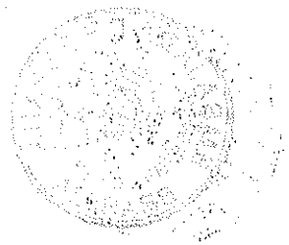


Anuario brasileño de estudios hispánicos

II

A b
e h
1 9 9 2

Producción Gráfica y Cubiertas: Enrique S. Martín
Ilustraciones: Gersony Silva

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

Anuario brasileño de estudios hispánicos.
Brasília, DF: Consejería de Educación de la
Embajada de España, 1992.

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

91-2955 CDD-860.8
-860.9
-468.2469

Índices para catálogo sistemático:

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

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

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

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El consejo de redacción

A b e h
1 9 9 2

ÍNDICE DE MATERIAS

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

A b
e h
1 9 9 2

La base del español de América y su realidad actual

Antonio Garrido Domíngues

1. La actual fisonomía del español coloquial de América choca inevitablemente al hispanohablante peninsular a causa de ciertas peculiaridades claramente evidenciables en el nivel fonético, pero también presentes en los de la morfología y la sintaxis y, por supuesto, la semántica. La definición de los elementos diferenciales y, sobre todo, la dilucidación de sus orígenes ha hecho correr ríos de tinta durante la larga -y, a veces, agria- polémica suscitada al respecto.

En efecto, la contienda andalucista no sólo ha permitido esclarecer la procedencia y naturaleza de fenómenos como el *seseo* y el *yeísmo*, la aspiración o pérdida de -s, el voseo o la abundancia de términos marineros (entre otros), sino que ha obligado a una investigación de gran envergadura en la que quedó fuertemente involucrado el español general. El resultado más importante fue, sin duda, la definición del estado de la lengua en el momento del Descubrimiento y durante todo el siglo XVI (período de gestación de la modalidad lingüística americana). Con todo, esta investigación permitió no sólo comprobar el entroncamiento directo entre las lenguas peninsulares y americana durante la época fundacional del español de América (1492-1600) sino la relevancia de ciertos factores aparentemente secundarios. Entre ellos cabe destacar algunos como la demografía y la extracción social o regional, cuya consideración justifica en gran medida la impresión que el español de América produce en un visitante poco avisado sobre las vicisitudes de su implantación y desarrollo en el Nuevo Mundo: avulgaramiento, intensa presencia de dialectalismos peninsulares y carácter arcaizante.

Así presentados, tales rasgos parecen contribuir al descoloro de la lengua americana. Sin embargo, nada más lejos de la verdad; según R. J. Cuervo -primer estudioso del problema y definidor de los rasgos mencionados-lo que prueban es la gran fidelidad del

español de América al patrimonio recibido de España y, por ende, su incuestionable legitimidad. Con todo, es preciso señalar que la asignación de estos caracteres a la modalidad lingüística americana tampoco se ha visto libre de discusión y terminó viéndose involucrada en la gran polémica entre andalucista y americanista. A su exposición se consagra el presente estudio en un momento en que las aguas parecen haber vuelto a su cauce y los argumentos de la razón han terminado por imponerse al paso de los sentimientos.

2. Según Cuervo, la base de la lengua general americana, su *fondo originario*, no es otra que la usada en la Península en la época del descubrimiento. En ella comienzan muy pronto a destacar ciertos rasgos estrechamente asociados a las circunstancias en que se llevó a cabo la conquista y colonización del Nuevo Mundo. Dos de ellos, el avulgaramiento y el marcado carácter dialectal, se correlacionan básicamente con factores demográficos; el tercero -que, como es obvio, no surgirá hasta fechas muy tardías,- se asocia claramente a la cronología. Se trata de la tendencia arcaizante.

La primera característica se relaciona con el nivel social de la inmensa mayoría de los españoles llegados a tierras americanas: el estrato popular. Este factor es responsable de la preferencia observada en el español americano por voces como *candela* (*fuego*), *plata* (*dinero*), *cachete* (*mejilla*), *pellejo* (*piel*), etc. A ellas habría que sumar todos aquellos términos -incontables, realmente- en que, por evolución fonética, la lengua de América ha optado por la forma popular o vulgar. A título de ejemplo son mencionables voces como *prencipio* , *sospiro*, *dino*, *dotor*, *pacencia*, *edá*, *naide*, *huera*, (por *fuera*), etc. A ellos habria que añadir la presencia de los llamados pretéritos fuertes como *vide*, *vido*, y, muy en especial, el *voseo* y sus formas verbales (*vos cuidás*, *andá*, *comé*) (Cuervo: 1904, 553, 618-619; 1914, 708-770).

El segundo rasgo, la abundancia de dialectalismos, responde a un hecho que Cuervo apunta someramente y que, más tarde, las estadísticas de P. Boyd-Bowman se encargarán de afirmar: la representación de todas las regiones peninsulares -con evidente preponderancia del mediodía español- en la empresa americana. Esta presencia ha dejado innegables huellas en el vocabulario. En Colombia, sin ir más lejos, aparecen voces de origen gallego/portugués o asturiano como *birria*, *ígrimo*, *rejo*, *pararse*, etc; catalano-aragonesas como *anchar*, *bofo*, *catufo*, *quicho*, o expresiones como *a lo que llegó*. ¿Andalucismos? Cuervo sospecha que en Andalucía se encuentra el origen de gran número de voces americanas:

"Lástima que no tengamos todavía - dice - un diccionario de andalucismos, que sin duda dará mucha luz al lenguaje americano..." (1901: 523) .

Menciona como tales *costurero*, *desgarrar*, *locero*, *pea*, *pocillo*, *traste*, etc. Aunque es apreciable sobre todo en el léxico, este rasgo no está ausente ni mucho menos de la fonética; su manifestación más clara es el *seseo*.

El carácter arcaizante constituye, por su parte, uno de los principales argumentos de Cuervo para poner de manifiesto la legimitidad del español de América. Éste ha conservado multitud de usos que, por haber modificado ligeramente su aspecto exterior, inducen a creer que se trata de innovaciones. En el caso concreto del léxico el arcaísmo afecta tanto a los términos como a las acepciones. Entre los primeros menciona el autor *arremuescos*, *calabazo*, *engerido*, *gabera*, *grampa*, *laja*, *pontocón*, *trompezar*, *zurumbático*, etc.

Acepciones corrientes en Bogotá y de comprobado uso antiguo son, por ejemplo, *apeñuscar* (agruparse, amontonarse), *aporcar* (arrimar tierra para cubrir las raíces de una planta), *barranco-a* (mole de tierra o ribazo que limita lo que en Espana se entiende por este término), *bravo* (enfadado, violento), *cobija* (manta o cobertor), *costurero* (habitación), *decorar* (deletrear), *carreta* (rueda)...En otros casos el arcaísmo aparece disimulado detrás de una ligera variación formal, atribuible a diversos fenómenos fonéticos. Cuervo cita los ejemplos de *ajotar* (por ahotar), *burrión* (gorrión), *retobarse* (rebotarse), *cerullo* (zurullo) (Cuervo: 1914, 676-691, 825-839; 1909-1910x, 691-717).

Los tres rasgos que, como se ha dicho, caracterizan al español americano frente al peninsular son realidades que proceden de sus mismos orígenes y deben relacionarse con el factor humano que intervino de manera más directa en la conquista y colonización del Nuevo Mundo: el pueblo llano. Fue este estrato social, constituido por individuos de muy diversa procedencia regional, el que conformó el fondo patrimonial del español americano. Las generaciones posteriores mantuvieron, a juzgar por la realidad presente de la lengua en América, una gran fidelidad a ese fondo; y es este hecho precisamente lo que legitima el uso que allí se practica.

Conviene reseñar en este sentido que las características apuntadas se encuentran estrechamente correlacionadas con factores extralingüísticos de muy variada índole. Entre otros: aspectos políticos de la conquista americana, procedencia regional y nivel social de conquistadores y colonos...Cabe decir al respecto que el latín constituye un buen paradigma de la incorporación del español al Nuevo Mundo, tanto en sus circunstancias externas como en el tipo de lengua llevado. Ambos coinciden básicamente en dos puntos: la extracción social del elemento difusor y el tipo de lengua difundido. En cuanto al primer factor es preciso señalar que en la empresa americana priva con mucho el estrato social más bajo.

El predominio de las capas sociales inferiores en la difusión del español americano es algo que se infiere claramente del cotejo entre determinados rasgos actuales y documentos literarios de la época de la conquista que reproducen el habla popular. Así, Fernández de Oviedo señala que en la empresa americana estuvieron representadas todas las regiones españolas: castellanos, leoneses, extremeños, aragoneses, murcianos, canarios y andaluces. La proporción, así como su predominio en los distintos asentamientos americanos, es algo que varía notablemente con el tiempo. De todos modos, puede afirmarse que durante el siglo XVI predominó claramente la inmigración del sur peninsular; a partir del XVIII será el norte el que tome el relevo en la conducción de la economía americana. Dice Cuervo:

> "La historia y la filología están conformes para probar que los primeros pobladores de América representaban todas las comarcas de la península ibérica...por descontado que yo no tomo estos números como proporción efectiva de los pobladores, pues es casual la circunstancia de indicarse en aquellas obras la patria de algunos entre muchísimos otros; pudo suceder también que algunos de ellos se volviesen a España; pero sí prueba que toda la península dio su contingente a la población de América." (1901,531-532)

Llevado por mar, el primer contacto español con el suelo americano fue a través de las islas. Allí se establecieron los primeros asentamientos y de allí pasó al continente. Fue, concretamente, la Española el lugar donde la lengua recién llegada sufrió su primera *aclimatación* al Nuevo Mundo. Allí tuvo que afrontar las primeras dificultades y también

en esta isla se produjo su primer contacto con las lenguas indígenas de las que tomará prestados no pocos elementos (de tipo-léxico, principalmente) (Cuervo: 1914: 36-37, 530).

La Española desempeñó una función de trascendental importancia en la formación de los caracteres básicos del español de América, puesto que la modalidad de lengua en ella gestada va a servir de norma para futuros asentamientos. Según Cuervo, el molde lingüístico se define aquí, ya que en este lugar se detenía la flota y allí se organizaban las diferentes expediciones hacia otros puntos del Caribe y hacia Tierra Firme. La relativa uniformidad lingüística se vio favorecida por la rapidez con que, a diferencia del caso del latín, se produjo la conquista del territorio americano. El ritmo veloz seguido en esta operación no permitió la formación de capas lingüísticas cronológicamente distintas.

Los factores antes mencionados (nivel social y extracción regional del elemento difusor y medio de transmisión) justifican suficientemente las peculiaridades de la modalidad lingüística americana. La lengua difundida en América por los conquistadores es exactamente la misma que por esas fechas se hablaba en España: la lengua de fines del XV y principios del XVI, el español preclásico. En este caso también es válido el parangón con el caso del latín: se trata de la lengua de una época en la que lo popular y lo culto no estaban tan separados como lo iban a estar un siglo más tarde, a causa del intenso cultivo literario. Entre el vulgo bogotano circulan una serie de formas como *recebimos*, *prencipio*, *sospiro*...- que ya aparecen en los dramaturgos del XVI puestos en boca de personajes de extracción social baja (Cuervo: 1914, 535-536).

De todos modos, el español de América no experimentó un proceso de diferenciación tan fuerte como cabía de esperar de la rica variedad regional en él representada. Este hecho hay que atribuirlo a la nivelación lingüística que se produjo como consecuencia de la convivencia entre individuos de distinta procedencia y, también, a la labor uniformadora de la administración. Esta nivelación -producida en los mismos orígenes y que es, en gran parte, responsable de la relativa homogeneidad que el español americano presenta actualmente- favoreció a la lengua de la región cuyo poder politico se hizo cargo de la empresa americana (Cuervo: 1914, 33-34).

3. La gran mayoría de los estudios sobre el español de América, realizados con posterioridad a los trabajos de Cuervo, han destacado insistentemente la trascendencia de los tres rasgos mencionados. Hasta tal punto que llegó a convertirse en un lugar común decir que el español del Nuevo Mundo constituye una realidad marcada, principalmente, por el vulgarismo y el arcaísmo. Afirmaciones en tal sentido pueden encontrarse, con más o menos matices, en Menéndez Pidal, M. L. Wagner, A. Malaret, L. Flórez, R. Lapesa, A. Zamora Vicente, J. Corominas, etc. Todos ellos, casi sin excepción, apoyan esta creencia en un dato incuestionable: la preponderancia del bajo nivel social más bajo entre el elemento difusor (de ahí el tipo de lengua difundido). Sin embargo, no han faltado voces discordantes; en primer lugar, la de Amado Alonso. La postura del autor se enmarca dentro de la investigación sobre el origen de los rasgos más característicos del español de América (seseo, yeísmo, etc).

3.1. A. Alonso rechaza, por tópica, la creencia en que la base del español de América es el español *anteclásico*. Este calificativo resulta claramente inadecuado porque aplica a la lengua de uso una denominación exclusiva de la lengua literaria y supone, además, que la modalidad actualmente hablada en América es un *derivado* exacto de la importada

por Colón y sus acompañantes. Nada más lejos de la verdad: el español sufre su primera *aclimatación* al Nuevo Mundo en la Española; durante los siglos XVI y XVII el contacto entre España y América es muy intenso en todos los órdenes, de modo que puede decirse que todo lo nuevo en la metrópoli llegaba a la colonia.¿Quiere decir esto que aquélla careció de toda originalidad y se limitó a copiar servilmente los modelos peninsulares? En modo alguno: durante este período el español de América va adquiriendo una forma típicamente americana. Enraizado en un medio diferente, el español americano ya no es exactamente igual al peninsular; se encuentra mediatizado por *lo americano*. Esta realidad -y no el español *clásico* o *anteclásico*- constituye la auténtica base del español en América (A. Alonso: 1953, 10-12).

Creciente es, por otra parte, el movimiento de opinión que ve en el andaluz el fundamento del español de América. Sin embargo, las razones resultan, finalmente, poco consistentes: las coincidencias lingüísticas con Andalucía se limitan al área del Caribe y, por ahora, carece de apoyos el supuesto predominio de andaluces en la conquista y colonización americanas. Es correcta, no obstante, la impresión de andalucismo que los castellanos tienen cuando escuchan a un americano, aunque esta creencia tiene que ver fundamentalmente con los fenómenos del seseo y del yeísmo (A. Alonso: 1953, 12-13).

Otra opinión -por cierto, muy difundida- es la que considera que el español de América tiene como base el español peninsular del nivel social más bajo: el español popular, vulgar. Según Alonso, este supuesto en modo alguno se ajusta a la verdad, ya que a América no fue únicamente el vulgo, sino también gente de letras; prueba de ello es el temprano florecimiento cultural americano. No puede decirse que el español coloquial del siglo XVI fuera más vulgar (en ningún sentido) que el hablado en la Península. En América se produjo una ruptura del equilibrio entre las dos fuerzas sobre las que gravitaba la lengua en España-las tendencias vulgares y las tendencias cultas-, a causa de la *ruralización* experimentada por la vida americana en un principio. En este sentido, bien puede afirmarse que el español se aplebeyó en América con motivo de la *desurbanización* sufrida al llegar al Nuevo Mundo -hecho que terminó por influir incluso en su *ideal lingüístico*. Desde esta perspectiva sí puede hablarse de vulgarismo en el plano de la lengua; ahora bien, si el vulgarismo existe, tuvo que afectar por igual a las diferentes clases sociales, ya que todas colaboraron en la conquista y colonización de América: señores, capitanes y clérigos, al lado del pueblo bajo (A. Alonso: 1935, 125-141).

¿Cuál es, pues, la auténtica base del español de América? Para el conocimiento de la lengua que, verosimilmente, utilizarían los conquistadores existen tres testimonios excepcionales: la *Gramática* de Nebrija (reflejo de un ideal de lengua que coincide, de hecho, con el descubrimiento de América), el *Diálogo de la lengua* de Valdés (importante por la relevancia concedida a la lengua hablada) y el judeoespañol. Con todo, lo que más interesa con vistas a determinar la mentalidad de lengua llevada a América es el examen de la extracción social y regional de sus difusores. En este punto Amado Alonso admite sin más las tesis de Henríquez Ureña, según el cual en la, empresa americana participaron todas las regiones españolas; castellanos y andaluces predominan por igual durante el siglo XVI (P. Henriquez Ureña: 1931, 129-143).

Ahora bien, la afirmación de que en la conquista y colonización de América estuvieron representadas todas las regiones españolas parece implicar una fuerte diversidad lingüística entre sus protagonistas. Por tanto, no es fácil dar cuenta de la homogeneidad (relativamente alta) de la lengua hablada actualmente en América. Para justificar adecuadamente este hecho conviene tener en cuenta, según Alonso, que el tipo de lengua

llevado a América habría sufrido una doble nivelación. La primera, en España, antes de emprender el rumbo a las Indias; es la nivelación que el uso general impone al particular o local como garantía de la comunicación. En este caso, el uso general es dictado por Castilla la Nueva y su prototipo la lengua cortesana de Toledo (uso al que han contribuido y se atienen un número importante de poetas y escritores, castellanos o no). Precisamente por los años del descubrimiento *el sentido nacional de la lengua* experimentó una notable intensificación: en ese momento empieza a adquirir importancia la denominación de *española* frente a *castellana* para referirse a la modalidad de lengua más general.

Así pues, a la hora de embarcar cada hablante manejaba simultáneamente dos lenguas: la particular (regional o local) y la general. Una vez en el barco, durante las largas travesías, tenía que producirse por fuerza un segundo tipo de nivelación ocasionado por el encuentro de gentes de tan distinta procedencia regional y la consiguiente necesidad de entendimiento. A partir de esta nivelación irá gestándose, con el continuo trasvase de expedicionarios durante el siglo XVI, una modalidad lingüística diferenciada: el español de América.

Desde la perspectiva de la lengua, no fue Andalucía sino Castilla la región que hizo mayores contribuciones a la formación del español americano:

> "Si a los materiales peninsulares con que se hizo la nivelación se quiere llamar base lingüística del español americano, la base es el castellano = español, traído por los castellanos como forma (casi) única, y por los regionales como forma variantemente informadora de su regional respectiva...Era el castellano = español, la lengua nacional e interregional, la que entró como componente principal en los materiales originarios, aquello del castellano en que coincidían andaluces, extremeños, gallegos, leoneses y aragoneses." (A. Alonso: 1953, 45-46).

El origen de la diferenciación lingüística entre España y América hay que buscarlo dentro, en los propios americanos, no fuera de ellos. Esta afirmación se apoya en razones de carácter lingüístico e histórico. Las primeras ponen de manifiesto que el cambio es algo inherente a la lengua: las lenguas evolucionan y evolución implica precisamente *olvidar* e *innovar*. Por esto, es, muy normal que el español de América experimentara un desarrollo no del todo coincidente con el peninsular. La segunda razón de carácter histórico y social se refiere al cambio experimentado en América por los primeros pobladores a entrar en contacto con un mundo desconocido. Allí se imponen unos ideales de vida nuevos, diferentes de los defendidos en la Península. Todo esto tiene repercusiones en los dominios del lenguaje desde el primer momento: los marinerismos, indigenismos y la aplicación de nombres patrimoniales para designar las nuevas realidades son las primeras notas diferenciales entre el español peninsular y el americano.

En las conclusiones Alonso recoge todos los elementos analizados como posibles causas de la variedad lingüística americana, pero debajo laten otras preocupaciones. La primera (y principal) es la defensa de la independencia lingüística de América y, en segundo lugar, la negación de cualquier tipo de vinculación entre los rasgos americanos y los de una región concreta: "Considero de gran importancia histórico-lingüística las cuestiones relativas a la composición demográfica y regional de conquistadores y colonizadores; pero una vez estudiadas, debemos abandonar la idea de que la base del español americano esté en el predominio que una región especial (la andaluza) o una clase social (la plebeya) decisivamente la primera emigración del siglo XV, tuvieran en la

población del Nuevo Mundo." (A. Alonso: 1953, 59-60).

3.3. Con todo, A. Alonso da por resuelta una cuestión que el estudio de P. Henríquez Ureña no hace más que desbrozar (1931: 120-122, 129-143). La investigación sistemática de la demografía es llevada a cabo años más tarde por P. Boyd-Bowman. Las conclusiones revisten enorme importancia no sólo para el conocimiento de los contingentes de población que pasan de España a América sino también para la cronología -y filiación- de los rasgos más característicos de la lengua americana.

Para el autor, las diferentes teorías formuladas no pasan de *ingeniosas hipótesis*, mientras los dos elementos antes mencionados continúen sin ser aclarados. A la luz de los resultados podrá precisarse qué factores -y en qué medida- han configurado las distintas modalidades lingüísticas hispanoamericanas. Entre estos factores pueden mencionarse la fecha de la conquista, la extracción regional de los conquistadores, densidad de población y nivel cultural de los indios conquistados y, en último lugar, los diversos grados de bilingüismo a que dieron lugar las diversas condiciones socioeconómicas y religiosas que caracterizan el tiempo posterior a la conquista.

El análisis estadístico de Boyd-Bowman abarca el período que va desde 1492 a 1600 e incluye a 40.000 colonos de los (aproxidamente) 200.000 que debieron pasar a América en esta época. Para el *Período antillano* (1492-1519) los resultados hablan por sí solos: sumando a Andalucía las provincias extremeñas más Salamanca, el porcentaje de andaluces alcanza el 49% del total de población emigrada (Sevilla y Huelva llegan al 78% de este total); el resto se compone de castellanos, asturianos y vascos (=50%). Por provincias sobresale Sevilla con 1.259 individuos, seguida de Huelva con 439; el predominio andaluz queda, pues, fuera de toda discusión. Dividiendo el *período antillano* en dos partes (1492-1509 y 1509-1519) resulta que, en la primera, Andalucía representa el 60% del total; en la segunda reduce su participación a un 37%. pero conserva todavía el primer puesto. Concluye Boyd-Bowman:

"Es sumamente significativo el hecho de que, en la época antillana, en su conjunto, de cada tres colonizadores, por lo menos uno era andaluz y, además, de cada cinco uno era oriundo de la provincia de Sevilla; de cada seis, uno se llamaba vecino de la ciudad del mismo nombre." (P. Boyd- Bowman: 1957, 23). Esta preponderancia numérica andaluza resulta enormemente importante por el momento en que se produce: es precisamente el período antillano cuando se efectúa la aclimatación del español al nuevo suelo y la subsiguiente nivelación lingüística entre las diferentes modalidades dialectales. Esta primera nivelación supone, en realidad, un proceso diferenciador respecto del español peninsular; después de ella el español no es ciertamente diferente a ambos lados del mar, pero tampoco es idéntico. De aquí son deducibles dos hechos, ya apuntados por Cuervo: los individuos que iban llegando a la Peninsula tendrían que renunciar a ciertos rasgos lingüísticos y amoldarse a la nueva situación y, lo más importante, precisamente el tipo de lengua fraguado durante el período antillano el que se difundirá por el continente, puesto que fueron los colonos antillanos los que llevaron a cabo la conquista de Tierra Firme.

Santo Domingo fue el primer contacto de los españoles con tierra americana. Allí se establecieron y de allí partieron también las expediciones hacia Cuba y Puerto Rico, primero, y hacia Tierra Firme, después; de Cuba, en concreto, salieron la mayoría de los conquistadores de Méjico.

Las largas travesías en barco constituyen una realidad muy importante para explicar

no pocos rasgos léxicos del español americano. Boyd-Bowman coincide con Cuervo en que su influencia sobre los viajeros procedentes del interior del país debió de ser muy relevante en el plano lingüístico, a juzgar por el elevado número de palabras de origen marino que circulan todavía con gran vitalidad dentro de la lengua actual de América. La inmensa mayoría de los marineros proceden de Andalucía Occidental (234); les siguen los vascos (32), etc.

Otro dato -antes ni siquiera sospechado y que inclina definitivamente la balanza de la población a favor de Andalucía- es la emigración femenina entre 1509 y 1519. Andalucía aporta el 69% y de ese porcentaje el 50% corresponde a la ciudad de Sevilla; le siguen en importancia Badajoz, Toledo, Salamanca, etc. El número de mujeres andaluzas supera, pues, al de hombres hecho de gran trascendencia lingüística por el influjo directo sobre los niños y, sobre todo, porque debieron de servir de modelo para las mujeres indígenas (P. Boyd-Bowman: 1957, 27).

Pero esto no es todo. Hay que considerar, también, el papel desempeñado por la propia ciudad de Sevilla durante el período analizado para apreciar en su justo valor la gran contribución de esta urbe (con elementos humanos y medios materiales) a la empresa americana. Sevilla significa mucho en esta época (y olvidarlo constituye un gran error): es la sede del Gobierno para las Indias Occidentales y el lugar donde se reclutan los colonos y se deciden las operaciones mercantiles. Además allí se construyen las naves que harán la travesía del océano y Sevilla también es el lugar de encuentro obligado de gentes de muy variada procedencia, tanto española como extranjera. Lingüísticamente las consecuencias de este hecho son muy relevantes:

"En los primeros años de la conquista, Sevilla, simbolizaba el espíritu colonizador e imponía sus normas de hablar en el futuro emigrante. Estas normas lingüísticas seguían imponiéndose durante la larga y peligrosa travesía del Atlántico y, por último, en el Caribe, donde la vida debió de parecer al recién llegado maravillosamente extraña y exótica. La aclimatación significaba para él adquirir lo más pronto posible la perspectiva, el lenguaje y el *savoir faire* de los colonizadores que les habían precedido." (1957; 27).

Y una precisión final del gran alcance:

"Mi propósito es más bien el de asentar el hecho de que, en cuanto a la colonización del Nuevo Mundo fue el lenguaje de Sevilla, no el de Toledo o Madrid, el que estableció las primeras normas." (203). No tiene sentido, pues, negar el influjo andaluz, cuando todo el mundo reconoce la mayor proximidad lingüística entre América y Andalucía que entre la primera y Castilla o cualquier otra región peninsular y, sobre todo, cuando las estadísticas prueban que la preponderancia numérica de los andaluces fue un hecho.

La investigación de Boyd-Bowman pone de relieve la inexactitud de las posturas de P. Henríquez Ureña y de A. Alonso en cuanto a la composición de los contingentes de población que emigraron al Nuevo Mundo. Las conclusiones abonan sobradamente la caracterización del español de América como una modalidad dialectal (con marcada presencia de andalucismos y marinerismos) y avulgarada. Es un hecho que se justifica por la extracción social y regional de los conquistadores y colonos.

3.4. Con todo, el interés por la cuestión ha seguido suscitando la atención de los estudiosos. Desde hace algunos años, está siendo sometida a una profunda revisión la caracterización del español americano (y, en concreto, la importancia del arcaísmo y el vulgarismo) por otra parte de lingüístas como J.M. Lope Blanch, I. Lerner, R. Lapesa, Juan Corominas (estos dos últimos en relación con el vulgarismo), A. Rosenblat, M. Sala, etc.

En realidad, esta postura crítica se remonta a la polémica sobre el andalucismo y tiene como principales abogados a P. Henríquez Ureña y a A. Alonso. Lo que late en el fondo de la discusión es la distinta consideración de la base -o fondo originario- del español de América. En su definición y en la evaluación de lo que actualmente se considera vulgar y arcaico dentro del español americano residen las claves del problema.

3.4.1. En uno de los primeros trabajos dedicados a esta cuestión Menéndez Pidal hace a los difusores del español en América responsables de su carácter vulgar. Se trata, según él, de un rasgo estrechamente emparentado con el *popularismo*, factor de capital importancia en todas las manifestaciones lingüísticas y literarias peninsulares. La razón por la cual el español de América ofrece un colorido más vulgar que popular debe atribuirse al nivel sociocultural de los colonizadores. Al predominar las clases bajas, se produjo un aflojamiento en la norma culta y este hecho -unido a las nuevas circunstancias de todo tipo que acompañaron el desarrollo de la empresa americana- dio como resultado el avulgaramiento de la lengua. Entre los rasgos vulgares americanos incluye el voseo, la caída de *-d-*, la diptongación de los hiatos y, en lo referente al léxico, se remite, entre otros trabajos, a las listas facilitadas por Cuervo (R. Menéndez Pidal: 1978, 108).

Con respecto al arcaísmo, Menéndez Pidal acepta su existencia, pero insiste, al mismo tiempo, en la fuerza innovadora del español americano. Lo atribuye, en general, al carácter marcadamente coloquial de la lengua del Nuevo Mundo y, en este sentido, recuerda su parentesco -previamente establecido por Cuervo- con el latín vulgar en la facilidad para el neologismo y el diminutivo. En las conclusiones de uno de los últimos trabajos sobre esta cuestión el autor vuelve a insistir en la aparente paradoja que implica el uso de los calificativos *arcaizante*, *conservador*, e *innovador* para referirse a la misma realidad lingüística:

"El habla de América se divide en variedades conservadoras e innovadoras, que vienen a complicar el panorama del español de Ultramar: de una parte el cortesanismo impone desprecio por lo arcaico y aceptación de nuevas normas del habla culta metropolitana; pero, por otro lado, implica un purismo y esmero idiomático refractario a toda novedad avulgarada o dialectal." (Menéndez Pidal: 1962: 157).

3.4.2. Menéndez Pidal introduce, pues, una discriminación en la consideración de los rasgos caracterizadores del español americano, que constituye uno de los puntos de partida de los que niegan el tratamiento del habla del Nuevo Mundo como un todo. Ésta es la línea en que se sitúan M.L. Wagner, L. Flórez y A. Malaret, entre otros. Todos ellos coinciden en señalar la pervivencia de una gran cantidad de vulgarismos dentro del español, (y no exclusivamente en sus modalidades menos cultas). Así, Wagner ofrece una amplia lista de vulgarismos y arcaísmos, que él atribuye al predominio de gentes de clase baja en la empresa americana. En cuanto a los arcaísmos Wagner pone de relieve -al igual que Cuervo y Menéndez Pidal- que deben considerarse realmente tales muchos de los anteriormente definidos como americanismos (M.L. Wagner: 1949, 1-25; L. Flórez: 1980, 22; A. Malaret: 1946).

Desde el lado peninsular A. Zamora Vicente y R. Lapesa también han aportado sus puntos de vista sobre esta controvertida cuestión. Para el primero el vulgarismo y el arcaísmo son elementos incuestionables cuando se trata de definir los caracteres diferenciales del español de América respecto de la norma peninsular. Rafael Lapesa se muestra conforme, por su parte, con las posturas que defienden el carácter marcadamente

conservador y arcaizante del español de América, aunque rechaza de plano -y en esto conecta con la postura representada, entre otros, por Lope Blanch- el calificativo de *vulgar* como definitorio del habla americana. Dice el autor:

"No es exacto hablar de mayor o menor vulgarismo a un lado u otro del océano, sino de determinadas divergencias de norma dentro de una norma general común. Tanto en América como en España los dialectalismos y los vulgarismos tolerados en la conversación no pasan a la escritura de gentes medias, y menos todavía a la producción literaria, salvo en las obras costumbristas o de ambiente popular." (1980: 592-593) Esta postura se ha visto reforzada durante los últimos tiempos por boca de relevantes figuras de la lingüística americana y española se han alzado contra el tópico fácil de considerar al español de América como un todo y, consiguientemente, contra la aplicación indiscriminada de los calificativos *vulgar* y *arcaizante*. En realidad, esta reacción -encabezada, entre otros, por J.M. Lope Blanch y R. Lapesa- tiene precedentes muy notables, aunque las razones del rechazo no son, lógicamente, las mismas en todos los casos. Los argumentos esgrimidos para oponerse a las generalizaciones superficiales respecto del español de América proceden -o se encuentran de alguna manera vinculadas- a la polémica andalucista. A ella se vuelven ahora los ojos, ya que lo que está en juego es una vez más la base del español de América. Por eso, se revisan los trabajos de P. Henríquez Ureña y, sobre todo, los de A. Alonso; con ciertos matices, también cobran actualidad determinadas afirmaciones de Menéndez Pidal.

Angel Rosenblat es el primero en hacerse eco de las opiniones de A. Alonso acerca de cómo debe entenderse el término *vulgarismo*, referido al español de América. En concreto, Rosenblat está plenamente de acuerdo con dos postulados de A. Alonso: el español de América se forma durante el siglo XVI por nivelación y en su definición cuentan decisivamente la extracción regional de conquistadores y colonos así como el nivel sociocultural de éstos. Es en este último aspecto donde el autor centra su atención:

"Es un lugar común -dice- afirmar que el descubrimiento, conquista y colonización de América fue obra eminentemente popular. El español popular de América sería así una prolongación del español popular de la Península. El problema comienza en cuanto se quiere aclarar el concepto de *popular*. Es evidente que se toma comúnmente *pueblo* en el sentido de capa inferior de la población. Y si es así, la afirmación parece demasiado general y engañosa. Claro que el español de América prolonga el de los soldados y colonos del siglo XVI. Pero el error está en proyectar sobre colonos y soldados nuestras connotaciones actuales, y pensar que aquellos colonos y soldados constituían los sectores más bajos de la sociedad española." (1964: 171).

Rosenblat resalta la abundancia de hidalgos y gentes principales en la empresa americana. Curiosamente en América no predominó el sector social al que es imputable de una manera más directa el vulgarismo: los campesinos. Las crónicas y las listas de pasajeros revelan la abundancia de marineros, artesanos, mineros, pero es patente, también, la enorme afluencia de oficiales del rey, clérigos, gentes de letras y una gran cantidad de personal administrativo. Es más: entre la gente de armas, abunda el hombre culto, el escritor de crónicas e historias sobre la conquista.

Resultado de la alta proporción de altas gentes entre los inmigrantes fue la *hidalguización* general de la vida americana. Los conquistadores -que ahora tienen conciencia de su nobleza- adoptan los modos de decir y de comportarse de la aristocracia. Un ejemplo bastante ilustrativo de la nueva situación es el rechazo del *vos* como signo de tratamiento de superior a inferior y la preferencia por formas más corteses como *vuestra*

merced, *don*, *señoría*, etc.

Otra razón más en contra del pretendido popularismo o avulgaramiento de la vida americana es la pujante actividad literaria y cultural, que surge muy pronto - siglo XVI - en centros urbanos importantes (como la ciudad de México). Es preciso admitir que la gran cantidad de hidalgos y hombres de letras así como el elevado contingente de personas al servicio de la administración de la colonia impondrían un tipo de lengua culta, que actuó de factor nivelador de las diferencias sociales y dialectales. A la luz de estos datos Rosenblat niega tajantemente que el español americano del XVI sea una simple prolongación del habla rústica popular. ¿Cuál es, pues, la base real del español americano? La representada por los estratos sociales medios y superiores de la España del momento (1964: 171).

Otras de las voces que con mayor vehemencia han arremetido en contra de los tópicos y las fáciles generalizaciones empleadas para referirse al español de América es J.M. Lope Blanch. No niega este autor la presencia en su interior de abundantes vulgarismos y arcaísmos -cosa, además, bastante evidente después del importante trabajo de Boyd-Bowman sobre el léxico del XVI-, sino que expresa su repulsa por el abuso que se comete al hablar de la lengua de América como un todo homogéneo. El autor insiste en la necesidad de tomar en consideración las diferencias de clase social.

Al igual que A. Rosenblat, Lope Blanch rechaza la idea -defendida, sobre todo, por M.L. Wagner y A. Zamora Vicente- de que la base del español americano es el español preclásico. Si esto es así -y lo confirman opiniones tan autorizadas como la de A. Alonso - no tiene, pues, sentido invocar el *preclasicismo* del español llevado al Nuevo Mundo para justificar su carácter arcaizante. Lope Blanch se opone también a la afirmación - defendida, entre otros, por M. Bartoli- de que las áreas lingüísticas marginales tienden a ser más conservadoras que las metropolitanas; desde luego, esta situación no se ha producido en el caso del español americano. Se impone, pues, un cambio radical de perspectiva.

Los fenómenos lingüísticos en que se fundamenta el supuesto arcaísmo del español americano son los siguientes: uso del pretérito simple por el compuesto, cambio de género o de número (el llamado por la llamada, las casas por la casa, etc.), uso de la forma -ra como pluscuamperfecto de indicativo, el voseo, (vos por tú) y, sobre todo, el tipo de léxico más común. Ahora bien, estos argumentos necesitan ser matizados para no caer en el error. La primera precisión se apoya en consideraciones sociales: muchos de los arcaísmos léxicos pertenecen exclusivamente a la lengua rústica (igual que en la Península) y no valen, pues, para caracterizar al español americano en su totalidad.

La segunda limitación es de orden geográfico: determinados fenómenos -el voseo, por ejemplo- se hallan circunscritos a áreas muy delimitadas y, por tanto, tampoco afectan a la lengua de América en su conjunto. Finalmente, otros pretendidos arcaísmos americanos -tal es el caso de *canté* por *he cantado*- no son realmente conservación de usos peninsulares, sino *innovaciones* típicamente americanas. Finalmente, el uso de la forma -ra como pluscuamperfecto de indicativo no es un arcaísmo, sino recuperación de un uso antiguo (J.M. Lope Blanch: 1968, 89-94).

Para Lope Blanch la esencia del problema está en el criterio empleado hasta el momento de definir los arcaísmos: pasan por tales vocablos o formas que han dejado de usarse en la norma peninsular y, sobre todo, madrileña. Consiguientemente -y para evitar tal abuso es de vital importancia proceder a una discriminación dentro del concepto de *lengua española*, de forma que incluya los distintos subsistemas generales (cada uno de

ellos con su constelación de dialectos particulares) a través de los cuales ella se hace presente en los diferentes dominios donde se habla. Además de esta consideración diatópica, conviene tener en cuenta que cada dialecto tiene su propia norma (y sus subnormas), de acuerdo con los distintos estratos socioculturales. De hecho, todas estas normas, reunidas, integran lo que podría denominarse *norma hispánica*, pero ninguna de ellas la comprende en exclusiva. Por eso, no parece correcto tachar de arcaizante una forma presente en la mayoría de las diferentes hablas hispánicas porque está ausente de una (o unas pocas) norma (por muy prestigiosa que sea). Esto es lo que ocurre con muchos de los llamados arcaísmos americanos: que son compartidos por otras hablas peninsulares (Lope Blanch: 1968-1969, 95-97).

Por lo demás, se olvida con excesiva frecuencia que también existen arcaísmos dentro del español peninsular (y madrileño) como *estafeta, afeitarse, acordar algo, estanco*, etc. Se precisa, pues, un criterio más amplio al enjuiciar los fenómenos de una lengua como el español. Concluye el autor:

"No paso por alto - dice Lope Blanch - el hecho de que en el español de la extensa América puedan encontrarse abundantes ejemplos de arcaísmos verdaderos, de arcaísmos - voces, formas, sonidos desusados - para la norma hispánica general. Y, sin embargo, me resisto a aceptar fácilmente los calificativos de arcaizante y conservador como definitorios del español americano. Por una sencilla razón: porque con un mínimo esfuerzo podrían encontrarse tantos o más arcaísmos verdaderos en la reducida España." (Lope Blanch: 1968-1969, 101).

3.4.5. Objeciones similares a las de Lope Blanch se advierten en Marius Sala e Isaías Lerner. Según M. Sala, la mayoría de los arcaísmos léxicos no son panamericanos, sino que se encuentran recluídos en determinadas zonas (por ejemplo, las Antillas) y añade que dentro del español americano las tendencias arcaizantes e innovadoras se encuentran en un plano de igualdad (M. Sala: 1970, 779-785). Según I. Lerner habría que distinguir entre las voces que han dejado de usarse en la lengua general de España (pero siguen empleándose en América), las que han desaparecido de la norma general de ambos continentes (aunque se mantengan dentro del habla popular o rústica de América) y, finalmente, las que, aun habiendo desaparecido de la lengua general, tienen su origen en la lengua literaria de los siglos XVI y XVII y se conservan como dialectalismos peninsulares o como ruralismos americanos. Con todo, no pocos de ellos son arcaísmos sólo en la forma, ya que su contenido ha experimentado un proceso de innovación (I. Lerner: 1974, 1-16).

3.4.6. Del carácter dialectal -tercer rasgo definitorio del español americano- se han ocupado, entre otros, J. Corominas, A. Alonso, R. Lapesa, A. Zamora. La mayoría se interesa por la exacta procedencia peninsular de las distintas voces dialectales que se registran dentro de la lengua americana. En lo sustancial se mantiene la tesis de Cuervo: la presencia de abundantes dialectalismos dentro del español de América constituye una prueba inequívoca de la participación de todas las regiones españolas en la empresa americana. De todos modos, los ejemplos propuestos por Cuervo no son más que un botón de muestra del enorme repertorio que las sucesivas investigaciones han ido acumulando. En este sentido, puede decirse que los trabajos posteriores han evidenciado lo que en él no es más que una sospecha (aunque documentada).

El primer trabajo serio sobre los dialectalismos peninsulares del español americano

corresponde a J. Corominas. El autor se interesa por las voces procedentes de una zona bien delimitada -que, según él, sobrepasan en importancia a las de cualquier otra región. Entre los *occidentalismos* se incluyen dos tipos: leonesismos y gallegoportuguesismos. La lista de occidentalismos -que, en Cuervo, apenas sobrepasa la treintena- alcanza en Corominas cifras insospechadas. Entre ellos se incluyen términos de todo tipo, divididos a su vez en *seguros, probables* e *hipotéticos*: *andancio, cangalla, carozo, columbiar, chifle, furnia, rengo, zurumbático, zuncho, bosta, cardumen, chantar, aparragarse*... Con todo, es en el plano morfosintáctico donde las coincidencias con Cuervo son más abundantes: el uso de adverbios con valor prepositivo (*arriba, adelante, donde*), expresiones como *más nada* o *más nadie*, el uso de *que* (supuestamente galicista), etc. Corominas sospecha incluso que las diferencias acentuales entre el español americano y la norma de Castilla son de *origen dialectal*. (J. Corominas: 1944, 138-175, 209-254).

De singular importancia, por su originalidad, es el trabajo de Germán de Granda. Este autor analiza las hipotéticas vías de penetración de los lusismos en el español de América. Según él, los portuguesismos se incorporaron al español americano de dos maneras: directa e indirectamente. En el primer caso, los lusismos debieron de llegar al español americano en boca de los esclavos negros, los portugueses y gallegos emigrados al Nuevo Mundo o habrían penetrado desde Brasil, a causa de fenómenos migratorios. En el segundo caso los lusismos tuvieron como intermedio al español peninsular de las zonas más occidentales (Galicia, León, Zamora, Salamanca, Extremadura, Andalucía y Canarias). De aquí habrían pasado al Nuevo Mundo los lusismos, pero ya incorporados al léxico de los viajeros de la Península o Canarias. (G. de Granda: 1968, 344-358; 1980, 347-373; J. Pérez Vidal: 1959-1960, 359-367).

Como se ve, pues, la realidad actual del español de América es deudora en aspectos muy importantes de la época de los orígenes. Apoyándose en Cuervo, no pocos estudiosos lo han presentado como una modalidad preponderantemente conservadora, poblada de rasgos dialectales y marcadamente vulgar. Las diferentes posturas examinadas en este trabajo han puesto de relieve los pros y los contras de esta definición y, sobre todo, la enorme importancia del factor demográfico (además de la cronología). La conclusión más importante es que tal caracterización resulta a todas luces abusiva -como ponen de manifiesto las posturas de Menéndez Pidal, R. Lapesa, A. Rosenblat o J.M. Lope Blanch- y, sobre todo, tienen en Cuervo menos apoyos de los supuestos.

En efecto, conviene recordar que los trabajos dedicados por Cuervo al español de América -o a alguna de sus áreas- se encuentran marcados por la preocupación respecto de su futuro. Lo curioso del caso es que cuando Cuervo se interesa por la calidad de las voces y construcciones supuestamente anómalas topa con una verdad fundamental: el español de América se ha atenido fielmente a sus orígenes y los elementos que, aparentemente, se presentan como *corruptelas* terminan definiéndose como arcaísmos. De ahí que, al lado del palmetazo contra todo lo que no se ajuste a los procedimientos patrimoniales de la lengua, esgrima Cuervo la bandera de la reivindicación: el español de América es tan legítimo como el peninsular (Cuervo: 1901, 538-554).

En este contexto, pues, han de entenderse los calificativos de *vulgar* y *dialectal* y *arcaizante*, dirigidos por Cuervo a la modalidad de lengua hablada en América, en contraposición a la norma peninsular. Es *vulgar*, porque es éste el nivel de análisis que el autor elige; pero Cuervo no afirma en ningún caso que el español de América sea, considerado como un todo, una realidad vulgar. Indudablemente existen vulgarismos, pero conviene recordar que lo que es vulgar en una época puede no serlo en otra y, en

cualquier caso, el español americano no es más vulgar que el peninsular (Cuervo: 1914, 708; 1904, 619-120).

En cuanto a los dialectalismos que Cuervo advierte en el español de América -aparte de ser muy pocos constituyen para él un argumento a favor de la participación de todas las regiones españolas en la empresa americana. Dentro del español americano existen desde luego elementos -en sus distintos niveles- que denotan en él una tendencia a conservar lo que en un principio recibió. Pero éstos constituyen una mínima parte del caudal de la lengua y, en modo alguno, permiten definirla como arcaizante o conservadora. Es más: lo que destaca es la gran capacidad de innovación (más que de conservación) del español de América (Cuervo: 1904, 620-643; 1901, 531-534 y 541-557; 1914, 834-839). En definitiva, Cuervo afirma que la presencia dentro del organismo lingüístico americano de elementos calificables como vulgarismos, *dialectalismos* o *arcaísmos*, pero no dice en ningún momento que el español de América, globalmente considerado, sea *vulgar*, *dialectal* o *arcaizante*. Se trata, en suma, de una generalización imputable a sus exégetas o a sus críticos, que se aviene mal con la pujanza, diversidad y capacidad innovadora de la lengua hablada en América.

Madrid, 30 de abril de 1992.

ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ
Universidad Complutense -Facultad Filología

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, A., *El problema de la lengua en América*, Madrid, 1935.

ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos.* (1953), 3ª ed., Madrid, Gredos, 1967. En concreto:
"La base lingüística del español americano", pp. 7-60.

BOYD-BOWMAN, P., "Procedencia regional de los primeros colonizadores", *Mundo Hispánico*, ano X, 1957, núm. 115, pp. 23-28.

BOYD-BOWMAN, P., *Indice geobiográfico de cuarenta mil pobladores españoles de América en el siglo XVI*, I. (1493-1519), Bogotá. 1964; II (1520-1539), México, 1968; III (1540-1559) y IV (1560-1579), dispuesto para publicación; V (1580-1599) en preparación.

BOYD-BOWMAN, P., *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*, London, 1972.

COROMINAS, J., "Indianorománica. Occidentalismos americanos". *Revista de Filología Hispánica*, VI, 1944, pp. 139-75 y 209-254.

CUERVO, R.J., *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* (1914), en OBRAS, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1954, vol. I.
Disquisiciones sobre filología castellana en OBRAS, vol. II. En su interior se encuentran algunos artículos muy importantes:
"El castellano de América" (518-586),
"El español en Costa Rica" (616-653).

FLORÉZ, L., "Del español hablado en Colombia : Datos de morfología y habla culta informal bogotana", *Thesaurus*, XXXV, 1980 , 1-79 .

GARRIDO DOMÍNGUE, A. , *Los orígenes del español de América*, Madrid, Fundación Mapfre-América, 1992

GRANDA , GERMÁN DE., "Acerca de los portuguesismos en el español de América", *Thesaurus*, XXIII, 1968.

GRANDA, GERMÁN DE., "Contactos sociohistóricos y préstamos léxicos. Lusismos en el español de Paraguay", - *Lingüística Española Actual*, II/2, 1980, 347-373.

