diario adolescente.

Poesía lírica, poesía catártica, poesía lírico-narrativa, monólogo poético, diario adolescente poetizado, libro unitario o instrumento de sanación; de toda esta compleja pluralidad participa este primer – y emocionalmente terrible – libro de Pedro J. Plaza, un poeta que acaba de abrir nuevos caminos literarios a sus coetáneos. Raramente un primer libro de poemas publicado ha sido confeccionado con unos mimbres tan fuertes y delicados como para que su lectura nos resulte tan inquietantemente conmovedora.

Bibliografía

- AGUILAR, Antonio (2017) “Yerma es hombre (acerca de *Actos impuros*, de Ángel Néstore, XXXII Premio de Poesía Hiperión)” (20/09/2017), *La Mar de Lecturas: Un Club para Lectores*, en <http://bibliouma.blogspot.com/2017/09/yerma-es-hombre-acerca-de-actos-impuros.html> (última consulta: 05/06/2023).
- BALLESTEROS, Rafael (2022) *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, edición y estudio crítico introductorio de Marina Bianchi, Madrid, Devenir.
- CEYLES DOMÍNGUEZ, Juan (2021) *It*, Málaga, El Toro Celeste.
- GELMAN, Juan (1989) *Carta a mi madre*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- LÓPEZ COBO, Azucena (2023) “Prólogo con voluntad de epílogo”, en Pedro J. Plaza, *Matriz*, Granada, Valparaíso Ediciones, pp. 11-22.

MERLO, Fernando (1983) *Escatófago*, Córdoba, Amigos de Fernando Merlo.

PLAZA GONZÁLEZ, Pedro. J (2022) “Bautismo y confirmación de la Generación Reset (1989–1999). Un análisis temático de la reciente poesía española”, *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* 10, pp. 715–783, en <https://journals.uco.es/creneida/article/view/15094/13810> (última consulta: 05/06/2023).

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2014) “Carta a mi madre de Juan Gelman”. *Rhymica* XII, pp. 195–209, en <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/29128/14249-23007-1-SM.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (última consulta: 05/06/2023).



El número 23.1

de

 Artífara

se terminó de disponer,
con más retraso del que hubiéramos querido,
el 18 de noviembre de 2023,
al cumplirse 501 años
del nacimiento del
Conde Lamoral de Egmont,
víctima del absolutismo
habsbúrgico y del
fanatismo
religioso.