HENRÍQUEZ UREÑA, P., "Observaciones sobre el español de América", *Revista de Filología Española*, XVIII, 1931, 120-148.

HENRÍQUEZ UREÑA, P., "Comienzos del español en América", *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana*, Anejo, I, Buenos Aires, 1932, pp. 1-118.

HENRÍQUEZ UREÑA, P., " Sobre el problema del andalucismo dialectal de América" , *B. D. H.* Anejo I, Buenos Aires, 1932 .

LAPESA MELGAR , R., "El andaluz y el español de América". Presente y futuro de la lengua española, II, 1964, 173-82.

LAPESA MELGAR ,R ., *Historia de la lengua española*, 8ª ed. Madrid, Gredos, 1980.

LERNER, I., *Arcaísmos léxicos del español de América*, Madrid, 1974.

LOPE BLANCH , J. M., "El supuesto arcaísmo del español americano", *Anuario de letras*, 7, 1968-1969, pp. 89-110.

MALARET, A., *Diccionario de americanismos* , Mayagüez , Puerto Rico, 1946.

MENÉNDEZ PIDAL, R., "Sevilla frente a Madrid . Algunas precisiones sobre el español de América", *Miscelánea-Homenaje a André Martinet*, III, La Laguna, 1962, 99-165.

MENÉNDEZ PIDAL, R.,"La lengua española", *La lengua de Cristóbal Colón*, 6ª ed. Madrid, Austral, 1978, 101 . 118 .

PÉREZ VIDAL, J., "Las Canarias , vía de introducción de portuguesismos en América", *Actas do Colóquio de Estudios etnográficos "Dr. Leite de Vasconcelos"*, Porto, 1959-60, tomo III, 359-367 .

ROSENBLAT, A.,"Base del español de América : Nivel social y cultural de los conquistadores y pobladores", *Boletín de Filología* (Santiago de Chile), XVI (1964), pp . 171-230 .

SALA, M., "Arcaísmos e innovaciones en el léxico del español americano", *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas*, México, 1970 , pp. 779-785.

WAGNER, M.L., *Lingua e dialetti dell' America Spagnola*, Firenze, 1949.

ZAMORA VICENTE, A., *Dialectología española*, 2ª ed., Madrid, 1979.

Tradução: a Multiplicação ou a Substituição das Aspas?

(Fundamentos para a crítica da tradução de dois romances de Manuel Puig ao Português)

Neide T. Maia González

"...: todo texto, por su aptitud para ser citado,
esta sujeto a una inagotable perversión."
Graciela Reyes

O presente trabalho não tem como objetivo último e exclusivo a crítica de traduções. Tampouco tem a pretensão de formular mais uma teoria e técnica da tradução. Não obstante, de algum modo e inevitavelmente, terá que se aproximar um pouco dessas duas posturas para chegar a bom termo.

Valendo-se menos de teorias da tradução e mais de teorias a respeito da produção de textos, especialmente literários - uma vez que partirá da hipótese de que a tradução é uma das formas de produção de texto -, o que o trabalho pretende, de certa forma, é mostrar tudo o que está em jogo no texto, na materialidade do texto, da qual não podemos escapar, e verificar o que disso se perde, ganha ou altera no momento da transposição a outro código. As razões concretas, situacionais, institucionais, em última instância históricas, que levam a isso não estarão tampouco entre nossas preocupações.

O pequeno arcabouço teórico tem para nós utilidades bem precisas. Por um lado, ele nos ajuda a fundamentar as críticas que faremos aqui a algumas traduções e nos serve também como instrumento de análise de outras. Ele traça, portanto, um roteiro de abordagem, um caminho possível para compreender certos desvios na passagem de um código a outro, roteiro esse que poderá servir de fundamento a uma crítica sólida. Por outro, ele nos serve de alerta em relação a tudo aquilo que devemos levar em conta no momento de realizar um trabalho de tradução.

Forma e conteúdo: uma relação fértil

Dizíamos há pouco que nossa preocupação se voltaria um pouco para a materialidade do texto, da qual é impossível escapar. De certo modo, poder-se-ia entrever nessa postura um certo privilégio da forma em detrimento do conteúdo, tanto no que se refere à produção do texto na língua original quanto à produção do texto na língua para a qual ele vai ser traduzido.

Eis de volta a velha dicotomia, diríamos naturalmente. E, de fato, as questões relativas a forma e conteúdo têm ocupado muitas páginas de lingüístas, teóricos da literatura e analistas do discurso, sendo que as considerações a respeito têm oscilado entre uma absoluta desvinculação dos dois aspectos e uma total identificação entre ambos. Nesse quadro, encontramos propostas de análise para as quais o que realmente conta é a significação, ficando o mais palpável e material das línguas relegado a um segundo plano, ou então propostas que excluem o sentido por considerá-lo fora dos objetivos da lingüística, uma vez que se trataria de algo de natureza psicológica, sociológica ou filosófica.

Se questões dessa natureza são pertinentes quando o que está em pauta é a análise do texto, igualmente ou mais pertinentes são quando o que entra em consideração é a tradução. Mais ainda quando se trata de tradução literária. A prova disso é a profusão de teorias da tradução, algumas com propostas concretas de trabalho que oscilam entre uma total liberdade num plano, noutro ou em ambos, e um mimetismo absoluto. Tais teorias, no entanto, não têm, em geral, alterado o quadro dessa prática, ao menos no Brasil. Em termos gerais, parece haver um divórcio entre todas as considerações teóricas sobre a tradução, com suas respectivas propostas de aplicação, e a prática da tradução propriamente dita.

Tal constatação pode revelar, por um lado, que o trabalho da tradução esteve durante muito tempo fora de nossas considerações acadêmicas e que durante muito tempo também — e até certo ponto ainda hoje — foi visto como uma atividade menor. Mas a nosso ver revela também que a tradução é fundamentalmente uma prática, uma prática de produção, correlata à prática de produção do próprio texto, que também não parece estar nunca (ou quase) atrelada a modelos e preceitos ditados por tal ou qual teoria, mas que obedece, isto sim, a regras — mais ou menos intuídas — de produção de sentido.

Não cabe aqui entrar em considerações a respeito de quanto, no quadro do que se produz em matéria de tradução no Brasil, é devido a questões de ordem prática, tais como deficiências básicas de formação, inaptidão e condições do mercado de trabalho. O fato é que as traduções estão aí e, em virtude das teorias ou apesar delas, também oscilam entre o privilégio do sentido em detrimento da forma — se é que isto é possível — ou, ao contrário, uma valorização da forma em prejuízo do sentido, ou ainda — o que é mais trágico e freqüente — uma agressão a ambos.

Para tratar de superar a velha dicotomia, nos parece interessante lançar mão das idéias de Sírio Possenti a respeito da forma no discurso. Segundo esse autor, a forma "desde que tomada em sua materialidade mesma, e não como hipostasia de uma

metalinguagem, é o elemento essencial na construção do discurso."[1]. Possenti insiste muito na importância da materialidade específica das línguas, ou seja, da análise detalhada dos recursos expressivos para a descoberta do sentido. Desse modo, ele nos mostra que a propriedade essencial do discurso é o estilo,isto é, o modo como se relacionam ativamente forma e conteúdo. O estilo é, portanto, para ele, em última instância, uma relação genética entre forma e conteúdo ou, mais precisamente, o resultado dessa relação. Ao mesmo tempo, ele nos mostra que os elementos "extralingüísticos" devem ser considerados, não apenas porque são relevantes para a interpretação do discurso, mas pelo papel importante que desempenham no condicionamento de sua forma.

A maneira como esse autor encara a questão do estilo e sua forma de superar a velha dicotomia entre forma e conteúdo nos parecem extremamente rendosa, na medida em que, vistas as coisas desse modo, nada se perde e os dois elementos passam a ter igual peso numa relação fértil, de quase interdependência. Rendosa nos parece também sua forma de deslocar a questão da subjetividade da mera existência de certas marcas na linguagem para as escolhas realizadas pelo sujeito entre os múltiplos recursos expressivos da língua.

Assim também procede Catherine Kerbrat-Orecchioni[2] ao trabalhar com as marcas do enunciador no enunciado. Ela também se preocupa com as escolhas efetuadas por aquele, a primeira delas sendo o próprio sistema semiótico em que organizará sua comunicação. A subjetividade, diz a autora, é onipresente, todas as escolhas implicam o locutor, só que em graus diferentes. Esses traços lingüísticos que revelam a presença do locutor no seio de seu enunciado, chamados por ela de "fatos enunciativos", correspondem, no âmbito de uma lingüística da enunciação concebida de maneira restrita, às marcas da subjetividade na linguagem. No âmbito de uma lingüística da enunciação concebida extensivamente, eles correspondem às unidades lingüísticas, quaisquer que sejam sua natureza, seu estatuto, sua dimensão, que funcionam como índices de inscrição no seio do enunciado de um dos seguintes parâmetros: os protagonistas do discurso; a situação de comunicação; as circunstâncias espaço-temporais; as condições gerais de produção/recepção da mensagem.

Para nossas considerações, ambos os tipos de "fatos enunciativos" são interessantes, uma vez que os problemas de tradução aos quais nos referiremos não afetam apenas as marcas de subjetividade, mas — e em alguns casos até mesmo mais — todos aqueles elementos reveladores do conjunto complexo de elementos que está em jogo em todo ato comunicativo.

---

1 POSSENTI, Sirio *Discurso, estilo e subjetividade.* São Paulo, Martins Fontes, 1988, p.115.

2 KERBRAT-ORECCHIONI, Katherine L'Enonciation — *De la subjectivité dans le langage.* Paris, Armand Colin, 1980

Tradução e enunciação do texto literário: a multiplicação das aspas

Na base da definição do conceito de "fato enunciativo" de Katherine Kerbrat-Orecchioni está a substituição do modelo do esquema da comunicação de Jakobson por um modelo de produção/interpretação de mensagens mais amplo, que supera o âmbito estrito da competência lingüística, trazendo para seu bojo todos aqueles outros fatores que permitem a conversão da língua em fala, tais como as competências lingüística , paralingüística, ideológica, cultural, as determinações "psi-" (tal como ela as classifica), as restrições do universo de discurso e o modelo de produção.

Afetando os dois pólos enunciadores,tais fatores se multiplicam e multiplicam as dificuldades de abordagem de qualquer discurso, até mesmo do mais simples: o da comunicação dual, cara a cara. Essas dificuldades crescem em progressão geométrica quando as instâncias emissora e receptora se tornam mais complexas e mais ainda quando o foco das atenções é o texto literário, essencialmente polifônico, como bem o mostra Graciela Reyes em sua obra *Polifonía* textual [3]. E para completar, a complexidade aumenta ainda mais quando nesse quadro se inscreve a figura de um "intermediário humano" tal como o tradutor,que por sua vez abre passagem a novos receptores.

O discurso literário, afirma Graciela Reyes, "tem a qualidade lingüística de um discurso citado" (p. 34). Enquanto citação, diz ela mais adiante, "a linguagem literária é linguagem mostrada em seu ato de funcionar como linguagem em discurso, e não só representa mundos possíveis mas, também, linguagens possíveis" (p. 38) Mas nessa linguagem mimética da literatura tudo é possível "dentro, sempre, de convenções que se abalam e se renovam" (p. 32). Isto nos faz concluir também que se a tradução falhar nessa mimetização da linguagem com a linguagem, certamente ela falhará por completo.

Como linguagem citada também, o texto literário põe o mundo entre aspas e, entre essas aspas, muitas vozes falam, desde aquela do eu alienado que declina de sua responsabilidade de falante — o autor implícito, citador — até aquelas tantas vozes que assumem a palavra dentro do próprio texto, bem como as tantas outras que ecoam pela intertextualidade

Na tradução, se dobram e redobram as aspas e novas vozes ecoarão, especialmente na intertextualidade que se criará pelo diálogo de dois códigos, de dois recortes de mundo, que também são simulacros de mundos possíveis. Nesse coro de tantas vozes, se alguma delas desafinar, o resultado poderá ser no mínimo aberrante e a perversão do texto será fatal e talvez represente a sua morte, ao menos para alguns E é esse o resultado de algumas traduções, entre elas algumas que analisaremos aqui.O que lemos tem pouco ou nada a ver com o texto original e menos ainda com os ecos que ressoariam num texto originalmente vernáculo.Tampouco podemos encontrar aí nenhum traço atribuível a um belo trabalho de transcriação.

3 Madrid, Gredos, 1984.

A tradução de Boquitas Pintadas e La traición de Rita Hayworth: o texto desafinado (4) (5)

A primeira das obras focalizadas, *Boquitas pintadas*, é uma tentativa de reaproveitamento do velho folhetim e por isso mesmo, dividida em fascículos introduzidos por letras de tangos.Todos os episódios ocorrem na Argentina — e mais especificamente em determinado povoado dos pampas argentinos — do final dos anos 30 e da década de 40. A segunda, *La traición de Rita Hayworth*, cujos episódios também se situam na Argentina rural dos anos 30 e 40, combina — e, ao fazê-lo, contrapõe — dois mundos; o real e o fantasioso do cinema, e, pela linguagem, cria não apenas uma ponte entre ambos, mas sobretudo uma ponte entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica.

Se pensamos que tais obras foram traduzidas por pessoas diferentes, concluímos que a produção puiguiana ela mesma se configura como um universo, se não de difícil acesso — uma vez que o texto flui quase sempre de modo agradável e sem grandes barreiras de compreensão — pelo menos de difícil transposição. E de fato é um pouco isso o que se passa. A coloquialidade quase mimética, a cotidianização, a estreita vinculação a uma época, a um mundo particular e característico, a uma cultura, a um tipo de sociedade, a um tempo, marcam de tal forma o discurso puiguiano, que sua transposição a outro código lingüístico fatalmente teria que implicar perdas. Porém as perdas não são o mais grave.O mais grave, sem dúvida, é aquilo que o discurso puiguiano ganha em português, sobretudo quando a presença de um novo enunciador se sobrepõe à do enunciador original..

Muitos seriam os exemplos possíveis mas, entre tantos, um nos parece altamente significativo, uma vez que afeta justamente esse lado mimético da obra de Puig. Tal mimetismo caracteriza tanto a oralidade quanto a escrita quando se trata de reprodução desta, e de alguma maneira é revelador tanto da competência lingüística dos falantes quanto de sua competência cultural, além de estar, em geral, associado a um tipo particular de discurso. Assim, muitas vezes as palavras saem da boca das personagens aos borbotões, sem pausas marcadas, atropelando-se quando se trata de reprodução de linguagem oral. Outras vezes, quando se trata de reprodução de escrita, os erros

4 As edições originais são as seguintes, respectivamente: Buenos Aires, Sudmericana, 1974, 15ª ed., e Buenos Aires, Sudamericana, 1975, 8ª ed.. As traduções às quais nos referiremos são, respectivamente: *Boquinhas pintadas*, Trad. de Joel Silveira, Rio de Janeiro, José Olympio, 1976, 2ª ed., e *A traição de Rita Hayworth*, Trad. de Glória Rodríguez, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

5 Algumas das observações que fazemos nesta parte de nosso trabalho nasceram de discussões que tivemos com Liliana Martha Fernández quando esta se viu diante da necessidade de traduzir ao português sua dissertação de mestrado sobre Manuel Puig. Assim nasceu um primeiro trabalho, a quatro mãos, apresentado em forma de comunicação no Segundo Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol, em 1987, intitulado "Manuel Puig en portugués: ¿traducción o aberración?" Aqui procuramos sistematizar essas observações um pouco mais e usá-las como ilustração da proposta de abordagem do texto traduzido que formulamos na primeira parte

ortográficos abundam, as vírgulas não aparecem, as concordâncias são defeituosas, etc. Este último caso ocorre sobretudo em Boquitas, romance composto em grande parte de cartas e trechos de diários. Como procede o tradutor? "Corrige" o texto,imprimindo-lhe um tom mais elegante, quiçá, mais de acordo com a norma gramatical, a qual parece servir sempre de contraponto. Aliás, já na Nota do tradutor que aparece no início do romance, este nos alerta para esse fato e diz o seguinte:

"A linguagem de Juan Carlos em seu diário, é cheia de erros de ortografia e expressões do lunfardo, a gíria portenha, mas decidimos não procurar equivalências em português." (p.13)

Deixando de lado a corriqueira redução de todos os argentinos a portenhos (gentílico para os nascidos na cidade de Buenos Aires), e compreendendo a real dificuldade e os riscos de artificialismo existentes na transposição ou adaptação de termos de gíria, o mesmo não seria possível dizer dos "erros de ortografia" ou de outros "erros" formais, tão familiares entre nós também.Com as correções, muda a performance lingüística da personagem, não sem graves prejuízos para o sentido geral da obra. Outros valores entraram em jogo, trazendo para a cena um didatismo não existente no original. Um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar. Prevalece o preconceito lingüístico do tradutor ou o seu medo da transgressão.

Desse modo, na obra que estamos comentando, aqueles "erros" ortográficos do original, quase todos devidos à neutralização de certos fonemas na pronúncia argentina, apagam-se por completo na tradução que, ao nosso ver, teria condições de resgatar algo disso a fim de não perder por completo não apenas o fato em si, mas os ecos que tem esse fato na totalidade da obra.

Esta suposta preocupação com a correção gramatical acaba por trazer à tradução problemas de outras ordens, e talvez mais graves, quando o que se "corrige" é uma suposta concordância de tempos no discurso de uma personagem, sem perceber que essa aparente discordância superficial obedece a uma lógica própria das associações feitas por ela. Assim, en *La traición de Rita hayworth*, a personagem da babá que cuida do garotinho, Toto diz a ele - enquanto ele dorme, e portanto é na realidade uma reflexão dela - o seguinte:

"Vos te asustarías si tu papá volviera borracho que se cae y agarra el cinto del pantalón y *me dio* un cintazo, Totin, que tu papá le pido a Dios que nunca te dé un cintazo cuando seas grande." (p. 22) (o grifo é nosso)

A personagem refere-se aqui a uma surra que efetivamente recebeu do próprio pai, associando alguma coisa que na situação do garoto é apenas hipotética e que na sua foi real. São, pois, dois os pais em jogo. Eis a tradução:

"Você leva um susto se teu pai chega bêbado de cair e pega o cinto da calça e *me dá uma chicotada* e na Inês também (sic). Totin, peço a Deus que teu pai nunca te dê uma chicotada quando você for grande." (p. 22) (o grifo é nosso).

De um modo geral, as soluções encontradas nas duas traduções conduzem a uma mudança do registro lingüístico escolhido pelo autor no original. Isso fica particularmente marcado quando nos detemos a obervar as soluções adotadas para as formas de tratamento. Mimetizando a linguagem coloquial argentina em vigência, Puig usa sempre, ou quando corresponde, a forma Vos para tratamento informal, forma essa correspondente à segunda pessoa do singular e portanto usada em lugar do Tú, tanto

em função de sujeito quanto de complemento introduzido por preposição . Tal uso supõe a adoção de todo um micro-sistema de regras de concordância e morfológicas que não cabe explicitar aqui, mas que possui uma regularidade e corresponde a norma generalizada na Argentina. Não se justifica, portanto, a criação no português de uma norma que — ao menos pelo que pudemos comprovar até este momento em nossas pesquisas a respeito das formas de tratamento vigentes no português do Brasil é totalmente artificial. Sobretudo quando dispomos de sistemas bastante semelhantes, tanto em função quanto em complexidade, como no caso do uso do você em São Paulo.

Para exemplificar, vejamos a tradução de um trecho de uma das cartas que aparecem no texto de *Boquitas*:

"Querida mía:

Como ves cumplo con mi promesa, claro que un poco más y se me vence el plazo, ya mañana termina la semana. ¿Y vós cómo andás? seguro que ya ni te acordás del que suscribe, viste tanto que parecía que ibas a necesitar una sábana para secarte las lágrimas y los moquitos de la despedida, y esta noche si me descuido ya te me vas a la milonga." (p. 100)

"Minha querida:

Como vês cumpro a minha promessa, claro que um pouco mais e se vencia o prazo, pois amanhã a semana já termina. E você, como vai passando? Tenho certeza de que não se lembra mais deste que lhe escreve, embora parecesse que ias precisar de um lençol para enxugar as lágrimas, para não falar do fungar da despedida, mas estou certo de que esta noite mesmo se me descuido acabarás indo dançar."(p. 89)

Não resta dúvida de que, no colóquio, lançamos mão de pronomes átonos de segunda pessoa ainda que usando a forma de tratamento "você". Mas o uso dos verbos na forma correspondente à segunda pessoa do singular nos parece totalmente improcedente.

Esse mesmo descompasso ocorre em *La traición de Rita Hayworth*.

"...si sos burro la maestra te va a romper el lomo punterazos si no aprendés " (p. 33)

" se você é burro a professora te quebra as costas a varadas se não *aprenderes* " (p 32) (o grifo é nosso)

As duas traduções estão repletas de problemas desse tipo, embora nem sempre haja coincidência nas soluções adotadas. Além do mais, ainda que fosse possível traçar um quadro de tendências para a tradução das formas implicadas no uso do Vos, nem mesmo há uma homogeneidade no tratamento delas numa mesma tradução.

Mas que "sotaque" é esse, afinal? — é a única coisa que nos ocorre perguntar no momento da leitura, que nos causa um efeito de estranhamento não pressuposto no original, ao menos para este aspecto.

Tais traduções nos revelam também uma incapacidade para captar e reproduzir

as competências lingüística e cultural das inúmeras personagens, bem como as, na terminologia de Kerbrat-Orecchioni, determinações "-psi" que estão em jogo. Nelas, a linguagem se ressente de uma opacidade que o original não possui e passa por um achatamento e uma padronização que fazem com que os textos percam justamente essa marcada polifonia, típica de toda produção literária e particularmente acentuada na produção puiguina.

Em *La traición de Rita Hayworth* isso se torna especialmente ostensivo quando se passa a palavra a uma criança. Quer seja por grudar-se ao texto original, quer seja por um certo medo das transgressões (que acabam aparecendo de qualquer modo), a tradução acaba perdendo todo o sabor da fala infantil. Teria a tradutora se perguntado como fala uma criança brasileira da idade de Toto? Verbos seguidos de pronomes enclíticos ("...até que esfrie você não pode cortá-lo..." p. 31); particípios bem empregados quando até mesmo no espanhol o "erro" já aparecia ("...ya está cocinado el biscochuelo..." p.32 "...ainda não deve estar cozido o pão-de-ló..." p. 31); infinitivos concordados com perfeição ("...o menino vem e vê eles dançarem..." p.73). Toto tem seis ou nove anos quando diz algumas dessas coisas.

Exemplo de achatamanto e descaracterização é a tradução do polissíndeto, também tão próprio da linguagem infantil. Em espanhol ele se manifesta pela repetição exaustiva da conjunção coordenativa "y...y...y...". Por que não traduzi-lo pelo típico "dai...dai..."? Os monólogos infantis estão crivados desses problemas e de outros mais, tais como um inusitado uso dos dêiticos, dos tempos e modos verbais, etc.

Com tudo isso, perde-se aquilo que Bally chama de "effets d'évocation", isto é, os textos perdem o seu "sotaque" original para se transformarem em discursos assépticos e sem graça, que revelam, isto sim, outra presença incômoda e inoportuna.

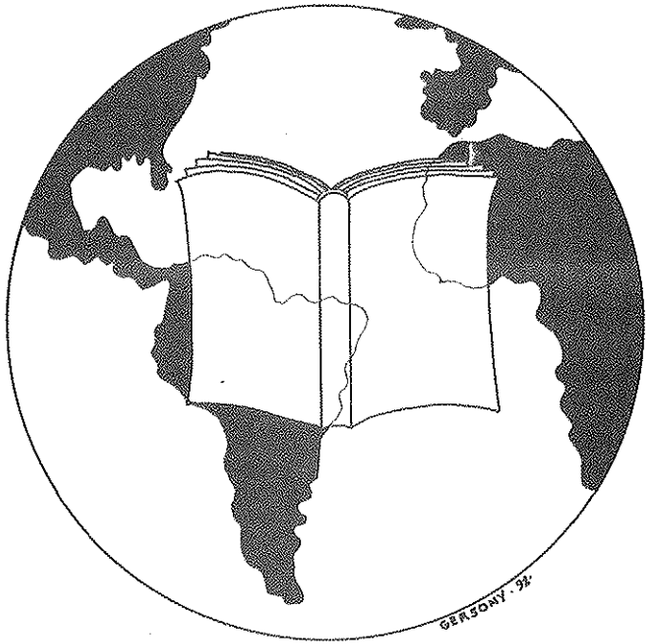
Quanto aos aspectos cultural e ideológico, que implicam um conhecimento das circunstâncias de produção dos discursos de cada falante que atua nos romances e cuja pesquisa teria sido excelente ponto de partida do trabalho de tradução, são claramente mal (para não dizer des-) conhecidos na pior parte dos casos. O estudo prévio do perfil regional e de época teria evitado sem dúvida muitas pérolas como pensar que um "galán bueno" de 1933 pudesse ser um "galã bacana", espalhar redes (hamacas, no espanhol) nos pampas argentinos, considerar livrecos os "libracos de Echeverría", etc.

Desconhecimentos todos de detalhes culturais, que revelam incompetências culturais semelhantes a tantas outras que fica difícil atribuir a outros fatores que não a falta de rigor e cuidado. Eis alguns exemplos extraídos de *La traición*: "...y ni una vez fui al bar con el profe de Química, *me va a cagar que no le di bola* de leer..."/"...e não fui nem uma vez no bar com o professor de Química, *estou cagando pro fato de que eu não dei bola* para a leitura..." (Que mudança de perspectiva!); "...las labores parece que no cansaran..."/"...os trabalhos parece que não cansaram..."; "...por qué es el cumpleaños?"/ "...por que é o aniversário?" (os grifos são todos nossos).

Uma chave nem de ouro nem dourada

Tradução não é mera transposição lingüística, embora nem essa, nestes casos, se salve. O escritor ao operar um corte lingüístico, opera também um corte cultural, ideológico, e faz aflorar na superfície do texto e nas suas entrelinhas um mundo de sentidos ou de efeitos de sentido que só uma particular competência pode transpor a outra superfície sem mudar-lhe o tom, sem- decretar a sua morte, morte de tantas vozes para impor uma única presença, inoportuna e indesejável. O tradutor não é aqui um eu alienado como o escritor, já que, consciente ou inconscientemente, não declina de seu lugar no texto. Produzem-se, nestes casos, novos textos. Desafinados, imperdoavelmente desafinados.

Neide T. Maia González
Universidade de São Paulo


GERSONY · 92'

ESTUDIOS LITERARIOS

A b
e h
1 9 9 2

La Colección de los viejos romances asturianos (1885) de Juan Menéndez Pidal y su formación.

Jesús-Antonio Cid

En 1885 se publicaba la *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima. esfoyazas y filadones recogidos directamente de boca del pueblo*,[1] reunida por Juan Menéndez Pidal. Esta obra constituyó en su día la primera, y durante muchos años única, compilación extensa de romances en castellano recogidos de la tradición oral modema. El hermano del colector y gran estudioso del género, Ramón Menéndez Pidal señala que esta primera colección "quedó solitaria, tardando más de veinte años en ser emulada"[2]. Aunque la pervivencia de la poesía narrativa tradicional era ya un hecho comprobado en la Península gracias a la exploración de las tradiciones portuguesa y catalana, faltaba aún, en 1885 documentar su existencia en el area central y, precisamente, en la lengua del Romancero "viejo". Es cierto que la colección asturiana contaba con algunos precedentes, pero escasos y poco representativos del caudal de lo conservado por la memoria tradicional. Al margen de unas pequeñas muestras de romances andaluces recogidos por Estébanez Calderón, Fernán Caballero y Machado Alvarez, lo impreso antes de 1885 se limitaba a los cuatro textos facilitados a Durán por el marqués de Pidal, fragmentarios y publicados con amplios retoques, y a una breve

1 El libro, encabezado con el título de "Poesía popular", apareció en Madrid, Imprenta y Fund de los Hijos de J. A. García, 1885. Una edición facsimil se ha publicado en Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1986.

2 R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico; Teoría e Historia* (Madrid: Espasa Calpe, 1953), II, p. 285. La obra aludida que más de veinte años después ofrecía otra colección importante de romances en castellano es, con seguridad; los *Romances populares de Castilla* (Valladolid: E. Sáenz, 1906), de N. Alonso Cortés.

compilación asturiana publicada por Amador de los Rios en 1860, que apenas ofrecía textos de verdadera importancia [3].

En 1885 podía tener aún validez "la boutade" nacionalista de Theophilo Braga al afirmar, en 1869, que los dos mil textos del Romancero español antiguo reunidos por Agustín Durán no valían mas que los cien romances verdaderamente "populares" que era posible publicar en una sola colección portuguesa [4]. El libro de Juan Menéndez Pidal vino a desmentir la creencia generalizada de que apenas existían romances "genuinos" en la tradición moderna de lengua española, y comenzó a llenar una laguna que todavía hoy dista mucho de haberse colmado.

La Colección asturiana se convirtió de inmediato en una fuente básica para el conocimiento del Romancero tradicional. Sus textos, reproducidos y citados por Braga, C. Michaëlis, Aguiló i Fuster y varios otros, sirvieron para establecer el término de comparación castellano con las otras ramas del Romancero, y, posteriormente, con la balada europea. Los "viejos romances que se cantan por los asturianos" serán, por ejemplo, la única representación del Romancero español moderno que pudo ser tenida en cuenta por F. J. Child para sus extensos comentarios sobre afinidades baladísticas pan-europeas en su monumental obra *The English and Scottish Popular Ballads* (1882-1898) [5]. En fin, divulgadas gran parte de sus versiones gracias a la reimpresión que hizo, en 1900, Menéndez Pelayo en la Antología de poetas líricos [6], los romances asturianos fueron conocidos por el gran público y pasaron a ser de inclusión obligada en todas las antologías

3 "Romanzen Asturiens aus dem Volksmunde zum ersten Mal gesammelt und herausgegeben", *en Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur* de Berlin, III (1861),pp.268-296, reproducido en la Revista Ibérica de Madrid, I (1861), pp. 24-51. Las versiones de romances recogidas posteriormente por Amador de los Ríos, mucho más numerosas e importantes, permanecieron inéditas. Hemos editado la colección completa de Ríos en *El Romancero tradicional en Asturias y su recolección en los siglos XIX y XX* (Madrid: U. C. M., 1991). Publicamos ahi también todos los textos asturianos recogidos antes de J. Menéndez Pidal: los romances de Villaviciosa recordados por D. Pedro J. Pidal a instancias de Durán, y los textos del romance cantado en la "danza prima" publicados sueltos en la primera mitad del s. XIX.

4 "Os dois mil romances do Romanceiro hespanhol não valem mais do que os nossos cem; aquelles, tirando-lhes pouco mais de noventa, puramente *anonymos* e bellos, foram escriptos por litteratos conhecidos, que contrafizeram o gosto do povo, e porisso não podem ter o merito dos cem romances genuinos que ainda se repetem em Portugal", Th. Braga, *Cantos populares do Archipelago Açoriano* (Porto: Typ. da Livraria Nacional, 1869), pp. 416-417. En realidad, estas afirmaciones de Braga, varias veces recordadas como ejemplo de una perspectiva ciertamente errónea, no tienen el carácter de declaración programática que en ocasiones se les ha supuesto. No figuran en el prólogo sino en unas notas al romance de *Albaniña* en las que pone de relieve la calidad estética de las versiones portuguesas, algo a lo que es claro que nada habría que objetar.

5 Todavía una obra reciente, *Humgarian Ballads and the European Ballad Tradition* (Budapes tAk. Kiadó, 1983) de L. Vargyas, sigue sirviéndose de la Colección de Juan Menéndez Pidal como fuente hispánica fundamental para establecer comparaciones, y sólo en muy segundo grado muestra conocer otras versiones de romances españoles.

6 M. Menéndez Pelayo, *Antologia*, X (Madrid: Hernando, 1900). La sección de "Romances tradicionales de Asturias", formada casi exclusivamente por la reimpresión de los textos de Juan Menéndez Pidal, ocupa las págs. 26-150 del "Suplemento" a la *Primavera* de Wolf, y convierte a Asturias en la región mejor representada.

de Romancero que desde entonces han manifestado algún interés por la tradición oral moderna [7].

La buena recepción, ya secular, del libro estaba justificada. La Colección documentaba por primera vez la vigencia tradicional de temas romancísticos de extraordinaria importancia, como *La penitencia del rey Rodrigo*, *Aliarda en misa*, *El conde Grifos Lombardo*, *La infancia de Gaiferos*, *La esposa de don García*, *Valdovinos sorprendido en la caza*, *El caballero burlado*, *La novia del conde de Alba*, *El veneno de Moriana*, *La Gallarda*, etc. En los demás casos, la obra de J. Menéndez Pidal daba a conocer casi siempre las primeras versiones castellanas de romances recogidos hasta entonces sólo en Portugal o Cataluña: *El conde Claros*, *La doncella vengadora*, *El conde Alarcos*, *La muerte ocultada* (en su forma octosilábica), *La doncella guerrera*, entre varios otros. Eran también primicia absoluta casi todos los romances "vulgares" tradicionalizados que tuvieron acogida en el volumen.

En el "debe" de la colección asturiana de Juan Menéndez Pidal han de contarse los retoques, a veces muy intensos, a que sometió los textos, y el recurso al "fatal método de la colación", esto es, la fusión de versiones distintas en un texto facticio, que le fue ya censurado por un dialectólogo y folklorista sueco, A. W. Munthe [8]. Afortunadamente, se conservan los originales de recolección de gran parte de las versiones, y ha sido posible restituir las lecturas originales de varias versiones en su estado previo a las manipulaciones que, como poeta e hijo de su tiempo, introdujo el editor.

El cotejo con los originales manuscritos, así como la edición de los nuevos materiales del Romancero asturiano reunidos por Juan Menendez Pidal después de 1885, han sido objeto de un trabajo anterior [9]. Nos limitaremos ahora a reconstruir, en la medida de lo posible, la genesis y formación del Romancero de 1885. El libro no es importante sólo por la calidad poética de sus textos y por lo que tuvo de inaugural como colección; Juan Menendez Pidal lo concibió como una obra colaborativa, en la que participaron los folkloristas de mayor relieve en la Asturias de fin de siglo. La personalidad de los colectores, sus concepciones del Folklore y sus intereses intelectuales son datos que contribuyen a una mejor comprension del tipo de "Romancero asturiano" que nos legaron.

1. Una cala en el Romancero de la Asturias de fines del s. XIX

El comienzo de la actividad de Juan Menéndez Pidal como compilador de los materiales de su Romancero puede situarse en fecha próxima e inmediata a abril de 1881.

7 Una antología dedicada específicamente al Romancero de Asturias, compilada por A. Galmés y concebida con un criterio estético, *Romancero asturiano* (Salinas: Ayalga, 1976), se basa primordialmente en los textos de Juan Menéndez Pidal. La antología general más reciente que conozco, la de M. Debax, *Romancero* (Madrid: Alhambra, 1982), incluye aún cuatro textos de la Colección de J. Menéndez Pidal entre una treintena de versiones de tradición oral.

8 A. W. Munthe, "Folkpoesi fran Asturien", en *Sprakvetenskapliga Sällskapets i Upsala Förhandlingar* (Sept. 1885-May 1888): Upsala Universitets Arsskrift: Filosofi, Språkvetenskap och Historisca Vetenskaper, (1887), pp. 105-124. La pequeña colección de romances reunida por Munthe en 1886 la hemos reeditado, junto con la versión castellana del estudio introductorio, en El Romancero tradicional en Asturias y su recoleción....cit, § II.6.

9 *El Romancero tradicional en Asturias y su recolección*... cit.§§ III. 2 y IV.

De este momento es una poesía propia ("Nostalgia"), que el autor apunta al principio del cuaderno donde anotó la mayor parte de los romances que forman su colección personal integrada en el libro de 1885. La labor de compilación fue realizada con muy notable rapidez, es decir, entre abril de 1881 y octubre de 1883, fecha en que termina de redactar el primer prólogo de la *Colección* y donde se da ya por concluida la fase de acopio del material. Aun así, sabemos gracias a una carta dada a conocer por Pérez de Castro, que todavía en 1884 J. Menéndez Pidal intentaba añadir nuevas versiones de romances y que incitaba desde Madrid a sus amigos de Asturias a recoger textos para incluirlos "en mi Romancero, próximo ya a ver la luz pública" [10].

La *Colección* publicada está constituida por 98 versiones correspondientes a unos 70 temas romancísticos distintos. A estos deben sumarse los 8 romances "infantiles" que publica en un apéndice, y los fragmentos con variantes de versiones recogidas a última hora que a voces se transcriben en notas a pie de página. Deben, por contra,eliminarse dos textos evidentemente cultos, salidos de la minerva de Gumersindo Laverde y entregados indirectamente a J. Menendez Pidal como si de poemas genuinamente populares se tratara. El compilador nos advierte ya en los comentarios al final del libro, sobre la verdadera naturaleza de estos "romances" (*El Cueto Lloro* y *La muerte del impio*), y tenía intención de suprimirlos en su proyectada segunda edición.

El centenar largo de versiones publicadas en 1885 representa la tradición del Romancero en Asturias sólo de forma aproximada y a grandes trazos. Junto a algunos concejos y áreas relativamente bien representadas, hay varias otras zonas de la región que ofrecen a este primer Romancero una contribución mínima o inexistente. El importante papel desempeñado por el azar que ha caracterizado a toda la recolección de la literatura oral hispánica no podía menos de manifestarse, y con mayor razón, en estas primeras exploraciones del Romancero peninsular. J. Menendez Pidal no pretendió hacer una recolección sistemática ni exhaustiva de la poesía narrativa tradicional en todo el Principado, tarea ciertamente irrealizable en su tiempo y que todavía hoy, a pesar de las aportaciones sucesivas de varios colectores a lo largo de más de un siglo, está lejos de haberse realizado. Junto a su recolección personal, que supone una tercera parte del total de versiones, Juan Menendez Pidal tuvo que depender de los textos facilitados desinteresadamente por distintos amigos y colaboradores, pocos en número y muy desiguales en cuanto a la cantidad y el valor de las versiones aportadas. La procedencia de estos colaboradores y, ocasionalmente sus vinculaciones personales con una u otra área geográfica, determinan que tipo de "Romancero asturiano" es el que se nos ofrecía en 1885.

El área central de Asturias es la que aporta un mayor número de versiones gracias a los materiales del propio J. Menéndez Pidal recogidos en el concejo de Grado (28 textos), los de Fermín Canella en Oviedo y sus alrededores (6), y los de Laviana debidos a Luisa Menéndez Valdés y Eladio Garcia Jove (17). Pero tampoco puede decirse que la tradición

10 J. L. Pérez de Castro, "Don Aniceto Sela como fundador de *El Folklore asturiano*, RDTP, XXVII (1971), pp. 49-79. La carta (en pp. 56-57) va dirigida a Aniceto Sela y obtuvo resultados positivos, aunque mínimos. En carta posterior J. Menéndez Pidal acusa recibo en los siguientes términos: "Gracias mil por el romance que tuvo la bondad de enviarme; pues, aunque ya lo tengo, sírveme, no obstante, para apuntar algunas de las variantes que la copia de usted me ofrece". Ignoramos a qué romance correspondía la versión remitida por A. Sela, que no se conserva, o no somos capaces de identificar, entre los papeles de J. Menéndez Pidal.

de estos tres concejos esté representada a través de un número suficiente de puntos de encuesta. Las versiones de Grado proceden todas, con una sola excepción, de una única localidad (Santianes de Molenes), y más de la mitad fueron recogidas de una misma informante. Muy similar es lo que ocurre en Laviana, donde la mayoría de los textos procede de La Pola y sólo otras dos aldeas (Sierra y La Piniella) aportan algunos textos.

Del extremo noroccidental y la Asturias "gallega", explorados por Bernardo Acevedo y, tal vez, en parte también por el mismo Juan Menéndez Pidal, proceden 26 versiones entre las que se cuentan la mayoría de los mejores romances de la Colección. Pueden hacerse aquí consideraciones análogas a las que sugería el área central: son muy pocas las aldeas exploradas en los cuatro concejos occidentales representados: Montaña de Río Negro en *Luarca* la capital en *Navia*. El Espín y Villacondide en *Coaña*, y algunas más en *Boal* (Armal, Prelo, Figueiredo y Miñagón).

De algunos concejos de la costa y el interior del Este de la provincia procede el resto de la Colección: 8 textos, muy retocados, recogidos por Amador de los Ríos en Cangas de Onís; 10 de Villaviciosa facilitados por María Ciaño; 2 de Ribadesella que envía Silvestre Frade; y una solitaria versión de Colunga aportada por Braulio Vigón. Otros concejos enumerados en la lista final del libro tienen una presencia meramente simbólica (*Mieres, Aller, Lena, Avilés*), limitada a textos o fragmentos del romance viejo cantado en la Danza prima que se tuvieron en cuenta para elaborar la versión facticia, y "sobreabundante", forjada por el editor. Muchos más aún son los municipios, hasta más de cincuenta, ausentes en este primer Romancero asturiano, que dejan sin representación a todo el Sur, el Occidente propiamente dicho, la costa Norte, y el extremo oriental de la provincia.

La *Colección* de 1885 supuso, en definitiva, una cala en la tradición romancística de Asturias con muestras desiguales, en número y en interés estético, de cada una de las tres grandes áreas culturales en que suele considerarse dividida la región. La cala era, con todas sus limitaciones, suficiente para apreciar el valor de la poesía narrativa tradicional que pervivía en el principado y como "muestrario" impreso es, sin duda el más rico de que ha podido disponerse hasta ahora. La diversificación del Romancero asturiano quedaba bien patente gracias a la acertada decisión de publicar completas varias versiones de un mismo romance. Esto, que hoy nos parece lo natural y hasta imprescindible, no era todavía un criterio generalizado en los editores de poesía popular a fines del s. XIX, o incluso después. Sin salir de Asturias, puede recordarse que todavía en los 1920 Aurelio de Llano consideraba concluida la labor de recolección una vez que las versiones que encontraba respondían a los mismos temas que le eran ya conocidos y, en ocasiones recogía sólo los fragmentos o motivos sueltos que le parecían más distintos de las versiones "normales" ya anotadas. Fuera de la región, había sido la práctica habitual recurrir a la edición de textos facticios (Almeida-Garrett, Aguiló) o imprimir la versión que se consideraba mejor o más completa y reducir las demás a notas, publicando sólo los pasajes que se estimaban más notables por apartarse de las lecturas "canónicas" (Milà i Fontanals, y, en parte también Almeida-Garrett) .

2. Sobre distintos modos de aproximación a la cultura popular

Para el lector actual puede tener interés recordar la personalidad de algunos de los que colaboraron en el Romancero de J. Menéndez Pidal, en cuanto exponentes de la Etnografia y de la propia cultura regional asturiana del fin de siglo: Bernardo Acevedo,

Fermín Canella, Braulio Vigón, Eladio García Jove. Los tres primeros, contemporáneos rigurosos, son los auténticos iniciadores de los estudios modernos sobre Folklore en Asturias y coincidieron en la empresa de la "Estafeta de la Quintana" de *El Carbayón* primer boletín etnográfico de la región. Los tres intervinieron en proyectos, de Machado Alvarez o propios, para fundar asociaciones de "Folk-Lore" o "Demología", y en algún momento tuvieron intención de realizar o realizaron parcialmente colección de romances de características similares a la publicada por Juan Menéndez Pidal. El cuarto colaborador, más próximo por su edad al compilador de la *Colección*, ofrece una personalidad distinta en cuanto fue etnógrafo muy a su pesar y no compartía el entusiasmo de su amigo por la sociedad patriarcal. El médico innovador que había en García Jove hace de él también, en algún sentido, una figura humana más atractiva que las representadas por Canella o Vigón, tal vez excesivamente solemnes y pagados de sí mismos, al menos a la hora de expresarse en sus escritos.

Bernardo Acevedo y Huelves (1849-1920), a quien pertenece la contribución más importante al Romancero de 1885, es recordado hoy sobre todo por su obra *Los vaqueiros de alzada en Asturias* (1893), a la que han de sumarse una valiosa monografía sobre *Boal y su concejo* (1898) y otra sobre *Navia* (1901), sus trabajos sobre el bable publicados en *El Carbayón* y su *Vocabulario del bable occidental*, editado en forma póstuma y refundida en 1932 [11], al margen de otras publicaciones menores o sin relación con la etnografia asturiana. Acevedo mantuvo estrechas relaciones con Juan Menéndez Pidal desde los años 1882-1883, cuando ambos intervenían activamente en el "Centro de Asturianos" de Madrid para impulsar la creación de asociaciones dedicadas al estudio del Folklore regional. Ambos formaron parte de la primera Redacción del *Boletín del Centro*, en 1885, y Acevedo fue incluso director del mismo hasta su nombramiento de abogado del Estado en Oviedo en 1889. A partir de entonces, establecido ya definitivamente en su región, Acevedo será uno de los más respetados representantes del 'asturianismo', colaborador en varios periódicos, prologuista de monografias locales etc. Fue también prolífico poeta en bable y en castellano, y en alguna de sus composiciones aprovecharía su conocimiento directo del Romancero. Así al escribir por encargo una letra de danza prima que había de celebrarse en Oviedo en 1909, "con el fin de obtener recursos para los valientes soldados heridos en Melilla", Acevedo hizo una paráfrasis ceñida del romance *¡Ay, un galán de esta villa!*, en la que cantaba, con inspiración de no muchos quilates, el valor de la poesía narrativa popular asturiana como la mejor ilustración posible de la realidad de su pueblo:

Ay! qué romances sabrosos,
ay! qué sabrosos romances
los de mis valles nativos,
los de mis nativos valles.
Ora son cantares dulces,
ora son dulces cantares
de galanes y de damas,
de damas y de galanes
[...]

11 *El Vocabulario del bable de Occidente* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1932) combina los materiales de Acevedo con otra obra análoga de Marcelino Fernández y Fernández. La fusión de ambas obras fue supervisada por este último en colaboración con el Centro, por iniciativa de Ramón Menéndez Pidal.

Ora salvajes querellas,
ora querellas salvajes,
en las que laten los odios,
en las que los odios laten;
ora cobardes venganzas,
ora venganzas cobardes,
de infantes y de escuderos,
de escuderos y de infantes
[...]
Ay! qué romances sabrosos,
ay! qué leyendas tan gratas
los de mis valles nativos,
los de mis verdes montañas.
Palpita en ellos la vida,
el dolor, las arrogancias,
de este pueblo, que en pobreza,
lucha, vence, llora y canta [12].

Los romances remitidos por Acevedo para el libro de 1885 son sólo una primera remesa que se aumentaría muy considerablemente en años posteriores.En conjunto, la colección de Acevedo constituye la aportación individual más amplia y valiosa al Romancero asturiano en el siglo XIX, aunque esté circunscrita casi exclusivamente a unas pocas localidades de concejos donde Acevedo nació, Boal, y del que fue muchos años su lugar de residencia, el limítrofe de Coaña. Otras exploraciones menores de Acevedo aportaron algunas versiones de Luarca, Navia y la ciudad de Oviedo. En la lista final del libro, J. Menéndez Pidal atribuye a Acevedo únicamente los textos de Navia, pero creemos seguro que le pertenecen también todos los de Boal, Coaña y Luarca (excepto uno de Amador de los Rios). Es posible que J. Menéndez Pidal recogiera o recibiera directamente versiones de algunos recitadores o colectores que después colaboraron con Acevedo, aunque no tenemos datos seguros de ello.

Para la pequeña historia del Romancero merece recordarse que uno de los textos de Navia facilitados por Acevedo, una versión fragmentaria del magnífico romance *La esposa de don García*, fuera recitado por Da. Rafaela Campoamor, hermana del poeta asturiano más célebre en su siglo y que hasta donde sabemos no manifestó nunca interés alguno por la poesía narrativa tradicional; una poesía que, sin embargo, no era desconocida por lo que se ve, en su círculo familiar. Entre las obras proyectadas y no concluidas por Acevedo tal vez deba contarse una *Crónica de Asturias en los cantares populares* anunciada en 1898 como libro en preparación de la "Biblioteca popular asturiana", donde ya había aparecido un libro de Acevedo: Boal y su concejo. Esa singular *Crónica* de Asturias podría ser también, sin embargo, una idea de Fermín Canella o de Braulio Vigón.

12 B. Acevedo, "El Romance de los romances", en *Asturias. Revista ilustrada del Centro Asturiano* (Madrid), XXVI (1909), núm. 290, pp. 137-138. El texto se publicó antes, al parecer, en La Tierrina de donde se reproduce en "Antoloxía de poesíes na revista La Tierrina", Letres Asturianes, núm. 17 (octubre 1985), p. 97, con el título "Ixüxü. El romance de los romances".

Fermín Canella y Secades (1849-1924) [13] intentó, y hasta cierto punto lo logró, representar para el "Folklore" de Asturias el mismo papel de mentor y figura aglutinante que Machado Alvarez había deseado para sí en España. Ambos prohombres (Canella llegaría a ser rector de la Universidad de Oviedo y senador del reino) iniciaron una colaboración con vistas a fundar un Centro de folklore asturiano que no llegó a cuajar por, entre varias otras razones, disparidades de criterio y tensiones personales o malentendidos que ahora nos resultan algo difícil de comprender [14]. Dentro de la amplia obra de Canella los trabajos estrictamente folklóricos son de escasa importancia y tienen un carácter más programático que de investigación sobre el terreno [15]. Su contribución al Romancero se limita, fuera de los textos - muy pocos - comunicados a J. Menéndez Pidal, a un trabajo de divulgación, "Romances tradicionales en Asturias", incluido en la obra magna del regionalismo asturiano del s. XIX, la Asturias de 1895-1900, dirigida y planeada por el propio Canella junto con Octavio Bellmunt [16]. Tras unas consideraciones generales, de poco valor y simple paráfrasis de algunas ideas del prólogo de J. Menéndez Pidal a su Romancero, Canella incluye una breve antología de textos que proceden también en su mayoría de la *Colección de los viejos romances* de 1885 [17]. En una nota, sin embargo, Canella da noticia de un conjunto de romances reunido por su padre, Benito Canella Meana, de los que procederían los textos de Llanes y Luarca que se integraron en la colección de Amador de los Ríos, a quien se facilitaron copias en 1860 [18]. De esa antigua recolección de Canella Meana formaban parte posiblemente los textos incluidos en la *Asturias* de 1895 que no están tomados del libro de J. Menéndez Pidal (p. e. el núm. IV, *Gerineldo*; cIVIII, *Delgadina*, etc.). Entre las notas de Juan Menéndez Pidal del tiempo en que preparaba la segunda edición de su Romancero, hacia 1889, encontramos la siguiente referencia: "Carta a Fermín: Romances de Munthe y los suyos de Llanes".

13 Sobre Canella, cf. especialmente, C. Cabal, *Nombres de Asturias Don Fermin Canella* (Ovideo: Res. provincial, 1941), con bibliografía muy completa.

14 Sobre las ambiguas relaciones de Canella con Machado Alvarez, cf. el trabajo de J. L. Pérez de Castro ya varias veces mencionado aquí.

15 Cf. en especial, "Saber popular (Folklore asturiano). Ciencias y letras de la Quintana", precedido de una carta abierta a Machado Alvarez, ed. en F. Canella, *Estudios asturianos; Cartafueyos d'Asturies* (Oviedo: V. Brid, 1886), pp. 125-138. Se trata de un "Cuestionario" similar a los difundidos por Machado para otras regiones.

16 *Asturias (Su historia y monumentos, bellezas y recuerdos, costumbres y tradiciones.....)*, I (Gijón: O Bellmunt, 1895), pp. 331-344.

17 En la edición de Canella los textos presentan a veces variantes que en su mayoría hay que atribuir a retoques. En un apéndice a la *Historia de Llanes y su concejo* (Llanes: A. de la Vega. 1896), que Canella titula "La poesía popular de Llanes", se incluyen sólo tres romances: el de *la danza prima* con el texto facticio de J. Menéndez Pidal (pp. 432-43n, una versión de *Marinero al agua* que no es otra que la de P. J. Pidal publicada por Durán, y una composición semiculta de tema local (pp. 449-450) que había aparecido ya en la *Asturias* de 1895 ("La buena pesca",p. 343).

18 F. Canella, "Romances tradicionales de Asturias", ed. cit. p. 333. La categórica afirmación de Canella ("De servidoras de mi casa, nacidas en Llanes y Luarca, fueron las copias facilitadas por él [mi padre] al Sr. Amador de los Ríos cuando su estancia en Oviedo en 1860") es, no obstante, cuestionable. En la colección de Amador de los Ríos no hay versiones de Llanes y las de Luarca proceden todas de una recitadora, Rosario Fernández Gamoneda, a quien no hay duda que Amador entrevistó personalmente (v. Revista Ibérica. 1, 1861, pp. 47 y 49, y aquí, supra, la nota de Ríos a la versión de *La infanticida*, § II.4, núm. 36). Es decir, fuera o no Rosario Fenández sirvienta de Benito Canella, las versiones que Amador obtuvo de ella no proceden de "copias".

Ignoramos si existen todavía los materiales de Canella Meana, que sería de interés localizar en cuanto originales de una de las primeras recolecciones asturianas, aunque posiblemente no aportasen novedades de importancia respecto a las versiones publicadas por Amador de los Ríos y Canella Secades [19].

Braulio Vigón (1849-1914), a quien la dialectología asturiana debe una de las monografías más notables sobre el léxico regional [20], tiene para el estudio del Romancero una significación muy superior a la que haría suponer el texto único publicado en la *Colección* de 1885. En fecha posterior Vigón dio a conocer varias versiones mas de Colunga que fueron publicadas a lo largo de 1892 en *El Carbayón* y reproducidas en parte por Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos* como complemento a los romances de J. Menéndez Pidal. Algunos otros textos remitidos directamente a este último quedaron inéditos. Vigón acabaría publicando en 1895, una obra célebre en la etnografía peninsular, los *Juegos y rimas infantiles recogidos en los concejos de Villaviciosa, Colunga y Caravia*, donde se incluyen algunos romances cantados en el corro de niños, y tenía concluida otra obra, *Poesía popular*, de la que extrajo los textos publicados en el periódico a que nos hemos referido. Recientemente se ha publicado esta colección manuscrita, lo que nos permite ahora conocer alguna versión nueva que Vigón no había editado en *El Carbayón* [21], o que, al menos, no habíamos localizado entre los recortes del periódico reunidos por Juan y Ramón Menéndez Pidal.

A ojos de sus contemporáneos, Vigón, además de ser conocido y respetado como "comerciante y banquero", fue considerado ante todo como un "esclarecido filántropo y propagandista de la instrucción" [22], antes que como un dialectólogo o un aficionado a las

19 De Benito Canella procedían también unos "inéditos *Apuntes* al romance *El galán d'esta Villa*", que Juan Menéndez Pidal utilizó en su Colección (p. 151) y cuyo paradero desconocemos. Fermín Canella, al reimprimir en hoja suelta el romance en 1909, se limita a reproducir el texto de J. Menéndez Pidal, añadiendo un resumen sobre 109 orígenes e interpretaciones de la danza que depende también de lo ya escrito por J. Menéndez Pidal. De los "inéditos apuntes " de su padre Canella cita sólo la misma observación que se transcribía en la Colección de 1885. Cf. F. Canella, *Danza Prima. El Galán d'esta Villa*; según la nota final: "reimpreso en 1906 y ahora por la Comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos, con texto y notas facilitados pore su Vice-Presidente D. Fermín Canella Secades, Cronista de Asturias y de Oviedo, y Rector de su Universidad" (Oviedo: Flórez, Gusano y Cª, 1909).

20 B. Vigon, *Vocabulario dialectológico del concejo de Colunga* (Villaviciosa: La Opinión, 1896). A. W. Munthe propuso a Vigón que elaborase una clasificación de las variedades dialectales de Asturias que mejorase la muy incompleta de Canella, y le ofreció un plan de encuestas en la provincia que Vigón no llego a acometer (cartas de Munthe en el Archivo Menéndez Pidal).

21 B. Vigón, *Asturias; Folklore del mar, juegos infantiles; poesía popular; estudios históricos* (Oviedo: Bibl. popular asturiana, 1980), p. 179 y ss. En el manuscrito de la "Poesía popular" de Vigón faltaban, al parecer, algunos de 109 textos publicados en El Carbayón y se han omitido en esta edición póstuma. Publicamos todas las versiones de Braulio Vigón, éditas o inéditas hasta ahora ten el segundo volumen.

22 Cf. la breve nota necrológica en *Asturias, Revista del centro Asturiano* (Madrid), XXXI (1914). J. Somoza, habitualmente seco y poco admirativo al enjuiciar a sus contemporáneos, hace un caluroso panegírico de Vigón, sin paralelos en su *Registro asturiano*: "Símbolo de los más entusiastas amadores del País de Asturias; representante eminentísimo de La Quintana; sabio, erudito y crítico en todos los ramos de la literatura e historia regional; ardiente y fervoroso jovellanista; e incansable propagador de la enseñanza en todos sus órdenes y manifestaciones. Dechado de amistad; emblema fiel del hombre probo, honrado, laborioso y activo" etc. *Registro...*, núm. 1463).

tradiciones populares. Sus méritos como folklorista tardarían aún muchos años en valorarse.

Eladio García Jove (1859-1925), médico y recolector probable de la mayoría de los textos de Laviana, fue el fundador de distintas publicaciones locales (un semanario, *El Porvenir de Laviana* y la revista, *Laviana*). Su vinculación directa con Juan Menéndez Pidal, de quien fue "compañero de correrías y aventuras" en la universidad de Valladolid, quedó reflejada, además de en los romances que se integraron en el libro de 1885, en una obra, *Errores populares* (Oviedo: 1891), que apareció con una "carta-prólogo" de J. Menéndez Pidal [23]. El libro de Eladio G. Jove representa en cierta manera la antítesis o la otra cara de la moneda de la **Historia de los mitos y supersticiones populares de Asturias* proyectada por su amigo; a García Jove le impresionaron dolorosamente, al iniciarse en la profesión de médico en su tierra, las consecuencias trágicas de determinadas prácticas de la medicina popular y decidió "contribuir a estirpar esos mil errores y supersticiones que dominan la fantástica imaginación del vulgo, y que ocupando casi siempre el primer lugar a la cabecera de los enfermos, cuando la fiebre les consume y la muerte les acecha, son una rémora al libre ejercicio de la medicina". En su breve libro traza siluetas muy negativas de las 'hechiceras', 'apóstoles', 'saludadores', y curanderos que sobre todo en su versión femenina (las 'curiosas') gozaban aún de extraordinario crédito en la Asturias de 1880. Creencias como la del mal de ojo y su antídoto — el agua del 'alicornio' —, la 'paletilla en bajo' o el 'abrirse el arca del cuerpo' son evocadas como verdaderas rémoras para la sanidad, antes que como antiguallas curiosas dignas de la atención del etnógrafo. García Jove se nos aparece, y no sólo por el título de la obra, como un nuevo padre Feijoo (y en verdad su libro es buena prueba de que en las aldeas asturianas la situación no había cambiado mucho desde que el benedictino del XVIII se enfrentó a creencias muy similares), teñido de regeneracionismo, buen sentido común, y un profundo amor por los desheredados, víctimas de su propia ignorancia. La falta de higiene y la insalubridad de las viviendas, descritas con especial viveza, podrían tener más fácil solución que unas mentes dominadas por creencias irracionales:

> ¡Cuánta tuberculosis incipiente por erroneos diagósticos; cuántos raquíticos que debieran ser robustos niños; qué multitud de seres arrojados de los amantes brazos de sus madres a la fría y destructora tierra por una ignorancia imperdonable, tal vez criminal!
>
> Desconsoladoras son para la ciencia estas reflexiones, y de una realidad tan amarga como la verdad misma.
>
> No se desvanecen, por lo tanto, con la facilidad que parece, estos errores populares; tienen hondas raíces y fanáticos propagandistas, siendo difícil hacer comprender a las madres, sobre todo a las madres que la misma ignorancia hace supersticiosas, que llevando sus hijos al médico y empleando un tratamiento apropiado y racional, podrían librar a sus hijos de una muerte casi siempre inevitable a última hora [24].

23 La carta-prólogo está redactada en tono humorístico, muy distinto al de la prosa un tanto engolada que J. Menéndez Pidal empleaba en sus escritos "serios" de esos mismos años. Ese mismo tono más ligero aparece ocasionalmente en algún artículo como "El último mosquito", de 1887.

24 E. García Jove, *Errores populares en Asturias* (Oviedo: E. Uría,1891),pp. 23-24.

Ciertamente, el Principado tal como lo describe García Jove no era el mejor de los mundos posibles; un país en el que vivían "infinidad de seres que ya anémicos, escrofulosos o raquíticos languidecen, se deforman y mueren en las montañas", y donde eran realidad habitual los "niños linfáticos [...], carne apropiada para el bacilus tuberculosis e inteligencias predispuestas a la imbecilidad"; un país donde "el gran monstruo es el 'mal de ojo', y lo es en realidad; pero mucho mejor le cuadraría el nombre de gran Galeoto de la ignorancia". Y sin embargo esa era la misma Asturias depositaria de "costumbres inveteradas y legendarias tradiciones" que admiraba Juan Menéndez Pidal. En el prólogo de este a su Colección de romances no faltan detalles realistas, como el de "la octogenaria anciana que, encorvada como una grulla [...] y agitando en la descarnada mano un ramo de laurel para ahuyentar las moscas" narra las leyendas tradicionales y romances sobre reinas moras, infantinas hechizadas, nobles damas y princesas; pero la visión que predomina es un cuadro idealizado muy distinto al expuesto por García Jove:

> El que visite una de nuestras aldeas más apartadas creerá hallarse aun en plena Edad Media. Todavía verá la casa del fidalgo con sus blasonados escudos; mujeres que visten blanca toca, y ancianos que aun peinan coleta, protestando no haber sido rasurados en señal de servidumbre; oirá hablar la ruda e incipiente habla de Berceo y Lorenzo de Segura; verá los vecinos congregados a campana tañida reunirse en concejo para tratar del procomún; y oirá resonar en las cañadas y en los valles canciones romancescas, al moverse la tradicional danza en redor de la bizantina iglesia el día del Santo Patrono...[25]

Al prologar el libro de su amigo, Juan Menéndez Pidal muestra ser bien consciente de las distintas ópticas que ante la misma realidad habían de adoptar el folklorista — él mismo — y el que, como Garcia Jove, creía que su deber era hacer todo lo posible por extirpar unas antiguas creencias y unos antiguos modos de vida incompatibles con la noción de progreso y con la propia supervivencia física del pueblo "cautivo" de tales creencias. En su "carta-prólogo", en estilo más distendido del que solía emplear, Juan Menéndez Pidal empieza por reconocer que no veía otra justificación para el encargo de prologar el libro que el haber andado "bastante tiempo" acopiando ensalmos y conjuros con vistas a la historia de los mitos y creencias supersticiosas de la que ya hemos hablado aquí:

> Pero en este caso, amigo, tus intentos se oponen a los míos, y habré de mirar los tuyos con recelo; puesto que si lograses en todo o en parte desarraigar esas viciosas prácticas y estúpidas rutinas de que nos hablas, cegarías para mí la fuente viva de la tradición donde he de beber esos elementos poéticos de frescura y vigor inapreciables, donde he de recoger antecedentes y textos para mi estudio histórico-etnográfico.
>
> No temo, sin embargo, a pesar de la galana forma en que envuelves tus útiles enseñanzas, que dejes esquilmado el campo donde yo he de cosechar.

A continuación, manifiesta con humor su escepticismo ante la ciencia médica, y hace

25 J. Menéndez Pidal, *Colección*...,pp.viii-ix.

atinadas consideraciones sobre los distintos estratos culturales superpuestos que se dan en todas las sociedades. Ve en las prácticas de la medicina popular — los "errores" de García Jove — los antecedentes de la ciencia médica experimental; compara la relación entre ambos tipos de conocimiento a la que hubo entre la astrologia y la astronomía; y no sin agudeza pone al "saludador", tan denostado por Jove, como ejemplo de encarnación de una misma idea que la medicina 'científica' ha usado también en su provecho: "la fe del enfermo en la superioridad del médico, o en la virtud terapéutica del medicamento, predisponen y auxilian a la curación".

Las distintas actitudes ante "lo tradicional" y el desacuerdo ante el "desdén supremo" con que Jove trataba las creencias populares no impiden a Juan Menéndez Pidal alabar calurosamente el libro y los propósitos de su amigo de "curar el raquitismo del alma del pueblo originado por sus preocupaciones [i. e. prejuicios], estirpándolo de ella para que el cuerpo social se regenere". Y concluye felicitándole por la obra, "más literaria que científica, a pesar tuyo". En efecto, las intenciones didácticas de Jove le llevaron a presentar su alegato contra los diagnósticos y la terapéutica popular en forma de cuadros narrativos, con personajes y situaciones plenamente literarias; no es ese uno de los menores atractivos para el lector actual, que fácilmente advertirá el parentesco de, por ejemplo, la melancólica presentación de la protagonista de *La paletilla en bajo* con la muchacha enferma de la *Lux aeterna* del propio Menéndez Pidal; o las semejanzas del cuadro sórdido que actualiza en *El alicornio* - una madre rural desesperada tras la muerte de su hijo, y lanzada al arroyo de la degradación por culpa de su "falta completa de ilustración y de principios morales" con el tono de los relatos breves que Clarín publicaba en esas mismas fechas. En fin, personalidad humana y simpática la de este médico higienista y regeneracionista, que declara no querer "ofender el pasado" y que no era ajeno a la fascinación de los "errores populares" que deseaba desarraigar:

> Entre los vagos recuerdos de la niñez que flotan imperceptibles en mi mente, están unas cintas atadas a mis muñecas, de las que pendían unos dibujos de azabache llamados ciguas y a los que se atribuia la virtud de libertar del mal de ojo.
>
> Por eso no quisiera ofender el pasado.
>
> Quisiera un canto de gloria para el progreso científico y una lágrima del corazón para los dules recuerdos de la infancia [26].

Su inquietud por la salud de sus paisanos, en cualquier caso, no le hizo desdeñar convertirse, "malgré lui", en folklorista. Su libro, como en nivel muy distinto ocurre con la obra del padre Feijoo, proporciona descripciones exactas de creencias, rituales y prácticas populares que ningún etnógrafo profesional podría mejorar, sirvan como ejemplo las páginas dedicadas a los signos que anuncian el nacimiento de un 'saludador' y a la forma de ejercer su 'virtud'. Y las andanzas de Jove como médico rural, además de para su labor profesional y humanitaria, fueron empleadas en alguna ocasión para anotar versiones de romances que facilitó a un condiscípulo de quien, pese a la amistad, le

26 E. García Jove, *Errores populares...*,p.71.

separaba casi todo [27].

De Silvestre Frade, sobre cuya biografia no hemos hallado datos al margen de su colaboración estrecha con J. Menéndez Pidal, cabe decir sólo que su contribución más abundante al Romancero asturiano no se reflejó apenas en el libro de 1885. Tampoco de María Ciaño y Luisa Menéndez Valdés, a quienes corresponden, respectivarnente, las versiones de Villaviciosa y, en parte, de Laviana, hemos encontrado información específica, ni se nos han conservado sus originales de recolección.

Además de los textos aportados por estos colaboradores asturianos y su recolección propia, Juan Menéndez Pidal incorporó nueve versiones recogidas en fecha muy anterior, entre 1860 y 1865, por José Amador de los Ríos, en parte inéditas y, siempre, muy retocadas, procedentes de los concejos orientales de Cangas de Onís y Parres, y, en un caso, de Luarca. Ya hemos indicado que estos romances son sólo una parte mínima de la colección de Amador, que por fortuna se nos conserva completa en sus originales de primera mano, no retocados, y que nos han servido de base para su edición.

3. Ideas y creencias sobre el Romancero tradicional.

El Romancero de 1885 se completaba con un prólogo "Al lector", un "Estudio" amplio (pags. 1-78), y unas "Anotaciones" también muy extensas (pags. 275-337), que aspiraban a dar cuenta de toda la erudición acumulada hasta entonces en torno al Romancero y, a la vez, dar cauce a los puntos de vista del compilador sobre la cultura popular y, más en general, sobre la primitiva literatura española. Ponían fin al libro unos apéndices donde se incluyeron unas versiones de cuentos orales (tal vez los primeros textos no elaborados literariarnente de cuentos asturianos que se han publicado), unos cantares infantiles, casi todos ellos romances, y una curiosa "gaceta" para encontrar tesoros, especimen de un raro género de literatura etnográfica que ha recibido poca atención.

El prólogo y el "Estudio" preliminar no resultan, ciertarnente, de fácil digestión para el lector actual. Las frecuentes efusiones líricas, en una prosa de estilo oratorio ampuloso y muy de época, se ajustan mal a lo que hoy esperamos encontrar en un trabajo "científico".De todos modos, sí quedan suficientemente claras, y hasta con exceso, las ideas básicas que sobre la poesía narrativa popular sostenía J. Menéndez Pidal. Es decir, un género de poesía que, a reserva de algunas "deturpaciones" vulgares recientes, es el fiel reflejo del espíritu de la sociedad medieval y sus tres "ideales": la fe cristiana, el amor caballeresco y la patria. Ello da pie a una larga digresión, poco ceñida a unos romances de la tradición oral moderna, sobre un medievo idealizado, poniendo a contribución evidencias o hipótesis extraídas de la épica española y europea en general, y otros géneros poéticos medievales.

Entre las opiniones de J. Menéndez Pidal sobre la poesía primitiva, podrá sorprendernos hoy que repetidamente considere al Cantar del Cid como un "centón" de romances (p. 31),

27 Es posible, incluso, que Juan Menéndez Pidal acompañase a Jove en alguno de sus viajes, mientras el primero andaba "en pesquisa de ensalmos y fórmulas mágicas". Cuando Jove va al valle de Aller, atraido por la noticia de que en Las Cuevas (en la actual parroquia de Pelugano) 'ejerce' como saludador un niño de pocos años, señala la presencia de "un apreciable amigo e ilustre abogado, que galantemente me había acompañado a aquel extraño lugar" (*Errores populares...*, p. 60). Por otra parte, García Jove recurrió ampliamente a leyendas populares al escribir en 1897 la monografía correspondiente a Laviana para la *Asturias* de Bellmunt y Canella.

pero esa era también por esas mismas fechas la tesis de Gaston Paris (las célebres "cantilenas") respecto al origen de la épica francesa. Interés, y no simplemente histórico, tiene la defensa, bien ejemplificada, del elemento maravilloso y sobrenatural en la épica y el Romancero español (págs. 29-38), en contra de la antigua opinión de L. Clarus y Almeida Garrett, o de la que después sostendría su hermano Ramón, más favorable a una perspectiva "realista". El "germanismo" de la epopeya castellana, en cambio, que después sería poco menos que dogma para Ramón Menéndez Pidal y su escuela, ya está anticipado aquí (págs. 46-48), y expuesto de un modo que entonces pareció heterodoxo y le fue censurado al autor por su "apasionamiento" en el informe oficial sobre el libro que redactó Tamayo y Baus por encargo de la Real Academia. Tienen también interés las reflexiones sobre otros puntos de litigio aún no resueltos a satisfacción de todos en los estudios de poesía tradicional: el problema del autor individual y la creación colectiva (págs. 50-52), o el metro del romance - octosílabo simple o doble - (págs. 71-76). Y será provechoso releer uno de los primeros intentos de describir las llamadas "fórmulas" épicas en la poesía castellana (págs. 54-57). En fin, Juan Menéndez Pidal se plantea también, tras las huellas de Amador de los Ríos, una cuestión que pese a su bizantinismo parece volver a cobrar actualidad, esto es lo que hay o no de propiamente "asturiano" en los romances y tradiciones orales recogidas en el principado (pág. 60 y ss.). Muy superadas están casi siempre, en cambio, las "Anotaciones" o ilustraciones finales a los romances concretos publicados en la *Colección*. Una comparación algo superficial y sobre la base de un conocimiento incompleto de la tradición pan-hispánica (y era forzoso que así fuera en la década de 1880, pese a la buena información que J. Menéndez Pidal se esforzó en allegar) y un historicismo a ultranza y poco cauto, convierten a esta parte en lo más débil de la *Colección de los viejos romances*. Incluso cuando se aportan aquí y allá datos todavía útiles. El afán de hallar referentes históricos precisos en las narraciones, o incluso en los nombres propios, de los poemas tradicionales, dista mucho de ser un rasgo exclusivo de la forma de aproximarse al Romancero de Juan Menéndez Pidal. Garrett y Braga habían actuado de forma análoga y ya iniciado el siglo XX todavía se acentuaría esa tendencia en el *Romancero populaire de la France* (1904) de Doncieux, o en los trabajos que Jaurgain dedicó a algunas baladas vascas, por mencionar sólo algunos ejemplos de ámbitos próximos. Y tampoco el propio Menéndez Pelayo en su Tratado de los romances viejos, pese a su actitud más crítica, estuvo siempre libre de algunos excesos historicistas.

Por último, encontramos en estas introducciones y comentarios el consabido toque de alarma sobre la inminente desaparición de los romances en la tradicón oral viva: "Cinco lustros más y estarán olvidados por completo". Es lo mismo que habían dicho ya Durán en 1849, Amador de los Rios en 1801... y lo que ha repetido cada nueva generación de recolectores: sus versiones son siempre las últimas reliquias. Y sin embargo, Juan Menéntaz Pidal pudo comprobar en persona, y exactamente "cinco lustros" después, que los romances todavia eran recordados, como lo han comprobado hasta ahora - y no sabemos hasta cuándo - todos quienes sin hacer caso de agüeros han repetido la experiencia del trabajo de campo. Las nuevas versiones recogidas en 1909 por J. Menéndez Pidal, sólo o en compañía de su hermano Ramón, son una de las principales aportaciones al proyecto de nueva edición ampliada de su Romancero de 1885. El proyecto no llegó a realizarse entonces y a la muerte de Juan Menéndez Pidal su hermano Ramón no concebía ya la edición del Romancero en la modalidad de colecciones regionales, sino en la forma plenaria de corpora temáticos donde se integrasen los textos del romancero viejo y sus descendientes de la tradición oral moderna, en cualquiera de sus ramas. Ese proyecto, el

Romancero tradicional de las Lenguas Hispanicas, que sólo muy tarde empezó a materializarse, hizo que no tuviera sentido por entonces la reedición ampliada de la *Colección de los viejos romances* que Juan Menendez Pidal planeó durante muchos años.

APENDICES

A) DOS INFORMES OFICIALES

1

MINISTERIO DE FOMENTO

REAL ORDEN

Ilmo. Sr.: En vista del favorable informe emitido por la Real Academia Española acerca de la obra de D. Juan Menéndez Pidal *Colección de viejos romances recogidos de la tradición oral*, y cumpliendo además dicha obra con las prescripciones del Real decreto de 12 de Marzo de 1875 y Real orden de 23 de Junio de 1870, S.M. el Rey (Q.D.G.) se ha dignado disponer que con destino a las Bibliotecas públicas se adquieran 250 ejemplares de la misma al Precio de 5 Pesetas ejemplar.

De Real orden lo digo a V. I. a los efectos consiguientes. Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid 25 de Junio de 1885.

PIDAL

Sr. Director general de Instrucción pública.

Informe que se cita:

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.— Excmo. Sr.: La Real Academia Española ha examinado el libro dado a luz por D. Juan Menéndez Pidal con el título *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima esfoyazas y filandones*, libro que aporta valiosos materiales a la monumental obra del Romancero español, en que con tanta honra propia como provecho para las letras han trabajado Griunn [sic, por Grimm], Durán, Depping, Wolf y Conrado Hoffmann. Concretáronse estos colectores a desenterrar y dar nuevamente a la estampa, bajo un orden y un método más o menos acertados, y precedidos y acompañados de estudios y notas magistrales, los romances que estaban olvidados en añejas antologías y en pliegos sueltos; empero aún quedaban muchos de esos romances, confiados exclusivamente a la tradición oral del pueblo, los cuales, de no menos precios que aquéllos, merecían ocupar un puesto al lado suyo. Este trabajo, difícil y penoso ciertamente, de convertir en escrita la tradición oral de los romances que por una u otra causa no formaban aún parte del Romancero castellano, fue iniciado en España por el inolvidable crítico literario D. Manuel Milá y Fontanals, en cuanto se refería a la tradición catalana, y es hoy continuado en lo tocante a Asturias por el autor de la obra examinada por la Academia. La colección reunida por el Sr. Menéndez Pidal contiene piezas de valor indudable, ya bajo el punto de vista histórico, ya considerándolas en el aspecto literario. Compónenla 97 romances recogidos en todas las comarcas del Principado, y clasificados con tal tino y maestría, que supo el colector adivinar la significacion

histórica de algunos a través del ropaje novelesco en que hoy aparecen envueltos. Juzgamos innecesario encomiar la importancia de los romances castellanos como genuina encarnación de la musa nacional. Aparte de esta consideración, son ellos documentos irreprochables para el estudio de la historia política y literaria de nuestro pueblo; ellos reflejan sus tradicionales usanzas y sus pintorescas costumbres; señalan los progresos del idioma; acusan la decadencia y el apogeo de la nacionalidad en las distintas épocas y revelan el cuadro completo de su estado social. Pero el Sr. Menéndez Pidal ha demostrado con su libro que no era tan sólo afortunado y diligente colector de romances, sino también perspicuo y sensato crítico. Como tal aparece en el "Estudio de los romances castellanos" que antecede a los contenidos en el volumen en cuestión, así como en las "Anotaciones" que los siguen, donde especialmente acredita haber hecho un minucioso examen comparativo, no solamente de nuestras literaturas populares regionales, sino también entre éstas y las de extraños pueblos. En el "Estudio de los romances castellanos" juzga con maduro criterio de los puntos referentes a aquellos que han sido objeto de controversia para los literatos, haciéndose cargo de cuantas opiniones y escritos se han publicado acerca del particular, y ofrece puntos de vista nuevos en tales cuestiones, aduciendo datos muy curiosos en comprobación de sus teorías. Las referentes a los "Diversos elementos que constituyen la literatura caballeresca", y a la forma y estructura de los romances, merecen tenerse en cuenta por lo nutridos de doctrinas que están y el acierto en su exposición, si bien en la primera de estas teorías mencionadas deja entrever, en medio de la imparcialidad de juicio que se propone, algo de apasionamiento y extremada afición por la influencia septentrional, preferentemente a las otras que con ella sirvieron de fermento a nuestra literatua legendaria.En suma, el trabajo del Sr. Menéndez Pidal es recomendable, ya por el aspecto literario, ya por el histórico y el crítico y aun filológico, pues por modo indirecto hace un análisis comparativo entre el bable y el castellano usado en los primeros monumentos escritos de nuestra lengua, poniendo acotaciones de los Códigos y poemas antiguos a los vocablos de aquel dialecto, usados en los romances que forman la colección. Por tanto, la Real Academia Española cree que la obra antedicha, sometida a su examen, reúne las condiciones que exige el Real decreto de 12 de Marzo de 1875 y la conceptúa digna de figurar en las Bibliotecas del Estado, pudiendo por esta razón la Dirección general de Instrucción pública, si lo creyere oportuno, ordenar la adquisición de ejemplares que el Sr. Menéndez Pidal solicita.

Lo que tengo la honra de comunicar a V. E., cuya vida guarde Dios muchos años. Madrid 30 de Mayo de 1885. — El Secretario, Manuel Tamayo y Baus.— Excm. Sr. Director general de Instrucción pública.

[*Gaceta de Madrid*. núm. 178; 27 de junio de 1885, págs. 924-925]

2

SECCION DE FOMENTO DE LA PROVINCIA DE OVIEDO

NEGOCIADO: Unico.
Núm. 2595

La Comisión provincial me dice con fecha 7 del actual lo que sigue:

Vista una comunicación de D. Ramón González Orbón como encargado de D. Juan Menéndez Pidal el cual pone a disposición de la Comisión provincial los 100 ejemplares de la obra titulada "Colección de los viejos romances que se cantan por los Asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones" que acordó adquirir la Excma. Diputación provincial en sesión del 11 de Noviembre último. La Comisión provincial, en sesión celebrada el día 29 de Diciembre pasado acordó se den por recibidos los ejemplares que se citan, y que se tenga presente la entrega para incluir en el presupuesto adicional partida suficiente para hacer el pago en su día conforme al acuerdo de la Excma. Diputación.

Lo que traslado a V. para conocimiento y demás efectos.

Dios guarde a V. muchos años.

Oviedo 11 de Enero de 1887.

José Morales Garcia

A Don Ramón González Orbón

B) INDICE TEMÁTICO Y DE RECITADORES

Las localizaciones de los textos de la Colección de los viejos romances, y la identificación de los colectores y recitadores, ofrecen dificultades varias. El índice que Juan Menendez Pidal incluye al fin del libro es una lista por concejos de manejo complicado. En este apéndice subsanamos varias localizaciones geograficas erróneas, y atribuimos algunas versiones a sus verdaderos colectores. Los índices donde figuran estos datos en el librestos datos en el libro de 1885 contienen varios errores y omisiones que pueden salvarse gracias a las correcciones del propio Juan Menéndez Pidal en uno de sus ejemplares, o a la consulta directa de los textos manuscritos.

Aprovechamos la ocasión para especificar cuáles son las versiones de las que se conservan originales manuscritos y trazar la historia textual, a veces muy compleja, de los romances incluidos en la Colección.

En este apartado hemos incluído también las equivalencias de los títulos que Juan Menéndez Pidal asignaba a los romances respecto a los títulos y códigos numéricos del Indice General del Romancero Pan-Hispánico (IGR)

I (pp. 81-2) El penitente: 0020 *Penitencia del rey don* Rodrigo (í-a).

Oviedo (se refiere, presumiblemente, sólo al lugar de recolección). Facilitada por Fermin Canella y Secades.

II (pp. 83-4) El penitente: 0020 *Penitencia del rey don Rodrigo* (í-a).

Villacondide (ay. Coaña, p. j. Luarca, ant Castropol), dictada por Manuela Fernandez, 65 años. Recogida ("hacia 1880", segun anotación ms. de Ramón Menéndez Pidal), posiblemente, por Bernardo Acevedo.

III (pp. 85-6) *Gerineldo*: 0023 Gerineldo (í-o).

Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Juana Bernaldo, de 60 años.Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ns. del colector (Cuademo I, p. 94).

IV (pp. 87-8) *Gerineldo*: 0023 Gerineldo (í-o). **Boal** (p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por José Garcla Mendez, de 30 años. Facilitada, probablemente, por el propio recitador a través de Bernardo Acevedo.

V (pp. 89-91) Gerineldo: 0023 + 0110 *Gerineldo y La Condesita* (í-o+á).

Santanes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por José Fernández Santos de 40 años.Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I,pp. 157-161). Las variantes a pie de página (91) proceden de una versión recogida por J. Amador de los Rios.

VI pp. 92-3) Galanzuca: 0159 *El conde Claros en hábito de fraile* (á) .

Cerezal (parr. de Montaña de Rio Negro, ay. Luarca, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Encarnación Suárez, de 24 años. Facilitada, probablemente, por Bernardo Acevedo. Se conserva original ms. del colector, que acaso corresponda a una recitación distinta y posterior (el original se fecha en 4 de mayo de 1884 y se atribuyen 29 años a la recitadora) a la que publica Menendez Pidal.

VII (pp. 94-6) Galancina: 0159 *El conde Claros en hábito de fraile* (á).

Parr. de **Manjoya** (ay. y p. j. Oviedo), dictada por Rosaura Tuñón, de 60 años. Facilitada, posiblemente, por Fermín Canella.

VIII (p. 97) Tenderina: 0149 *Aliarda* (á-o). **Santianes de Molenes** (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años.Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, pp. 92-94).

IX (pp. 98-9) Bernardo del Carpio: 0118 *El conde Grifos Lombardo* (a-o). Texto mixto formado a partir de dos versiones:

1. **Santianes de Molenes** (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por María Alvarez, de 62 años. Recogida por Juan Menendez Pidal (no se conserva original ms.).

2. **Figueiredo** (ay. Boal, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por José García Méndez, 30 años. Facilitada, probablemente, por el propio recitador a través de Bernardo Acevedo. Pero en pp, 290 291 J. Menéndez Pidal afirma haber entrevistado personalmente a José García Méndez. X (pp. 100-1) Bernardo del Carpio: 0118 *El conde Grifos Lombardo* (á-o).

Cerezal (parr. de Montaña de Rio Negro, ay. Luarca, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Encarnación Suárez, de 24 años. Facilitada, probablemente, por Bernardo Acevedo.

XI (pp. 102 3) La Peregrina: 0783 *El alma romera libera a su marido* (á-e).
(p. j. **Luarca**, ant. Castropol), dictada por Rosario Fernández Garnoneda, de 32 años.Recogida (antes de 1861) y publicada por José Amador de los Rios, "Poesía popular de España. Romances tradicionales de Asturias", *Revista Ibérica*. I (1861), pp. 21-22 (núm. II), con varios retoques que pasan a la ed. de Juan Menéndez Pidal. Se conserva el original de J. Amador de los Ríos. En notas al texto, J. Menéndez publica fragmentos de otra versión recogida "en las montañas de Grado". No se conserva original ms. de esa versión.

XII (pp. 104-6) El aguinaldo: 0046 *Muerte del Maestre de Santiago* (á-o).
Villaverde (parr. Grazanes, ay. y p. j. Cangas de Onís), dictada por Teresa Alonso, de 18 años. Recogida (entre 1861 y 1865) por José Amador de los Rios. El original facilitado a J. Menéndez Pidal contiene varios retoques. Se conserva original ms. de J. Amador de los Ríos.

XIII (pp.107-8) Mal de amores: 0508 *Novia abandonada del conde de Alba* (í-a).
Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años.Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menendez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, p. 95).

XIV (pp. 109-10) El mozo arriero: 0134 *El mozo arriero y los siete ladrones* (é-o). **ElEspín** (parr. Folgueras, ay. Coaña, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por la sta. Emilia Acevedo Huelves. Facilitada, probablemente, por Fernardo Acevedo.

XV (p. 113-4) Don Bueso: 0169 *La hermana cautiva* (hexas. í-a).
Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. PMvia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años.Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, pp. 162-163).

XVI (pp. 115-6) Don Bueso: 0169 *La hermana cautiva* (hexas. í-a).
Oviedo dictada por Paula Fernández, costurera, de 58 años. Facilitada, posiblemente, por Fermín Canella.

XVII (pp. 117-8) El renegado: 0739 *El renegado vuelto a la fe por sus hijos* (é-o).
La Pola de Laviana (ay. y p. j. Laviana), dictada por Policarpa Carcedo, "La Carpia", de 60 años. Facilitada por Luisa Menéndez Valdés o Eladio G. Jove.

XVIII (pp. 119-21) Los cautivos: 0372 *Los cautivos Melchor y Laurencia* (é-a).
Villaverde (parr. Grazanes, ay. y p. j. Cangas de Onís), dictada por Teresa Alonso, de 16 años. Recogida (entre 1861 y 1865) por José Amador de los Rios. El texto facilitado a J. Menendez Pidal contiene varios retoques. Se conserva original ms. de J. Amador de los Rios. sin retoques.

XIX (pp. 122-3) El conde Flor: 0136 *Flores y Blancaflor* (í-a). **Santianes de Molenes** (ay. Grado, p. j. Grado, ant Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años.Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, pp. 131-134).

XX (pp. 124-6) El conde Flor. 0136 *Flores y Blancaflor* (í-a).
Villaviciosa (p. j. Gijón, ant. Villaviciosa), dictada por Juana Sánchez, "Xuana la Molinera", de 70 años.Facilitada, posiblemente, por María Ciaño. La versión

copiada parcialrncnte en p. 126 (nota), y publicada según el texto muy retocado de Amador de los Rios (ed. en 1870, en la Ilustración Española y Americana), procede de Cangas de Onís y fue dictada por Emilia Tolibia. Se conserva el original ms., sin retoques, de J. Amador de los Ríos.

XXI (pp. 127-9) Gayferos: 0087 *Gaiferos y Galván* (á).
Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant Pravia), dictada por Juana Bernaldo, de 60 años.Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, pp. 151-156).

XXII (pp. 130-1) El rapto: 0422 *Fugitiva con un moro que se niega a renegar* (á-a).
Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años.Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, pp. 90-92).

XXIII (pp. 132-4) Blanca-Flor y Filomena: 0184 *Blanca Flor y Filomena* (é-a).
Texto mixto formado a partir de dos versiones:
1. Parr. de **Tazones** (ay. Villaviciosa, p. j. Gijón, ant. Villaviciosa), dictada por Bárbara Valle, de 76 años. Facilitada, posiblemente, por María Ciaño.
2. **Sierra** (parr. Condado, ay. y p. j. Laviana), dictada por María García, de 44 años. Facilitada, posiblemente, por Luisa Fernández Valdés.

XXIV (pp. 135-6) Blanca-Flor y Filomena: 0184 *Blanca Flor y Filomena* (é-a).
Prelo (parr. y ay. Boal, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Ceferino Alvarez, de 40 años. Recogida, muy probablemente, por Bernardo Acevedo. Se conserva un original ms. en letra de B. Acevedo y con la única indicación "Boal". El texto corresponde sin duda a esta versión, aunque en una recitaciónn distinta, tal vez posterior. Se conservan otros textos recogidos por Acevedo y anotados en el mismo tipo de papel que esta versión de Blancaflor y Filomena, fechados entre 1883 y 1886.

XXV (pp. 137-9) El conde Olinos: 0049 + 0796 *El conde Niño* (á). + *Valdovinos sorprendido en la caza* (á).
Miñagón (parr. de Serandinas, ay. Boal, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Josefa Rodríguez, de 68 años. Recogida, posiblemente, por Bernardo Acevedo.

XXVI (pp. 140-1) Conde Olinos: 0049 *El conde Niño* (á).
Villacondide (ay. Coaña, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Manuela Fernández, de 65 años; o Serandinas (ay. Boal, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Juventina Garcia, de 17 años. Facilitada, posiblemente, por José García Méndez, a través de B. Acevedo. Se conserva original ms. en letra, al parecer, de J. García Méndez, remitido por B. Acevedo y fechado en 1884. Este original atribuye la versión a Serandinas en contra de las indicaciones que figuran en los indices de J. Menéndez Pidal. Los fragrnentos publicados a pie de página en p. 140 corresponden a una versión de El Espin (Coaña). Se conserva original ms. de Bernardo Acevedo, fechado en 1886.

XXVII (pp. 142-3) La esposa de don García: 0183 *La esposa de don García* (í-a).

Navia (p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Dª. Rafaela Carnpoamor. Se omiten en el índice de la ed. (pp. 354-356) las referencias a esta versión; figuran añadidas por J. Menéndez Pidal en su ejemplar. Recogida por Bernardo Acevedo. Se conserva original ms. del colector, sin indicaciones de lugar de recolección y recitador.

XXVIII (pp. 144-5) Venturilla: 0196 *Morisca cautiva, martir* (á-a).
La Pola de Laviana (ay. y p. j. Laviana), dictada por Policarpa Carcedo, La Carpia", de 60 años. Facilitada por Luisa Menéndez Valdés o Eladio G. Jove.

XXIX (p. 146) Venturilla: 0196 *Morisca cautiva. mártir* (á-a).
La Roza de Parres (ay. Parres, p. j. Cangas de Onís), dictada por Carmen de Diego, molinera en Cangas de Onis, de 50 años.Recogida y publicada por José Amador de los Rios, art. cit, pp. 25-26, con retoques que pasan a la ed. de J. Menéndez Pidal. Se conserva original ms. de J. Amador de los Rios.

XXX (pp. 147-51) El galán d'esta villa: 0406 *Ay, un galán de esta villa!* (á-a).
Texto facticio formado a partir de varias versiones:
1. **San Julián de los Prados** (ay. y p. j. Oviedo), dictada por Teresa ÁIvarez, de 70 años.
2. **Mieres** dictada por Robustiano Palacio, de 35 años.
3. **Pajares** (ay. yp. j. Lena), dictada por Manuel Alvarez, de 70 años.
4. **Villaviciosa** (p. j. Gijón, ant Villaviciosa), dictada por Juana Campbert, "Xuanona del Alemán", de 66 años.
5. Ay de **Aller** (p. j. Lena), dictada por Teresa Montes, de 65 años.
6. **Gobiendes** (ay, Colunga, p. j. Gijón, ant Villaviciosa), dictada por Antonia Caveda, de 60 años.
7. **Pría** (ay. y p. j. Llanes), dictada por Rosa de la Villa Díaz, de 43 años.
8. **Cangas de Onis** dictada por Rita Pérez, de 58 años.
9. **Avilés** dictada por D. Diego Malgor y Bango.
10. **Llamas** (parr. Santianes, ay, Grado, p. j. Grado, ant Pravia), dictada por Ramona Fojaco, de 46 años.
11. **Montaña de Rio Negro** (ay. Luarca, p. j. Luarca, antCastropol), dictada por Encarnación Suárez, de 24 años.
12. **Villacondide** (ay. Coaña, p. j. Luarca, ant Castropol), dictada por Manuela Fernández, de 65 años.
13. **Figueiredo** (ay. Boal, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por José García Méndez, de 30 años.
No se conservan los originales de ninguno de èstos textos.

XXXI (p. 152) La ausencia: 0113 *La vuelta del marido* (é-a).
Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant Pravia), dictada por María Álvarez, de 60 años.Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I,pp. 129-130).

XXXII (p. 153) La ausencia: 0113 *La vuelta del marido* (é-a).
Parr. de **Tazones** (ay. Villaviciosa, p. j. Gijón, ant Villaviciosa), dictada por Bárbara Valle, de 76 años. Facilitada, posiblemente, por María Ciaño.

XXXIII (pp. 154-5) La esposa infiel: 0234 *Albaniña* (6).
Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por María

Álvarez, de 60 años.Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I,pp. 135-138).

XXXIV (pp. 15- 7) El caballero burlado: 0100 *El caballero burlado* (f-a).
Aballe (parr. Huera de Dega, ay. Parres, p. j. Cangas de Onís), dictada por Joaquina Fernandez, de 46 años. Recogida (entre 1861 y 1865) por José Amador de los Rios. El texto facilitado a Juan Menéndez Pidal contiene varios retoques. Se conserva original ms., sin retoques, de J. Amador de los Rios.

XXXV (pp. 158-60) Doña Arbola: 0153 *La mala suegra* (á).
Texto mixto formado a partir de dos versiones:
1. La Pola de Laviana (ay. y p. j. Laviana), dictada por Teresa Hevia, "La Merina", de 68 años.Facilitada, posiblemente, por Luisa Menéndez Valdés.
2. LA PINIELLA (parr. Pola de Laviana, ay. y p. j. Laviana), dictada por Ventura García, de 65 años. Facilitada también, posiblemente, por Luisa Menéndez Valdés.

XXXVI (pp. 161-3) Marbella: 0153 *La mala suegra* (á).
Ay de **Villavicios** (p. J. Gijón, ant Villlaviciosa), dictada por Juana Campbert, "Xuanona del Alemán", de 66 años. Facilitada, posiblemente, por María Ciaño.

XXXVII (pp. 164-5) El convite: 0172 *El veneno de Moriana* (í-o).
Villaviciosa (j. Gijón, ant. Villaviciosa), dictada por Juana Sánchez, "Xuana la Molinera", de 70 años.Facilitada, posiblemente, por Maria Ciaño. J. Menéndez Pidal subsana en su ejemplar el error en su índice (p. 55), donde se atribuye a esta recitadora la versión XXXVI.

XXXVIII (pp. 166-7) Venganza de honor; 0232 *Una fatal ocasión* (í-a).
Cont. 0100. *El caballero burlado.*
Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años. Recogida por Juan Menéndez Pidal. No se conserva original ms. entre sus papeles.
A pesar de la identificación que da J. Menéndez Pidal de esta versión, es evidente que el texto combina las dos versiones de Cangas dc Onís y La Roza de Parres publicadas por J. Amador de los Rios, art. cit., pp. 27-28, aunque no pueda descartarse que en el texto facticio se hayan incorporado elementos de una versión de Santianes que desconocemos. Se conservan los originales mss. de las versiones de J. Amador de los Rios, sin retoques,

XXXIX (p. 168) Venganza de honor. 0232 *Una fatal ocasión* (í-a).
Ay. de Laviana (p. j. Laviana), dictada por Dª Inocencia García Ciano de Menéndez Valdes.Recogida por Luisa Menéndez Valdés.

XL (p. 169) Venganza de honor: 0232 *Una fatal ocasión* (í-a).
La Pola del Laviana (ay. y p. J. Laviana), dictada por María Cofiño, de 51, años. Facilitada por Luisa Menéndez Valdés o Eladio G. Jove.

XLI (pp. 170-1) Venganza de honor 0232 *Una fatal ocasión* (í-a).
Ay. de **Laviana** (p. j. Laviana), dictada por Ma Luisa Menéndez Valdés de Zapico.Facilitada por la propia recitadora.

XLII (pp. 172-4). La hija de la viudina: 0170 + 0232 *Los soldados forzadores* (í-a) + *Una fatal ocasión* (í-a).

Aballe (parr. Huera de Dega, ay. Parres, p. j. Cangas de Onís), dictada por Joaquina Fernández, de 46 años. Recogida (entre 1861 y 1865) por José Amador de los Rios. El texto facilitado a Juan Menéndez Pidal contiene varios retoques. Se conserva original ms., sin retoques, de J. Amador de los Ríos.

XLIII (pp. 175-6) Doña Urgelia: 0469 *La infanta parida* (a-a).

Llamas (parr. Santianes, ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia) dictada por Ramona Fojaco, dc 46 años. Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal, en Santianes. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, pp. 141- 143) . J. Menéndez Pidal combina esta versión con otra procedente de El Espin o Jarrio (de la que reproduce un fragmento a pie de página). Se conserva original ms. de esta versión (recogida por Bernardo Acevedo) .

XLIV (pp. 177-8) Doña Enxendra: 0469 *La infanta parida* (á-a).

Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Juana Bernaldo, de 60 años (en el ms. se le atribuyen 52).Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, pp 145-148). Igual que sucede en la versión anterior, J. Menéndez Pidal elabora un texto mixto donde a los elementos de la versión de Santianes se suman otros que proceden de la versión de El Espin y, sobre todo, de otra publicada por J. Amador de los Rios, art. cit, pp. 28-29. Esta versión deAmador de los Rios era ya por su parte un texto facticio elaborado a partlir de dos versiones (de Luarca y Cangas de Onís). Se conservan los originales mss., sin retocar, de J. Amador de los Rios.

XLV (pp. 179-80) *El Cueto Lloro* (6—e): No es romance tradicional. Se trata de una composición de Gumersindo Laverde que llega a J. Menéndez Pidal de forma "indirecta" a través de Rodrigo Amador de los Rios (cf. en la Colecccón las notas a los textos, pp. 317-318). J. Menéndez Pidal había decidido suprimirla en su proyecto de segunda edición, y en su ejemplar aparece tachada. Laverde elaboró este "pastische" a partir de un cuento o leyenda en prosa, posiblemente con base tradicional auténtica, que se publicó también en la Colección apéndice I, núm. iii, pp. 345-346.

XLVI (pp. 181-2) Doña Alda: 0080 *La muerte oculta* (í-a).

Villaviciosa (p. J. Gijón, ant. Villaviciosa), dictada por Juana Sánchez, "Xuana la Molinera", de 70 años.Facilitada, posiblemente, por María Ciaño.

XLVII (pp. 183-4) Doña Alda: 0080 *La muerte ocultada* (í-a).

Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años. Recogida por Juan Menéndez Pidal. No se conserva original ms. entre sus papeles.

XLVIII (pp. 185-7) La infantina: 0503 *El conde Alarcos* (í-a).

Cangas de Onís dictada por Cesárea García, de 19 años.Recogida (entre 1861 y 1865) por José Amador de los Rios. El texto facilitado a J. Menéndez Pidal contiene varios retoques. Se conserva original ms., sin retoques, de J. Amador de los Rios.

XLIX (pp. 188-9) La Aldeana: 0446 *La calumnia de la Reina* (á-a).

Villaviciosa (p. j. Gijón, ant Villaviciosa), dictada por Juana Sánchez,"Xuana la Molinera", de 70 años.Facilitada, posiblemente, por María Ciaño.

L (pp. 190-2) Don Martinos:0231 *La doncella guerrera* (ó+á).

Gobiendes (ay Colunga, p. j. Gijón, ant Villaviciosa), dichda por Dª Antonia Caveda, de 66 años. sRecogida por Braulio Vigón.

LI (pp. 193-4) La Gayarda: 0200 *La Gallarda* (í-a). **Santianes de Molenes** (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años. Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, pp. 85-87). No se conserva original ms. de la versión de Llamas (Aller), cuyo fragmento se publica a pie de página como variante.

LII (p. 195) La Gayarda: 0200 *La Gallarda* (í-a).

El Espín (parr. Folgueras, ay. Coaña, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Dolores Gudín y Prada, de 9 años.Recogida por o para Bernardo Acevedo. Se conserva original ms. en letra de B. Acevedo, fechado en junio "1883".

LIII (pp. 196-7) La Gayarda: 0200 *La Gallarda* (í-a).

Prelo (parr. y ay. Boal, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Ceferino Álvarez, de 40 años (en el original ms. figura la indicación "El echador de Platerías", que acaso pueda referirse a un apodo del recitador, o del colector).Recogida por o para Bernardo Acevedo. Se conservan dos originales mss.; uno de ellos en letra de B. Acevedo, fechado en "27 marzo 1884"; el otro parece tratarse de un original de campo en letra que nos es desconocida (?José García Méndez?).

LIV (pp. 198-9 El paje de don Francisco 0781 *El paje Diego* (a-o).

Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años. Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, pp. 99-100).

LV (pp. 200-1) Toros y cañas: 0102 *Toros y cañas* (á-a).

Cangas de Onis, dictada por Emilia Tolibia, de 22 años. Recogida (entre 1860 y 1865) por José Amador de los Rios. El texto facilitado a J. Menéndez Pidal contiene retoques muy profundos. Se conserva original ms., sin retoques, de J. Amador de los Rios.

Hay evidente error en la adscripción de esta versión a Concepción Bausoño (de Prelo), en la lista de identificaciones de J. Menéndez Pidal (pp. 355-6). Se indica alli que es el núm. LVI el que corresponde a Emilia Tolibia (de Cangas de Onis); la contigüidad de los textos y la semejanza de los incipit explican la confusión, que puede deshacerse gracias al cotejo con el original ms. de esta versión de *Toros y cañas*.

LVI (pp. 202-3) Arnor y rejas: 0163 *Diego León* (á-a).

Prelo (parr. y ay. Boal, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Concepción Bausoño, de 26 años. Recogida, posiblemente, por o para Bernardo Acevedo. Cf. .supra (notas a núm. LV) para el error en la identificación de la procedencia de esta versión.

LVII (pp. 204-5) Toros y cañas: 0102 *Toros y cañas* (á-a).

Figueiredo (ay. Boal, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Juventina García Méndez, de 17 años. Facilitada, posiblemente, por José García Mendez a través de Bernardo Acevedo. En su ejemplar, J. Menéndez Pidal advierte su intención de

colocar el texto a continuación del núm. LV, que corresponde al mismo tema.

LVIII (p. 206) El mal de amor 0274 *Llanto del pastor enamorado* (í-a) (Cont. 0034 Entierro de Fernandarias [á-o]; o No me entierren en sagrado [á-o]).

Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Maximino Álvarez Fojaco, de 11 años. Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, p. 140).

LIX (pp. 207-8) Don Alférez: 0096 *La Infanticida* (é-a).

Miñagón (parr. de Serandinas, ay. Boal, p. j. Luarca, ant Castropol), dictada por Carmen Arias, de 69 años. Facilitada, posiblemente, por Bernardo Acevedo. Se conserva original ms., incompleto, de letra no identificada.

De la versión de Laviana de la que se transcriben algunos fragmentos a pie de página (p. 207) se conserva original ms., también incompleto.

LX (pp. 209-10) Don Pedro 0409 *Vengadora en traje de varón*: Doña Antonia de Lisboa (ó-a).

LaPinicella (parr. PoJa de Laviana, ay. y p. j. Laviana), dictada por Ventura García, de 68 años. Facilitada por Luisa Menéndez Valdés o Eladio G. Jove.

LXI (PP 211-2) Amor eterno: 0217 *La difunta pleiteada* (í-a).

Santienes de la Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años. Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms del colector (Cuaderno I, pp. 96-97). La versión de Gobiendes de la que se transcribe un fragmento a pie de página (p. 212), se conserva completa en original ms. de la colectora, Ramona Caravia.

LXII (pp. 213 -4) Los tres amantes: 0147 *Celos y honra* (á-a).

Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años. Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, pp. 97-99).

LXIII (pp. 215-6) La incestuosa: 052q *Hija. mujer y hermana* (La mayor confusión) (á-a).

La Pola de Laviana (ay. y p. j. Laviana), dictada por Policarpa Carcedo, "La Carpia", de 60 años. Facilitada por Luisa Menéndez Valdés o Eladio G. Jove.

LXIV (pp. 219-20) La romera: 0192 *La Virgen romera* (é-a).

Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Juana Bernaldo, de 60 años. Recogida (entre abril de 1881 y octubre de1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuademo I, pp. 148-151).

LXV (pp. 221-2) La romera: 0192 *La Virgen romera* (é-a).

La Pola de Laviana (ay. y p. j. Laviana), dictada por Maria Cofiflo, de 51, años. Facilitada por Luisa Menéndes Valdés o Eladio G. Jove.

LXV (pp. 223-4) El alma en pena; 0797 *Alma en pena peregrina a Santiago* (I-a).

San Julián de los Prador (ay. y p. j. Oviedo), dictada por Teresa Alvarez, de 70 años. Facilitada, posiblemente, por Fermín Canella y Secades.

LXVII (pp. 225-6) La pastorcilla: 0214 *La cabrera devota elevada al cielo* (á-a).

Aballe (parr Huera de Dega, ay. Parres, p. j. Cangas de Oriis), dictada por Joaquina Fernández, de 46 años. Recogida (entre 1861 y 1865) por José Amador de los Ríos. E] texto facilitado a Juan Menéndez Pidal contiene varios retoques. Se conserva original ms., sin retoques, de J. Amador de los Ríos.

LXVIII (pp. 227-8) La devota; 0212 La devota de la Virgen en el yermo (í-a).

Ay de **Villaviciosa** (p. j. Gijón, ant. Villaviciosa), dictada por Juana Campbert, "Xuanona del Alemán", de 66 años. Facilitada, posiblemente, por María Ciaño.

LXIX (pp. 229-30) La devota: 0212 *La devota de la Virgen en el yermo* (í-a).

Sierra (parr. Condado, ay. y p. j. Laviana), dictada por María García, de 44 años. Facilitada por Luisa Menéndez Valdés o Eladio G. Jove. No se conserva original ms. de esta versión, y tarnpoco de la de Santianes del Agua recogida sin duda por Silvestre Frade, de la que se transcribe un fragmento en nota al pie de la pág. 230.

LXX (p. 231) Mañanitas de San Juan: 0104 *La flor del agua* (á-a).

Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años. Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menendez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuademo I, pp. 117-118).

LXXI (pp. 232-3) Mañanitas de San Juan: 0104 *La flor del agua* (á-a).

Peme (barrio y parr. de Santianes del Agua, ay. Ribadesella, p. j.Cangas de Onis), dichda por Da. Enriqueta Sierra. Recogidapor Silvestre Frade.

LXXII (pp. 234-5) Mañanita de San Juan: 0104 *La flor del agua* (á-a).

Villacondide (ay. Coaña, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Manuela Fernández, de 65 años. Facilitada, posiblemente, por José García Méndez, a traves de B Acevedo.

Apesar de la localización que proporciona J. Menéndez Pidal, el texto coincide casi a la letra con una versión recogida por B. Acevedo, que en su original ms. se atribuye a Esperanza Alonso, de El Espin (Coaña). Dado que el colector sería en arnbos casos el mismo B. Acevedo, es posible que se haya producido confusión en cuanto a los datos del recitador. Creemos que la versión es la misma, pues las modificaciones son simples retoques, y de menor entidad que los que han sufrido los textos en otros casos.

LXXIII (pp. 236-7) La aparición: 0168 *La aparición de la enamorada* (í).

La Pola de Laviana (ay y p. j. Laviana), dictada por Teresa Hevia, "La Merina", de 68 años. Facilitada por Luisa Menendez Valdés o Eladio G. Jove.

LXXIV (pp. 238-9) Delgadina: 0075 *Delgadina* (a-a).

Santianes Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años. Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno 1, pp. 87-89).

LXXV (pp. 240-1) Delgadina: 0075 *Delgadina* (á-a).
Villaviciosa (p. j. Gijón, ant Villaviciosa), dictada por Juana Sánchez,"Xuana la Molinera", de 70 años. Facilitada, posiblemente, por María Ciaño.

LXXVI (pp. 242-3) Delgadina: 0075 *Delgadina* (a-a).
Villacondide (ay. Coaña, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Manuela Fernández, de 65 años. Facilitada, posiblemente, por José García Méndez a través de B. Acevedo. Se conserva original ms. de letra de B. Acevedo, sin datos identificadores de recitador ni lugar de recolección. La versión de Ribadesella, "recogida a ultima hora", mencionada en nota de la p. 242, eg en realidad un fragmento del romance de Silvana. Se conserva el texto completo, recogido por Silvestre Frade.

LXXVII (p. 244) El marinero: 0180 *Marinero al agua* (á-a).
La Pola de Laviana (ay y p. j. Laviana), dictada por Teresa Hevia, "La Merina", de 68 años. Facilitada por Luisa Menéndez Valdés o Eladio G. Jove.

LXXVIII (p. 245) La tentación: 0392 Ay pobre Xuana! (hex. paral. í-o/á-o).
Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Canan", de 80 años. Recogida por Juan Menéndez Pidal. No se conserva original ms.

LXXIX (pp. 246-7) Palabras de casamiento: 0209 *El difunto penitente* (é-a).
El Espín (parr. Folgueras, ay. Coaña, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por la sta. Emilia Acevedo Huelves. Facilitada, probablemente, por Bernardo Acevedo

LXXX (pp. 248-9) El diablo en ropas de fraile: 0084 *El cordón del diablo* (é-a).
Cerezal (parr. de Montaña de Río Negro, ay. Luarca, p. j. Luarca, ant Castropol), dictada por Encarnación Suárez, de 24 años. Facilitada, probablemente, por Bernardo Acevedo.

LXXXI (p. 250) El zapato de Cristo: 1322 *El zapato de Cristo* (é-o).
Navia p. j. Luarca, Ant. Castropol), dictada por Joaquina Ochoa, de 61 años. Recogida, posiblemente, por Bernardo Acevedo.

LXXXII (p. 251) La toca de la Virgen: 0685 *La toca de la Virgen y el alma pecadora* (é-o).
La Piniella (parr. Pola de Laviana, ay. y p. j. Laviana), dictada por Manuel Sánchez, de 76 años. Facilitada por Luisa Menéndez Valdés o Eladio G. Jove.

LXXXIII (p. 252) La limosna: 0207 *Cristo peregrino y el matrimonio caritativo* (é-o).
Llovio (parr. Santianes del Agua, ay. Ribadesella, p. j. Cangas de Onís), dictada por Josefa, "La Cañolera" de 64 años. Recogida por Silvestre Frade

LXXXIV (p. 253-4) La mala hermana: 0374 *La hermana avarienta* (í-a).
Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. GMdo, ant. Pravia), dictada por Juana Bernaldo, de 60 años. Recogida (entre abril de 1881 y octubre de1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, pp. 100-102).

LXXXV (pp. 255-6) La maldición: 0910 *El contrato del diablo* (á-o).

Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por María Alvarez, de 60 años. Recogida (entre abril de 1881 y octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector (Cuaderno I, pp. 118-120).

LXXXVI (p. 257) La maldiciente: 0360 *La mala hija que amamanta al diablo* (é-o).
Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Teresa Fernández, "La Cana", de 80 años. Recogida entre abril de 1881 octubre de 1883) por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms.del colector (Cuaderno I, pp. 128-129).

LXXXVII (pp. 258-9) *La muerte del impío* (ó). No es romance tradicional. Es, como el núm. XLV, una composición de Gumersindo Laverde que llega a J. Menéndez Pidal de forma "indirecta" a través de Rodrigo Arnador de los Ríos (cf. pp. 317-318). J. Menéndez Pidal había decidido suplimirla en su proyecto de segunda edición, y en su ejemplar aparece tachada.

LXXXVIII (p. 260) El Nacimiento: 0812 *Pobreza de la Virgen recién parida* (í-a).
San Julián de Los Prados (ay. y p. j. Oviedo), dictada por Teresa Álvarez, de 70 años.Facilitada, posiblemente, por Fermín Canella y Secades.

LXXXIX (p. 261) El hospedaje: 0525 *La sagrada familia hospedada generosamente* (á-a).
Sierra (parr. Condado, ay. y p. j. Laviana), dictada por María García, de 44 años.Facilitada por Luisa Menéndez Valdés o Eladio G. Jove.

XC (p. 262) La fe del ciego: 0226 *La Virgen y el ciego* (é).
Miñagón (parr. Serandinas, ay. Boal, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Josefa Rodríguez, de 68 años.Recogida, posiblemente, por Bernardo Acevedo

XCI (p. 263) La última cena: 0064.1 *El discípulo amado*; Muerte de don Alonso de Aguilar, a lo divino (á-a).
Armal (parr. y ay. Boal, p. j. Luarca, ant Castropol), dictada por Juan B. Bausoño, de 16 años. Facilitada, posiblemente, por José García Méndez a través de B. Acevedo.

XCII (p. 264) La Pasión: 0345.1 *La galera de la Virgen*; Infante Arnaldos, a lo divino (á) + 0485 Cristo anuncia desde la cruz su Resurrección (á).
(Cont 0404 Las nuevas de la Crucifixión llegan a la Virgen).
El Espín (parr. Folgueras, ay. Coaña, p. j. Luarca, ant Castropol),dictada por la sta. Emilia Acevedo Huelves. Facilitada, probablemente,por Bernardo Acevedo

XCIII (p. 265) La Pasión: 0345.1 *La galera de la Virgen*; Infante Arnaldos, a lo divino (á) + 0485 Cristo anuncia desde la cruz su Resurrección (á). (Cont. 0404 Las nuevas de la Crucifixión llegan a la Virgen).
Arnal (parr. y ay. Boal, p. j. Luarca, ant. Castropol), dictada por Juan B.Bausoño, de 16 años. Facilitada, posiblemente, por José García Méndez a través de B. Acevedo.

XCIV (pp. 266-7) La Magdalena: 0237 *La Virgen anuncia al Niño su Pasión y Gloria* (ó) + 0042.1 El rastro divino (á-o).

Ay. de **Villaviciosa** (p. j. Gijón, ant Villaviciosa), dictada por Dª Paula Canto de Ciaho. Facilitada, posiblemente, por María Ciaño

XCV (p. 268) Soledad de María: 0098.1 *¿Cómo no cantáis, la bella?, a lo divino* (é-a).
Ay. de **Laviana** (p. j. Laviana), dictada y facilitada por Eladio García Jove.

XCVI p. 269) La santa casa: 0308.1 *El castillo de la Virgen*; Rosaflorida, a lo divino(í-a).
Santianes de Molenes (ay. Grado, p. j. Grado, ant. Pravia), dictada por Aurelia ÁIvarez, de 9 años.Recogida por Juan Menéndez Pidal (entre abril de 1881 y octubre de1883). Se conserva original ms. del colector
(Cuaderno I, pp. 143-144).

XCVII (p. 273) La zorra y el gallo: 3001 *La zorra y el gallo* (á-o).
Miñagón (parr. de Serandinas, ay. Boal, p. j. Luarca, ant Castropol), dictada por Carmen Arias, de 68 años. Facilitada, posiblemente, por Bernardo Acevedo.

XCVIII (p. 274) La zorra y el gallo: 3001 *La zorra y el gallo* (á-o).
Oviedo (se refiere, presumiblemente, sólo al lugar de recolección. Facilitada por Fermín Canella y Secades.

[Textos incluidos en el "Apéndice, núm. 2"]

I (p. 348 La monjita: 0225 *La monja por fuerza* (é-o). s. l. No se conserva original ms.

II (p. 348) Santa Catalina: 0126 *Santa Catalina* (á-a). s. l. No se conserva original ms.

III (p. 348) Juan de La ...: 0115 *Muerte del galán* (á, cabo roto). s. l. No se conserva original ms.

IV (p. 348-9) Las hijas del rey moro: 0224 *Hilo de oro* (e). s. l. No se conserva original ms.

V (p. 349) El Manbrú: 0113 *La vuelta del marido* (é). s. l. Recogida por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector

VI (p. 349) Me casó mi madre: 0221 *Me casó mi madre* (í-a). s. l. No se conserva original ms.

VII (p. 349-50) Rey Alfonsito: 0108.1 *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (í). s. l. No se conserva original ms.

VIII (p. 350) La viudita (é). s. l. Recogida por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. del colector, que coincide con el texto impreso, salvo la omisión de los cuatro últimos versos.

IX (p. 350) Enrilla, Enrilla. s. l. Recogida por Juan Menéndez Pidal. Se conserva original ms. que coincide con el texto impreso.

X (p. 350) La princesa Isabel: 0133 *Ricofranco* (é). s. l. Se conserva texto ms. de letra que no identificamos y localizado, en letra de María Goyri, en Madrid. Creemos que esta localización es errónea y que el texto ms. corresponde a la versión impresa, a pesar de las modificaciones.

Jesús-Antonio Cid
Universidad Complutense, Madrid

La música como cultura y como poesía: las Metáforas Del Amor en Juan Luis Guerra

Julieta Haidar

El impacto que ha logrado Juan Luis Guerra y su grupo 4:40 es un fenómeno de la cultura musical contemporánea que merece ser analizado por sus implicaciones y peculiaridades. Uno de los aspectos novedosos de este acontecimento musical (entendida la categoría de acontecimiento en el sentido foucaltiano) es que su éxito se explica más allá de manejo de los medios masivos de comunicación, que entendemos constituyen un factor importante en la difusión y continuidad de cantes y grupos musicales. En efecto, tales medios masivos construyen y deconstruyen los artistas como quieren y cuando quieren, aunque sus influencias no siempre funcionen perfectamente. En este trabajo, no nos interesa particularmente el funcionamiento de tales medios masivos, y solo lo mencionamos como uno de los factores que ayudan a explicar el fenómeno de Juan Luis Guerra (J.L.G.) y su grupo.

El éxito indiscutible de J.L.G. y de su grupo musical adquiere tales proporciones que lo caracterizan como uno de los grandes acontecimientos musicales del siglo, principalmente porque logra romper fronteras geográficas, culturales, difundiéndose por todo el Caribe insular y continental, por toda América Latina, por América del Norte y por Europa; tal difusión nos permite afirmar que Juan Luis Guerra logrará romper también las fronteras históricas y perdurar como um clásico de la música contemporánea.

Las explicaciones de este fenómeno musical pasan por varias dimensiones y factores, cuya comprensión hace necesario reconstruir brevemente la trayectoria de este grupo que da un salto cualitativo con la producción de sus dos últimos discos de 1990: *Ojalá que llueva café* y *Bachata Rosa*. Juan Luis Guerra forma el grupo 4:40 en el año de 1984, en República Dominicana. De esta primera etapa del grupo, tomamos

el disco *Soplando*, que consideramos como un rito de iniciación (en términos antropológicos) porque con excepción de la música "Soplando", que da nombre al disco, todas las otras pertenecen a otros compositores o grupos; es una fase de iniciación, de maduración que solo tocamos como elemento de contraste con la última producción que hemos mencionado.

El disco *Mientras más lo pienso...tú*, que aparece en 1986, constituye uno de los eslabones de una nueva etapa del grupo, más cualitativa y productiva; en este disco, con excepción de la última canción "Rock-a-Fiesta", todas las letras y músicas son de J.Luis Guerra, lo que explica que en la carátula del mismo ya aparezca el título: Juan Luis Guerra y 4:40. Tanto en este disco como en *SOPLANDO*, el grupo aparece como un cuarteto, con dos voces masculinas y dos femeninas; sin embargo, en el segundo disco citado, ya aparece el sello de J.L.G. no solo como director musical, como compositor y arreglista musical, sino como creador de las letras.

La última etapa que establecemos en base a los dos excelentes discos de 1990: *Ojalá que llueva café* y *Bachata Rosa*, condensadores de un trabajo musical de 7 años (1984-1990), continúa profundizando la cualidad en la producción musical de J.L.G., que alcanza el lenguaje musical y el verbal, como veremos con detalle posteriormente.

Las diferentes etapas señaladas en esta breve trayectoria, explican de alguna manera que durante los primeros años, la proyección musical del grupo se circunscribiera a los dominios de su país, llegando a algunos países del Caribe (principalmente los de habla española) y de América Latina, y a algunos sectores hispanos que viven en Estados Unidos. La profesionalización y el grado de cualidad en toda la producción musical permite que Juan Luis Guerra y el grupo 4:40 se sitúen como uno de los grandes de la música contemporánea.

Otro factor que explica tal impacto, se refiere al desarrollo musical en República Dominicana, en el resto del Caribe, y en América Latina. En este sentido, creemos que Juan Luis Guerra en su producción musical logra condensar los tres componentes citados, que explican la riqueza y cualidad de sus composiciones. La producción de este gran músico, por lo tanto, está atravesada por dos tipos de interdiscursividad: una musical y otra poética. La interdiscursividad musical interna se refiere a la trayectoria del grupo, que someramente hemos expuesto; la interdiscursividad musical externa se refiere a los tres componentes que señalamos.

La tradición musical en República Dominina es muy variada y rica, aunque se haya destacado como ritmo dominante el *merengue*, en sus diferentes tipos; tal desarrollo musical ha producido grupos de gran calidad en diferentes épocas, como la Orquesta Santa Cecilia, como el de Angel Viloria y su conjunto típico cibaeño, Rafael Colón, Antonio Morel, Ramón Gallardo y su combo hasta llegar a Johnny Ventura, Wilfrido Vargas y Fernandito Villallona, entre otros. Merece mención aparte el trabajo riguroso, tanto en el lenguaje musical, cuanto en la investigación, que realizó el *Grupo Convite*, sobre la música popular dominicana, recuperando varios ritmos que se han estado perdiendo en República Dominicana; este grupo, sin embargo, no logró superar la difusión nacional porque se disolvió muy tempranamente, pero creemos que contenía un proyecto que podría alcanzar un éxito significativo a nivel internacional

En la música de otros países del Caribe y de América Latina, podemos observar el desarrollo de una cultura musical que se plasma en ritmos e movimientos musicales

de gran difusión como son el bolero, la rumba, el mambo, el son cubano, la cumbia, la salsa, el calipso, el reggae, la nueva trova cubana, el samba, bossa nova,atc... Esta interdiscursividad musical externa, tan variada y de tan alta calidad artística es una dimensión constitutiva de la producción de Juan Luis Guerra y del grupo 4:40; la capacidad de condensación de tal cultura musical, que más que una simple sumatoria, implica un análisis, una síntesis, creación, explica el primer lugar que alcanza en el mercado musical mundial este gran compositor y músico.

La interdiscursividad poética interna se refiere al mismo desarrollo de la construcción metafórica y del funcionamiento retórico en las letras de Juan Luis Guerra; la interdiscursividad poética externa se remite a toda literatura que influenció en su producción, como son ejemplos Neruda, Lorca, entre otros. Habría que aclarar que tal carácter interno y externo de las interdiscursividades expuestas, no significa que las consideremos como dimensiones constitutivas paralelas, sino orgánicamente relacionadas en este discurso musical y poético, cuyo funcionamiento es tan complejo.

Como se puede observar, desde nuestra perspectiva analítica no es pertinente la definición restringida y parcializante que hacen los medios masivos de comunicación de un artista. A Juan Luis Guerra no lo consideramos solo en su dimensión individual o personal, sino como un sujeto creador de un discurso musical, de un lenguaje musical y verbal que logra condensar de manera estética y popular las características esenciales de la cultura musical caribeña y latinoamericana. En otras palabras, nos parece más explicativo este carácter condensador del sujeto, que su dimensión individual para entender el salto cualitativo que logra este músico-compositor en su última producción. Tal condensación se evidencia en la composición de canciones con ritmos diferentes. y en la mezcla de varios ritmos en una sola canción; la recurrencia de varios ritmo sdominicanos, del Caribe, de América Latina- enriquece la producción musical y aumenta su poder comunicativo, como declara el mismo Juan Luis Guerra.

Al privilegiar en el análisis la dimensión histórico-social-cultural del sujeto, por más explicativa, no nos exime de destacar algunos aspectos de la dimensión individual del sujeto, que complementan nuestro análisis. En este sentido, es interesante comparar la imagen de Juan Luis Guerra en los dos primeros discos mencionados (*Soplando* y *Mientras más lo pienso...tú*) y en los dos últimos (*Ojalá que llueva café* y *Bachata Rosa*) porque podemos encontrar dos modificaciones estructurales: 1) En los dos primeros discos,Juan Luis Guerra aparece como integrante del cuarteto que dirige, y con una imagen más o menos clásica, sin mayor construcción desde una semiótica visual y 2) en los dos últimos discos, el artista aparece solo, lo que permite una individualización, una centralización; hay una construcción del sujeto artista que busca establecer su particularidad y su diferencia: esto se consigue tanto por el uso de un sombrero particular, por el corte de pelo, por la vestimenta, por las posturas y movimientos corporales. Estos elementos de la semiótica visual constituyen los soportes de la construcción de la identidad musical de Juan Luis Guerra, en cuanto figura artística; tal construcción logra presentarlo como un mesías, un profeta moderno carismático. Sin embargo, es necesario aclarar que su carácter carismático no es producto propiamente de la construcción semiótica, sino que pasa por funcionamientos subjetivos de orden más allá de lo racional.

El cambio de la imagen visual de Juan Luis Guerra va acompañado del cambio

del grupo 4:40, que se observa má que en las carátulas de los discos, en las presentaciones televivas y las realizadas en vivo. Existe la construcción que pasa por una semiótica visual más refinada, en la cual habría que analizar la relación compleja entre la identidad caribeña, la identidad latinoamericana, la identidad del grupo 4:40 y la identidad de Juan Luis Guerra. Tales problemas nos introducirían en la multidimensionalidad de la identidad que parte de una dimensión colectivo-social hasta llegar a una dimensión subjetiva que, por rebasar los objetivos de este trabajo, no trataremos.

Otro aspecto importante que explica el éxito musical que estamos analizando es la relación orgánica que logra J.L.G entre el lenguaje musical y el verbal, en casi toda su producción; decimos en casi toda su producción porque en algunos casos, como por ejemplo, *Reina mía* y *A pedir su mano*, el ritmo de merengue es muy rápido y predomina sobre la riqueza metafórica, que casi practicamente no se puede seguir; pero estas son excepciones, porque lo característico es que se logre la armonía entre los dos lenguajes. La articulación novedosa, estética y comunicativa de los dos lenguajes explica la aceptabilidad de su producción, que rebasa las diferencias sociales, culturales, generacionales, y sexuales, entre otras.

En relación al lenguaje musical, quisiéramos hacer algunos comentarios que lo articulan a la interdiscursividad musical que hemos señalado. La nueva trova cubana y el samba bossa nova son dos ritmos que exploraron en la composición musical con mucha frecuencia y de manera estética los tonos sostenidos y los bemoles que al oído común sonarían como lo " desafinado" , que estaría fuera de la armonía comun . Tales características se encuentran en la producción musical que estamos tratando, y con mayor recurrencia en los dos últimos discos de 1990. En este momento, nos viene la tentación de arriesgar una hipótesis sobre el origen de estos tonos "desafinados", tan recurrentes en la composición musical contemporánea. Tal hipótesis tiene un carácter parcial y tentativo, pero observamos que tales tonos se encuentran, desde otras armonías, en muchas músicas campesinas del Caribe y de América Latina, lo que permitirá aproximar las composiciones que utilizan tal recurso; tal posible similaridad debe ser matizada por las diferencias que existen entre las músicas propiamente campesinas y la producidas con todas las técnicas sofisticadas modernas; en tal diferenciación no planteamos bajo ningun aspecto juicios de valores que desprestigien las producciones populares, en muchísimos casos tan valiosas artísticamente como cualquier producción realizada con la más alta tecnología.

El funcionamiento retórico y la metáfora en Juan Luis Cuerra

Antes de iniciar este ítem, nos parece importante introducir algunos juicios reflexivos que expone Juan Luis Guerra en algunas de sus entrevistas concedidas. en México: 1) se define como un místico, que pasó por varios credos religiosos, pero también por una formación en filosofía y letras; 2) adquirió una buena formación musical en las diferentes carreras realizadas en varias escuelas de música reconocidas; 3) su profesionalidad y sus raíces místicas materializan en su música el "devenir de toda su vida"; 4) sus letras pueden caracterizarse como surrealistas, se situan fuera de la realidad; 5) sus canciones son comunes y sencillas, lo que ejemplifica con *Burbujas de Amor*; 6) en sus canciones utiliza mucho las formas metafóricas porque las metáforas están llenas de amor; 7) sus canciones más que eróticas son sensuales , estableciendo una diferencia que se puede retomar en el análisis concreto de algunas de sus letras; 8) es una música antillana rítmica, dual, que se construye para la cabeza,y para los pies; 9) los temas principales de sus músicas son el amor y el desamor, los problemas sociales económicos y políticos; 10) su canciones son "denuncias tiernas", en forma sensible, no panfletaria (Entrevista con Raul Velasco,Televisa, México, marzo de 1991); 11) su música logra una unidad latinoamericana, ya que ella está concebida como un vocero del pueblo; 12) su armonía es diversificada porque recurre a varios ritmos que no hacen perder lo propiamente antillano, sino que tal mezcla permite un enriquecimento armónico, sin pérdida de la identidad antillana; 13) en su producción ha rescatado las formas del merengue del campo y del urbano; 14) su música trata muchos problemas sociales, pero no es panfletaria porque utiliza la ternura, la metáfora: por ejemplo, *Ojalá que llueva café* es una canción de esperanza no solo para el campesino dominicano, sino para todo el campesinado latinoamericano, ya que las problemáticas del Caribe y de América Latina presentan una serie de elementos estructurales similares (Entrevista de El Día Latinoamericano, con el periodista mexicano Ernesto Márquez, el 18/marzo/1991).

Tales juicios nos sirven como pretexto para ratificar muchos de ellos y cuestionar otros, con el objetivo de lograr un análisis más explicativo. Una afirmación que no podemos ratificar es que "sus canciones son sencillas, su lenguaje musical y verbal es sencillo",juicio que también encontramos en varios artistas latinoamericanos y europeos, con las siguientes variantes: canciones sencillas, vivencias cotidianas, letras muy sencillas, cosas que llegan al corazón, letras sencillas y también sofisticadas (Miguel Bosé añade lo último). Tales juicios, que solo son aceptables desde planteamiento superficial, no se pueden sostener cuando aplicamos un análisis discursivo riguroso, con lo cual vamos a demostrar que tal sencillez es sólo aparente y resultante del uso de un léxico compartido, de vivencias cotidianas que se metaforizan.

En este trabajo, haremos un análisis más detenido del lenguaje verbal de las músicas de Juan Luis Guerra, por varias razones: 1) para evidenciar la complejidad que está presente en sus letras; 2) porque la dimensión verbal, las letras, explican parte de su éxito por el peculiar funcionamiento retórico que utiliza; 3) porque sus letras son auténticas poesías, de gran calidad artística y 4) porque el mismo compositor afirma que sus músicas son para ser escuchadas en primer lugar, y solo después para ser bailadas.

En efecto, la construcción metafórica y otros funcionamientos retóricos que encontramos en la producción musical de Juan Luis Guerra parecen sencillos por las explicaciones ya mencionadas, y también porque no utiliza los complejos recursos de la poesía simbolista y surrealista - aunque él mismo se haya caracterizado así -, que las ubican como de tipo hermético. Su poética es una *poética de lo cotidiano*, y aunque todo el mundo la pueda comprender, es resultado de mucho trabajo artístico y contiene mucha complejidad en su construcción, lo que se homologa con las dificultades analíticas que tiene que enfrentar tal estudio. En otras palabras, la supuesta sencillez no existe, sus *metáforas cotidianas* que parecen tan simples, son tan complejas y difíciles de analizar en funcionamiento como cualquiera de las mejores metáforas

clásicas encontradas en los grandes poetas de la literatura. Es necesario, por lo tanto, repensar tal supuesto de sencillez y supuesta claridad desde nuevos ángulos analíticos, lo que haremos al abordar el funcionamiento retórico y las construcciones metafóricas de este gran músico-poeta, que es Juan Luis Guerra.

La relación peculiar entre lo estético y lo cotidiano que logra este compositor, explica la comunicación masiva que rompe las fronteras geográficas y culturales, y puede romper las fronteras históricas y ubicarlo como un clásico de la producción musical contemporánea, como hemos mencionado.

Al plantear que Juan Luis Guerra es un músico-poeta, es necesario detenernos un momento en la diferencia que existe entre la poesía y la música, y lo que implica su articulación en la literatura; la poesía es el género que más se aproxima a la oralidad, que más se aproxima a la música. Em afecto, en la poesía se cumple a cabalidad la función poética de Jakobson (que consiste en un trabajo con la forma misma del mensaje), o sea, se trabaja sobre la cadena sonora, con el ritmo, con las rimas, con la entonación, etc..La poesía-música presenta la diferencia de que en ella se añade todavía más la musicalidad, con la integración del código musical, que supone un trabajo con la composición, los arreglos musicales, la mezcla de ritmos, etc...En la producción que estamos analizando, la conjunción de la poesía-música es de una gran calidad artística, que ya se había cristalizado en otros grupos y cantantes contemporáneos, como son Los Beattles, Los Rolling Stone, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Chico Buarque de Holanda, Vinicius de Morais, Milton do Nascimento, Violeta Parra, Victor Jarra, entre tantos otros.

El funcionamiento retórico que encontramos en tales letras, no puede ser abordado por completo en este trabajo, por lo que optamos por considerar el funcionamiento metafórico, en su sentido más amplio, para evitar la compleja clasificación de las figuras retóricas. Del mismo modo, para tratar la metáfora seleccionamos algunos planteamientos teóricos (sin pretender agotar toda la discusión existente sobre este problema tan importante) que nos permitan explicar el funcionamiento de tal figura retórica en Juan Luis Guerra. Con tal tratamiento, procuramos evidenciar la utilización peculiar de la metáfora que hace este compositor, para explicar por qué sus "denuncias tiernas", por qué sus himnos al amor logran ser más eficaces y llegar al público con más impacto, tanto en términos cuantitativos como cualitativos, que los discursos directos, cotidianos y panfletarios.

Los planteamientos más contemporáneos sobre la metáfora, como los de Ricoeur, los de Lakoff/Johnson expanden el funcionamiento metafórico a todo tipo de lenguaje o discurso, ya que es incuestionable que tal mecanismo existe tanto en el más "puro" discurso artístico, como en los más supuestamente simples discursos cotidianos, como son los albures, los chistes, los proverbios. Tal expansión teórica conlleva adecuaciones analíticas para poder establecer los distintos funcionamientos que puede tener la metáfora en los diferentes tipos de discurso.

En base a los planteamientos más sistematizados, podemos proponer que la metáfora puede cubrir tres funciones: 1) *la función poética* que correspondería a la clásicamente aceptada, desde la retórica hasta Jakobson y otros autores más contemporáneos; 2) *la función persuasiva* (o apelativa), que explica por que el enunciado metafórico es más eficaz que un enunciado puramente literal o denotativo

y 3) *la función cognoscitiva*, la más novedosa añadida a este mecanismo , desarrollada con mucha exhaustividad en Lakoff/Johnson. Para nuestros fines, retomamos que la metáfora creativa (estética) contiene una racionalidad imaginativa que produce nuevas formas de comprender y sentir los problemas y los conflictos existenciales, la existencia misma, además de que crea nuevas realidades; tal función cognoscitiva en la metáfora estética, hace posible la comprensión y la creación de referentes y de mundos imposibles desde otra racionalidad. En la medida de lo posible, más adelante, iremos aplicando estas tres funciones en el análisis de las letras de Juan Luis Guerra.

Otra dimensión importante a señalar en el funcionamiento metafórico es su carácter cultural e histórico: las metáforas tienen una historicidad y no funcionan para todas las culturas; tal afirmación no pretende negar que existen metáforas que logran superar los límites históricos y culturales, como son ejemplos las metáforas de las poesías clásicas que persisten en la historia, y en las diferentes culturas. Esta dialéctica de la continuidad y cambio de las metáforas introduce reflexiones importantes: 1) en cuanto al cambio, existen metáforas que son lexicalizadas, que se desgastan y entran en el lenguaje cotidiano y no son percibidas ya como metáforas, sufren un proceso de cristalización, de petrificación; sobre tal proceso, Lakoff/Johnson sostienen que a pesar de la cristalización, las metáforas continúan vivas y funcionando; sin embargo, creemos pertinente añadir que en estos casos tienen un funcionamiento y una eficacia distintos y 2) este proceso de cristalización explica el cambio histórico de las metáforas, que no son las mismas desde la época romántica hasta nuestros días, tanto en la literatura, como en la música, como en los discursos cotidianos. Este nuestro mundo contemporáneo, de fines del siglo XX, exige otras construcciones metafóricas, porque los tiempos son otros, porque los sujetos productores y receptores no son los mismos, porque los procesos de interdiscursividad también cambian.

Las metáforas de Juan Luis Guerra se sitúan en esta dialéctica de la continuidad y del cambio, predominando lo último; sus metáforas nuevas las crea como un sujeto histórico-social que se ubica en condiciones de producción y recepción específicas de fines del siglo XX, que condicionan su lenguaje musical y su poesía; de hecho, en su construcción metafórica logra condensar lo histórico y lo coyuntural.

La expansión del funcionamiento metafórico coloca el estudio de esta figura retórica como uno de los temas productivos en las investigaciones sobre el lenguaje; esta productividad se materializa en los diferentes intentos de clasificación de la metáfora, de los cuales solicitamos dos.

Una clasificación divide las metáforas en dos tipos amplios: 1) *las metáforas estéticas, creativas, nuevas* que funcionan como tales, y están presentes con más recurrencia en los lenguajes figurados y 2) *las metáforas cotidianas, convencionales, lexicalizadas* que no son percibidas como tales por lo que ya señalamos, y por lo tanto presentan otro funcionamiento. En Juan Luis Guerra existen los dos tipos , aunque predominen las del primer tipo, las de carácter estético; pero como afirmamos antes, existe una peculiaridad en su construcción porque logra articular la dimensión estética con la cotidiana e impactar con sus canciones un público masivo; en otras palabras, articula una retórica clásica con una cotidiana.

En otra clasificación se amplían los tipos de metáforas, que necesitan todavía un mayor desarrollo teórico que los sostengan en base a funcionamientos distintos en los

diferentes discursos: 1) *la metáfora poética o estética*: la propiamente literaria; 2) *la metáfora científica*; 3) *la metáfora política*; 4) *la metáfora cotidiana*. Esta clasificación se encuentra, de alguna manera, sustentada en el trabajo de Lakoff /Johnson, y en algunos analistas de discursos que procuran establecer el funcionamiento y la eficacia de la metáfora en los discursos políticos. Cabe recordar, por ejemplo, las construcciones metafóricas que se encuentran en los textos de Marx, entre las cuales se destaca la referente al proceso de metamorfosis de la mercancía (En El Capital,Tomo I).

En relación al funcionamiento metafórico necesitamos considerar, por último, un punto muy importante que se refiere al mecanismo básico de su construcción. Para tal exposición, más que remontarnos a los planteamientos de la retórica clásica, recurrimos a las propuestas de Jakobson construídas en torno a una premisa básica de Saussure: todo sistema semiótico está construído en base a dos ejes: el asociativo y el sintagmático (después denominados paradigmáticos y sintagmáticos) que explicarían el funcionamiento del pensamiento humano. En base a esto, Jakobson establece lo siguiente:

a) La metáfora se sitúa en el *eje paradigmático*, el eje de la asociación, de la substitución por semejanza o similaridad y

b) La metonimia se sitúa en el *eje sintagmático*, el eje de la combinación, de la substitución por contiguedad.

La metáfora, por lo tanto, constituye un proceso de substitución en base al principio de la similitud, de la semejanza, pero esta semejanza puede estar establecida desde una dimensión denotativa o desde una dimensión connotativa, en este segundo caso es cuando tal mecanismo logra su mayor grado de productividad, de creatividad; además, el proceso de substitución por similaridad conlleva a una selección de rasgos, de características, de aspectos del término que se substituye. Tales posibilidades de selección, en consecuencia, son el soporte de las infinitas posibilidadss de la creación poética en torno a determinados fenómenos culturales y sociales, como es el *amor*.

En este momento, podemos añadir dos aspectos más que explican la mayor eficacia del funcionamiento retórico en general, y del metafórico en particular : 1) la metáfora permite una gran condensación de las ideas, es un excelente mecanismo de economía del lenguaje y 2) las metáforas permiten romper con los tabúes, con la palabra prohibida con los temas prohibidos (como plantea Foucault), permite romper con el poder que hace silenciar y callar. Estas rupturas se dan en las canciones de Juan Luis Guerra: en las *canciones de amor* rompe con el tabú de la sexualidad y lo metamorfosea con sus construcciones metafóricas; en *las canciones sobre los problemas sociales hace* "denuncias tiernas" en base a las metáforas.

La producción musical de Juan Luis Guerra contiene dos temas nucleares (dos objetos discursivos) : *los problermas sociales* y *el amor*. El primer tema se ubica dentro de las canciones comprometidas (también conocidas como *canciones de protesta*) que él eufemísticamente denomina canciones de "denuncias tiernas"; en efecto, estamos de acuerdo que en sus denuncias de los problemas sociales la utilización de la metáfora logra superar un mensaje puramente panfletario, que como ya planteamos es menos eficaz,y tiene menos aceptabilidad. El segundo tema se ubica dentro de las *canciones de amor* que se pueden clasificar como las *del amor romántico-lírico-tradicional*, del

amor erótico-pasional, del amor *lírico-sensual*. Actualmente, el tema del amor se relaciona directamente con la sexualidad en la mayor parte de las cancioneg dirigidas a la juventud; las letras constituyen el objeto de *amor-pasión*, *amor-posesión* intentando evidenciar una ruptura con el tabú de la sexualidad; en este sentido, no se utilizan casi figuras retóricas y el lenguaje es más directo. Sin embargo, en realidad, es una pretendida y supuesta ruptura del tabú, porque éste continua reproduciéndose con muchas otras dimensiones de la vida social. Sobre tal tensión, nos preguntamos por qué los medios masivos son tan contradictorios al presentar una falsa moral de los comportamientos sociales y al permitir la difusión de canciones que tratan la sexualidad de una manera tan superficial y empobrecedora.

En contraposición, este tema en Juan Luis Guerra está trabajado como el *amor-lírico-sensual*, que supone construir el concepto de amor con la ternura, el cariño, la poesía, la tranquilidad, aspectos nucleares del disco Bachata Rosa. La construcción del campo semántico del amor en Juan Luis Guerra no se limita, sin embargo a los aspectos que enunciamos, sino que metaforiza y,eufemiza el tabú de la sexualidad con una gran calidad artística; además, el tema del amor no está construído en base a la decepción, a la traición, al odio, sino que se destacan los rasgos semánticos de la ternura, de la esperanza, de la paz, de la poesía. De este modo, Juan Luis Guerra logra conservarse en una dimesión erótico-sensual tratando metafóricamente la sexualidad, de ahí el virtuosismo de sus canciones.

Los dos temas nucleares, los problemas sociales y el amor, constituyen dos campos semánticos que son construídos metafóricamente, mecanismo que permite la recurrencia de palabras (lexemas) de otros campos semánticos, con sentidos diferentes (resemantización);en los dos campos semánticos metafóricos los lexemas más recurrentes pertenecen a la naturaleza, lo que constituye una característica de tal producción musical El funcionamiento metafórico de estos dos temas sufre cambios cualitativos cuando comparamos los discos *Soplando* y *mientras más lo pienso...tú*, con los dos últimos discos *Ojalá que llueva café* y *Bachata Rosa*; en estos el mensaje es más sintético, hay mayor densidad poética y cambios cualitativos en las construcciones metafóricas. Esta síntesis que permite la metáfora, al mismo tiempo produce la posibilidad de muchas lecturas, introduce la polisemia que enriquece la poesía. Juan Luis Guerra en sus dos últimos discos ya demuestra un gran dominio del funcionamiento metafórico en sus canciones, poesías al amor, en las cuales logra fusionar brillantemente lo estético y lo cotidiano.

Las letras de Juan Luis Guerra constituyen discursos poéticos, que se producen en base a una compleja construcción metafórica; con esto queremos explicitar que es muy distinto analizar enunciados metafóricos sueltos, simples que las construcciones metafóricas complejas presentes en la música-poesía de este gran compositor contemporáneo. Tales construcciones implican núcleos generadores del funcionamiento metafórico, o enunciados nucleares en torno a los cuales se van articulando otros enunciados, que van condensando cada vez más el sentido. En consecuencia, la comprensión fácil de las metáforas no se explica por la utilización de un lenguaje sencillo y claro sino por la articulación que el compositor logra entre la dimensión estética y la cotidiana; con esta afirmación estamos evidenciado que sólo un análisis riguroso puede explicar este fenómeno cultural-musical de una manera que supere los

juicios de sentido común que hacen circular los medios masivos de comunicación. De hecho, el lenguaje sencillo y cotidiano de Juan Luis Guerra no se puede negar, sino que se debe articularlo al funcionamiento retórico; el compositor utiliza un léxico comunmente compartido, dichos populares y formas del lenguaje oral tanto de República Dominicana, como del Caribe en general. Un ejemplo concreto de la articulación de lo estético con lo cotidiano, es la metáfora:

"Total, las palmas son más altas y los puercos comen de ella"(Canción: Como abeja en el panal'). Este es un dicho popular que utiliza la metáfora en forma de ironía, para descalificar las diferencias y los prejuicios sociales en favor de una igualdad del ser humano; sin embargo, tal dicho popular que ya cumple una función persuasiva y estética en el discurso cotidiano, se carga de nuevas connotaciones cuando se integra a la letra de la canción mencionada; esto es un ejemplo de que todos los fragmentos discursivos, todos los préstamos poéticos (como los que aparecen en la canción Bachata Rosa) sufren una resemantización, se cargan de nuevos sentidos cuanto se integran a otros discursos

Hemos procurado en nuestro análisis no traducir las metáforas a un "lenguaje literal", porque esto rompería con el funcionamiento metafórico, y no debe ser el objetivo analítico; además, muchas metáforas por su alto grado de síntesis, de condensación del sentido de polisemia son intraducibles a un lenguaje cotidiano, y lo máximo que se podría lograr es explicitar de una manera empobrecida la idea central.Lo que hemos intentado más bien es evidenciar los mecanismos y el complejo funcionamiento de las metáforas. En última instancia , las metáforas no existen para ser traducidas a un lenguaje denotativo, sino para ser sentidas y comprendidas, para establecer una nueva racionalidad para la existencia ,para el mundo y sus problemas.

En la canción *Visa para un sueño*, el tema literal es el problema de los emigrantes dominicanos que se van a Estados Unidos legal o ilegalmente, problema que existe en todo el Caribe, en América Central, en México. El núcleo metafórico se encuentra en el enunciado; "Buscando visa para un sueño", la substitución se encuentra en la palabra sueño, que se va cargando de sentido en toda la canción con nuevas metáforas; se establecen cadenas metafóricas que construyen la situación destructiva y denigrante del emigrante, y que trabajan con el tiempo , con el espacio, con la muerte que supone esta situación. La metáfora al mismo tiempo que substituye la crudeza de esta realidad, la suaviza por el funcionamiento retórico, produce una intensificación en el sentido dramático de tal problema social,como podemos ejemplificar.

"El sol quemando las entrañas
Un formulario de consuelo
Con una foto dos por cuatro
que se derrite en el silencio"
"Buscando visa: para naufragar
Buscando visa: carne de la mar
Buscando visa: la razón de ser
Buscando visa: para no volver"

En la canción *Ojalá que llueva café*, las cadenas metafóricas crean la abundancia en un campo, en donde como se sabe sólo existe la miseria, el hambre, la muerte. Sin embargo, al contrario de la canción anterior, en donde se enfatiza el carácter dramático del emigrante, en esta se destaca el matiz de la esperanza, en torno a la cual desarrolla el sentido; articulado a este sentido, construye también un componente mesiánico en el mensaje de gran eficacia. El núcleo metafórico se encuentra en el enunciado: *"Ojalá que llueva café en el campo"*, en torno al cual se producen los otros enunciados metafóricos:

"Ojalá que llueva café en el campo
que caiga un aguacero de yuca y té
del cielo una jarina de queso blanco
y al sur una montaña de berro y miel"

En esta estrofa se puede observar que las substituciones son más complejas porque no se sitúan sólo en un elemento, sino en sintagmas más complejos, como "llueva café", "aguacero de yuca y té", "del ciclo una jarina de queso blanco". Sin embargo, las cadenas metafóricas que presentan una gran complejidad en cuanto al análisis, se entienden perfectamente por la dimensión del discurso cotidiano que atraviesa el funcionamiento metafórico; en este sentido, podemos afirmar, que cualquier receptor puede inferir de esta canción el mensaje de la esperanza, de la abundancia, y en menor grado, su carácter mesiánico.

Por último, queremos analizar la canción *Burbujas de Amor*, porque creemos que en ella las metáforas del amor alcanzan su más alto grado de creatividad, su punto cumbre. Esto no quiere decir que el poder creativo de Juan Luis Guerra no se cristalice en muchas otras canciones: *Bachata Rosa, Como abeja al panal; Reina mía* etc..., sino que seleccionamos *Burbujas de Amor* porque constituye una condensación cumbre tanto en el lenguaje musical como en el verbal, en la poesía. En la canción *Reina mía*, como en algunas otras, podemos encontrar metáforas que se pueden considerar como antecedentes de las construídas en *Burbujas de amor*, núcleo condensador de la creatividad de este gran músico-poeta.

En esta construcción metafórica del amor podemos encontrar los rasgos líricos, eróticos y sensuales; para construir el acto amoroso se realizan una serie de substituciones en torno al pez, a la pecera, al água. Metaforizando así el acto amoroso, se realizan substituciones por semejanza, que pasan por lo denotativo y lo conotativo. La selección de los elementos para tal construcción permite sostener la imagen en torno al tipo del amor-ternura, amor poesía, que hemos señalado. La canción presenta dos construcciones metafóricas nucleares, una ligada al deseo de amor que no se realiza (que se desarrolla en tres fragmentos) y la otra ligada al deseo de amor que se realiza, en términos condicionales y que desarrolla magistrales cadenas metafóricas, como la siguiente:

"Quisiera ser un pez
Para meter mi nariz en tu pecera
Y hacer burbujas de amor por donde quiera
Pasar la noche en vela mojado en tí"

La canción continúa presentando variaciones de este núcleo metafórico sobre el acto amoroso, y termina con la metáfora sintetizadora "mojado en tí", en la cual se sintetizan todos los rasgos seleccionados del acto amoroso. En esta canción, encontramos la coherencia metafórica que permite expresar las vivencias, las experiencias (como dirían Lakoff/Johnson coherencia que pasa por la selección lexical (de las palabras) tanto en cuanto a los sustantivos, como en cuanto a los.verbos que construyen este objeto del amor desde una dimensión erótico-sensual-poética y tranquila, que subordina la carga negativa de la sexualidad impuesta por los juicios ético-morales, por la falsa moral de nuestra cultura occidental.

Para concluir, recurrimos al carácter mesiánico de la canción *Ojalá que llueva café*. Ojalá que Juan Luis Guerra y el grupo 4:40 no se dejen atrapar por los redes del poder económico y simbólico que se tejen en los circuitos del éxito,y de la fama; Ojalá que en su producción musical siga las pautas de la cultura y de la poesía, más allá de los juegos de poder y que esto permita conservar la creatividad e imponer las características de su duración; Ojalá que las metáforas de Juan Luis Guerra nos permitan cambiar los colores grises de estos finales del siglo XX, y de los umbrales del siglo XX, Ojalá...

Julieta Haidar
Profesora Investigadora de
la Escuela Nacional de Antropologia
e História de Méjico

BIBLIOGRAFIA

CARPENTIER, Alejo — *La música en Cuba* — La Habana, Cuba, 1961.
ALBERTI, Luis — *De música y orquestas bailables dominicanas* —(Editora Taller , República Dominicana, 1975.
ALBERTI, Luis — *Merengues* — Editora de Santo Domingo, República Dominicana, 1983.
JORGE, Bernarda — *La música dominicana* — Editora de la UASD, República Dominicana, 1982.
LAKOFF, G. y JOHNSON — *Metáforas de la vida cotidiana* — Editorial Cátedral, Madrid, 1986.
MAINGUENEAU, D. — *Genèses du discours* — Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles.
RICOEUR, Paul —*A metáfora viva* — Editora RES, Portugal, 1983.
LECQUERN, Michel — *La metáfora y la metonimia* — Editorial Cátedra, Madrid, 1978.
DUBOIS, J. y otros — *Retórica Geral* — Editora Cultrix, São Paulo, 1974.
DUBOIS, J y otros — *Retórica da poesia* — Editora Cultrix, Editora USP, São Paulo, 1980.
MURRAY TURBAINE, Colin — *El mito de la metáfora* — Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

Três zéjeis de Aben Quzmán, Maravilha do Tempo Ibn, Ben, Aben, Quzmán, Maravilha do Tempo

Apresentação, tradução e comentários de Michel Sleiman

Como muito do que se refere ao medievo, a imprecisão ronda a biografia deste poeta-personagem da Espanha Muçulmana. Da leitura de um que outro zéjel e da referência, sempre suscinta, de homens que precederam seu tempo, depreendemos ter nascido o poeta depois da aludida batalha de Zallaqa no zéjel nº 38 do seu Cancioneiro: "Vê-la não vi, que estava nos bagos do pai". Mais certa, a data de sua morte: 1160. Sua vida, portanto, pega o fim dos reinos de Taifa, todo o reino Almorávida e os primórdios do reino dos Almôadas [1]. Viveu em uma época conturbada e decadente, na qual - e isto

1 Costuma-se dividir a história da Espanha Muçulmana em seis períodos. O primeiro vai até o século IX, no reino de Abd ar-rahmán II (852); o segundo, chamado por Califado, até o ano de 1031; o terceiro, os reinos de Taifas, cobre o século XI; o quarto, dos Almorávidas, até 1146; o quinto, dos Almôadas, até 1269 e o último é o reino de Granada, que vai até o ano de 1492. Os reinos de Taifa, não tendo poder central, apresentaram liberdade de costumes e uma produção intelectual fertilíssima - é o auge da literatura clássica. Já nos tempos almorávidas, o governo central está dependente dos conselhos de faquis (sacerdotes do Islã sunita), dos quais o governo, por assim dizer laico, imprescindia para administrar a massa andaluza. Aben Quzmán tem inúmeros zéjeis dedicados a faquis, mas também, por outro lado, são loados mercadores e militares, o que mostra que o mecenato. do século XII não se restringia à corte. Aben Quzmán, dessa forma, e o zéjel por extensão, podem filiar-se mais ao gênero jogralesco do que propriamente ao de trova cortês, o que não impediu o zejeleiro de participar das cerimônias cortesãs, uma vez que o árabe-espanhol salpicado de romancismos - e o próprio romance - circulava à vontade nos salões de emires, vizires, assim como entre tesoureiros das cortes, amins (fiscais e jurisconsultos), lingüistas e filósofos renomados. A época dos almorávidas também é marcada por constantes rebeliões e invasões dos Almôadas africanos, de facção religiosa bem mais ortodoxa que a dos Almorávidas. Federico Corriente - e havemos de concordar com ele, pela maneira com se apresenta o tema no Cancioneiro - fala em uma "libertinagem" que deveria ser coberta com o "véu da hipocrisia" (Ver a introdução a *El Cancionero hispanoárabe* , pp. 12-13). Por fim, os últimos anos do nosso poeta são para ele cheios de sombras e reminiscências dos bons tempos almorávidas. Devia custar muito a um hedonista como Aben Quzmán o viver a "vida reta". Nos últimos anos de sua vida (se dermos crédito biográfico ao zéjel 147), ele teria sido imam de mesquita. Ou seja, como o disse Emilio Garcia Gómez, há de tudo em Ben Quzman - e acrescento: e na época que viveu.

talvez explique o refinamento de seu caráter popularizante, o árabe clássico perdia terreno, na literatura, para um árabe mais autêntico e fiel aos sentimentos hispano-árabes. Esta, a língua de Aben Quzmán. No prólogo ao manuscrito legado da Palestina do século XIII, o poeta declara:[2] "Limpié al zéjel de los nudos que lo afeaban; lo cepillé, dejándolo suave al tacto y desbastando su rudeza; lo despojé del *i'ráb*[3] y lo extraje de las melodías y tecnicismos que lo encubrían, como se saca de su vaina la hoja de la espada. A un tiempo lo hice asequible y remoto, baladí y extrano, exquisito y vulgar, enigmático y claro." (Tradução de Emilio García Gómez)

É que nessa época, o árabe clássico soava estranho, muito estranho, aos ouvidos andaluzes. Como acontece com as línguas em expansão, o árabe-espanhol se distanciou de sua matriz em pontos fundamentais: não só muda o léxico, como a inflexão rítmica. A essência da língua, sua manifestação subjetiva no falante e, sobretudo, no poeta torna urgente para um gênio inquieto como o de Aben Quzmán uma mudança radical na concepão literária: língua e poesia autóctones, libertas dos nós e tecnicismos "ásperos", que são em última instância as marcas do cabresto da gramática-amazona coraixita e a tradição literária que a endossa[4]. Um grito desses em meio ao contínuo coro de améns, por si só, merece a atenção do leitor moderno, ainda mais quando reconhecemos hoje em Aben Quzmán um dos vultos culminantes da poesia universal do seu tempo[5].

Ele não só era conhecido em toda a Andaluzia, como no Magrebe, no Iraque, na Síria e no Iêmem: o zéjel, ao menos por mais de um século depois da morte do seu "miglior fabro", foi gênero privilegiado da poética islâmica, vindo a estagnar curiosamente depois, sem renovar-se, ficando confinado à marginalidade[6]. Destino melhor

2 Tradução de E. García Gómez. *In Todo Ben Quzmán*, vol II p.877.

3 *i 'ráb* são vogais-desinências de caso (nos nomes) e modo (nos verbos). O poeta se refere às flexões clássicas, fique claro. Se a tese de Corriente estiver correta (comentamos adiante), havemos de encontrar um "sistema" de *i 'ráb* dialetal; portanto, a violação à norma clássica fica regrada.

4 O árabe coraixita é o dialeto da tribo do Profeta. A língua árabe se cristaliza a partir deste modelo. Os demais dialetos das tribos terão de adaptar-se (na verdade só na língua escrita) ao do Alcorão, principal referência da gramática do árabe clássico. Desde logo, a poesia se orienta pela monorrimia, característica também de muitas passagens do Livro Sagrado, assim como da poesia pré-islamica. O zéjel e o muáxxah (seu par formal) diferem da *cacida* monorrima pelo uso de estrofes e rimas variadas e pela violação ao metro quantitativo clássico.

5 Para E. García Gómez, Aben Quzmán, Ibn Tufayl e Ibn Hazm são, lado a lado, as três as maiores expressões da Andaluzia e universais a todos os tempos. Corriente, mais prudente, confere ao poeta a expressão máxima do seu tempo.

6 O zéjel, no entanto, continua vivamente cantado no Mediterrâneo do Leste. Normalmente, é entoado ao modo de "tenção", com dois trovadores (zejjél), cada qual acompanhado de seu coro e instrumentos de percussão. Nessa forma, o zéjel se canta em festas de aniversários e casamentos, bem como nos funerais, fazendo as vezes das nossas carpideiras.

teve na lírica européia. Encontramos exemplos do modelo estrófico do zéjel na antiga lírica provençal (Guilherme IX, Rudel, Marcabru, Peire Vidal, Cercamon, Peire Cardenal), nas cantigas de louvor à Santa Maria, de Alfonso X, e na poesia castelhana do Arcipreste de Hita (séc. XIV),[7] sem contar a incidência de formas derivadas do zéjel (Menéndez Pidal cita sete) que, essencialmente, compõe-se de "mudanças" e "voltas", seguindo o esquema *A bbba*, onde *A* corresponde à rima de verso prelúdio; b, à rima do tríptico, que muda de estrofe a estrofe; e a, à rima comum dos quarto versos.

Desde a revelação do códice por Rosen (1881) no Museu Asiático de San Petersburgo, que o teria recebido de Rousseau, teve início uma verdadeira Quzmanologia, culminada nas duas últimas décadas por duas teses fundamentais para a explicação da métrica do Cancioneiro.

Em 1972, Emilio García Gómez[8] defende a tese silábico-acentual do zéjel: teria o seu ritmo calcado no ritmo de antigos cantares romanescos. Sua afirmativa parte do recurso observado no zéjel e declarado ipsis litteris pelo poeta, nas carjas que encerram o poema. A *carja* é citação adataptada ao árabe-espanhol de versos de *muáxxahes*,[9] ou de refrões populares podendo ambas as fontes ter sido adaptações ou traduções de versos/frases em romance. Eis como termina o zéjel nº 16 de Aben Quzmán, na tradução de E. García Gómez:[10]

"Esto es zéjel, porque los | | demás cual viento son.
Lisa y pura en él verás | | dicción e idea al par.
El markáz que lleva al fin | | tomé de Ben Baqi:
'Cruza el ciervo el fuego y van los podencos de él detrás.
¡No me apena sino ver | | si al fin lo atraparán!'

onde *markáz* é sinônimo de *carja*. Ou então a tradução mais fiel ao léxico árabe de Federico Corriente:[11]

"Para zéjel - el mío, no te cuides: viento es lo demás, pues liso y limpio lo hallas en arreglo y corrección. Su *carja* es de un *muaxxah* de Ibn Baqi: 'La gacela cortó el viento, acosada por los galgos, pero a mí sólo me apena mi tesoro no alcanzado.'

7 MENENDEZ PIDAL, R. Poesía árabe y poesia europea. pp 13-78.

8 GARCIA GOMEZ, E. Todo Ben Quzmán, 3 vols. Editorial Gredos. Madrid, 1972.

9 Gênero também estrófico e com disposição rímica semelhante à do zéjel. Difere deste pelo uso da língua clássica. Os estudiosos estão de acordo em atribuir a origem do zéjel ao muáxxah. Há quem discorde (Corriente o aventa). Se estiver certa a tese popular do cantar estrófico como reação à cacida aristocrática, é bem provável que o zéjel anteceda àquele, pela facilidade que teria em circular nos meios mais incultos, dado o caráter espontâneo de seu registro lingüístico. Na lírica galego-portuguesa também algo semelhante se dá com o refinamento das cantigas de amor a partir das paralelísticas e das refrânicas. Mas isto também são conjeturações.

10 Op. cit. p. 88.

11 CORRIENTE, F. *El Cancionero hispanoárabe*. pp. 17-18.

Por outro lado, o *muáxxah* acopla versos de um protogalaico, a exemplo desta *carja* de Yúnus b. Isá al-habbáz (séc. X II) (12).

"La encerrada doncellica
a la que la ausencia aflige;
la que con sus trece años
llora, abandonada y triste,
embriagada de deseos, qué bien a su madre dice:
YA MAMA, ME-W L-HABIBE
BAIS 'E NO MAS TORNARADE
GAR KE FARÉYO, YA MAMA:
¿NUN BEZYELLO LEXARADE?

Contudo, ficava difícil imaginar como uma língua podia submeter-se a outra sem que, para isso, perdesse sua naturalidade. Não tardou muito para que uma nova tese trouxesse à luz uma explicação mais plausível. Federico Corriente, na sua *Gramática, métrica y texto del Cancionero de Aban Quzmán* (Madrid, 1980) devolve à lírica árabe as origens métricas do zéjel. Para Corriente, o andaluz adapta o metro quantitativo do árabe clássico ao acento árabe-espanhol. Onde haveria sílaba longa e átona, passa a haver uma breve e, no lugar da longa e tônica, uma longa átona ou tônica, ou, inclusive, breve tônica, segundo os usos da acentuação andaluza. Corriente encontra, na repetição sistemática destas adaptações, uma lógica lingüística que lhe possibilita normatizar o dialeto numa gramática.[13]

O fato de surgir uma literatura autóctone e independente dos modelos bagdadenses confere a Aben Quzmán e seu tempo uma maturidade e originalidade que estavam longe de serem reconhecidas e adotadas nos círculos eruditos das gerações futuras do mundo islâmico. A literatura árabe que vai decair sob o Império Otomano renderá cultos à poesia clássica , que não comporta a evolução de gêneros. Não obstante o renascimento do final do século passado, a poesia árabe de hoje não está livre da problemática da tradição. A tarefa de revisar este poeta deveria ser adotada pela modernidade árabe, teoricamente e, a princípio, o maior interessado. Enquanto a nós, interessa - em muito - olhar de perto a poesia na sua pluralidade. E, nesse decurso, a tradução, quando dialoga com linguagens, épocas e poetas distintos, realiza o seu papel de crítica, conferido nos últimos anos pela modernidade que, não raras vezes, vê no passado um contemporâneo.

---

12 Tradução de García Gómez, In VERNET, J. *Literatura árabe* p. 20.

13 Nada parece decisivo ainda. Curiosamente, o prólogo de Aben Quzmán ao Cancioneiro, em nenhum momento menciona a questão métrica, ainda que trate enfaticamente de outros aspectos lingüístico-formais, tais como a negação do i'rab, a expressão fácil-difícil do bom linguajar dialetal, a inserção de carjas (glosa, mote, plágio) e o recurso dos hemistíquios (as mudanças e as voltas). A pergunta, já levantada antes por García Gómez, é: Por que o silêncio à questão métrica, quando, ao contrário, o esperado seria que se alardeasse a inovação do arabismo andaluz? Contudo, os trabalhos de Corriente são muito mais coerentes que os demais, já que o autor parte do texto (observando sua natureza) e a ele chega para a comprovação de sua tese.

14 Assim é designado o poeta pelo copista do manuscrito, *segundo a tradução de García Gómez. Corriente nos dá esta variação: "...Maestro y Excelso Visir, Prodigio de las Epocas...".

O "Mestre e Excelso Vizir, Maravilha do Tempo, Abú Bakr `Abd al-Malik Ibn (Ben, ou Aben) Quzmán",[14] que iluminou a Andaluzia e o Iraque para tão logo vir a ser camuflado pelos véus da tradição, poderá, pela tradução, reascender a seu posto. E esta terá sido a intenção de um tradutor: escolher e ser escolhido por algo que ansiava por ser.

Três Comentários Sobre a Tradução

1. Da escolha:

Dentre os 149 zéjeis do Cancioneiro, tomo três, o dedicado ao amim Waxkí abre o livro, conforme o poeta antecipa no prólogo: Aben Quzmán dedica o seu *diwán* àquele que "posee las mayores prendas, sobrepasando en prudencia y sagacidad al anciano añoso; él es el excelso visir bueno y hermoso cuyo rostro es digno de ser mirado y su mano, digna de ser besada, el alamín Abú Isháq Ibrahím Ibn Ahmad al-Waxkí, cuya gloria haga Dios permanente". Este Waxkí aristocrata teria sido o último protetor do poeta que lhe dedicou "un número en el papel inabarcable de peregrinos zéjeles y deliciosos fragmentos, tantos que no bastaría fuerza humana para reunirlos". Exageros à parte, o número de zéjeis e fragmentos dedicados ao mecenas não passa de treze, no livro. Por ele, Aben Quzmán sente um amor e carinho intensos e "inenarráveis" (tópico deste amor cortês) e para ele escreve o *isábat al-agrád fí dikr il-'a`rád*, ou *Acerto de propósitos em favor das honras*, ou ainda *O tiro em cheio: Honras e galanteios*, um livro "cual jardín en que se solace su mirada y como prueba con qué refutar a quien le discuta mi mérito. Al ver los propósitos que contiene y sus firmes y sanas expresiones, se agitará de placer ante mi facundia, (...) y así habré yo agradecido sus favores" (traduções de Corriente).

No zéjel do Trigo Novo, o de nº 80, a delicadeza do trato e a simplicidade do lirismo aprofundam o caráter solto da linguagem quzmanesca, sempre aberta a travessuras. Personificando o trigo novo, ele pinta o estado da espera do *amado* e do *amigo*: a chegada desse ser traz a boa-nova: dinheiro e tranqüilidade (Tópico? Aben Quzmán está sempre em dificuldades financeiras!). É provável que o poema vá como petição a algum ricaço.

O zéjel da Liminha (*laima*), nº 10 do códice, está dedicado provavelmente a uma escrava - da plebe ou da corte. García Gómez o considerou o melhor do poeta. Na passagem ao português, é o mais difícil. Os versos do prelúdio e das voltas rimam com o diminutivo, muito usual no árabe - e recurso elegante, inclusive, na caracterização de homens superiores -, revezando cantadas e ironias. No português, os diminutivos são comumente relacionados com o infantil, resultando frouxo o seu uso fora desse âmbito, quando não fora de época.

Nos três textos, perpassa o tema do amor. Ás vezes ele é o motivo mesmo do texto; outras vezes, um acessório. Situação essa que conjuga realidade e ficção, sinceridade e artificialismos. Também os textos se dirigem a alguém. Nisso o zéjel é igual à cacida, que quer dizer intenção. E é esta a estrutura temática da lírica em geral: louvar e declarar amor, ou declarar amor e louvar.

2. Da bibliografia e da métrica:

Se o árabe-espanhol difere do clássico pelo léxico e pelo i'ráb, declinação de casos e modos, no caso particular da poesia, difere ainda pelo ritmo. Estas peculiaridades são as geradoras das estranhezas do manuscrito: o copista de Safad, na Palestina do século XIII, provavelmente sabia pouco ou nada da natureza lingüística do livro que tinha nas mãos. Teria feito "correções" que mais o caotizam que qualquer outra coisa. Não basta, pois, conhecer o árabe clássico para ler Aben Quzmán; há que proceder a outro estudo. Daí porque os estudos quzmanescos serem imprescindíveis na atividade tradutória. Para tal, valho-me das traduções dos arabistas referidas anteriormente, nestas edições: *Todo Ben Quzmán* (editado, interpretado, medido e explicado por Emilio García Gómez, Madrid, 1972) e *El Cancionero hispanoárabe* (edição preparada por Federico Corriente, Madrid, 1984) Para um cotejo mais amplo da discussão sobre a métrica, falta ter em mãos a, também de Corriente, *Gramática, métrica y texto del Cancionero de Aben Quzmán* (Madrid, 1980). Infelizmente, *A gramatical sketch of the Spanish Arabic dialect bundle* (Corriente, Madrid, 1977) por ser de aquisição recente, não serve de fonte para este trabalho. Contudo, a obra de García Gómez é um bom guia e ainda o melhor tratado sobre Aben Quzmán. Mesmo que não se aceite a tese silábico-acentual (de fato, por mais que se consiga obter na leitura uma unidade métrica que seja adequada à acentuação silábica à maneira românica, não se eliminam as interferências da medida quantitativa da sílaba árabe), para a leitura e medida do texto árabe, ela pode ser útil como guia - e proposta - para a adaptação em línguas de metro acentual.

Desta forma, na tradução dos três zéjeis, procuro seguir os modelos propostos por García Gómez, até onde o texto português não perca a dicção fluida - e nada barroca que requer o texto de Aben Quzmán. Assim, aceito a repartição em hemistíquios, pois ordena o verso português que não comporta mais de doze sílabas sem que pensássemos em combinação de hemistíquios, enquanto o verso árabe mais longo (*tawil*) comporta 28 sílabas, divididas em dois hemistíquios de 14, distribuídas em quatro pés. Convém lembrar ainda que o verso inteiriço de um zéjel ou muáxxah pode estar velando hemistíquios que, quando rimados internamente, deflagram-se.

Minha transgressão ao modelo de García Gómez se dá nestes termos:

a) o ritmo dado é: tan tatan tatan | | tatan tatan(e)

- no árabe: walláh lá nazúl hattá najíbak
- no esp.: No he de descansar | | si no te traigo
- no port.: Só descanso, tri | | go, se te trago

Mantenho o ritmo, mas o 1º hemistíquio, ao invés de terminar com palavra oxítona, ou monossilábica, estendese até o outro com uma paroxítona que não altera o ritmo.

b) faço incidir sempre na 5ª sílaba o acento tônico; às vezes, relativizo o acento nas 3ª e 7ª sílabas.

3. Das finalidades:

Esta tradução é um exercício. Visa a transpor a estrutura estrófico-rímica, sugerindo ainda uma metrificação. Procuro uma correspondência entre línguas e

textos nos parâmetros da equivalência. Não por capricho estilístico, mas por entender a poesia como instância particular da linguagen cujo referente é dado por léxico, música e dança. Falo em termos de uma lingüística anagramático-saussurri-jakobsoniana, enfim. Para tal, mantive-me atento aos artifícios do árabe quzmanesco, o que me levou a reordenar a mensagem várias vezes por critérios estilísticos dialogais em relação a textos, locutores e circunstâncias distantes, mas correspondentes. Creio isso possível no mundo da poesia. O trabalho não se pretende filológico, ainda que num primeiro momento tenha-se valido de notações desse teor. De mais a mais privilegio um português entre solene e informal, conforme entendo a linguagem de Aben Quzmán.

Os textos vão acompanhados da versão rítmica de García Gómez e de uma transliteração latina dos textos árabes. Por não dispor de cópia do manuscrito, valho-me da transliteração dada por García Gómez, em seu *Todo Ben Quzmán* ligeiramente modificada por algumas sugestões de Corriente, que puderam ser deduzidas a partir das notas-comentário de sua tradução. Em outro momento, restituí dois termos à sua apresentação no manuscrito - conforme notas de Garcia Gómez.

SISTEMA DE TRANSCRIÇÃO:

a) das consoantes: No geral, seguem a fonética portuguesa, diferindo no que se segue:

' = acompanha a vogal, impedindo-lhe a elisão: conforme o francês: 'assez! 'ici!
t / d / s / z = t, d, s, z, pronunciados enfaticamente.
t = como o *th* inglês de *thing*
d = o *th* inglês de *that*
h = o *h* inglês de *house*
h = a *jota* espanhola
h = *h* gutural, aspirada fortemente
g = o *r* parisiense de *rue*
' = contração gutural sonora
k = o *c* do português *casa*
q = o *k* pronunciado do fundo da *garganta*
x = o *ch* português
s = o *s* pronunciado sempre como tal, mesmo entre vogais.

Nº 1 - PANEGÍRICO AMOROSO AO AMIM WAXKI Zéjel

0 Temo amar: o amor se flecha mata.
Que trato, Waxkí, te amar me mata!

1 Amo. O que previu agora é fato.
Disse: "Ainda vais mudar de tato,
de hoje em diante vais sofrer meus tratos"
Topo o trato, vem: prova e maltrata.

2 Aos amigos fui pedir conselho:
"É Fulano, mor ro preso à rede"
E eles: "Pula já, enquanto é cedo"
Louvor louva, não paga a azacata.

3 E eram sins e nãos, e eu derretia
e vagava se co, visto em vias
de sumir. Melhor pra mim seria
bambear no lar, entre almofadas.

4 Deus em ti juntou tanto a beleza,
e de ti me vêm mal e crueza.
Como? Não há mãos com mais fineza,
vês o almíscar? lhes sai louco à cata.

5 Loiro, bom, gentil, quem vê suspira.
Dedos nobres de rei, ou de escriba,
tenros, doces, são biscoito em tiras,
se um doceiro os vê, lhes toma nota.

6 Deita leis, amim, anda e desanda!
E o que ouvi correr de banda a banda:
"Rei dos lindos, rei, manda e desmanda!"
Claro, ele é tal qual - ou te retratam.

7 Ai de quem fraudar, que azar na burla,
Por Deus! Que prisão vai ter, que furna!
Nem se apruma o tal - alisa, apura,
vem o amim e - zás! o desbarata.

8 Digo encantos do novo e do antigo.
Os demais e eu - farelo e trigo!
Eu sou eu! E quem faz par comigo?
(Zéjel Ben Quzmán virou vulgata)

9 Choro e velas - o meu tom soçobra?
Faz vir um qualquer - gagueja, obra.
Rescussito - e ver so algum lhe sobra.
Dá-lhe então prisão, me diz: "Maltrata!"

Zejel nº 10 - POEMA DE AMOR A LIMINHA (LAIMA)

0 Te amo agora, Estrela - sim!
não Limin-!

1 E há quem mais ame a tal ponto?
Amo: é por ti que ando morto!
Se eu pudesse, punha um ponto
e eis a estrofe sem um im!

2 MATRE, eu estou TAN XILBÁTO
TAN TRISTÍNO, TAN BENÁTO!
Todo um dia esparramado
e pra mim - só um pouquin-?

3 Digo e digo: "Deus é grande!
Não há quem assim agüente!
'Na Mesquita' - mando - 'Em frente'
pára em frente do Moin-"

4 0 mais lindo enfeite às festas,
toda encantos, sim, e esperta!
Tendo lepra, é "Joga pedra!" ?
Nada! e moeda ao teu pezin-.

5 Teu amor logo apaixona.
Tudo em ti é babilônia.
Coisa doida vem à tona
quando sai da boca um sim.

6 Lindos pomos os teus peitos!
E as bochechas, que confeitos!
E que dentes! tão perfeitos!
Queres mais? - Boca alfenim!

7 Se ao pecado nos convidas:
"Chega de jejum! À vida!"
Nesse dia até a mesquita
fecha a porta - e se abre o vin-.

8 Doce mais que o mel, Liminha.
Eu escravo, tu rainha.
E a quem diz: "Não é rainha"
um cascudo e um tapin-.

9 E até quando só maltrato?
E até quando só distrato?
Deus nos junte os nossos trapos
- e uma casa ao par - sozinho.

Zejel nº 80 - POEMA DE AMOR AO TRIGO NOVO

0 Trigo novo tu, eu teu amado.
Prazer em viver só se ao teu lado.

1 Neste zéjel, sou o teu amigo.
Deixa lá o Jordão, muda o caminho.
Feliz quem comeu do teu amido:
sabe o teu sabor, o tens guardado.

2 Minha a casa, se também for tua,
o meu quarto é teu - pra mim a rua.
Faz dias que aguar do e conto luas,
Mais rodeios? Deus te cobre o tardo!

3 Tempo bom: do grão granito ao grado,
quando és,como Adão, alto, espigado,
o entre-espiga à luz, o grão dourado
- Lindo o porte que er gues sobre o talo!

4 Quando a ti chegar o meu pedido,
vem, e vem na mu la, como o dízimo:
te recebo - em ca sa és tão bem-vindo -
e a ninguém te dou, nem emprestado.

5 Só um tempo amei - só o teu tempo!
Conta: onde estás neste momento?
Conheço um faqui - te busca a tempo:
só descanso, tri go, se te trago.

Zéjel Nº 1

0 narid wa-li-hauf an-nuxba nabki
w-ex naqdir namút warák yá waxki

1 'axaqtu wa-sahhat ar-riwáya
fa-qal lí la-qad fi amrak áya
min dáb nabtadík na 'mal nikáya
nardá bi-ridák wa-dill wa-'anki

2 qad axwart aná bi-man natiq bíh
wa-qultu la-hum fulán namút fíh
qálú lí nuxibt iyyák tuhallih
wáhid yutní hair w-ahar yuzakki

3 qad dubtu má bain rájin wa-yá'is
wa-sirtu ,hutám in suhit yábis
f-a,hlá má nurá fí baiti jális
namid wa-nurá li-l-hait, muwakki

4 alláh qad a'ták jamál bi-quwwa
fa-minka n-nikál wa-minka quswa
lex kaffaih má hi riqáq huluwa
hattá ('illá) `ad sabag-há miski

5 'uxaiqar hulú malih raqíq xát
asábi 'xarif muluki hattát
tará-hu bi-hál man madda
BIJMÁT yat'ajjab idá ra'á-há ka'ki

6 ahkum fi-l-balad wahud wa-halli
wa-nasma' aná mimmá yuqál lí
yá mawlá l-miláh i'zal wa-wallí
bi-t-tab 'huwa dák au la-ka yahki

7 sawád man yaguxx au man yudallas
ay habs min hubús wa-lláh yuhabbas
li-man kán qaláh asbat mumallas
yaruddu l-amin bi-z-zazzi xauki

8 as-sihar naqúl jadíd wa-báli
wa-haul ar-rijál les min rijáli
aná hu 'aná wa-'ayy bi-háli
.....

9 tamyiz al-kalám in muttu yurham
rajja 'kull ahad fa-dass wa-hamham
fa-'in jít aná hallaitu mufham
alqi(-hi) fi-s-sijn waqul liy 'anki

Zéjel Nº 10

dába na 'xaki lá laima nujaima

man yahibbik wa-ymút fík
in qutilt 'ad iykún bik
lau qadar qalbi yhallik
lam yudabbar dá n-nugaima

aná MATRE TAN XILBÁTO

TAN HAZÍNO TAN BENATO
tará l-yauma wa-xatátu
lam nadúq fíh gair luqaima

qultu hum allahu 'akbar
les natiq min-há 'alá ktar
id narid masjid al-ahdar
tamdi 'ad bi'r an-nuxaima

á-yá zainat il-maháfil
wa-malíh na àm wa-'áqil
ay hujairát àn matáqil
lau ja 'al-k alláh judaima

kullu 'áxik fik hu maulú
sihra bábil hu fik majmú'
kullu nádirun mink masmú'

matà-mà qulti kulaima
fa-mna t-tuffáh nuhaidát
wa-mna d-darmak hudaidát
wa-mna l-jauhar duraisát
wa-mna s-sukkari fumaima

lau mana't an-nás mna s-saum
wa-tqúl akfurú yá qaum
má baqy al-jámi' al-yaum
illá marbút bi-huzaima

anti mna l-fanid ahlá
w-aná mamlúk w-ant maulá
mauláya w-man yaqúl lá
narmi fi 'unqu lutaima

ilá kam dá s-sudúd 'anni
wa-'ilá kam dá t-tajanni
ja `al alláh mink iw-minní
fi dáran háli huzaima

Zejel Nº 80

0 al-qamh. al-jadid aná habíbak
les yahná li `aix hattá nasibak

1 unzur fi-z-zujail ilá sadíqak
wa-rhal li-l-Urdunn wa-Ji taríqak
túbá l-man akal ba'ad daqíqak
wa-yanzil 'alaik wa-yadrí tíbak

2 dári lá ta 'ad du illá dárak
fi baití takún w-aná juwárak
aiyáman dába li fi ntizárak
in durta xuway alláh hasíbak

3 laqad hu saláh aiyám duhúlak
id yaqta' xatát al-qáma túlak
wa-'anta talúh má baina subúlak
má mlahak taqif 'alá qadíbak

4 in jít fi-l-jawáb li-dá r-risála
àlá bagal jí bihál dahála
fa- 'indi takún fí 'ain jalála
les nu'tik la-had wa-lá nahíbak

5 má 'ahbabtu zamán illá zamának
auríni ahír 'indi makának
wa-'ammi l-faqí yamurr fi xa'nak
wa-lláh lá nazúl hattá najíbak

Zéjel Nº 80

0 *Trigo nuevo, soy tu fiel amante,*
que se desvivió por conseguirte.

1 Reconocemé por este zéjel;
ve al Urdunn alli camino coge.
!Ya feliz es quien comió tu harina,
tiénete a la par y te disfruta!

2 Mi aposento ten por casa propia:
siempre a mí mora en mi cuarto.
Días hace ya que ando el acecho.
Dios, si tardas más, te pida cuentas.

3 Buenos días son loas que te granan,
cuando medras más que un hombre en alto,
reluciendo así de entre la espiga.
¡Que gentil estás sober tu tallo!

4 Si, en contestación, a verme vienes,
sobre mula ven, cual la adehala*
Posa junto a mí: serás mi huésped,
que no te he dar ni regalarte.

5 Gozo no hallo en más tiempo que el tuyo.
Yo aquí estoy: tú di por donde andas
El faquí mi tio isá a buacarte
No he de descansar si no te traigo

Zéjel Nº 1

0 *Quiero, y por temor de la red lloro.*
¿Qué he de hacer? Por ti, Waski, me muero.

1 Amo. Verdad es lo que contaban.
Y él dijo: "Va a haber en ti gran cambio.
"Voy a empezar hoy a maltrarte".
Bueno, cedo: ven, maltrato dame.

2 En mi reunión pedi consejo.
Díjeles: "Fulán, por el me muero".
"¡Ya en la red estás! -decián- ¡Salte!"
No es igual hablar que dar azaque.

3 Ansias y temor me han derretido.
Cual el heno soy que seco siegan.
Siéntome, y me da tan gran vahido,
que me he de apoyar en las paredes.

4 Dios te dio rigor y al par belleza.
Viene el mal de ti, de ti la pena,
¿Cómo, cuando tan fina es su mano,
y el musco mejor teñirla suele?

5 Rubio es y gentil, galán airoso.
Dedos ha de emir o real escriba.
Son cual los BIGMAT , cuando los tiende:
no los hace igual ningún dulcero.

¡Rige a la ciudad, y pon y quita!
Entre cosas mil, yo tengo oído:
Lo que quieras haz, emir de guapos.
¡Claro, ése eres tú, o a ti te aluden!

7 ¡Pobre el mercader, que cae en fraude!
¡Dios, en que prision será metido!
Si tuviere el tal cerviz bien lisa,
se la hará el amin rugosa a lapos.

8 Digo magias hoy como ayer dije.
No de los demás así hay ninguno.
Porque yo soy yo: ¿quién hay parejo?
....

9 Muerto yo, mi hablar que llorar tienen.
Cuando uno hay cualquier que urdiendo grita,
si aparezco, yo ya no rechista.
¡Prédelo, hazme a mí su carcelero!

Zéjel nº 10

0 *Ahora te amo a ti, estrellita, Labima.*

1 ¿Quién te quiere y por ti muere?
Si me muero, es culpa tuya.
De poder dejarte mi alma,
no rimara esta estrofilla.

2 ¿Yo estoy, MATRE, TAN SILBATO.
TAN HAZINO, TAN PENATO!
¿Ves lo largo que es el dia?
Sólo cato un boccadito.

3 Digo a todos: ¡Dios es grande!
"Ya no puedo más con ella:
"si a la Aliama Verde corro,
"*vaze al Pozo del Chopillo*".

4 ¡Ay, adorno de tertulias,
guapa, sí, e inteligente!
¡No miscales, sí chinitas,
de volverte leprosilla!

5 Tus galanes desatinan.
De Babel juntas la magia.
Toda sal de ti escucha,
si hablas una palabrita.

6 Y pechitos cual manzanas,
carrillitos como harina,
dientecillos como aljófar
y de azúcar la boquita.

7 Si el ayuno nos vedases,
"Renegad" si nos dijeras,
hoy la puerta de la Aljama
cerraría una soguilla.

8 Dulce más que el alfeñique,
tú señor eres, yo esclavo.
¡Mi señor, sí! A quien lo niegue,
en el cuello un cachetillo.

9 ¿Hasta cuándo más desdenes?
¿Hasta cuándo más celillos?
¡Haga Dios en casa sola
con los dos un hacecillo!

w = o w inglês de weather
y = o y inglês de yes

b) das vogais: o acento agudo acima das vogais indica sílaba longa.

Notas à tradução

a) Zéjel nº 1

0. "Flechar" é um dos alcances do termo *nuxba* (*nuxxáb* significa "flecha"); pode ainda querer dizer enredamento, problema insolúvel, ou estar preso à rede (do amor) - esta acepção está recuperada na 2ª estrofe. O *ch* de *flecha* atende à correspondência fônica que há entre *nuxba* e *waxkí*. O prelúdio árabe ainda contém anagramatizado o nome *waxkí*: uma vez no 1º verso; outra, nas duas primeiras palavras do 2º verso; e outra, envolvendo só os segundos hemistíquios do dístico. No português, saliento os significados sonoros do MaTaR de aMoR, seguindo-se uma leitura horizontal dos versos, ou estabeleço relações fônico-visuais entre o verso superior e o inferior - a exemplo de Te Moá Mar / Me Ma Ta.

1. O "previu" e o "mudar de tato" são sugeridos pelas idéias rimadas em *riwáya* (o que se conta; história) e aya (sinal de mudança, presságio e, num outro sentido, versículo, i.é., profecia); ToPo o TRaTo....PRova busca a paronomásia de *naR- Da bi-RiDák.*

2. "Enquanto é cedo" é implicitação de "escapar agora, enquanto o amor está no início e a morte não é total", idéias contidas nos 2º e 3º versos. "Azacata": semidecalque de *azzakát-* (dízimo do Islã); o dicionário de Caldas Aulete registra "azaque". Como está em desuso, aproveito para reintroduzir o termo *zakát* (dízimo do Islã); o dicionário de Caldas Aulete registra "azaque". Como esta em desuso, aproveito para reintroduzir o termo, adaptado segundo a tendência do aportuguesamento em surata (súrat) e alpargata (al-bargát) .

3. "Sins e nãos": o sim do amado é a esperança (rájin) de realização do amor; o não, o desespero (yá' is) . Opto por monossílabos, claro, por exigências métricas. "Bambear entre almofadas": buscar apoio nelas; no árabe está "nas paredes". Situação equivalente.

4. Uso a próclise propositalmente. A imagem "sair louco à cata" procura traduzir a ênfase do árabe "que até lhes vem tingir o almíscar". Sigo a notação de García Gómez (GG) que corrige o *akfá* do manuscrito para *kaffaih*. As mãos estão relacionadas também com a estrofe seguinte.

5. "Lhes toma nota", i . e ., admira-se tanto do doce, que lhe anota a receita. Bijmát é helenismo do romance andaluz significando biscoito.

6. "Anda e desanda", "manda e desmanda" = faz o que te aprouver: põe, tira, nomeia, destitui, etc.

7. "Zás! " reproduz os sons se *zazzi* (alfinetada, espinhada); "desbarata" = amassa, desarruma, i.e., desmascara.

8. "Farelo e trigo". Esses farináceos não estão *neste* texto, mas são familiares à linguagem de Aben Quzmán; emprego-os como metáfora de o nobre e o inferior. O verso entre parênteses é aventura minha.

9. "Choro e velas": remontando ao funeral. Estrofe pouco clara no manuscrito. Sigo a notações de GG que me parecem mais coerentes com o contexto do poema.

b) Zéjel nº 10

0. Sigo a leitura de Corriente. O nome da loada seria Laima, correspondente árabe de Lima. Uma das maneiras de formar o diminutivo árabe é adicionar o sufixo *aima* à palavra; o poeta brinca: não lima (subentendido lim*inha*), mas estrelinha! Para o português, corto parte do sufixo diminutivo, como que para negar o nome (que para nós, hoje, soaria chocho) da loada.

1. Os dois primeiros versos são explicitações do árabe; contudo, mantenho a idéia principal: Quem te ama ao ponto de, como eu, vir a morrer por ti? "Se *eu* pudesse" corresponde satisfatoriamente a "se meu coração/alma pudesse". O *eu*, por si só é coração e alma; além do mais, não há que tomar ao pé da letra o "coração", que nos remete ao romantismo de nossa literatura: Aben Quzmán não tem nada de romântico.

2. Versaletes: palavras no romance proto-galaico da Andaluzia. *Xilbáto* = silvado, vaiado. *Benáto* = penado. Tristíno é tradução: no árabe está *hazíno*, palavra já romanceada na época, do árabe *hazín*. O espanhol tem *hazino*.

3. "Digo e digo" é tirado dos nossos repentistas. No árabe: Mesquita Verde, Poço do Alaminho, lugares de Córdoba. Omito e substituo, mas preservo a situação envolvida nos versos.

4. Corriente traduz os últimos dois versos assim:"!Algorfas tendrías de meticales / si te hiciera Dios lisiada!" A versão de GG fica obscura. Minha leitura do árabe ay *hujairát 'an matáqil* é "Que pedrinhas vão substituir as moedinhas?" Ou seja, o poeta interjeiciona e pergunta se há alguém que possa jogar pedras na leprosa em vez de, por caridade, atirar-lhe moedinhas. Estrofe dificílima: requer profusão e síntese,

6. "Confeitos" e "perfeitos" são associações livres, procurando fugir às comparações do árabe, não do gosto atual de nossa lírica. Substituem "farinha-flor" e "aljófar".

7. Solução provisória. A mensão do vinho não existe, ainda que este seja familiar ao zéjel de Aben Quzmán.

8. Comparo com *mel* e remeto *al-faníd* ao quarto verso da 6ª estrofe. Introduzo integralmente o nome da loada.

c) Zéjel nº 80

0. "Prazer em viver" deriva de *yahná*: aproveitar bem, usufruir com grado, gozar.

1. Sigo as notações de GG para os dois primeiros versos. '*Ur- dunn* = Jordão ou Jordania, como era designada Málaga.

2. "Pra mim a rua" e "conto luas" são conjeturações conjunturais que faço a partir da interpretação do estilo quzmanesco. Não deixa de haver sugestão em *w-aná juwárak* (e eu serei teu vizinho - de quarto? ou de casa?) para a 1ª expressão. Já contar as luas é tomado da lírica indianista e expressa bem a espera.

3. O primeiro verso intenta um medrar léxico-fonológico da espiga e do grão. "O entre-espiga" = tudo o que há na espiga, ou entre espiga e outra: o corpo e o grão. "A luz" vem de *talúh* = deixas ver/entrever, embalar, ou luzir. "Como Adão": no árabe está "do tamanho de um corpo".

4. *Ad-dahála* = a paga do tributo devia chegar com todas as pompas, carregada na mula. "Nem emprestado" exagera a avareza que insinuam os depoimentos do poeta.

5. No manuscrito está *auríni ahír*, ou seja, dá-me notícias afinal. Restituo.

Michel Sleiman
Universidade de São Paulo

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, H. *A operação do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
CORRIENTE, F. *El Canacionero hispanuárabe*. Editora Nacional, Madrid, 1984.

GARCIA GOMEZ, E. *Todo Ben Quzmán*. 3 vol., Editorial Gredos, Madrid, 1972.

JAKOBSON, R. Aspectos Lingüísticos da Tradução. *In Lingüística e comunicação*. Cultrix, São Paulo, 1969.

MENENDEZ PIDAL, R. El Habla de la España Mozárabe y los orígenes del Espanol. In *El idioma español en sus primeros tiempos*. Espasa-Calpe, Madrid 1957.

———————. Invencion y Tradición Juglarescas. In *Poesía juglaresca y los juglares*. ESpasa-Calpe, Buenos Aires, 1945.

———————. *Poesía árabe y poesía europea*. Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

TERES, E. La Literatura Arábigoespanola. *In Historia general de las literaturas hispánicas*, vol I, Editorial Barna. Barcelona, 1949.

VERNET, J. *Literatura árabe*, Editorial Labor, Barcelona, 1968.

Entre o público e o privado: estudo sobre o episódio dos "batanes" no *Quixote*

Maria Augusta da Costa Vieira Helene

A fidelidade entre Dom Quixote e Sancho é um dos traços mais pronunciados e reconhecidos da prolongada amizade entre amo e escudeiro. Freqüentemente destacada como um grande valor humano, a fidelidade entre ambos personagens encobre muitas vezes outros aspectos — igualmente humanos, porém nem sempre tão desejados — como a disputa pelo poder. Se há um processo de assimilação recíproca entre o cavaleiro e seu escudeiro, como bem mostrou Madariaga ao constatar a sanchificacão de Dom Quixote e a quixotização de Sancho, tambem há uma tensão em torno do poder que se manifesta nos passos desta longa amizade. No episódio dos *batanes*, pela primeira vez, a vontade do escudeiro se sobrepõe à do amo e o poder hierárquico mostra algo de sua fragilidade.

Poucos capítulos antes do episódio dos *batanes*, Dom Quixote padece de uma lesão física que o preocupa especialmente: a perda de uns quantos dentes que até então permaneciam intactos. Na aventura dos carneiros, no Capítulo XVIII da Primeira Parte, os molares de Dom Quixote, além das costelas, se convertem em alvo dos pastores que não hesitam em arremessar uma chuva de pedras contra o cavaleiro para a libertação de umas ovelhas inocentes. Passada a tempestade, Dom Quixote pede a Sancho que verifique quantos dentes lhe restam. A resposta de Sancho é decepcionante: na arcada inferior ainda restam dois molares e meio, entretanto na superior, não ficou nenhum que pudesse sustentar o orgulho do cavaleiro em relação aos seus dentes invictos. Um tanto decepcionado, Dom Quixote lamenta: "Porque te hago saber,

Sancho, que la boca sin muelas es como molino sin piedra, y en mucho más se ha de estimar un diente que un diamante"[1].

Se a perda que Dom Quixote sofre no Capítulo XVIII foi tão fundamental, no Capítulo seguinte, a ausência dos molares será motivo de ganho. Inspirado na nova fisionomia, Sancho cria um nome para seu amo: "Cavaleiro da Triste Figura".

Contando ainda com uma experiência um pouco modesta como cavaleiro, Dom Quixote já reúne várias aventuras que mal ou bem afetaram físicamente o cinqüentão. Entretanto, no Capítulo XX, a dor proveniente de uma nova aventura é certamente maior, ainda que seu corpo permaneça ileso. No episódio dos *"batanes"* o cavaleiro não usa armas; sua experiência não afeta o corpo e sim a alma. Dom Quixote sai abalado moralmente e no momento não há espaço para culpar os sempre bem-vindos encantadores.

Depois de satisfazerem o estômago com os variados fiambres que levavam os clérigos no Capitulo XIX, Dom Quixote e Sancho, no início do Capitulo XX, estão à procura de água. Sancho reclama da enorme sede que sente e com seu pragmatismo, deduz que por perto deve haver alguma nascente ou simplesmente um riacho, pelo fato de haver relva verde.

Intervem o narrador, e com a visão privilegiada de quem ,mantendo-se à distância, acompanha a cena de perto, descreve o cenário um tanto atemorizante que vai envolvendo o cavaleiro e o escudeiro. O narrador lança mão de sensações para descrever a cena: uma delas tem presença excessiva, as outras são mencionadas pela ausência. A combinação do que excede com o que falta cria a atmosfera do medo. A enorme sede e a densa escuridão da noite não permitem saciar a sensação gustativa e visual. Entretanto a auditiva, preenchida pela presença marcante e ritmada de uns "golpes a compás", acompanhados pelo estrondoso barulho da água, vão minando a segurança de Dom Quixote e Sancho. Legitimando o medo dos protagonistas, o narrador explica:

> "Era la noche, como se ha dicho escura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido; de manera, que la soledad, el sitio, la escuridad, el ruido del agua, con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban, ni el viento dormía, ni la mañana llegaba, añadiéndose a todo esto el ignorar el lugar donde se hallaban "[2].

Vítima de um espaço tão atemorizante, o cavaleiro tenta livrar-se do mundo das sensações e apela para a razão, recorrendo aos modelos dos livros de cavalaria e querendo encontrar em si mesmo, o eco de histórias passadas. Proporcional ao medo que sente, Dom Quixote se atribui uma missão altamente elevada o transcendente ... "yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la

1 CERVANTES, M. *Don Quijote*. Edición crítica de Rodriguez Marin Madrid, Atlas, 1948, Primera Parte, Capitulo. XVIII, Tomo.II, P.59. (As citações da obra serão feitas a partir desta edição, indicando a parte da obra em algarismo romano, a seguir o capitulo, o tomo e a página.)

2 DQ, I, Cap. XX, T.II, p.86.

de oro, o la dorada, como suele llamarse."[3]. A grandiosidade de seu projeto favorece o ocultamento dos temores circunstanciais e se alguém tem medo, segundo o cavaleiro, esse alguém é Sancho. Com grande dose de compreensão, Dom Quixote reconhece e justifica todo e qualquer medo que eventualmente o escudeiro possa experimentar. Depois de considerar essa noite como tenebrosa, ele passa a enumerar o estranho silêncio, o barulho das árvores e o temeroso ruído da água que fere e lastima os ouvidos. Se tudo isso infunde medo no escudeiro, para Dom Quixote, como ele próprio indica, o cenário se converte em motivação para despertar os ânimos e recuperar a tradição cavaleiresca. Ele decide enfrentar o ruído e ordena que Sancho o espere até três dias, caso não retorne, o escudeiro deverá regressar ao povoado, ir até o Toboso e relatar a Dulcinéia o motivo da morte daquele que sempre lutou para ser digno de seus amores. Afinal, cada um luta contra o medo como pode.

Contrapondo-se a todo e qualquer princípio elevado, Sancho trata de alterar radicalmente as decisões do amo: chantageia, envolve a família e mistura lágrimas com palavras das Sagradas Escrituras, sem se preocupar em ocultar o medo que o atordoa[4]. O primeiro argumento e sem duvida o mais revelador das intenções encobertas que freqüentam a mente até mesmo dos que mais buscam a coerência entre os princípios e as ações. De forma direta, Sancho diz:

> "ahora es de noche, aquí no nos ve nadie, bien podemos torcer el camino y desviarnos del peligro aunque no bebamos en tres días; y pues no hay quien nos vea, menos habrá quien nos note de cobardes;"[5]

O cavaleiro prefere não comentar o "desvio" que Sancho propõe, no entanto a idéia embutida nas palavras do escudeiro, que reconhece a distância entre o público e o privado, mais adiante será retomada pelo próprio Dom Quixote. Com o propósito inarredável de não abandonar uma causa supostamente justa, Dom Quixote não dá ouvidos aos argumentos de Sancho, ainda que no caso específico desta aventura, ele nem sequer chega a imaginar exércitos em guerra, injustiçados ou gigantes que aguardem sua ação. O que tudo leva a crer é que Dom Quixote decide lutar simplesmente contra um ruído estrondoso; ou melhor, contra o próprio medo que sente. E como se o medo fosse o motivo da batalha, ainda que o próprio motivo estivesse bem escondido atrás dos mais elevados princípios da cavalaria.

Sancho decide utilizar um recurso mais eficiente do que a palavra e imobiliza Dom Quixote atando as patas de Rocinante. Sem se dar conta disso, o cavaleiro se conforma

3 DQ, I, Cap. XX, T.II, p.86.

4 Para Williamson, quando Sancho recorre às Sagradas Escrituras e inclui uma referência erudita à Fortuna, Dom Quixote reage surpreendentemente a esta argumentação, aceitando esperar até o amanhecer. Segundo Williamson,"el cabalero cede debido a su predisposición a creerse el tipo de argumento sobre la intervención divina que le presenta su escudero. Para Sancho se trata de un triunfo muy especial, pués ha aprendido a ganarle a Don Quijote en su propio terreno y beneficiarse al mismo tiempo." (*El Quijote y los libros de caballería*. Madrid Taurus, 1991, p.191.)

5 DQ, I, Cap.XX, T.II, p.89-90.

em esperar até o amanhecer para dar início à aventura, e não averigua o que impede os movimentos de Rocinante. Enquanto isso, aquele que se propôs a fazer renascer a idade dourada em plena idade de ferro, se submete à situação mais prosaica comandada pelo escudeiro, aguardando o passar das horas.

Nada melhor do que contar uma história, um típico "cuento de nunca acabar", extraído da tradição folclórica universal. A história de Torralba e Lope Ruiz[6] relatada por Sancho, será interrompida pelo cavaleiro. Num momento Dom Quixote indaga sobre a existência real do personagem; em outro, se contrapõe à forma com que narra.

Decepcionado com a história que não tem fim, Dom Quixote faz um elogio irônico ao escudeiro:

> "Digote de verdad [...] que tu has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia, que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de ni dejarla jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso"[7].

Os contrastes se agudizam e os altos ideais do cavaleiro, que tiveram que se conformar com o conto das cabras, têm agora que suportar os piores odores humanos produzidos pelo escudeiro e traduzidos na narração através de um realismo grotesco. Enquanto Dom Quixote se contém numa situação nada digna, Sancho não restringe em nada seus impulsos mais imediatos. Rebaixados ao extremo, montado num cavalo paralisado, Dom Quixote espera a luz do dia. Por mais que recorra à razão para interpretar sua situação atual, as sensações, ora auditiva, ora olfativa, se encarregam de desviar sua atenção de princípios mais dignos.

Com a chegada do dia, Sancho desata as patas de Rocinante e a primeria coisa que Dom Quixote observa é que estão metidos entre árvores muito altas e sombrias. O cavaleiro tenta dar continuidade ao seu projeto inicial de decifrar o ruído ritmado e torna-se a despedir de Sancho, da mesma forma que tinha feito sob a densa escuridão.

---

6 A história da pastora Torralba e Lope Ruiz aparece com algumas alterações, na obra mais famosa de Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis* (Trad. E.Ducay. Introducción y notas de M. Jesus Lacarra. Zaragoza, Guara Ed., 1980, p. 62-63.) Pedro Alfonso, autor do seculo XII, foi dos primeiros a introduzir no Ocidente a cultura oriental através das diversas áreas do conhecimento. *Disciplina clericalis*, sua obra mais conhecida, tem um caráter eminentemente didático e reúne histórias de diferentes origens, recriadas pelo autor. No "Exemplo XII", um fabulista trata de contar história para que o rei adormeça. Depois de contar muitas, o rei lhe pede para que conte uma história longa, na esperança de que chegue o sono. O fabulista conta então a história de um pastor, que no lugar das cabras que aparecem na hitória de Sancho, tinha duas mil ovelhas que precisavam atravessar o rio numa barca pequena.
Segundo Maurice Molho (*Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid, Gredos, 1976, p. 223.), a história contada por Sancho tem um objetivo bastante específico "El cuento de la pastora Torralba no es más que un cuento de nunca acabar, o, mejor dicho, una especie de *contracuento* que tiene por finalidad frustar al destinatario del relato prometido, y que finalmente resulta vacío de todo lo que no sea esa misma frustración. En otros términos, la función del contracuento es provocar la decepción del otro, burlado en su vana curiosidad." Para Avalle-Arce, a história contada por Sancho e a versão rústica da história de Rosaura que aparece na Galatea (Prólogo y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid, Clasicos Castellanos, 1961, p.XVI-XVII). Para Cesarco Bandera, (*Mímesis conflictiva —ficción literária y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid, Gredos, 1975, p.118.) a relação entre Torralba e Lope Ruiz e arquetípica, respeitando os passos do amor pastoril "tarde o temprano el desdeñado será desdeñoso y el desdeñoso desdeñado."

7 DQ, I Cap. XX, T.II, p.103.

Sancho se exaspera nas súplicas e acaba conseguindo que seu amo o autorize a acompanhá-lo.

O narrador está com o domínio da narração e cautelosamente segue os passos de Dom Quixote e Sancho, detendo-se na localização espacial que cada um ocupa. Dom Quixote, montado em Rocinante, suplica à amada que o ampare nesta jornada. Tentando assegurar-se um pouco mais, pede também a proteção divina. Sancho, a pé, puxando seu jumento pelo cabresto, trata de averiguar o motivo dos ruídos provocados pela água, observando a cena através das patas de Rocinante. O narrador, que não desperdiça a chance de provocar o riso no leitor, se dirige diretamente a ele para revelar a causa dos apavorantes "golpes a compás":

> ..."Y eran —si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo— seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban"[8].

Cavaleiro e escudeiro se entreolham. O que os mantinha despertos e atemorizados durante toda a noite não passava do ruído produzido por seis "mazos de batan" que combinavam o barulho das águas com a pancada surda e compassada da madeira[9]. Dom Quixote primeiro abaixa a cabeça envergonhado, mas quando percebe que Sancho está a ponto de arrebentar-se em gargalhadas, ele também acaba rindo. Entretanto aquele que esta embaixo e a pé, domina a cena e começa a parodiar os dizeres elevados do cavaleiro sobre a idade dourada e a idade de ferro. O poder de Dom Quixote está abalado e a hirerarquia subvertida. O escudeiro rústico e atemorizado dominou a cena desde o início do capítulo e, em meio às dificuldades, sua vontade se impôs. Dom Quixote perdeu o domínio e já que seu poder rasteja após a terrível revelação dos *batanes*, a única atitude que lhe resta para estancar o riso de Sancho, é aforça bruta de dois golpes de lança nas costas do escudeiro gozador.

Não houve Providência[10] que viesse a seu socorro e se encarregasse de transformar aqueles ruídos banais em alguma aventura digna. Aliás, desde o início do capítulo,

---

8 DQ, 1, Cap. XX, T.II, p. 113.

9 Luis Andrés Murillo, em sua edição anotada do *Quijote* (Madrid, Castalia, 1978, Tomo 1, p. 218.) cita a definição que Covarrubias dá a "batan": " cierta máquina ordinaria de unos mazos de madera muy gruesos, que mueve una rueda con el agua y éstos hieren a veces (i.e., alternativamente) en un pilón donde batanan y golpean los paños, para que se limpien del aceite y se incorporen y tupan."

10 Diz Williamson a respeito dos poderes do autor romanesco: "Al organizar la narración, el autor de un *romance* puede desempeñar el papel de Dios o la providencia estructurando la experiencia de los personajes a través de coincidências, contratiempos, descubrimientos repentinos, *deus ex machina* y otros recursos y procedimientos que no necessitan ser psicológicamente admisibles ni representar el tiempo y el espacio de una manera verosímil. (*El Quijote y los libros de caballerias*. Trad. M. J. Fernández Prieto. Madrid Taurus, 1991, p.56-57). John Allen trata da presença da Providência divina no Quixote, referindo-se a ela como provocadora da ironia cômica geral: "lo que parece que va a ser un desastre se resuelve en la realidadde la buena ventura". ("*La Providencia divina e el Quijote*". *Cervantes en su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes* Madrid, EDI-6, p. 525-29).

a imaginação do cavaleiro está paralisada pelo medo. Como não há aventura, tampouco cabe encantadores capazes de transformar um cenário imaginário em prosaicos *batanes*. Neste episódio Dom Quixote não idealiza e nem transforma aquilo que vê em alguma reminescência literária. É preciso aguardar o Capítulo seguinte para que a reles bacia de barbeiro se converta no "yelmo de Mambrino".

Um pouco antes, Sancho havia aconselhado ao cavaleiro para que desviassem o caminho e evitassem assim aquele espaço tenebroso, já que não havia ninguém por perto que pudesse considerá-los covardes. Agora é o próprio Dom Quixote que trata de estabelecer os limites entre o público e o privado. Dom Quixote reconhece o lado cômico da situação e diz a Sancho: "No niego yo / ../ que lo sucedido sea cosa digna de risa; pero no es digna de contarse, que no son todas las personas tan discretas que sepan poner on su punto las cosas."[11] Afinal, o cavaleiro, por mais integro que seja, tem lá seus motivos para ocultar certas experiências. Na vida privada se cria a cumplicidade e Dom Quixote compartilha com Sancho os segredos de uma experiência equivocada. Mas en seguida se dá conta desta "igualdade" e trata de recuperar no espaço público a autoridade em relação ao escudeiro. Dom Quixote se apega à hierarquia social para marcar distância entre amo e criado. Pede para que Sancho fale o menos possível alegando que nenhum escudeiro fala tanto com seu senhor. Além do mais, Dom Quixote almeja a reverência que os escudeiros costumavam dedicar a seus senhores. Entretanto, com essa aventura Sancho ganhou poder e apesar de concordar inteiramente com Dom Quixote quanto ao falar muito ou pouco não hesita em perguntar-lhe sobre o valor do salário dos escudeiros, caso as mercês, como o governo da "ínsula" ou algo equivalente, não chegue a tempo.

Um pouco embaraçado, Dom Quixote responde que jamais os escudeiros receberam salário. Mais adiante, para concluir, ele descaracteriza qualquer vínculo empregatício presente na hierarquia amo/criado e conduz esta relação para o espaço inquestionavel da célula familiar: ..."después de a los padres, a los amos se ha de respetar como si lo fuesen."[12]

O episódio de *batanes* constitui um novo campo de experiência de Dom quixote. Não há aventura e muito menos ação ou imaginação cavaleiresca. O seu status de amo é abalado e em meio às mais nobres intenções humanitárias, o cavaleiro acaba tendo que suportar odores de excrescências humanas. A mercê das sensações, a imaginação de Dom Quixote se paralisa da mesma forma como Sancho facilmente imobilizou Rocinante. Não há culpados nesses episódio e tudo não passa de uma burla que a

11 DQ, I, Cap. XX, T.II, p.117-118.

12 DQ, I, Cap. XX, T.II, p. 121.

própria Fortuna[13] se encarregou de preparar. Não há nenhuma testemunha dos fatos e para a infelicidade de Dom Quixote dessa vez ele não é vítima de encantadores. Todo o ocorrido deve ficar sepultado no silêncio da vida privada. Se ele sempre ostentou a transparência entre os ideais e a ação ele próprio e mundo, a partir de agora algum segredo, pelo menos, deve ser preservado.

Maria Augusta da Costa Vieira Helene
Universidade de São Paulo

13 "Fortuna" é usado aqui com o mesmo sentido que Wolfgang Kayser atribui ao termo em seu artigo "Origen y crisis de la novela moderna". A Fortuna rege o romance e se encarrega de alterar os destinos da ação: "Sorpresa, permutación, entrecruce y antagonismo contra las intenciones humanas, tales son las leyes que rigen la acción abundante: en las novelas constituye esto, espiritualmente considerado, el mundo dominado por la "fortuna". "Entretanto, diz Kayser, os leitores podem se entregar ao inquietante mundo de tensões do romance, pois apesar dos momentos conflitivos, uma outra interpretação espiritual - a Providência - intervem, tratando de assegurar um final feliz: "sobre el mundo de la Fortuna se halla el de la Providencia, que se manifiesta en el transcurso del relato mediante signos e intervenciones bien patentes, cuidando, al fin de que todo temine felizmente." (**cultura Universitária**. Universidad Central de Venezuela, N 47, 1955, p.8).

Facetas da identidade em "final del juego" de Julio Cortázar

Georg Otte

O uso indiscriminado da noção da 'identidade', principalmente com relação à literatura latino-americana, transformou-a numa espécie de bode expiatório para localizar a origem de todas as preocupações que aparecem nessa literatura. A falta de identidade muitas vezes é apontada como maior problema da América Latina, cuja literatura seria, portanto, o meio de articular este problema, contribuindo, assim, a uma melhor conscientização por parte do leitor.

A naturalidade com que se usa o termo 'identidade' e se acusa o problema da 'falta de identidade' dá a impressão de que a identidade seria uma espécie de estado de espírito que se pode conseguir através de um determinado esforço. Esta naturalidade esconde muitas vezes o fato de que a identidade é uma *relação* (de igualdade) entre, no mínimo, duas coisas, ou seja, que a falta de identidade é resultado de uma *incongruência* entre a realidade como ela é e como ela deveria ser. No caso da América Latina, esta incongruência pode ser encontrada tanto em termos econômico-políticos (mundiais) no sentido de que os latino-americanos não são donos dos próprios recursos, quanto em termos culturais, no sentido de que há uma inadequação entre super-estrutura cultural e realidade socio-econômica.

A literatura é um dos lugares privilegiados para denunciar a alienação socio-econômica e cultural, seja na função de memória histórica e em forma de uma acusação direta (cf. *Huasipungo* de Jorge Icaza), seja 'indiretamente', através de protagonistas mais ou menos desligados da realidade concreta do país. Esta última se expõe à crítica de não ser uma 'literatura engajada' e de não contribuir, conseqüentemente, para a busca de identidade política. Trata-se principalmente da crítica de cunho marxista (Lukács) que

acusa a literatura de um Kafka como produto de uma alienação burguesa por não oferecer perspectivas para uma mudança das condições socio-econômicas.[1]

Cortázar, certamente, já foi alvo deste tipo de crítica. Além da falta de um engajamento político (explícito), são os elementos fantásticos dos seus contos que o aproximam da literatura kafkiana e que devem ter provocado críticas contra o autor por não se preocupar com a realidade concreta da Argentina ou da América Latina, especialmente com os problemas sociais.[2] Portanto, não se poderá procurar, na literatura de Cortázar, a questão da identidade numa eventual tentativa de definir algo como o 'ser latino-americano' através de uma reprodução abrangente das condições reais; os próprios limites do conto, gênero preferido de Cortázar, não admitiriam tal procedimento.

Nos contos de Cortázar, a questão da identidade se apresenta num plano individual e, por isso, universal (o individual aqui não é o específico, mas o exemplar). Cortázar não se mostra preocupado com os problemas de uma determinada sociedade. A condição social dos protagonistas, muitas vezes difícil de determinar, não é objeto da escrita. E a partir de um questionamento generalizado dos conceitos básicos do ser humano (tempo e espaço, p.ex.) que a questão da identidade em Cortázar se torna problemática. Frustrando as expectativas despertadas no leitor no início de cada conto, ou seja, introduzindo o elemento fantástico , Cortázar acaba com os pontos de referência pelos quais o leitor se orientava.[3] Assim, a atividade mais cotidiana, tal como vestir um pulôver (NO SE CULPE A NADIE) ou assistir a um concerto (LAS MENADES), toma uma dimensão inesperada, transformando-se numa ameaça à vida do protagonista.

Num sentido mais amplo, qualquer literatura que trabalhe com elementos fantásticos, apresenta problemas de identidade objetiva, como no caso dos dois contos mencionados, onde as mãos parecem se transformar em ratos e os espectadores em canibais. A transformação insólita de objetos e personagens rompe com os padrões habituais do leitor e exige deste a disposição de acompanhar, mesmo assim, o andamento da narrativa. Uma das questões, que não poderá ser tratada aqui, é por quê o leitor, ou a maioria dos leitores, não só aceita o rompimento da identidade dos objetos, mas, a julgar pelo sucesso mundial de Cortázar, fica até fascinado com o jogo muitas vezes irônico com o qual o autor questiona a identidade das coisas.[4]

Se o desdobramento de um objeto ou um personagem no decorrer da narrativa lhes

1 'cf. CHIAMPI 1980;135, onde ela fala da oposição, dentro da crítica hispano-americana, entre a literatura da *representatividade* (representando a realidade hispano-americana na sua especificidade) e a da *experimentação* que iria além daquela, adotando "técnicas audazes ou renovadoras"

2 cf. ARRIGUCCI 1973;174, sobre a irritação de muitos críticos com o "cosmopolitismo cultural" de Cortázar (e Borges)

3 cf. CHIAMPI 1980;54, definindo (indiretamente) o fantástico que escapa ao "policiamento da razão", contrariando as "leis da causalidade, do espaço e do tempo"

4 um dos motivos de aceitar o fantástico/ o maravilhoso reside certamente na técnica da "naturalização do miraculoso" descrito por CHIAMPI 1980;151; outro motivo deve ser o fato de que não se trata apenas de atrapalhar a ordem a que o leitor está acostumado, mas de construir outra ordem, baseada numa lógica própria; uma vez encaminhado para esta outra ordem, o leitor deve aceitar como coerente tudo que se segue

confere um caráter duplo [5] (as mãos se transformam em mãos e ratos, os espectadores em espectadores e canibais) e leva ao abondono da sua identidade, ou seja, a relação de igualdade entre o objeto e a expectativa que o leitor tem desse objeto, o procedimento inverso, a *identificação* paulatina de dois objetos usualmente não-idênticos pode causar o mesmo estranhamento, pois, neste caso também, trata-se de contrariar uma expectativa.[6] Por outro lado, identificar duas coisas, ou seja, produzir uma relação inesperada entre dois objetos díspares, parece ser um processo mais aceitável para o leitor. Este processo é sancionado pelos recursos estilísticos da tradição literária, principalmente a metáfora, cujo uso sempre implica uma identificação, pelo menos parcial, entre duas coisas, que se relacionam através de um *tertium comparationis*.[7]

Chamar ciúmes de veneno não surpreende a ninguém, ainda mais que se trata de uma relação entre um fenômeno psicológico-abstrato e um objeto concreto.[8] Por isso, um conto como LOS VENENOS dificilmente merece o atributo fantástico , pelo menos dentro da tradição literária ocidental. Deve-se, porém, ressaltar que Cortázar, em LOS VENENOS, não recorre à metáfora propriamente dita, mas produz apenas uma aproximação entre o veneno concreto, o formicida, e os ciúmes do menino-protagonista. O efeito estático (excepcional) desse conto parece se originar na aproximação quase imperceptível entre os dois elementos, como numa fuga bachiana cuja característica é a aproximação cada vez mais estreita de dois temas musicais.[9] Não se tratando de uma metáfora explícita, mas apenas de um processo de afunilamento, a ligação dos dois elementos em jogo exige a

5 cf. ARRIGUCCI 1973;115: "0 problema do duplo, herança literária do Romantismo, <...> encontra, de fato, profunda ressonância na obra de Cortázar <acaba aqui uma citação que Arrigucci faz do texto *El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar*, de Marta Morello-Fronsch; o início da citação, porém, não foi marcado>. E, primeiramente, um tema obsessivo, em muitas narrativas ("Lejana", "Axolotl", "La noche boca arriba", "Una flor amarilla", *Rayuela*, "La isla a mediodía", "El otro cielo", etc.), com conseqüências no tratamento do espaço e do tempo, também duplicados ("Lejana". "Todos los fuegos el fuego", *Rayuela*, etc.). Mas, transcendendo o plano do enunciado, se manifesta ainda no nível da enunciação, pela divisão do narrador ("Las babas del diablo", *Rayuela*), pela interferência de mais de um autor, <...>"

6 sobre o efeito de estranhamento cf. ARRIGUCCI 1973;51-54

7 cf. ARRIGUCCI 1973;46-47, falando do ensaio *Para una poética* de Cortázar: "Afirma, a seguir, Cortázar que o primitivo e o poeta aceitam como satisfatória toda conexão analógica, aceitam essa visão que contém em si mesma sua própria prova de validez, ainda que suas identificações violem o princípio de identidade. Reitera, assim, a idéia da metáfora como forma mágica do princípio de identidade.
A essa altura, lança mão da tese de Lévy-Bruhl, segundo a qual, para a mentalidade pré-lógica, os seres participam uns dos outros. A essência da participação consistiria em apagar toda dualidade; apesar do princípio de contradição, o sujeito é ao mesmo tempo ele próprio e o ser do qual participa. Trata-se não só de analogia ou associação, mas de identidade. De um ponto de vista lógico, essas identidades são ininteligíveis. Do ponto de vista da mentalidade pré-lógica, são identidades de participação. A participação, seria, pois, *uma identidade momentânea de essência*."
Nesta citação, a diferença entre identidade e analogia não fica clara, esta última sendo uma identidade apenas formal; Cortázar trabalha com os dois recursos: a analogia é o princípio explícito em UNA FLOR AMARILLA, ao passo que, em AXOLOTL, a mudança da identidade não se baseia num princípio formal, ou estrutural, mas trata-se de uma mudança *substancial*.

8 WEINRICH 1963;322 nega qualquer "audácia" a este tipo de metáfora

9 o próprio autor recorreu, em REUNION, de TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO, à música (no caso o quarteto A CAÇA de Mozart), relacionando-a ao conteúdo do conto (cf. ARRIGUCCI 1973;64ss.)

colaboração do leitor.[10] O processo de identificação, portanto, não é imposto pelo texto, mas se realiza apenas através da *recepção* do conto.

A questão da identidade parece ganhar muito mais peso quando ela é voltada para o narrador como sujeito da ficção. O leitor aceita com mais facilidade a transformação dos (outros) espectadores em canibais, observada por um narrador em primeira pessoa, do que transformações que aconteceriam com o próprio narrador. O fato de se tratar da perspectiva subjetiva de um narrador, que relata os acontecimentos a partir da sua visão, permite ao leitor considerar os fatos inesperados como extravagâncias deste narrador e de se distanciar mais com relação a esses acontecimentos. Enquanto o próprio narrador não participar das transformações que acontecem, enquanto não abandonar a sua identidade, pode servir, apesar de tudo, de ponto de referência ao leitor. Comparar, ou seja, identificar as espectadoras de um concerto com ménades carnívoras representaria, além de uma metáfora um tanto ousada, apenas um problema epistemológico de conhecimento ou de visão do mundo por parte do sujeito-narrador que, por sua vez, não questiona a certeza do próprio ponto de vista, da própria identidade.

Dúvidas sobre a identidade do sujeito-narrador surgem, porém, no protagonista de UNA FLOR AMARILLA, quando este encontra um menino que parece ser uma 'repetição' da própria vida, uma espécie de *alter ego* ao pé da letra. Esse encontro com uma pessoa 'idêntica' a ele dá início a toda uma teoria de 'vidas análogas' (um padeiro pode 'repetir' Napoleão) e tranqüiliza, de uma certa maneira, o protagonista por ter encontrado alguém que dará continuação a sua própria vida, por não viver apenas uma existência efêmera e perdida entre muitas outras existências iguais. A morte precoce do menino, conseqüentemente, leva o protagonista ao desespero.

Sem dúvida, Cortázar escreveu este conto sob o impacto do existencialismo parisiense. O *absurdo* da existência do protagonista ("... la rueda para repetir estúpidamente una estúpida vida ..."; p. 76 - poderia ser uma frase do "Mito de Sísifo" de Camus) já não admite mais acreditar num sentido na vida e o encontro com uma pessoa 'análoga' representa, assim, uma esperança minimalista de não ser tudo em vão, de ter um tipo de sucessor, mesmo se este herda apenas uma "estúpida vida". A identidade da pessoa já não reside, aqui, na auto-afirmacão de alguém que se quer único, mas na procura da identidade com outra pessoa que tornaria a própria vida menos contingente, que evitaria que a pessoa se sentisse "estrangeiro" como no romance homônimo de Camus.[11]

No conto AXOLOTL, cujo pano de fundo também é Paris, a identidade do protagonista já não e mais um problema existencial que poderia causar angústia e desespero. Acontece simplesmente uma troca da identidade e, para não deixar o leitor em dúvida, esta troca é anunciada logo no início do conto:

10 cf. ARRIGUCCI 1973;22, onde ele fala da exigência de um novo tipo de leitor, que passa de um consumidor a um consumador; mesmo que Arrigucci se refira, no caso, ao efeito de estranhamento, a exigência de um leitor que colabore neste processo metafórico é a mesma

11 sobre a relação de Cortázar com o existecialismo francês cf. ARRIGUCCI 1973;106-107

> Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl. (125) [12]

Esta identificação lacônica logo no início do conto impede qualquer tentativa do leitor de estabelecer uma relação metafórica entre o protagonista e os axolotl (como entre o protagonista e as flores amarelas em UNA FLOR AMARILLA), relação na qual os axolotl serviriam apenas como modelo para ilustrar alguma coisa. (Pois a metáfora, por realizar uma identificação apenas *parcial*, pressupõe, ao fundo, a disparidade *essencial* dos dois elementos relacionadas. Em AXOLOTL falta também esta identificação parcial.) O protagonista simplesmente se torna axolotl 'de tanto olhar' para eles como o primeiro parágrafo sugere. A falta de um elemento psicológico, a impossibilidade'[13] do protagonista em relação à mudança de identidade, é retomada depois de maneira explícita: "Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio ..." (p. 129).

Não há transição, nem transformação lenta de um mesmo indivíduo (como na METAMORFOSE de Kafka p.ex.), mas transgressão (cf. p.129: "... transmigrado a él con mi pensamiento de hombre ...") do Eu para outro corpo. Também não há mais o princípio da analogia que justificaria uma identificação como em UNA FLOR AMARILLA, pelo contrário: "... no me apoyaba en analogías fáciles ..." (p.127/8). As próprias reflexões do protagonista-narrador chegam à conclusão de que não são os sinais antropomórficos de alguns animais como no caso dos macacos que sugerem uma proximidade com o homem (p. 127). Dando-se prosseguimento a estas reflexões, a distância entre homem e macaco explicar-se-ia justamente pela identidade *aparente* sugerida pela semelhança externa, porém negada de maneira muito mais brusca pela revelação de uma outra identidade dentro da semelhança. A diferença óbvia entre o protagonista e os axolotl não admite nenhuma surpresa nesse sentido e o aspecto "mineral" destes animais (cf. p.127: "sopor mineral", e tb. "inexpresividad forzada de sus rostros de piedra" p.129) parece até esconder o denominador comum, no caso ser vivo (cf. "carentes de toda vida", "la piedra rosa de su cabeza", "la piedra sin vida", etc.)[14]

A busca do protagonista por uma explicação satisfatória está em contraste com alguns comentários intercalados no texto que colocam a mudança de identidade como um fato consumado, ou seja, são feitas a partir de uma perspectiva posterior aos acontecimentos.

12 as referências com simples número se referem à edição "Ceremonias" (cf. bibliografia)

13 cf. CHIAMPI 1980;59: "... o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. <...> o insólito, em óptica racional, deixa de ser o outro lado , o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade.

14 As reflexões do protagonista sobre a (in)compatibilidade entre ele e os axolotl e outros animais se encontram em concordância surpreendente com as idéias contidas no já mencionado texto de Harald Weinrich sobre a "Semântica da metáfora audaz" (nota 8), onde ele mostra que, ao contrário de teorias anteriores, a incompatibilidade metafórica aumenta na medida em que os dois elementos em questão são semanticamente contíguos. Embora Cortázar não trabalhe com metáforas propriamente ditas, a questão da compatibilidade semântica é essencial para o problema da identificação tratado neste trabalho. O trecho do ensaio *Para una poética*, citado por Arrigucci (cf. nota 7), mostra, inclusive, a preocupação de Cortázar com a relação entre metáfora e identidade.

O mesmo protagonista se desdobra em dois narradores (em primeira pessoa) um narrador do passado, envolvido na 'história', outro do presente (cf. os tempos verbais), distanciado e onisciente.[15] Nada haveria de surpreendente nisso, se os dois níveis de tempo não fossem misturados no mesmo texto, se o texto imitasse apenas a relação consecutiva dos dois tempos. Mesmo se a parte do narrador no presente é mínima em relação à outra, a mistura dos tempos nega a relação consecutiva dos acontecimentos e antecipa, de certa maneira, a identificação do protagonista com os axolotl: esta identificação já existiu no tempo, antes de se realizar no espaço.

A identificação de elementos habitualmente díspares implica a transgressão dos limites habitualmente estabelecidas. Da mesma maneira como o protagonista transgride, "sin transición", o vidro do aquário que o separa dos axolotl e todos os obstáculos diferenciadores, o próprio texto ignora as linhas divisórias da narrativa tradicional. Assim, a passagem de um nível de tempo para outro, do distanciamento para a identificação, é realizada sem a introdução de elementos explicativos ou sem uma marca no texto que representaria o 'salto' semântico: "... A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gusta movernos mucho..."(p.127)[16]

Outra transgressão sem transição [17] é aquela dos limites entre personagens, narrador e autor e, com isso, entre ficção e realidade, como ela já aparece no primeiro conto de FINAL DEL JUEGO, CONTINUIDAD DE LOS PARQUES.'[18] Depois de passar para dentro do aquário, o protagonista de AXOLOTL continua vendo o seu Eu antigo fora do aquário. Ele se distancia dele, porém, recorrendo à terceira pessoa: "Pero los puentes están cortados entre él y yo ... " (p.130) Sua única esperança é que este Eu fora do aquário poderia tornar-se autor de um conto sobre os axolotl. O conto, portanto, resta a ser escrito. O autor ainda é apenas um personagem. O conto é como o aquário: a divisão entre o lado de fora e o lado de dentro do texto é ilusória, pois os limites são transgredíveis.

Ao contrário do que foi feito antes, a respeito do primeiro parágrafo do conto, o protagonista chega a manifestar, um dado momento, reações psicológicas, especialmente depois da troca da identidade, que, na verdade, é um desdobramento da identidade, pois ele passa a se ver a si mesmo, fora do aquário. Depois de o próprio Eu passar para o corpo

15 cf. ARRIGUCCI 1973; 202s. sobre o uso da primeira e da terceira pessoa; cf. tb. CHIAMPI 1980;79, onde ela fala da duplicação do protagonista em protagonista envolvido e protagonista distanciado, recorrendo à figura de Riobaldo em grande Grande Sertão : Veredas": "Assim, o sujeito da enunciação vem a ser o objeto de avaliação de uma voz <...>"

16 cf. ARRIGUCCI 1973;59, falando de LEJANA, onde se realiza uma fusão no espaço na mesma frase; a fusão no tempo em AXOLOTL é baseada no mesmo princípio da identificação de dois elementos separados

17 cf. ARRIGUCCI 1973;143, citando Cortázar (*Algunos aspectos del cuento*): "Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige"

18 seguindo a classificação de CHIAMPI 1980;81 tratar-se-ia em CONTINUIDAD DE LOS PARQUES de um caso de "metadiégese implícita": "a problematização do ato de narrar comparece, neste caso, sem transições marcadas de um nível para outro, de tal forma que parece dissolver-se na diégese"

dos axolotl, ele sente uma espécie de "horror del enterrado vivo" (p.129), quer dizer, medo de tornar-se axolotl e de continuar, ao mesmo tempo, ser humano com a sua qualidade distintiva que é a de pensar: "... seguir pensando como antes, saber." (idem) Esse temor dura, porém, pouco tempo:

> Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente. O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de nuestros ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario. (p.129/30)

O que antes era uma identificação incompatível e, por isso, fantástica, agora se revela como solução. Os axolotl, antes um sinônimo do não-humano, da falta de vida, se tornam símbolo adequado, sinônimo do ser humano do século XX. 0 aspecto "mineral", a falta de comunicação ou de expressão dos axolotl, aparentemente tão diferentes do ser humano, refletem de maneira muito mais adequada o isolamento e a solidão do homem contemporâneo do que outra comparação qualquer. 0 grupo de axolotl do aquário não parece menos estranho que os passageiros encurralados num metrô parisiense.

Qualquer tentativa de relacionar este conto com alguma realidade sócio-econômica concreta seria forçada. Mesmo se o conto, só pelo seu título, pudesse ser associado ao mundo azteca, portanto latino-americano, não se trata, certamente, de uma referência geográfica ou histórica relevante para a compreensão do texto, mesmo que uma tal fixação estivesse em contraste com o espírito do próprio conto, que desmascara todo tipo de demarcação no espaço e no tempo como artificial. Se se quiser procurar algo de latino-americano neste conto, como em outros, deve-se ir em direção da sensibilidade especial do latino-americano em relação à solidão existencial do homem, solidão esta que Octavio Paz colocou como constituição básica do mexicano/latino-americano no seu famoso livro de ensaios "El laberinto de la soledad". Porém, é esta solidão do mexicano que o torna "contemporâneo de todos los hombres."[19]

Quando Paz procurou definir a identidade do mexicano, a sua busca resultou numa universalização deste como representante exemplar do indivíduo moderno: o mexicano é *idêntico* a todo mundo. Para Cortázar a localização do indivíduo, a sua identidade geográfica, já não importa mais; ponto de partida é o indivíduo universal, cuja individualidade, o fundamento da identidade, está em jogo.

George Otte
Universidade Federal do Maranhão

19 cf. bibliografia

BIBLIOGRAFIA

CORTÁZAR, Julio. *Ceremonias (Final del juego + Las armas secretas)*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

ARRIGUCCI, Davi Jr. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

WEIRICH, Harald. *Semantik der Kuehnen Metapher*, In : *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. (primeira publição em 1963).

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 1950 (livro não disponível).

Una práctica del ilegible: Cobra, de Severo Sarduy

Lidia Santos

1 - Omitir y refutar

Leer la novela Cobra [1] significa descifrar enigmas a partir del primer párrafo: "los encerraba en hormas desde que amanecía, les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos de agua fría y caliente. Los forzó con mordazas; los sometió a mecánicas groseras. Fabricó, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acotaba, retorciéndolos con alicates; después de embadurnalos de goma arábiga los rodeó con ligaduras; eran momias, niños de medallones florentinos" (p . 11) .

Deliberadamente, el texto de Cobra empieza por omitir una información al lector; no se sabe quién es el sujeto pasivo, encarnado en la entidad plural designada por los pronombres de tercera persona. Estamos delante del primer blanco [2] de la novela.

Como esta primera secuencia tiene lugar en los camarines del Teatro Lírico de

1 Severo Sarduy, *Cobra* , 2nd ed. (1972. rpt.Buenos Aires: Sudamericana, 1973).

2 Wolfang Iser, *L'acte de lecture*. (Bruxelles: Pierre Mardaga, p. 299 / p. 317-365. Iser afirma que la interacción texto-lector pasa inevitablemente por la experiencia de la negatividad. Similar a la interacción interpersonal, fáltale, no obstante, la situación común y el cuadro referencial ya dado, presente en la relación faz-a-faz: el texto jamás podrá contestar el lector sobre los vacíos generados por la lectura. Estos vacíos, inherentes a cualquier acto de comunicación son, en el acto de leer, el contrapeso de su asimetría. Conceptuándolos en dos tipos — los blancos y las negaciones — Iser atribuye a ellos el papel de estimuladores a la actividad del lector. Gracias a ellos, el lector es obligado a reestructurar continuamente las relaciones establecidas con el texto, transformándose la lectura, por este proceso, en un acto creativo. En esta terminología, los blancos serían las

Muñecas, espacio contextualizado por el travestimento, una posible representación del lector al blanco sería la de un ritual de sadomasoquismo.

Informaciones del párrafo siguiente generan nuevas posibilidades: "¿De qué me sirve ser la reina del Teatro Lírico de Muñecas, y tener la mejor colección de juguetes mecánicos, si a la vista de mis pies huyen los hombres y vienen treparse los gatos?" (p. 11). ¿Sería esa entidad plural la colección de juguetes a la que alude el personaje?

La imagen definitiva sólo vendrá en la segunda secuencia narrativa de este primer capítulo, a través de un procedimiento retórico que es la marca de Cobra: la repetición de expresiones, de frases, de párrafos enteros. Después de liberar la información encubierta, el texto repite todo el párrafo antes citado: "dejaban que desear los pies de Cobra, "eran su infierno". "Los encerraba en hormas ..." (p. 29).

Percibimos, en este punto de la narrativa, el valor de este blanco en la organización de la secuencia temática de la novela.: intentando reducir los pies (feminizarlos), Cobra genera su doble que, a la vez, es su reducción. Este doble -la enana Pup- ejercerá papel fundamental en la cirugía a la que se somete Cobra en el clímax de la primera parte de la novela, travistiéndose definitivamente.

En la segunda parte de Cobra -especular a la primera — el proceso es idéntico. La secuencia narrativa empieza con un blanco. Se omite el pasaje de uno a otro contexto, introduciéndose el lector en una ciudad europea moderna, con su drugstore, espacio especular al del Teatro Lírico deMuñecas. A los travestidos de la primera parte sigue un grupo de blousons noirs. A la castración de Cobra, corresponde, en *Cobra II* (es este el título de la segunda parte), su iniciación en una secta tibetana, que culmina con la muerte y consecuente funeral del personaje, realizado según el ritual funerario tántrico. La llegada de Cobra a este nuevo espacio se muestra por blancos en cadena, rellenados únicamente por el lector cuyo repertorio incluye el dominio de informaciones acerca de las artes plásticas contemporáneas.

Sarduy, cuya formación se ha dado en la crítica de las artes visuales -por la actividad de crítico de arte recibe una beca en París que lo aleja de Cuba en seguida a la Revolución, ausencia que se convertirá en definitiva con el tiempo -se complace en componer la narrativa con la cita de imágenes de cuadros famosos, descritos en montaje en medio a la narrativa, inmiscuyendo en ellos los personajes, como en varios momentos de la primera parte (Cobra I). El proceso es explicitamente denunciado por el narrador: "Sólo un tarado pudo tragarse la a [SIC] todas luces apócrifa historieta del pugilista que, de buenas a primeras, aparece en un cuadro flamenco y renuncia a su fuerza..." (p. 26). La referencia es al personaje Eustaquio que aparece incluido en una sucesión de imágenes que parecen de varios cuadros flamencos: "Por las ventanas ojivales rondeles de vidrio opaco filtraban un día gris y húmedo" (p. 20), por ejemplo,

omisiones del texto, el no-dicho. Al arrostrarse con el blanco, el lector tiende a accionar una representación para lo que ha sido omitido; a partir de las alternativas ofrecidas por su repertorio. En el transcurrir de la lectura, ese proceso generado por el blanco se liga al de otro blanco, trazando una nueva imagen. El resultado es un proceso incesante de interacciones, dirigido por el texto. Progresión horizontal de imágenes, este proceso organiza el eje sintagmático de la lectura (p.365), regulando las interferencias entre los diversos segmentos temáticos.

es una posible imagen ideal de las ventanas de Vermeer de Delft y de la luminosidad de sus cuadros. Del mismo pintor se podría extraer la imagen de "una sirvienta mofletuda en una casa de muros blancos que cerraban aldabones negros" (idem), aunque también en el primer Velázquez (Cristo en la casa de Marta y María), encontremos los "arenques ahumados y racimos plateados de ajo" (ibidem). "En una mesa había una balanza y una biblia abierta" (ibidem), es una imagen de *El recibedor-general*, de Rembrandt.

En la presentaciòn de la narrativa de *Cobra II*, con los nombres de cuatro pintores contemporáneos se forma el blanco que, rellenado, nos da la llave del enigma contenido en el título de la novela. Cuestionando los límites de la sintaxis y de la propia página impresa, Sarduy destaca en letra itálica el nombre de tres ciudades europeas. Después de un pequeño párrafo, con una disposición gráfica similar, están los nombres de cuatro pintores:

copenhague bruselas amsterdan
Afuera, bajo las palmas de un verde acrilico, una mulata baila.
Sobre la arena, luz naranja; barriletes sobre las bandas negras de la acera.
appel aleschinsky corneille jorn (p. 136).

Está completo, pues, el blanco. Las tres ciudades son los locales de nacimiento de estos cuatro pintores. Las tres sílabas iniciales de sus nombres han compuesto el anagrama Cobra, palabra con la cual los dichos pintores bautizaron su grupo experimental, caracterizado, a pesar de la gran diferencia entre ellos, por la pintura abstracta de raíces expresionistas, oponiéndose, programáticamente, al abstracionismo de Mondrian [3]. Cuando utilizan temas de la figuración son derivados del folk, de la pintura pré-histórica, o de la pintura de los niños. Defienden la completa libertad de la expresión abstracta de la forma, anhelando obtener la primacia del gesto sobre la significación de la obra. Esta noción de gesto es fundamental, sobre todo, en la obra de Jorn, que practica una pintura de impacto, utilizando colores primarios no mezclados, dando énfasis al movimiento.

La filiación de Severo Sarduy a las ideas del grupo datan de su primera novela titulada, exactamente, *Gestos* (1968). En entrevista a Rodríguez Monegal [4], Sarduy hace referencia a su intención, en esta novela, "de reconstruir la realidad cubana a partir de percepciones plásticas", reduciéndolas a los gestos. Estos, que en la trayectoria de las artes plásticas derivaron en la "action painting", son, para Sarduy, los fundamentos de una "action writing", que, si en Gestos estaba caracterizado por diluir al personaje tradicional, haciendo que la percepción, para el lector, tendiese, como en el arte abstracto, para la forma intuitiva, muy directa,'en *Cobra* este personaje casi desaparece, transformándose en trazos redibujados permanentemente, en un movimiento de continua transformación.

3 H. H. Arnason, *History of Modern Art*, 3th ed. (New York: Abrams, 1986), p. 446.

4 Emir Rodríguez Monegal, I'Severo Sarduy", in *El Arte de Narrar: Diálogos*, by Emir Rodríguez Monegal, 2nd ed. (Caracas: Monte Ávila, 1977), p. 269-292.

Pero Cobra es palabra homónima de cobra, la serpiente para la cual llama la atención el narrador, resaltándola, también en letra itálica, en la misma página, luego después del trecho antes citado:

Ondulante pasadizo de espejos
serpiente venenosa de la India (p. 136).

Cobra, el personaje, es trazo abstracto, pero también serpiente, símbolo, en la cultura judaico-cristiana, del caos y, en la cultura hindú, de la fertilidad, de la regeneración. Asociada al símbolo del espejo, sintetiza la estructura de la novela: ejercicio permanente de transformismo y mutación, opción por el caos en detrimento del orden, el texto de *Cobra* enróscase sobre él mismo, mordiendo sin cesar la propia cola, mientras que la narrativa está fijada en el mismo punto, como una imagen en el espejo.

El instrumental para este movimiento permanente es el otro vacío del cual habla Iser: la negación [5]. Ella garantiza la pluralidad de lecturas de *Cobra*. Porque, más que por la omisión de informaciones, el texto se construye por la refutación de informaciones ya dadas.

La presentación de los personajes,por ejemplo, jamás está hecha con una única información. Eustaquio, el tatuador y garañón del Teatro Lírico de Muñecas, es presentado en varias versiones, todas caracterizadas por la tipificación. Ora aparece como un tatuador en la corte de un marajá, versado en las artes marciales, ora como un garañón alquilado en los baños turcos de Marsella, o puede todavía haber sido un camelista del Barrio Chino de Barcelona.

El ritual de reducción de los pies, que ocupa por dos capitulos los personajes Cobra y Señora, terminando por generar sus dobles, es negado páginas delante con el descubrimiento de la enana Pup, por Cobra, bajo su propia cama. Además del descubrimiento por la Señora, de su reducción, "desdentada y aparatosa" (p. 60), al volver de la India. El acompañante de Señora en este viaje es un ex-campeón de pugilato en Macau, doble del pintor contratado por Cobra para perpetuar en imagen la enana Pup, también nacido en Macau.

En un proceso que parece interminable, con la llegada de la Señora de la India, parte Cobra, con el mismo destino, "en brazos de un boxeador guchinango" (p. 61), dejando en su lugar su doble reducido - la enana Pup - que, para sustituír la, se someterá a rituales de ampliación.

Todo este episodio ironiza a Borges. Desde "ese borgesco espejeo" (p. 53), hasta el siguiente explicitamiento del proceso: "Dar cuenta de lo que sigue no es, en apariencia más que ceder a la ordinaria manía de las intrigas especulares. Pero qué se le va a hacer: la vida gusta de esas simetrías, tan toscas, que puestas en cualquier novela parecerían inverosímiles, astucias, por meridianas, ramplonas" (p.60). Este permanente rehacer del enunciado tiene como objetivo, por tanto, activar el repertorio del lector del boom [6] haciéndolo, en el caso citado, reconocer las elecciones temáticas de Borges, con la única intención de reducírlas a meros tics narrativos.

5 Wolfang Iser, p.366-395. Basándose en la relación establecida por el texto con su propio repertorio, o sea, con las normas sociales o los elementos familiares del contexto histórico y social que fueron seleccionados por el propio texto como representaciones, la negación es la superposición del sentido atribuído por el texto a estas normas sociales a las normas sociales en sí mismas. Al negar los valores del repertorio, del contexto, la negación opera en el eje paradigmático de la lectura, allá en el repositorio que la cultura ofrece al texto para su elaboración.

No falta, también, el llamamiento a los referenciales de la novela tradicional, tal como, en el primer capítulo,. la previsible composición del ambiente — un burdel de travestidos — y la presentación de los personajes, individual y consecutivamente. También previsible en este ambiente, surgen Cobra, la muñeca preferida; Señora, la regenta; y Eustaquio, el garañón.

Está presente también el llamamiento al lector, resquicio de la oralidad presente en las primeras novelas burguesas: "Iba y venía la Buscona como les decía hace un párrafo (p. 13); ... a pesar de los pies y de la sombra — cf.: capítulo V" (p. 14); o, todavía, en la forma de dirigirse directamente a las "estimadas lectoras", en la misma página, bajo la forma de billete; o cerrando el capítulo con las frases: "Ábrense los telones del show./ Que luego tornaré a contaros" (p. 28). [Las comillas son nuestras.]

Mientras, por narrar siempre lo mismo, y, al mismo tiempo, por narrar siempre historias diferentes sobre los orígenes de los personajes, por hacer personajes tipificados arróstranse con una peregrinación que va mucho más allá de sus referenciales culturales, el texto de *Cobra* termina por subvertir esta estructura tradicional, transfórmándola, también, en trazo gratuito, en gesto.

Operando sobre el eje paradigmático de la lectura, esta red de negaciones mina la posibilidad de establecer un significado para el texto. A través de la negación transfórmase *Cobra* en una novela en la cual predomina la práctica significante[7] , conforme expone Roland Barthes. Mínase, con ella, la constitución de los personajes. Tipificados, sin genealogía, ya que el permanente rehacer de su origen termina por anular todo origen, los transforma, como resaltó González Echevarría [8] , en personajes sin interioridad, llanos, como los de la épica, meras representaciones de la ideología del texto. Mínase, también, el significado de la propia enunciación, una vez que, además de una segunda parte que niega a la primera, la permanente citación de pintores y escritores y hasta la auto-citación — hay referencias explícitas a *De donde son los cantantes* (1967) y *Escrito sobre un cuerpo* (1969) —, el propio título del libro que, como vimos, es ajeno, cuestionan la autoría del texto y su originalidad.

6 Sin los cortes temporales o retrocesos espaciales, sin el flujo de consciencia o la multiplicidad de enunciación, "dificultades" ya incorporadas al repertório de los lectores del boom, Sarduy ofrece al lector una dificuldad de otro ordem. Sii obedecer a las convenciones narrativas de la generación que lo antecede, excendiéndose en las descripciones, adjetivadas al extremo, inventando diálogos que carecen de verosimilitud, estilizados hasta transformarse en arremedos del habla, Sarduy termina por comprometer la representación mimética

7 Roland barthes, "From Work to Text", in Textual strategies: *Perspectives in Post-structuralist Criticism*, by J. V. Havari et alli Ithaca, Coenell University Press, 1979, p. 73-81. La práctica significante caracteriza, según Barthe, el texto que, por ser plural e legible, se opone a la obra, que siempre es legible, consumible. Según Barthes, el texto es "un intento de abolir la distancia entre el acto de escribir y el acto de leer", ligándolos "en un único proceso: la práctica significante ".

8 Roberto González Echevarría, *La Ruta de Severo Sarduy*, (Hlanover: Ediciones del Norte, 1987), p. 172.

Cobra, el personaje, deja de serlo para transformarse en la multiplicidad contenida en el anagrama que lo nombra: ubicuidad, puñado de características, posibilidad permanente de atribuciones, únicamente cuerpo a ser rellenado por Cobra, el texto, que rehace sin piedad el repertorio del lector, provocándole tantas posibilidades de selección que hace peligrar los cimientos de su propio código de lectura, transformando *Cobra*, finalmente, en un texto radicalmente ilegible [9].

2- El arte abstracto y el barroco

En el núcleo de esta ilegibilidad está, en primer lugar, la identificación de *Cobra*, a partir de la elección del título, con el arte abstracto. Si consideramos que el arte abstracto no se confunde con el arte decorativo, de finalidad utilitaria y reglas rígidas, siendo también la reacción extrema al realimo académico del siglo XIX, reencontraremos la filiación de este arte a toda una vertiente del arte occidental, basada en la relectura del concepto de la mímesis de Aristóteles y que, a su vez, recobra la lectura de este filósofo operada por el Barroco.

Paul Ricoeur muestra como este concepto de Aristóteles fue siendo leido erróneamente a lo largo de la tradición literaria del Occidente:

> Una tensión se revela, entonces, en el propio núcleo de la mímesis, entre la sumisión a lo real — la acción humana — y el trabajo creador que es la propia poesía; "claro está, por lo tanto, que el poeta debe ser más un artesano de fábulas que artesano de versos, visto que él es poeta gracias a la imitación y porque imita las acciones" (1451 b 27-29) Por lo tanto, es por un grave contrasentido que la mímesis aristotélica pueda ser confundida con la imitación en el sentido de la copia. Si la mímesis comporta una referencia inicial a lo real, esta referencia designa únicamente el propio reinado de la naturaleza sobre toda la producción. Pero este movimiento de referencia es inseparable de la dimensión creadora. La mímesis es poiésis y recíprocamente [10].

De esta forma también lo leyeron los barrocos, sobre todo los españoles. Gracián empieza su Agudeza y arte de ingenio referiéndose "a los antiguos" y resaltando que, en ellos, "La imitación suplía al arte, pero con desigualdades de sustituto, con carencias de variedad"[11].

La novedad del estilo barroco estaría, segun Gracián, en la introducción de la variedad, "gran madre de la belleza". Variedad que consiste en la multiplicidad de formas de este "trabajo creador" del poeta introducida por la estética barroca y que termina por unir la belleza a la dificultad: "Pero no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad".

Segun Ricoeur, cuando en Aristóteles se dice que la virtud de la lexis es "ser clara

9 · Wolfang Iser, op. cit., and Roland Barthes, op. ci.t.. Los dos teóricos tienen en común la idea de la lectura como acto creador, basado, sobre todo, en la dificultad ofrecida por el texto. Para Barthes, cuanto más dificil, cuanto más ilegible, mayores las posibilidades que ofrece al lector. Según Iser, la legibilidad es dependiente de la dificultación creada por los vacíos.

10 Paul Ricoeur. *La Métaphore Vive* (París: Seuil, 1975). p. 56.

11 Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*: Obras completas, "Tomo 1", 4th ed.(Madrid: Espasa-Calpe, 1957), p.14

sin ser opaca" (1458 a 18), no significa que una composición poética comporte únicamente palabras corrientes, sino, al contrario, que deba hacer buen uso del desvío, combinando lo raro y lo noble, produciendo, de esta unión, la "buena metáfora"[12].

La noción de metáfora viva, central en la tesis de Ricoeur, está ya en Gracián, cuando este afirma: "Hállanse gustos felices tan cebados en la delicias del concepto, que no pasan otro que sutilezas. Son cuerpos vivos sus obras, con alma conceptuosa; que otros son cadáveres que yacen en sepulcros de polvo, comidos de polilla. Pequeño cuerpo de Crisólogo, encierra espírtu gigante: breve panegírico de Plínio, se mide con la eternidad"[13]. Las comillas son nuestras.

Vemos como los barrocos parten de una lectura de Aristóteles distanciada de nosotros por la Modernidad. Una lectura que Paul Ricoeur recobra en su ensayo:

> La verdad del imaginário, el poder de detección odontológica de la poesía, he aquí, por mi parte, lo que veo en la mímesis de Aristóteles. Por ella la lexis es enraizada y por ella los propios desvíos de la metáfora pertenecen a la gran empresa de decir lo que es. Pero la mímesis no significa únicamente que cualquier discurso está en el mundo. Ella no preserva únicamente la función referencial del discurso poético. Mientras mímesis phusêos, liga esta función referencial a la revelación de lo Real como Acto. Es función del concepto de phusis, en la expresión mimêsis phusêos, servir de indicador para esta dimensión de la realidad que no se presenta en la simple descripción del que está dado. Presentar los hombres "como activos", y todas las cosas "como en acto", tal podría bien ser la función ontológica del discurso metafórico. En él, toda la potencialidad adormecida de la existencia aparece como compuerta, toda la capacidad latente de acción como efectiva.
>
> La expresión viva es lo que dice la existencia viva [14]

Por lo tanto,en el centro de esta relectura está la cuestión de la metáfora. Gracián, al definir el concepto como "un acto del entendimiento, que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos [15]", parte de la noción aristotélica, expuesta por Ricoeur, de que las cosas deben ser presentadas "como en acto" y no meramente descritas, metaforizadas, a través de una red de correspondencias.

Responsable por la riqueza verbal de la estética barroca española, esta red de correspondencias, que va de la agudeza verbal al uso exasperado de la metáfora, termina por hacer del arte barroco, sobre todo en Góngora, en el decir de Lázaro Carreter, un arte de "transformismo y mutación[16]".

Exactamente en este punto se encuentra la aproximación entre los escritores barrocos españoles y los neobarrocos hispanoamericanos. Lezama Lima, que tiene en

12 Paul Ricoeur, op. cit., p. 58.

13 Baltasar Gracián, op.cit, p.16.

14 Paul Ricouer, op.cit, p. 61.

15 Baltasar Gracián, op. cit., p. 19.

16 Fernando Lázaro Carreter, *"Sobre la dificultad conceptista"*, in *Estilo Barroco y Personalidad Creadora: Góngora, Quevedo y Lope de Vega*, by Fernando Lázaro Carreter (Madrid: Cátedra, 1974), p. 38.

la relectura de Góngora uno de los focos de su poética, radica en esta red de sentidos y consecuente mutación en abismo detonada por la Metáfora, su filiación a la estética de Góngora. El título que elige para su ensayo sobre el poeta barroco denuncia este movimiento: Sierpe de Don Luis de Góngora. Sierpe, serpiente, símbolo de la transformación. El mismo que elige Sarduy para nombrar su novela *Cobra*. El poeta cubano caracteriza al poeta español por el rechazo al único sentido, correspondente, como hemos visto, a la lectura de la claridad predicada por Aristóteles como si fuera el uso estrecho de la función referencial del lenguaje.

Lezama opone Góngora a los demás poetas barrocos españoles, en el sentido de que éstos, remolcados a la Contrarreforma jesuita, terminan por cerrar el barroco en un "círculo frío" y transformar el paisaje,"escayolándolo", "oponiendo a sus venablos manos de cartón"[17]. El símbolo del venablo que, incluso, da partida al ensayo, significa atribuir a Góngora el don de la destreza en las armas, en los metales que brillan, metáfora de la luminosidad de su texto que, más que el verbo en sí, busca exhibir la destreza en el uso de los instrumentos, persiguiendo, más que el objeto cazado — la palabra, el sentido — la exhibición de las armas de caza — las figuras, la agudeza, el ingenio barroco. La base de esta operación es la metáfora que, extendiéndose en cadena, llega a tomar, totalmente el texto, ocupándolo como a un cuerpo: "Busca Góngora el único sentido, por dura luz que se mantenga,¿ pero es la poesía sentido que se deshace o soplo que se extiende y ocupa, no en el espacio del sentido, sino en el movimiento endurecido, resistente, ente de lo temporal, con cuerpo para la ocupación de ese soplo?" [18].

Por eso, poesía es contrasentido, búsqueda de ocupación, no espacial, que unicamente rellene un Lugar, sino temporal, por presuponer la duración del efecto estético que produce, idea paralela tanto a las tesis de Iser, como también a las de Lotman [19].

Sarduy, cuya poética es deliberadamente calcada en Lezama Lima recobra este punto del ensayo del maestro en Escrito sobre un cuerpo: "La metáfora, medio de conocimiento, va, con su igual a, invadiendo la narrativa, tejiendo una trama de comparaciones, similitudes forzadas. En la proposición de su sistema poético, Lezama otorga el primer lugar a la ocupaticón de los estoicos, o sea, a la total ocupación de un cuerpo [20].

---

17 José Lezama Lima, *"Sierpe de Don Luis de Góngora"*, in El Reino de la Imagen, by José Lezama Lima, ed. Julio Ortega (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981), p. 241.

18 Ibidem, p. 241.

19 Iuri Lotman, *A Estrutura do Texto Artístico* (Lisboa: Estampa, 1978). Lotman, utilizando la teoría de la información, concluye que la dificultad siempre es una información periférica al código del lector y, consecuentemente, demanda más tiempo en su fruición. Su concepto de proceso-menos, que indica el proceso por el cual el mensaje artístico utiliza el rompimiento de las expectativas del lector para aumentar su grado de fruición sensorial, es citado por Iser (Cf. Wolfang Iser, op. cit., p. 350-363), que parece haber partido de este concepto para conceptuar el blanco.

20 Severo Sarduy, *Escrito sobre um corpo*, trans. Lígia Chiappini Moraes Leite and Lúcia Teixeira Wisnik (1969 rpt São Paulo: Perspectiva, 1979), p. 93.

Es posible comprender, entonces, la importancia atribuída, en la presentación de *Cobra*, al personaje Eustaquio. "Orfebre dérmico", epíteto que define el trabajo de cosmética y tatuaje realizado por el personaje, esta actividad de Eustaquio se caracteriza, justamente, por la ocupación del cuerpo:

> Iba pues decorando las divas con sus arabescos teta por teta, que éstas, por redondas y turgentes, más fáciles eran de ornar que los pródigos vientres y nalguitas boucherianas, rosa viejo con tendencia al desparramo. Desfilaban las divinidades roncas ante el inventor de alas de mariposasy allí permanecían estáticas, el tiempo de repasar sus canciones; aplicados, el miniaturistas in vivo de las helanas reinas de grandes pies iba encubriendo la desnudez con orlas plateadas, jeroglíficos de ojos, arabescos y franjas de arco iris, que según la inserción las adelgazaban o no; disimulaba de cada una las desvantajas con volutas negras y subrayaba los encantos rodeándolos de círculos blancos (p. 16-17).

Como Eustaquio, el narrador de *Cobra* va ocupando el espacio del texto, en la dirección opuesta a la desnudez y a la clareza. Como Eustaquio, que altera la conformación natural del cuerpo a través del dibujo, transformándolo en una forma abstracta, también el narrador va rellenando los espacios entre las funciones narrativas, hasta que ellas pierdan su funcionalidad, desperdiciándose. En el origen de este desperdicio está, casi siempre, una metáfora.

En el primer capítulo, por ejemplo, la arremetida de la Señora contra la orgía de Eustaquio y dos de las muñecas, una de ellas Cobra, detona una de estas metáforas en cadena: "Acometió la biliosa contra el envoltorio espasmódico como sí fuera a apagar un fuego; arremetía con la devoción de quien flagela un penitente blandiendo una disciplina de perdigones en las puntas" (p.22).

Esta metáfora inicial — la Señora como devota que flagela un penitente — detonará un proceso descriptivo que durará dos páginas que se inicia con la descripción de una Señora "arrastrando incensarios", a vueltas con "cruces de aceite negro" y vestida "en hábitos carmelitas", también "desnuda y llagada", la ampliación de la metáfora tendrá secuencia con la subversión de la acción. La arremetida de la Señora por los camarines del Teatro Lírico de Muñecas transfórmase en la enumeración de obras arquitectónicas del barroco, aposentos barrocamente ornados, artificialmente compuestos, separadas del cuerpo del texto :

> Atravesaba / corredores encalados, con barcos de
> madera suspendidos al techo y lámparas
> de plata en forma de barco,/
> capillas octogonales de altas cúpulas,
> torbellinos de ángeles de yeso cuyas
> paredes soportaban estantes cargados de
> coronas, brazos y corazones de oro,
> cabezas que se abrían mostrando una hostia,
> tubillos de cristal con ceniza (p . 28).

La enumeración continúa, adensando, cada vez más, las correspondencias en el área semántica de la religión contrarreformista, acentuando la filiación barroca de la

novela, hasta desaguar en reticencias, a marcar la infinitud de este proceso metafórico.

La técnica de este proceso es así descrita por Sarduy: "Liberada del lastre verista, de todo ejercicio del realismo — inclusive su peor vertiente: el realismo mágico— entregada al demonio de la correspondencia, la metáfora lezamesca llega a tal distanciamiento de sus términos, a una libertad hiperbólica, sólo alcanzada en español—descuento otras lenguas: la muestra es, en esencia, barroca — por Góngora[21]

Llegamos al punto de partida: centrada en la metáfora, tal como la ha practicado Lezama Lima, la ilegibilidad del texto de Sarduy, rehusando, una vez más, la narrativa del boom, persigue los trazos gongorinos del maestro .

El trecho citado continúa aludiendo al distanciamiento entre significante y significado practicado por Lezama. Como vimos, es este también el proceso realizado por Sarduy: una metáfora inicial amplía en un tal desdoblamiento que se pierde su eslabón con la narrativa y el significante fluctúa suelto, vaciado de su significado.

Por otro lado, esa "libertad hiperbólica" de la metáfora resuelta en la ampliación del detalle narrativo, oscureciéndolo, como en Góngora, de tanta claridad.

Este distanciamiento significante / significado es, también, paralelo a la noción de fenda, espacio vacío, lugar donde actúa el deseo presente en la relación texto-lector, como la ha expuesto Roland Barthes en El placer del texto. En este libro, publicado en 1973, un año, por tanto, después de la primera edición de *Cobra*, Barthes cita esta obra de Sarduy porque:

> "En Cobra ... la alternancia es la de dos placeres en estado de sobrelanzo; la otra margen es la otra felicidad: más, más, más todavía!, ¡todavía más palabras, otra fiesta más! La lengua se reconstruye acullá, por el flujo apresurado de todos los placeres del lenguaje.¿Dónde, acullá? Se trata verdaderamente de untexto utópico(sin lugar), de una heterología por plenitud: todos los significantes están allí y cada uno de ellos acierta en la mosca; ... Es la puesta de una jubilación continua, el momento en que, por su exceso el placer verbal sofoca y oscila en la fruición[22].

Este exceso proviene, según Barthes, de la opción realizada por el texto de fruición: la de confrontar dos márgenes—la margen de la cultura y la otra, móvil, vacía.

"Estas dos márgenes, **el compromiso que ellas encierran**, son necesarias. Ni la cultura ni su destrucción son eróticas; es la fenda entre una y otra que se convierte erótica"[23].

Tal vez acá descubramos un distanciamento entre Sarduy y Lezama Lima. Al optar por las dos márgenes esta escritura de la fruición, en verdad no opta. Quédase con las dos alternativas .

Lezama, al contrario, resalta, sobre todo en **La expresión americana**, su opción por la cultura. Según él, es ella que determina las selecciones del artista, a quien nombra sujeto metafórico. A este sujeto metafórico cabe seleccionar determinadas imágenes

21 Ibidem, p.89.

22 Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil 1973), p. 16-17.

23 Ibidem, p.14

que, en cadena, forman lo que Lezama llama espacio contrapunteado [24].

Esta noción de espacio aclara la opción de Lezama por la estética barroca. Según Lezama, durante el Barroco se realiza la afirmación de la diferencia americana. Tomando posesión del espacio americano, poniéndose a voluntad en la nueva tierra, es el señor barroco el mejor representante de esta cultura superpuesta que caracteriza América, donde la cultura española tiene papel determinante, pero donde es el mestizaje lo que la configura. En *Paradiso* [25] , ella está encarnada en José Cemi, personaje central de la narrativa, desciendiente de españoles y criollos que, por este origen, llega a ser visto con desconfianza por la familia de su amigo y más tarde cuñado, Alberto Olaya, familia genuinamente criolla y que, por esto, considérase auténticamente cubana.

Por tanto, hay en Lezama una opción. La proliferación de imágenes, característica del barroco, lleva a la construcción de una cultura —americana, o cubana — imprimiendo su marca definidora. Por esto la vuelta a los orígenes señoriales, a la construcción de la historia de las familias genuinamente criollas, como es la narrativa de Paradiso.

Durante la primera fase de la obra de Sarduy, este tema de Lezama provoca su oposición al maestro y su grupo. Según la generación de Sarduy, la literatura del grupo Orígenes, en el cual pontificaba Lezama Lima, se estructuraba en la oligarquía patriarcal que era necesario combatir en todos los niveles, no concibiéndose tratarla como tema literario.Mientras que, al negar radicalmente el origen cultural, Sarduy termina por anular la cultura cubana, desaguando en la nostalgia del exilio.

3 - La poética de la desesperanza

Confrontar todas las posibilidades es también anular la posibilidad de una diferencia. Según González Echevaría[26] Sarduy, consciente de su inserción en la pos-modernidad, rehusa las jerarquías, inclusive la de las diferenciaciones sexuales.

Mientras, esta abolición de las diferencias transforma a Cobra, el personaje, en un ser imaginario, perdido, inclusive, de su marca humana: "Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco "(p. 125).

La cuestión cubana que, según González Echevarría todavía, aparece en Sarduy de forma fragmentaria y dispersiva, por oposición a la visión totalizante de Carpentier Lezama Lima, se explicita en Cobra una vez más de forma enigmática.

Las dos rutas especulares de la novela corresponden a los estractos formadores de la cultura cubana. El primero es el del Barroco, en su origen español. Iniciando el

24 José Lezama Lima, *A expressão americana*,trans. int..and not: Irlemar Chiampi..(São Paulo: Brasiliense, 1988). Utilizamos la edición brasileña de este importante ensayo de Lezama Lima, por partir, dicha edición, del establecimiento del texto fidedigno del autor, el cual, como se sabe, contiene innúmeras erratas desde su primera edición, en 1957.

25 José Lezama Lima, *Paradiso*, 5th ed. (1974, rpt. Madrid: Espiral, 1982).

26 Roberto González Echevarría, op. cit..

trayecto en un burdel de travestidos, descrito como un espacio de arquitectura barroca, Cobra rehace la ruta de la tradicción barroca, de la modernidad a la invasión mora. Del tatuaje al pasaje por espacios de peregrinación—sobre todo en el capitulo *A Dios dedico este mambo* — repleto de arcaismos, palabras españolas de origen árabe — el **sujeto metafórico** hace que la narrativa fluctúe entre significantes, restando al lector acompañar enumeraciones, eufemismos, construcciones lingüísticas correspondientes a las arquitectónicas descritas por el enunciado — ambas del Barroco.

El punto de llegada es la ciudad de Tánger, donde Cobra se somete a la cirugía que cambiará su sexo. González Echevarría atribuye a Tánger el valor simbólico de superación y de la diferencia entre Occidente y Oriente. Diríamos que, antes, Tánger simboliza el doble de la cultura española. Situada en el extremo norte del continente africano, exactamente opuesta a Gibraltar, Tánger es pasaje obligatorio de uno a otro continente, siendo, también, en la actualidad, lugar del ritual de pasaje de uno al otro sexo, templo de la peregrinación de travestidos de todo el mundo.

La ruta de la primera parte se rehace así: Europa (teatro) / España / Africa (Marruecos:Tánger).

La segunda ruta trata del neobarroco. Partiendo de la sede de la Compañía de las Indias (Copenhague, Bruselas y Amsterdan), Cobra rehará el trayecto del descubrimiento de América yendo hasta donde pensaba haber llegado Colón cuando su llegada a Cuba: a las Indias Orientales. No es por casualidad que la novela termina con el Diario Indio, parodia del Diario de Colón.

El contexto, en esta segunda ruta es el de la pós-modernidad. La práctica significante nos hace fluctuar entre los signos de las ciudades modernas. Si en la primera los personajes se inmiscuyen en cuadros barrocos, acá se dibujan en coladura de cuadros superrealistas, películas y fotografías conocidas. La moda está presente. Mézclanse trechos enteros en inglés (en la forma de fichas que funcionan como presentación de los personajes) con citaciones de toda una cultura de la midia, o de la cultura pop (motonetas, neón).

Finalmente, esta segunda parte parece empezar donde termina la primera, en un proceso de espejamiento, como comprueba la repetición de la descripción de Cobra en los dos segmentos.

Mientras, si consideramos que, conforme lo admite el propio Sarduy, el doble donde parte toda metáfora neobarroca es siempre de naturaleza cultural [27], el ápice de este espejamiento estaría en la parodia al Diario de Colón, presente al final de la novela. Según González Echevarría, al terminar el libro con la citación del primer documento de la Historia Cubana, Sarduy tiene por objetivo recuperar el propio origen.

Realmente, espejado, duplicado, el texto vuelve al punto del origen cubano.Pero un origen soñado, que termina por establecer Cuba como un error — todavía es la interpretación del crítico citado.

Discípulo de Lezama Lima,Sarduy entiende lo cubano como superposición de culturas: España / Africa / India, o India / Africa / España, el itinerario es el mismo del

27 Severo Sarduy, Escrito sobre um Corpo, p. 89.

de *De donde son los cantantes* , solo que en el exilio. El resultado es, al contrario de Lezama, que construye con la superposición el fundamento de una cultura nacional, con sus trazos verbales y su genealogía, la dispersión de esta cultura.

Completando las referencias a la cultura latinoamericana contemporánea, Sarduy cita un poema de Octavio Paz, que funciona como un comentario al texto de Cobra, en su movimiento de vuelta sobre sí mismo. Pero la citación de Paz tiene también el sentido de tomarlo como referencial de esta presencia, cada vez más fuerte, de la cultura oriental entre los jóvenes contemporáneos. Contestando irónicamente la visión de Paz, que ve en la cultura oriental, sobre todo en *Conjunciones y disjunciones*[28], una posibilidad utópica para el Occidente, corroborando la visión cuestionadora de los años sesenta, Sarduy identifica América Latina y Oriente como regiones marginalizadas y condenadas a la decadencia. Reduciendo la sabiduría oriental al remedo de ritual practicado por grupos marginales, como el de los "blousons noirs" de *Cobra II*, los cuales, como soñadores Colón del siglo XX van a dar en tierra errada, Sarduy hace de Cuba, también, una referencia lejana.

El silencio de la contemplación es la solución del texto, reconocida la imposibilidad de comunicación a través del lenguaje verbal. Mientras, el lenguaje visual revélase también inoperante para la aprehensión de la cultura patria, ya que, del país natal, quedan únicamente los "OJOS borrados" (en mayúsculas, en el original): "Entonces contemplaremos en silencio la lentitud con que el sol se hunde entre los valles nevados, del otro lado de las montañas, junto a las grandes estepas ya vacías y los OJOS borrados sobre las tierras del país natal" (p. 262-263).

Finalmente, el sujeto metafórico de Lezama selecciona espacios contrapunteados para con ellos formar una imagen de mundo; de un mundo primordial, fruto de la conjunción de épocas distintas.

El de Sarduy, al contrario, deshace todas las imágenes: mundo vacío, falta que no se rellena, la búsqueda del origen, a la que tantas veces se refiere, permanece en la indagación y en la desesperanza.

Lídia Santos
Universidade Federal Fluminense

28 Octavio Paz, *Conjunciones y Disjunciones* (México: Joaquín Mortiz, 1969).

"A guisa de muy franco": el cristiano de origem extranjero en el Poema de Mio Cid y en las crónicas de su tiempo

Mª de la Concepción Piñero Valverde

En estudios anteriores sobre el *Poema de Mio Cid** hemos dado atención particular a las relaciones entre cristianos hispánicos y sus adversarios musulmanes[1]. Una figura como la de Abengalbón, el moro amigo del Campeador, o la de otros personajes moros, habitantes de campos y aldeas, a los que el Poema se refiere sin repulsa y hasta con simpatía, dejan claro que esta obra no desconoce la tolerancia e incluso la benevolencia del cristiano hispánico hacia su vecino mulsumán, a pesar del conflicto que tantas veces los separa con dureza. Ya a los moros *"de alent partes del mar"*, el PMC no les reserva cualquier nota de complacencia: ni la lucha contra ellos da lugar a momentos de benignidad.

La visión poética que venimos resumiendo está substancialmente confirmada por las crónicas contemporáneas. En la *Historia Roderici Campi Docti*, por ejemplo escrita pocos años después de la muerte del Cid, el cronista elogia sus servicios en Zaragoza: *"Con Mu' tamin estaba Rodrigo Diaz, que le servia fielmente y cuidaba y protegia su reino y su tierra"*[2]. Sin embargo, la política cidiana en relación a los musumanes se hace más agresiva a consecuencia de la intervención de los almorávides.

---

1 Véase Mª de la Concepción Piñero Valverde. "Cristianos y moros en el *Poema de Mio Cid:* la frontera vista por el poeta y su relación con las crónicas medievales" (tesis de doctorado). Universidad de São Paulo, FFLCH, 1987; y "'*Nuevas de elent parte del mar'*: aspectos de la convivencia entre cristianos y moros en el *Poema de Mio Cid*", *Romanische Forschungen*, Frankfurt am Main, 101, 1,1989, pp.1-13.

2 *Historia Roderici*, ed. de Emma Falqué, *Boletín de la Institución Fernán González*, 62, 201, 1983, pp. 345-346, (pp. 7-8 de la separata).

Muchos son los cronistas medievales cristianos y árabes que no escondem la aversión que les despiertan los musulmanes forasteros - almorávides y almohades - que entran en España a partir del siglo XI.

Consideraciones, en parte análogas, nos llevan a discurrir acerca de otro grupo actuante en la Península durante la Reconquista: los francos. Llegados como peregrinos, como eclesiásticos, como guerreros - unas veces enemigos, otras aliados -, los francos no dejan de hacerse presentes en los textos hispánicos medievales. Entre ellos, en PMC. La actitud con que el Poema los encara refleja, aquí también, algo de lo que a ese respecto podemos leer en las crónicas contemporáneas.

De hecho, a los cronistas no les escapa la actuación política del vecino de allende los Pirineos que entra en la Península. Y así como la diferencia religiosa no impide que el cristiano español estreche lazos de amistad con el conterráneo moro, así tampoco basta la identidad de fe para que sea bien visto el forastero franco. Sobre todo después de la batalla de las Navas de Tolosa (1212) son visibles en las crónicas españolas las restricciones a los francos, punto que ha sido ya objeto de estudio[3]. Algunos ejemplos tomados de tales textos bastarán para mostrar con qué violencia, a veces, se manifiestan esos sentimientos.

La primeira crónica que recuerda la ayuda de Santiago a los luchadores cristianos - aunque no por una acción personal - es la de *Sampiro*, de finales del siglo la lucha contra los normandos que atacaron Galicia, pero no menciona para nada al Apóstol en la defensa contra los musulmanes que invadieron dicha región, acaudillados por almanzor[4].

En el siglo seguiente, la *Historia Silense* apunta las colusiones de los francos contra el rey peninsular Recaredo y la energía con la que otro rey peninsular, Wamba, tuvo que reprimir *"el salvajismo de los francos"*. Hablando de los tiempos en que vivía, el cronista se queja de las orgías de esta gente y nota que los *"pueblos extranjeros"* no socorrieron a los cristianos hispanos, ni siquiera en el reinado de Carlomagno, *"que, según afirman falsamente los francos, habría arrancado algunas ciudades de las manos de los paganos en los montes Pirineos"*[5].

Del siglo XII es la *Historia Compostellana*, que manifiesta repulsa contra los cruzados extranjeros por atravesar España no respetando la población ni iglesias *"como si fueran moabitas"*. Y es importante observar que el cronista estaba muy vinculado a personas llegadas de Francia[6].

3 Véase E. Glenroy, "Notes on Anti-French Attitudes expressed in the *Primera Crónica General*", Hispania, 45, 1962, pp. 693-696; y Ron Barkai, "La mentalidad francesa: una 'guerra total' - Teoria y práctica", en *Cristianos y musulmanes en la España Medieval*, Madrid, Rialp, 1984, pp.154-174.

4 *Chronicon*, de Sampiro, ed. de F. Justo Pérez de Urbel, en *Sampiro, su crónica y la monarquía leonesa en el siglo X* Madrid, CSIC, 1952.

5 *Historia Silense*, ed. de F. Justo Pérez de Urbel y Atilano Gonzále Ruiz-Zorrilla, Madrid, CSIC, Escuela de Estudios Medievales, 1956, pp. 25, 41.

6 *Historia Compostellana*, ed. de F. Manuel Suárez y F. José Campelo, Santiago de Compostela, Ed. Porto, 1950, pp. 134, 73-74.

En el siglo XIII, bajo el impacto de las Navas de Tolosa, el autor de la *Crónica Latina de los Reyes de Castilla* se indigna ante la falta de preparación de los aliados forasteros y así exclama: *"¡Qué se marchen, la gloria del triunfo de esta importante batalla será exclusivamente de los españoles!"*[7].

Aún del siglo XIII es el *Chronicon Mundi*, de Lucas de Tuy, que elogia a Carlomagno por la campaña contra los sarracenos y por la peregrinación a la tumba de Santiago, pero censura a los francos por invadir territorios cristianos ya bajo ataque de los musulmanes[8]. La *Historia Arabum*, de Ximénez de Rada, en cambio, vuelve a la tradición antifranca extrema. Las campañas de Carlomagno en España son consideradas como un grave perjuicio para los cristianos españoles. La descripción de los horrores cometidos por los soldados francos contra la población española es similar al relato de las persecuciones musulmanas. Los pobladores del sur de los Pirineos prefirieron combatir contra el rey Carlomagno hasta la muerte a vivir bajo su protección. El mito franco sobre la campaña de Roncesvalles es deshecho por Ximénez de Rada en la amplia y burlona descripción de la derrota que el emperador sufrió frente a los Pirineos. El arzobispo de Toledo trata de demostrar que la Reconquista fue obra exclusiva de los españoles y que los francos no tuvieron parte alguna en ella.

Ximénez de Rada, además, es el único cronista que refiere el incidente de la mezquita central de Toledo en tiempos de Alfonso VI. Describe al arzobispo Bernardo y a la reina Constanza, *"ambos de origen francés"*, como dos impíos que conspiraron para destruir el acuerdo que el rey de Castilla y León había establecido con los musulmanes de la ciudad. Se intentó expulsar a éstos de la parte de la mezquita que tenían destinada para sus oraciones en el convenio de rendición. Según el cronista, el rey mismo afirmó, en una conversación de reconciliación con los musulmanes, que el hecho le había perjudicado al hacerlo aparecer como alguien que viola los tratados. Al arzobispo Bernardo sólo le cabía *"purificar la mezquita de los pecados musulmanes"*[9].

Del relato se desprende que los cristianos, después de la reconquista de ciudades, podían llegar a un entendimento con los musulmanes, mientras los *"extranjeros"* impedían la posible armonía entre cristianos y árabes. El desprecio del autor de la *Historia Arabum* por los francos llega al límite cuando describe la forma cómo éstos se escaparon de la decisiva batalla de las Navas de Tolosa[10].

La *Primera Crónica General de España*, de Alfonso X, también muestra el fortalecimiento de la conquista peninsular con el desarrollo negativo exagerado de la imagen de los francos. Esto ocurre ya sea por la influencia de las campañas de la

7 *Crónica Latina de los Reyes de Castilla*, ed. de María Desamparados Cabanes Pecourt, Valencia, Anubar, 1964 (Textos Medievales, 11), p.46.

8 *Chronicon Mundi*, de Lucas, Obispo de Túy, ed. de Julio Pujol, Madrid, Real Academia de la Historia, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926, p.75.

9 Op. cit., pp. 136-138.

10 *Historia Arabum*, de Rodericus Ximenius de Rada, en *Opera*, ed. de María Desamparados Cabanes Pecourt, Valencia, Anubar, 1968 (Textos Medievales, 22), pp. 84-85, 136-138.

reconquista, en las cuales los francos y otros cruzados extranjeros no llenaron las esperanzas de los españoles, ya sea también por la influencia de las epopeyas populares. El cronista exacerba la versión, que copia de Ximénez de Rada, sobre la traición de los cruzados francos en la batalla de las Navas de Tolosa.

Los francos son presentados como dirigidos por Satán, el enemigo de la humanidad, a quien se rindieron retornando a su país y traicionando así la señal de la cruz que ellos mismos habían adoptado. En este relato surge como una línea divisoria entre los hispanos (que siguieron fieles a la cruz y permanecieron luchando contra los enemigos de Dios) y los francos y otros cristianos, considerados desleales. Los cristianos extranjeros no aportaron nada significativo a la Reconquista. Los españoles prefirieron la muerte antes de someterse al dominio franco, y estaban dispuestos, para conservar su independencia, a combatir junto a los musulmanes contra los cristianos forasteros. La fuente principal de la versión de la campaña de Carlomagno y su derrota en Roncesvalles es la epopeya de Bernardo del Carpio, en una de sus variantes prosificada en la *Primera Crónica General*, donde se expresa vivamente el patriotismo localista español, incluyendo la población musulmana, y la fuerte hostilidad hacia los extranjeros, especialmente los *"extranjeros de allende las montañas"*[11].

Sentimientos antifrancos se encuentran también en la *Gesta Comitum Barcinonensium*, aunque este caso es más natural, debido a los esfuerzos del condado de Barcelona por libertarse del dominio franco, contra el que nutría constante desconfianza[12].

Los ejemplos registrados sirven para dejar claro que eran frecuentes entre los cronistas hispánicos los sentimientos antifrancos, sobre todo después del episodio de las Navas de Tolosa. También la substitución del rito litúrgico mozárabe por la liturgia romana - substitución que comienza a partir del siglo XI y es promovida principalmente por monjes de Cluny, llegados de Francia - contribuye para provocar conflictos entre cristianos de ambos lados de los Pirineos.[13] Por todo esto, es posible extraer de muchas de las crónicas españolas una imagen del franco como jactancioso (alardea de haber derrotado a los moros, pero nos los enfrenta), frívolo (vive en fiestas y hasta en orgías mientras los españoles batallan), cobarde, no sólo ante los moros sino ante cristianos (ataca poblaciones inermes e incluso iglesias), y, de modo general, arrogante en el trato con los españoles. Esta imagem ciertamente nos es constante en las crónicas - ya hemos visto que no faltan elogios a Carlomagno, por ejemplo -, pero se torna frecuente a medida que circunstancias históricas van acentuando las divergencias entre los cristianos de la Península y los de Francia.

---

11 *Primera Crónica General de España*, que mandó componer Alfonso X el Sabio y es continuada bajo Sancho IV en 1289, 11, ed. de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1945, p.181.

12 *Gesta Comitum Barcinonensium*, ed. de L. Barrau Dihigo y J. Massó Torrents, Barcelona, Libr. Bosch, 1925.

13 Sobre el asunto, está en vías de publicación por la revista *Língua e Literatura*, de la FFLCH-USP, mi estudio "Vestígios de Cluny no *Poema de Mio Cid*".

Tales divergencias pueden encontrarse con facilidad en el território del condado de Barcelona. Hace poco, remitiéndonos a la *Gesta Comitum Barcinonensium*, nos referíamos a los esfuerzos de ese territorio por separarse de la órbita política del país del norte e incluirse decididamente en la esfera hispánica. Pero la vinculación histórica y cultural aún existente entre el condado y Francia no pasaba desapercibida para los contemporáneos. El mismo PMC, que empezaremos a analizar bajo este aspecto, manifiesta en dos ocasiones la conciencia de esos vínculos: una vez al denominar el ejército del conde de Barcelona *"fuerça de los francos"* (v.1002); otra, al aplicar al mismo conde la designación de *"franco"* (v.1068). La inclusión de la derrota del conde entre las hazañas contadas por el PMC parece adquirir, por tanto, connotaciones polémicas que conviene profundizar.

Todo el episodio se abre con victorias del Cid sobre los moros de la región de Zaragoza, ciudad que en principio no acepta su dominio:

A Saragoça sus nuevas legavan,
non plaze a los moros firme mientre les pesaba.
(v.905-906)

Pero al final los moros de Zaragoza reconocen en el Campeador a un señor preferible a otros:

por que dan parias plaze a los de Saragoça,
de mio Cid Ruy Diaz que non temien ninguma fonta.
(v.941-942)

Las victorias del guerrero castellano y su prestigio entre los moros no tardan en incomodar al conde de Barcelona:

Los mandalos son idos a todas partes.
Llegaron las nuevas al conde de Barcilona
que mio Cid Ruy Diaz quel corrie la terra toda;
ovo grand pesar e tovos lo a grand fonta.
(v.956-959)

Para el conde Ramón Berenguer, el Cid y los suyos

Agora correm las tierras que en mi enpara estan;
(v.964)

Merece observación la insistencia con que, en este episodio, el PMC pone en contraste la honradez del Campeador y la actitud equívoca del conde. Ya se ha visto que la población mora de Zaragoza había encontrado en el Cid a un señor de quien no temía deshonra, lo que indica que el conde no gozaba de la misma reputación de equidad. Y, dígase de paso, la tradición de hostilidad y de prejuicio entre francos y moros, del que hemos tenido un ejemplo en las crónicas, se refleja también en la épica francesa, como han notado los estudiosos: la *Chanson de Roland*, por ejemplo, nos

presenta a moros poco verosímiles y siempre imbuídos de perversidad.

Los versos que estamos analizando, por tanto, - sobre todo si se leen en el contexto de las conquistas anteriores del Cid, Castejón y Alcocer, de donde el héroe sale bendecido por la población musulmana (Cfr.v.541, 851-856) -, indican cierta sospecha en cuanto al estilo *"franco"* de subyugar a los moros. Si el Cid va obteniendo ventajas en esas tierras, lo debe no sólo a su valor militar sino también a su fama de justicia.

Esta última cualidad del Campeador es nuevamente resaltada en el presente episodio, cuando el PMC afirma que él sería incapaz de

- una desleal[1] tança - ca non la fizo alguandre.
(v.1081)

Con esto ponen en ridículo los recelos del conde, vencio y libertado, acerca de la honradez del héroe (v.1079) y, además, el pretexto que había invocado para intentar humillar al Cid.

De hecho, al saber que el guerrero recorre tierras de su jurisdicción, Ramón Berenguer piensa haber encontrado una buena ocasión para desquitarse de quien ya, una vez, le había dado una lección. El conde no se olvida de que el Cid había herido a un sobrino suyo (v.963) y llama esa acción de *"tuerto* [...] *grand"* (v.962). Para el poeta, sin embargo, el Campeador, incapaz de deslealtad, había usado la espada sólo porque se vio ofendido. Así, las palabras orgullosas del conde - son juzgadas *"una vanidat"* (v.960). No olvidemos que para los cronistas los francos son maestros en alegar poderío inexistente y alardean valor también en los versos hace poco citados, que, a pesar de su soberbia, el conde había preferido en el pasado evitar el riesgo de pelear con el Cid, conocido por su valor y por su justicia. En suma, jactancia infundada, cobardía, fuerza ostentada en las palabras pero no probada con hechos: estas características atribuidas por los cronistas a los francos parecen hacinarse en la figura de Ramón Berenguer. El PMC resume todo esto en el adjetivo irónico con que lo presenta por primeira vez:

El conde es muy folon [...]
(v.960)

Releamos, por tanto, todo ese trecho del Poema:

Llegaron las nuevas al conde de Barcilona
que mio Cid Ruy Diaz quel corrie la tierra toda;
ovo grand pesar e tovos lo a grand fonta.
El conde es my folon e dixo una vanidat:
'¡Grandes tuertos me tiene mio Cid el de Bivar!
Dentro en mi cort tuerto me tovo grand:
firiom el sobrino e non lo enmendo mas.
Agora correm las tierras que en si enpara estan;
non lo desafie nil torne enemistad,
mas quando el melo busca ir gelo he yo demandar'.
(v.957 - 966)

Nótese que el Cid no viene con intención de atacar al conde o de ocupar sus tierras y mandarle mensaje de paz. Es Ramón Berenguer quien insiste en la lucha:

'Digades al conde non lo tenga a mal;
de lo so non lievo nada, dexem ir en paz'.
Respuso el conde: ¡Esto non sera verdad!
Lo de antes e de agora todom lo pechara;
¡sabra el salido a quien vino desondrar!'
(v.977-981)

Se percibe que el conde se ve constreñido a luchar, bajo pena de pasar por cobarde a los ojos de todos. Y resuelve aprovechar el momento en que el desterrado de Castilla no cuenta con el apoyo de su rey ni de tropas regulares. El conde lanza contra los hombres del Cid un ejército imponente:

Grandes son los poderes e a priessa se van legando;
gentes se le alegan grandes entre moros e christianos.
(v.967-968)

Y ese ejército viene marchando con tal ímpetu que promete victoria final:

así viene esforçado que el conde a manos sele cuido tomar.
(v.972)

El Campeador no es temerario, pero hace de la necesidad virtud y se dispone a la lucha, pues percibe

que a menos de batalla nos pueden den quitar
(v.984)

Mas, a pesar del número, los adversarios tienen la desventaja de la vida cortesana que suelen llevar. Ya las crónicas denunciaban las orgías de los francos en un tiempo en que los españoles luchaban. El Cid no desconoce la debilidad del enemigo y anima a sus hombres: la vanidad hará perder a las *"gentes* [...] *sobejanas"* (v.988) del conde. Basta observar que los atacantes no vienen vestidos como hombres habituados a la lucha y sí como palaciegos:

Ellos vienen cuesta yuso e todos trahen calças,
e las siellas coçeras e las çinchas amojadas;
(v.992-993)

Por otro lado, las vestimentas modestas de los guerreros del Cid provocarán el desdén del conde, incluso después de la derrota. Él llamará a los adversarios de *"tales malcalçados"* (v.1023).

Es que los hombres del Campeador, un centenar solamente, enfrentarán al ejército contrario vestidos como luchadores:

nos cavalgaremos siellas gallegas e huesas sobre calças.
¡çiento cavalleros devemos vençer aquelas mesnadas!
(v.994-995)

Inferiores en número, no temen al enemigo (cuya cobardía es notoria), pues cada adversario ferido hará que otros dos huyan en pánico:

por uno que firgades tres siellas iran vazias.
(v.997)

Pretensiosos, fatuos, cobardes, arrogantes por la superioridad númerica y por la ventaja estratégica, tales son los que el poeta engloba bajo el nombre de francos:

Vieron la cuesta yuso la fuerça de los francos;
(v.1002)

Si en otros puntos el Poema se detiene a narrar los duros embates militares, aquí el poeta parece juzgar que no vale la pena describir la victoria sobre un enemigo tan débil como arrogante. Cinco versos bastan para comunicar el infortunio del ejército del conde fanfarrón:

mando los ferir mio Cid el que en buen ora nasco;
esto fazen los sos de voluntad e de grado,
los pendones e las lanças tan bien las van enpleando
a los unos firiendo e a los otros derocando.
Vençido a esta batalla el que en buen hora nasco;
al conde don Remont a preson le an tomado.
(v.1004-1009)

Obsérvese que no se habla de muertos: basta, para darles una lección, herir a algunos y hacer que otros, en pánico, caigan de los caballos, que probablemente sólo estaban acostumbrados a montar en cazas y torneos, no en batalhas campales. Los hombres del Cid,

a los unos firiendo e a los otros derocando.
(v.1007)

Mas que el hecho militar, lo que le interesa al poeta es describir la humillación del soberbio adversario. El Cid captura la espada del conde:

Hi gaño a Colada que mas vale de mill marcos de plata,
(v.1010)

A este propósito recuérdese que ese espada y la arrebatada al rey marroquí Búcar (v.2426) son trofeos de triunfo contra forasteros; no hay en el PMC nada que traduzca con tanta evidencia las victorias del Cid contra el moro peninsular. Es un dato importante para analizar la situación de "frontera", no siempre cerrada, que se establecía entre los varios grupos contrapuestos en el suelo hispánico. Obsérvese

también que las espadas, tomadas a los enemigos fanfarrones (Búcar es pródigo en amenazas al Cid, cfr. 2412-2416), van a parar a las manos de los jactanciosos y cobardes infantes de Carrión (v.2725-2727).

No es sólo la captura de la espada del conde lo que traduce la humillación de *"la fuerça de los francos"*. El castigo que el Cid le prepara al conde y a sus hombres es darles de comer hasta la saciedad, como si de banquete de palacio se tratara, y guardar para sí unicamente el dinero ganado como botín:

Pues comed, conde, e quando fueredes yantado
a vos e a otros dos dar vos he de mano;
mas quanto avedes perdido e yo gane en canpo
sabet, non vos dare a vos un dinero malo,
mas quanto avedes perdido non vos lo dare
ca huebos melo he e pora estos mios vassallos
que conmigo andan lazrados, ¡e non vos lo dare!
Prendiendo de vos e de otros ir nos hemos pagando;
abremos esta vida mientra plogiere al Padre santo,
commo que ira a de rey e de tierra es echado'.
(v.1039-1048)

Estas palabras del Cid rezuman ironía. Los guerreros del conde son llamados de *"fijos dalgo"* (v.1035), como si el Campeador les disculpase la derrota por la vida cortesana. El desterrado (v.1048) y sus andrajosos (v.1045) se contentarán con un poco de dinero para vestirse mejor.

Alegre es el conde e pidio agua a las manos,
(v.1049)

El y sus caballeros no supieron luchar, pero, pasado el susto, comen con apetito:

Con los cavalleros que el Cid le avie dados
comiendo va el conde ¡Dios, que de buen grado!
(v.1051.1052)

Mas, para alivio completo de sus preocupaciones, el señor de Barcelona quisiera partir:

'Si vos ploguiere, mio Cid de ir somos guisados;
mandad nos dar las bestias e cavalg(a)remos privado.
Del dia que fue conde non yante tan de buen grado,
el sabor que dend e non sera olbidado'.
(v.1060-1063)

El Campeador, sabiendo del buen gusto y refinamiento del conde, lo deja libre regalándole con ropas finas y caballos bien enjaezados:

Dan le tres palafres muy bien ensellados
e buenas vestiduras de peliçones e de mantos.
(v.1064-1065)

Y la despedida del Campeador al señor de Barcelona forma un juego de palabras punzante

¡Hya vos ides, conde, a guisa de muy franco!
(v.1068)

Es fácil imaginar las risas de los oyentes del PMC al saber que el conde se veía doblemente franco: por la libertad que el Cid le concedía y por la fanfarronería y cobardía, ahora desenmascaradas, que lo hacían ridículo a los ojos de los españoles.

La ironía del Cid termina por agradecer al conde el presente del botín y por invitarlo a mandarle recado, en el caso de que deseara desagravio, pues así podrán en seguida decidir la desavenencia:

¡En grado vos lo tengo lo que me avedes dexado!
Si vos viniere emiente que quisieredes vengalo
si me vinieredes buscar fallar me podredes;
e si non, mandedes buscar; ¡o me dexaredes
de lo vuestro o de lo mio levaredes algo!
(v.1069-1073)

Pero el hidalgo está escarmentado: sólo quiere distancia del Cid. Aún así, muestra que su fanfarronería, aunque mitigada, no se había extinguido del todo, porque responde que el Campeador puede quedar tranquilo y considerarse ahora a salvo de sus iras:

' ¡Folgedes, ya mio Cid, sedes envuestro salvo!
Pagado vos he por todo aqueste año,
de venir vos buscar sol non sera penssado'.
(v.1074-1076)

Vuelve el conde para casa, pero va mirando hacia atrás, con ridículo temor de que el Cid se aproveche de su debilidad de vencido, pagándole con la misma moneda el duro ataque con que lo había sorprendido en un momento de inferioridad:

Aguijava el conde e penssava de andar;
tornando va la cabeça e catandos atras,
miedo iva aviendo que mio Cid se repintra,
(v.1077-1079)

Mas el Cid, hombre leal, jamás lo haría. Se va contento con la lección que había dado y con las riquezas adquiridas:

lo que non ferie el caboso por quanto en el mundo ha
- una deslea[l]tança - ca non la fizo alguandre.
Hido es el conde, tornos el de Bivar;
juntos con sus mesnadas, conpeçolas de legar
de la ganaçia que an fecha maravillosa e grand.
(v.1080-1084)

La lectura atenta del episodio del conde de Barcelona, por tanto, permite concluir que el disfavor con que eran vistos los francos en la España medieval está presente también en el PMC. A la misma conclusión, aunque por motivos diferentes, nos lleva el examen de algunos aspectos de otra figura de cristiano franco descrita en el Poema. Nos referimos al obispo don Jerónimo.

Que don Jerónimo fuese originario de Francia y monje de Cluny son datos que reciben confirmación indirecta en el Poema. El prelado era forastero (v.1288), como afirma el mismo (v.2371); celebra entre los españoles la misa de la Santísima Trinidad (v.2370), oficio desconocido en el rito mozárabe e introducido por los monjes cluniacenses con el rito romano. Pero, al contrario del conde, el obispo es presentado con benignidad, como alguien dispuesto a colaborar con el Cid. Si don Jerónimo muestra su furia de matamoros, atribuida a los francos (v.1293-1295), hay que reconocer que él nada tiene de fanfarrón: es guerrero valeroso e intrépido (v.1708-1709; 2383-2391). Además de esto, sabe llegar a acuerdo con los musulmanes, tanto que no hostiliza a los moros peninsulares y se reúne y hospeda en casa de Abengalbón, el amigo del Campeador (v. 1488, 1501-1504). En fin, el obispo parece ser indicado como ejemplo de uno de aquellos francos que, estableciéndose en la Península, había terminado por identificarse, al menos en parte, con los intereses de la población local. Ya se ha visto asimismo, al hablar de la Historia Compostellana, que la crónica confirma casos como éste, de forasteros sensibles a las quejas de los españoles contra los demás cristianos. Sea como fuere, el PMC procuraría presentar de forma favorable la figura del obispo aliado del Cid y, por tanto, evitaría vincularlo directamente a Francia. De hecho, cuando alude al origen del prelado, el Poema siempre lo hace en términos vagos. El verso 1288:

de parte de orient vino un coronado,

sería aplicable tanto a alguien llegado de Francia como de Alemania o de Italia. Y las palabras con que el obispo se refiere a su país:

por esso sali de mi tierra e vin vos buscar,
(v.2371)

son aún más genéricas. Solamente fuentes externas al Poema nos aseguran que don Jerónimo era, efectivamente, franco. La docilidad con que atendió a los proyectos políticos del Cid - al contrario del conde de Barcelona, el obispo no tiene pretensiones políticas, es vasallo del Campeador, está entre aquellos que lo consideran su señor (v.1991, 1998) - habrá tenido su recompensa en la autorización que recibe de crear una diócesis de rito romano. Tanto que el Poema evita notar lo que conocemos por fuentes históricas, o sea, que el obispado creado por el Cid en Valencia para don Jerónimo se contraponía a otro obispado, cristiano mozárabe, existente ya en la ciudad.

En resumen: el PMC, que acentúa en el episodio del conde de Barcelona los defectos atribuidos a los francos, parece querer impedir que la antipatía de la población hispánica contra los forasteros alcance al amigo del Cid, el obispo don Jerónimo. En

uno y en otro caso, sin embargo, nos quedamos con la impresión de que el poeta, al excribir sus versos, tenía plena conciencia de que el hombre hispánico iba encontrado su propria identidad colectiva. Y que esa identidad tendía a compenetrarse mejor con un moro conterráneo, como Abengalbón, o con vasallos forasteros, como don Jerónimo, que con un señor cristiano que viviera en la órbita política de pueblos extranjeros, como Ramón Berenguer, capitán de *"La fuerça de los francos"*.

Maria de la Concepción Valverde
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
a Universidade de São Paulo

José Martí y Brasil

Rodolfo Sarracino

Debo decir, a guisa de brevísima introducción, que hace tres años represento a mi país como diplomático en Brasil y, entre otras tareas, he tratado de contribuir a divulgar la vida y la obra de José Martí. Una pregunta que se me ha hecho en más de una ocasión, en conferencias ofrecidas en centros universitarios, es qué escribió Martí sobre Brasil. La pregunta, por cierto, no nos tomó por sorpresa, pues la duda la compartíamos desde 1987 con nuestro respetado y amigo historiador martiano, Profesor Ramón de Armas. Y lo que nos llamó entonces la atención es que nuestro Héroe Nacional hubiera escrito tan poco sobre un país de tanto relieve geópolitico en nuestro hemisferio, hermanado con Cuba por el factor común de la herencia africana. Algunos historiadores brasileños han afirmado que en el siglo pasado Brasil vivió "de espaldas a América Latina", con prisma imperial fijo en las viejas posesiones africanas de Portugal, al que por un prolongado período sustituyó en las relaciones metrópoli-colonia. Esta tendencia brasileña a apartarse de Hispanoamérica se extendió a la primera república, cuando se convirtió en política lo que ya antes era una inclinación a la convergencia internacional del Brasil imperial con Estados Unidos. Esto no impidió que dicho país monárquico primero y republicano después, realizase una vigorosa interacción de fronteras con Argentina, Uruguay, Perú, Bolivia, Colombia, Venezuela, Paraguay y la entonces Guayana Británica, que de alguna manera y en varios períodos del siglo XIX contribuyeron por la vía militar o mediante negociaciones, a ensanchar las ya entonces generosas fronteras brasileñas. ¿Podemos concebir que un país física y políticamente tan prominente, que ocupaba la mitad del área de toda América del Sur y también la mitad de su población, fuese ignorado por una inteligencia genial, políticamente culta,

informada por publicaciones seriadas y diarias de la talla de Harper's Weekly, Mundo Ilustrado, América Ilustrada, Ilustrated London News, Ilustracion Española y Americana, New York Herald, New York Tribune, New York Evening Post, New York Mail and Express y New York Sun, citados en sus artículos a la Nación de Buenos Aires? ¿Será posible que Martí, periodista, encargado de reportar para la Nación de Buenos Aires el complejo acontecer diario de la política internacional de los preparativos y posterior realización de la Conferencia de Washington y de la Conferencia Monetaria, no conociese las posiciones y sus antecedentes históricos de cada uno de los países asistentes, sobre todo de la Argentina, del Brasil y de los Estados Unidos? No lo creemos, pero es más: Martí dio pruebas de estar a la altura de sus responsabilidades periodísticas. Por ejemplo, ante la creciente influencia de los militares brasileños en la vida del imperio - ya, desde 1887 el General Manuel Deodoro de Fonseca, comandante de Rio Grande do Sul, había dado inicio al prólogo del golpe militar al provocar la deposición del Ministro de la guerra de su país -, cuando escribía en la Nación en 1889 una matizada crónica sobre la repostería, el vestir y la decoración americanas en la Conferencia de Washington, Martí ironiza:

> "... y el guayabate dulce de México, champaña en una botella, y en otra vino de parras. El Brasil, de uniforme".

¿Podríamos considerar un gesto fortuito que Martí interrumpiera el flujo narrativo de su crónica con la frase "el Brasil , de uniforme"? Es a juicio nuestro significativo que el artículo en cuestión fuera publicado una semana antes del golpe militar republicano. Y después de proclamada la república Martí reseña para lectores argentinos: ...

> Se habla menos de la "napoleonada de ese felino Fonseca", y se comenta la demora que los republicanos opusieron, por prudencia según ellos, y por amores monárquicos según sus enemigos, al reconocimiento "de una república que venía echando raíces de lejos y en nada se desacreditará con tropezar en sus primeros años con las mismas dificultades de celos de provincia, y espirítu centralizado, y de interés esclavista con que acá en el norte tropezamos nosotros"...

El comentario es rico en matices referidos a las altas y bajas de la política de Estados Unidos. Su contenido indica que el gobierno de Benjamín Harrison, que el año anterior había triunfado en las elecciones presidenciales, vacilaba en el reconocimiento de la flamante república brasileña, tal vez por temer la posible afectación de los intereses norteamericanos, ya considerables, en el Brasil, por la "imprevisibilidad" de los militares de ese país, y quizás también porque los demócratas astutamente dejaron esa responsabilidad a la nueva administración republicana.

¿Podía Martí, por otra parte, no estar en posesión de circulares e informaciones políticas de las oficinas consulares de las cancillerías de la Argentina, Uruguay y Paraguay a partir de su designación como consul de dichos es en New York? ¿Puede argumentarse que Martí, consul, ignorase los pronunciamientos del argentino Ernesto Quesada, publicados en 1887, en los que afirma que todo cambio en la política norteamericana debía explicarse por sus conveniencias, en este caso por una economía

en crisis? Según Quesada, hijo de Vicente G. Quesada, a la sazón embajador de la Argentina en Washington y amigo íntimo de Martí, la conferencia en esa ciudad debía tocar tres puntos principales: restringir el comercio interamericano al hemisferio; establecer una moneda común de plata, y un tratado de reciprocidad entre todas las naciones de America y Estados Unidos, según el cual todos los intercambios se realizarían sin cargos impositivos y en barcos de las partes. Además, se unificarían los impuestos aduaneros, los pesos y medidas, y se organizaría el arbitraje continental. Todo esto, para Quesada, supondría un serio peligro para América Latina, que sería "norteamericanizada" y convertida en tributaria de Estados Unidos económica y comercialmente. Estados Unidos desempeñaría en América el papel de Prusia en Alemania. Tan peligroso era el proyecto que los hombres de estado de América Latina debían rechazar "el presente griego" de Estados Unidos. Y añade que aún sin dar importancia a la parte política del proyecto, la enormidad del monopolio comercial de la parte económica era tal que los Estados latinoamericanos quedarían separados de Europa, a la que "debían" su vida, la emigración europea y sus capitales, amén de hacerles perder sus mercados de materias primas y sus "generosos" empréstitos. En fin, Argentina, llamada a ser un gigante, no tenía por qué hipotecar su futuro subscribiendo convenciones internacionales tan onerosas. Pero lo interesante es que fue esa la posición que Argentina mantuvo en la Conferencia de Washington. Muy comentada en su época, especialmente por los norteamericanos, esa posición tiene que haber sido del conocimiento directo e indirecto de Martí, que como veremos la subscribió sólo en sus connotaciones tácticas.

¿Habrá sido la "barrera del idioma", inclusive de la cultura, como me han sugerido algunos estudiantes en Brasil, un factor de entidad en las limitadas cuarenta y ocho ocasiones en que Martí lo menciona a lo largo de veintitrés volúmenes, pero sobre todo en el tomo de documentación relativa a la conferencia de Washington? Es claro que no, como veremos en líneas posteriores.

Hágase una consulta comparativa rápida, en el índice de nombres geográficos, con otros países hispanoamericanos y se tendrá una idea de las desproporciones meramente numéricas entre uno y otros, para no hablar de las de substancia. Mas no parece que existiesen en Martí "barreras idiomáticas" o culturales que inhibiesen su curiosidad por el gran país meridional. Algunas páginas de gran belleza descriptiva, publicadas antes de 1889, por ejemplo, que indican además un nível apreciable de información, nos dejó Martí sobre la selva brasileña. En "Darwin ha muerto"[1], al recordar póstumamente el viaje del brillante naturalista británico por los países suramericanos, Martí, que acaso haya consultado las obras de Darwin para escribirlo, nos dice:

1 Jose Martí. "Darwin ha muerto", Caracas, La Opinión Nacional, Julio de 1882 . En:Jose Martí, obras completas, La Habana, ditorial Ciencias Sociales, 1975, tomo 15, p. 376.

> Aguárdase a monarca gigantesco cuando se entra en la selva brasileña, e imagínales el espíritu sobrecogido con gran manto verde, como de falda de montaña, coronado de vástagos nudosos, enredada la barba en lianas luengas, y apartando a su paso con sus manos, velludas como piel de toro añoso,los cedros corpulentos. Toda la selva es bóveda, y cuelgan de arboles guirnaldas de verde heno. De un lado trisca, en manada tupida, el ciervo alegre; de otro, se alzan miles de hormigas que parecen cerros, y como aquellos volcanes de lodo del Tocuyo que vio Humboldt; ora, por entre los pies del caminante, salta el montón con el hocico horadador, el taimado tucutuco; ora aparece brindando sosiego un bosquecillo de mandiocas, cuya harina nutre al hombre, y cuyas hojas sirven de regalo a la fatiga de cabalgadura. Ya el terrible vampiro saja y desangra, con su cortante boca, el cuello del caballo, que más que relincha, muge; ya cruza traveseando el guanumbí ligero, de las alas transparentes que relucen y vibran. Abrese un tanto el bosque, mojado recientemente por la lluvia y se ve, como columnas de humo, alzarse el follaje, besado del sol, un vapor denso, y allá se ve la espléndida montaña, envuelta en vagas brumas. Mezclan sus ramas mangos y canelos, y el árbol del pan próvido, y la jaca que da sombra negra, y el alcanfor gallardo. Esbelta es la mimosa; elegante el helecho; la trepadora corpulenta. Y en medio de la noche, lucen los ojos del cocuyo airado que da lumbre como la que enciende en el rostro humano la ira generosa. Y grazna el cucú vil, que deja sus huevos en los nidos de otros pájaros. El día renace, y se doblan, ante la naturaleza solemne y coloreada, las trémulas rodillas...

Otro párrafo de parecida fuerza evocadora le dedica Martí a Brasil en el artículo "La exposición de París"[2]: El pabellón de Brasil "está allí también, como una iglesia de domingo en un palmar, con todo lo que se da en sus selvas tupidas, y vasos y urnas raros de los indios marajós del Amazonas, y en una fuente una victoria regia en que puede navegar un niño, y orquideas de extraña flor, y sacos de café, y montes de diamantes"...

De que Martí, de otro lado, seguía la evolución de la cultura en Portugal y Brasil, hay información de sobra tanto en el tomo 21, dedicado a sus libros de apuntes, como en el 22, que contiene fragmentos, ideas apenas esbozadas o incompletas. En dicho tomo[3] aparecen las siguientes lineas:

> Portugal y Brasil. Aunque murieron ya, hemos conocido y tratado a Garret, a Herculano, al ciego Castillo y viven y escriben aún Teófilo Braga, Latvio Coelho, Oliveira Martíns, Antero de Quental, Tomás Ribeiro, etc. En el Brasil brillaron y brillan.- Gonçalves Diaz Araujo, Porto Alegre y Magalhaes. Fernando Denis ha escrito (tr. de la Historia de la Literatura Portuguesa).

En el propio tomo aparece un poema en el que Martí versifica palabras portuguesas. Veamos varias lineas de un verso más extenso:

2 "La Exposicion de París", New York, La Edad de Oro, setiembre de 1889. En: Ibidem, tomo 18, p. 417.

3 , fragmento. En: ibidem, t. 22, p. 116

> Gano un pedazo de pan,
> que con sangre y muerte riego
> escribiendo *fico* y *chego*
> en casa de un alemán.

Y al pie, la siguiente aclaración: "palabras es del portugués: rente, por estar junto a que chero, de que cheiro, que olor. Chiflar, de chifrar, de chifre".

Una búsqueda más acuciosa pudiera rendir otras evidencias. Pero está claro que Martí seguía la evolución de la cultura portuguesa, y que conoció personalmente también a varias figuras literarias de Portugal, y tal vez de Brasil, aunque no hay escrito sobre el particular. Así, la hipótesis de la poca información de Martí sobre Brasil no resiste análisis. Me han preguntado también: ¿será que Martí, que era republicano y de hecho trascendía el liberalismo de su época, tenía reservas sobre el régimen monárquico y su esencia despótica y autoritaria?

En verdad, no hemos hallado evidencia de esto en la documentacion martiana consultada. Por el contrario cuando reseñaba en la Nación los preparativos y evolución de la Conferencia de Washington, Martí muestra cuando menos respeto por la delegación de ese país monárquico, que caracteriza [4] de la siguiente manera:

> Por el Brasil tienen asiento en el Congreso Lafayette Rodríguez, el presidente de la junta de arbitramento en los reclamos de aquella guerra en que no se puede pensar sin dolor: y Amaral Valente, que no era en New York desconocido para los que saben de derecho internácional; y Salvador Mendonça, el culto consul, amigo de cuadros y libros, que dice en palabras breves lo que tiene que decir, y sabe allegar amigos a su patria, y a su emperador"...

Mendonça era, por cierto, viejo amigo de Martí. En 1883, Martí[5] nos habla de la representación brasileña al acto conmemorativo del Centenario bolivariano: "por el Brasil dijo cosas de nota y de peso el caballero Mendonsa, culto representante del imperio". La yuxtaposición de las frases *su patria* y *su emperador* no puede atribuirse a una mera coincidencia expresiva, y nos sugiere una relación tavez de igualdad entre ambas. Por otra parte, el tono respetuoso de la línea inmediatamente anterior no es menos notable porque fue escrita seis años antes de la Conferencia de Washington. Y cuando dicha conferencia en pleno y con evidente satisfacción, conoce la acción militar que depone a Pedro II, tornando a la delegación brasileña, no ya de una monarquía, sino de una república, Martí describe ese momento de esperanza suya y de los republicanos reunidos en el conclave [6]:

4 "El Congreso de Washington". Buenos Aires, La Nación, 14 de noviembre, 1889. En : Ibidem . tomo 6, p . 44 .

5 "El Centenario de Bolivar", New York, La América Nueva. agosto de 1883. En: Ibidem, tomo 8, p. 180.

6 , "La Conferencia Americana", Buenos Aires, La Nación, 11 de diciembre, 1889. En Ibidem. tomo 6, pp 66-69.

"Pero la sesión memorable de la conferencia porque revela tal vez su pensamiento cardinal y el afan de los del norte de sacar pronto triunfante un fin oculto y concreto, fue sin duda aquella en que, en una junta de delegados reunidos para objetos especiales y fuera de la órbita usual y aparte de la diplomacia, propuso una de los delegados al acto diplomático, y extraño a la conferencia, por más que grato a toda mente liberal, de reconocer, en forma de saludo de la conferencia, a los Estados Unidos de Brasil, la república acelerada por la decisión del General Fonseca en los dominios amenazados por la clerecía del magnánimo D. Pedro. Decía con arranque juvenil el vehemente Henderson: "todos los lugares son propios y todos los tiempos convenientes para expresar el deseo de ver a todos los pueblos convertidos en repúblicas". Porque D. José Hurtado, colombiano, le puso la razón de que los delegados allí reunidos no tenían poder para declarar, ni por sí, ni en junta, un reconocimiento de gobierno que pudiera, por una causa u otra, contrariar la voluntad desconocida de sus naciones. Dos delegados votaron por Hedson. ¡Pero todos, todos, al entrar con sus credenciales renovadas por la república los delegados del Brasil, rompieron, una vez y otra, en aplausos".

Nótese aquí el nombre de la nueva república, calcado de su vecino del norte, que Martí subraya. Y véase, por otra parte, que aún después de proclamada la república brasileña Martí no sucumbe a la tentación de hombres menores, como la del representante norteamericano, al reiterar su respetuosa actitud de admiración por Pedro II, quien le merece el adjetivo de magnánimo, esto es, hombre generoso, grande de carácter, y el compartido entusiasmo por la dramática entrada de la delegación brasileña en el grupo de los representantes de nuestra América en la citada conferencia en lo que tal vez pueda leerse entre líneas su esperanza de una política del Brasil menos convergente con la de Estados Unidos.

Pero tal vez el momento de mayor alborozo para Martí en la Conferencia de Washington se produjo cuando los dos países más importantes del Cono Sur americano, Argentina y Brasil, bajo iniciativa de la primera, coinciden en rechazar las pretensiones hegemónicas de Estados Unidos que se prefiguraban en el plan norteamericano de arbitraje continental. En un artículo a La Nación en marzo de 1890[7], Martí reseña los temas objeto de la atención pública por aquellos días y menciona "la sorpresa con que los delegados norteamericanos de la conferencia /.../ han visto a los argentinos y brasileños presentar, brazo en brazo, el certero plan de arbitraje con que Sáenz Pena prepara la paz de los pueblos del sur por el acuerdo de los que pretendieron darse a la América por únicos árbitros". Eran razonables las esperanzas de cambio en el rumbo internacional de Brasil en los tiempos inmediatamente posteriores a la proclamación de la república, incluso la unión de Brasil y Argentina frente a Estados Unidos. Pero lo eran menos hacia 1892 [8], cuando Martí fue invitado a trabajar con la Argentina en el diferendo territorial con "los Estados Unidos del Brasil" en el que los otros Estados Unidos, los del norte, arbitraron a favor de los primeros y con ello

7 "La política internacional de Estados Unidos ", Buenos Aires, La Nación, 20 de marzo, 1890. En: Ibidem, tomo 6, p. 75.

8 La informacion nos fue trasmitida por el investigador Rolando González, del Centro de Estudios martianos, La Habana.

consolidaron al Barón de Rio Branco, como eminente negociador de la República brasileña.

En otro artículo varios días después del que acabamos de citar [9] Martí subraya lo que entendía esencial de la coincidencia de Brasil y Argentina, esto es, la deseada unión de los dos gigantes suramericanos: "Y sin ira y sin desafío, y sin imprudencia, la unión de los pueblos cautos y decorosos de Hispanoamérica, derrotó el plan norteamericano de arbitraje continental y compulsorio sobre las repúblicas de América, con tribunal continuo e inapelable residente en Washington..."

Con paciencia, inteligencia y, sobre todo, unidad, los arrogantes Estados Unidos de Norteamérica podían ser derrotados. Es en el paréntesis de la Conferencia de Washington cuando, se perciben en Martí, con mayor claridad, los geniales destellos del estadista de la nación que aún se gestaba. La inteligencia y la astucia de Martí, obligado a hacerlo todo o casi todo "en secreto" y "como indirectamente", se enderezan al fin de fomentar y preservar toda manifestación de incipiente unidad latinoamericana que con justicia él entendia crucial para el buen fin de sus planes revolucionarios y, después, para los difíciles días tras la victoria de la causa independentista. Y cuando no se puede enfrentar tajantemente a los gobiernos latinoamericanos con "habitos de subordinación", como afirma en alguna ocasión, preferirá el silencio y la crítica indirecta. Decía a Gonzalo de Quesada [10];

"Es la hora de empezar a obrar, y en Washington, sin que se sienta, ni se vea, ni se ponga en riesgo el trabajo por el anuncio incauto o el entusiasmo indiscreto, está ahora el campo de operaciones. El deseo de recoger datos es suficiente causa ostensible, puesto que es causa real para mi visita. Sin hablar de Cuba, caso de que fuese posible no hablar de ella, lo que yo haya de escribir en pro de América resultará forzosamente en pro nuestro, y será una plegaria util que moverá el interés de ayudar lo que manda hacer el sentimiento".

Esta cualidad de Martí, insuperablemente delicado cuando se trata de no herir innecesariamente el orgullo de las naciones latinoamericanas fue apreciado por Lindolfo Collor [11], al referirse a la voluntad martiana de unidad de nuestra América:

No se vislumbra nunca en el espíritu del gran pensador una restricción, por ligera

9 Jose Martí, "*La conferencia de Washington*", Buenos Aires, La Nación, 31 de mayo, 1890. En : ibidem, tomo 6, p . 90.

10 *Carta a Gonzalo de Quesada*, New York, abril 10, 1890- En: ibidem. tomo 6, p. 129.

11 Lindolfo Collor visitó La Habana en 1928. Era entonces diputado y reconocido internacionalista, e integraba la delegación del Brasil a la VI Conferencia Internacional Americana, y tuvo la responsabilidad de pronunciar el discurso central en la Sesion Especial Plenaria de la citada Conferencia en el aniversario del natalicio de Jose Martí, el 28 de enero de 1928. Su discurso, una notable pieza oratoria que reconoce los valores universales de Martí, fue regularmente citado en Cuba en las decadas siguientes, hasta el 28 de enero de 1953, en que apareció en el suplemento de El Mundo y la Voz del Veterano de la Independencia, organo oficial del Consejo Nacional de Veteranos, El discurso completo lo rescatamos en el libro de actas de la citada conferencia, en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Cuba.

que sea, tendiente a disminuir el trabajo de confraternización de nuestros pueblos, por la inteligencia, por el afecto, por los más nobles y elevados intereses.

¿Pero cómo veía Martí a los dos grandes del sur en diciembre de 1890? En otra carta a Gonzalo de Quesada [12] le confirma en la intimidad epistolar, que "en las cosas de la conferencia, veo con júbilo que la Argentina crece en autoridad", aunque la veía "rodeada" y por eso "vencida de antemano", pero sin dejar de luchar. En cambio, Brasil ¿puede rebelarse contra su único mercado, y después de los agasajos de Henderson?" Es decir, Martí manifestaba confianza en la voluntad de independencia y de lucha de la Argentina y al propio tiempo fuertes dudas en relación con Brasil precisamente por su dependencia comercial con Estados Unidos, que era, por cierto, una realidad también en el caso de Cuba. De un lado, pues, la Argentina, tal vez en ese momento uno de los países latinoamericanos con mayor voluntad de oponerse a los designios imperiales de Estados Unidos en el hemisferio, apoyada por Inglaterra, que desde luego perseguía sus propios planes y objetivos imperiales. Del otro lado, Brasil, crecientemente endeudado, dependiente de Estados Unidos, pujantes en el fin de siglo tal vez con capacidad de inclinar la balanza del liderazgo regional a favor del primero. ¿Pero cómo veía Martí la alianza de Inglaterra con Argentina, cuya política exterior había reconocido explícitamente? En uno de los fragmentos [13] utilizados por el profesor Ramón de Armas para ejemplificar el pensamiento antimperialista de José Martí, este escribe para sí que el vicecónsul francés en Guayaquil había hallado un "paso transcontinental que con pocas inversiones permitiría atravesar el continente suramericano. Y rápidamente añade:

> La Inglaterra (la Great Zaruma Gold Mining Co.) ha obtenido ya la concesión de la mitad de la vía. Pues lo que otros ven como un peligro, yo lo veo como una salvaguardia: mientras llegamos a ser bastante fuertes para defendernos por nosotros mismos, nuestra salvación, y la garantía de nuestra independencia están en el equilibrio de potencias extranjeras rivales.
>
> Allá, muy en lo futuro, cuando estemos completamente desenvueltos, corremos el riesgo que se combinen en nuestra contra las naciones rivales, pero afines. (Inglaterra, Estados Unidos): de ahí que la política extranjera de la América Central y Meridional haya de tender a la creación de intereses encontrados - en nuestros diferentes países, sin dar ocasión de preponderancia definitiva de ninguna, aunque es obvio que ha de haber, y en ocasiones convenir que haya preponderancia aparente y accidental, de algun poder que acaso deba ser siempre un poder europeo..."

Aun cuando el fragmento que acabamos de citar, no muestra fecha, puede datar de la segunda mitad de la decada del 70. Es cierto que podría argumentarse que en el decursar de los años siguientes Martí tal vez haya modificado esa idea, pero es que en

12 José Martí, Carta de Gonzalo de Quesada, New York, diciem bre de 1889. E: Ibidem, tomo 6, p. 128.

13 Fragmentos. En: ibidem, tomo 22, p. 116.

1894 la reafirmaba tangencialmente, al contraponer una Inglaterra democrática a unos Estados Unidos retrógrados, por boca de un inglés notable de la epoca [13-A]:

> "... lo que deben, cubanos y españoles temer /.../ de un pueblo que con las mejores semillas de la libertad, tras cuatro siglos de república práctica en un continente virgen, ha caido en los problemas todos de las sociedadas feudales y en los vicios todos de la monarquía, no lo digamos cubanos porque se tendría pasión: dígalo Stead, liberal humanitario y fundador, inglés abierto, crítico agudo, cruzado moderno, hombre de hombres: "Más facil, acaba de decir Stead -.convertirse al republicanismo en Rusia que en Estados Unidos. Nada en América sorprende tanto a un inglés como la desconfianza radical en la capacidad del pueblo. Se echa uno atrás, simplemente, al llegar de Inglaterra a los Estados Unidos. No he visto tierra de menos democracia desde que salí de Rusia".

Esta claro por lo que antecede que Martí tanía una visión táctica de la alianza de la Argentina con Inglaterra. Y vale subrayarlo: solo mientras que la América nuestra no contase con poder suficiente para defenderse por sí mismo Martí concibe un equilibrio entre potencias con intereses contrapuestos, como era el caso entonces de Inglaterra y Estados Unidos, que permitiese un espacio de independencia y autodeterminación para las naciones latinoamericanas. Mas en el caso do Brasil todo era diferente.

El Profesor Helio Jaguaribe [14] nos aclara que:

> "... el vertiginoso desarrollo de la Argentina desde 1880 hasta la primera guerra mundial, llevó a Brasil a recelar que aquel país pudiese articular exitosamete un gran frente antibrasileño en la América del Sur. Tal situación condujo a Brasil a buscar una relación especial con los Estados Unidos, que neutralizase los riesgos de una coligación antibrasileña en este contiennte. Para los Estados Unidos, esa relación especial con Brasil constituía una forma de romper la potencial unidad latinoamericana y vaciar las relaciones hemisféricas en el formato de un panamericanismo bajo hegemonia norteamericana".

En realidad la monarquía brasileña, a partir de la segunda mitad de la década del 60 había comenzado a perfeccionar una política de apoyo recíproco con Estados Unidos devenida eventualmente estratégica en el caso del primero. Ello se materializó con el triunfo de la república y el ascenso de José María de Silva Paranhos, Barón de Rio Branco (1845-1912), ex influyente consejero de Pedro II, al cargo de ministro de relaciones exteriores bajo la presidencia de Rodrigo Alves. La presencia de este hombre excepcional en ese cargo, toda una década, hasta su muerte en 1912, permitió desarrollar una doctrina de alineamiento con Estados Unidos que se extendió hasta días

13-A *"La Revolución"*, New York, Patria, 16 de marzo de 1894. En: Ibidem, tomo 3, p. 79.

14 Hélio Jaguaribe,*"Presente e Futuro das Relações Brasil-Estados Unidos"*. En: Helio Jaguaribe, *Estados Unidos en la transición democrática*, São Paulo, Editora Paz e Terra, 1985.

muy recientes. El objetivo de esta, ya desde los tiempos de Pedro II, era neutralizar las aspiraciones argentinas al liderazgo regional e incluso latinoamericano, como se puso en evidencia durante la Conferencia de Washington a que Martí asistió. Insistimos en que la Argentina contaba en esa empresa con el apoyo de Inglaterra, cuyos intereses comenzaron a chocar con los norteamericanos a partir de la pugna por los despojos territoriales del Paraguay, vencido por la Alianza Tripartita (Brasil, Argentina, Uruguay), guerra en que, como dijera José Martí, "no se puede pensar sin dolor". Brasil, primero con Pedro II y después con la república, recelaba profundamente de las aspiraciones argentinas. Y por muchas décadas este enfrentamiento regional caracterizó el pensamiento y la estrategia y geopolítica del Brasil, como también en buena cuenta de la Argentina. Historiadores norteamericanos como Gordon Connell Smith [15] y Frank McCann [16] perciben esta voluntad de alineamiento brasileño con Estados Unidos como el resultado histórico de la división de la América del Sur entre los antiguos imperios español y portugués [17].

En la época de la participación de Martí en la Conferencia de Washington y la Monetaria, en la propia ciudad, Brasil tenía pendientes varias reclamaciones territoriales, algunas de las cuales fueron arbitradas y decididas por Estados Unidos a favor del gobierno brasileño. Da tal suerte, dice Connell Smith,

"... desde el punto de vista de Estados Unidos la amistad del mayor estado latinoamericano era importante en la consecución de sus objetivos generales en la región, especificamente en vista de la actitud argentina hacia el desarrollo del sistema interamericano. Brasil no se sentía amenazado por los Estados Unidos. Es opinión de los dos historiadores citados que en esta alianza Brasil trataba, además de obtener y asegurar los mercados que no hallaba en Europa, de identificarse con los Estados Unidos por sus dimensiones geográficas, como una especie de contrapartida suramericana de ese país, a fin de establecer su liderazgo en Suramérica, como Estados Unidos lo ejercian en el Caribe. La consigna brasileña era pues, reconocer las pretensiones de Estados Unidos en Centroamerica y el Caribe, para que Brasil pudiese hacer lo propio en la subregión. En cambio, la Argentina era vista por Estados Unidos "como el más pronunciado exponente de un sistema exclusivamente americano en la Primera Conferencia Internacional de Estados Unidos". En fin, todo esto debe, y seguramente fue, del conocimiento de José Martí. Por eso, en cada momento en que la Argentina y el Brasil unían sus fuerzas contra la injerencia yanqui, Martí aplaudía desde las páginas de la Nación y otros diarios del Continente, como si la inesperada resistencia brasileña a Estados Unidos lo tomara de total sorpresa. Y por eso también

15 Gordon Connell Smith: *The United States and Latin America*, London, Hanneman, Educational Books, 1974.

16 Frank McCann: *The Brazilian-American Alliance*, New Jersey, Princeton University Press, 1973.

17 Los dos historiadores norteamericanos citados subrayan la importancia que Estados Unidos concedió a Brasil a principios del siglo XIX. El primer agente diplomático norteamericano que residió en América Latina fue enviado, no a la América Hispana, sino a Rio de Janeiro, en 1809. Cuando se produjo el éxodo del monarca de Portugal, al ocurrir la invasión napoleónica de ese país, Brasil abrió sus puertas al comercio internacional pues las perspectivas económicas de ese territorio eran prometedoras.

Martí destacaba, cuando aún la República brasileña no había entronizado, en el breve intervalo entre las conferencias de Washington y la Monetaria, la doctrina internacional del Baron de Rio Branco, todo incidente por menor que fuera, cada desplante que Brasil se permitía ante las prepotencia norteamericana. Y así cuando Tree, el representante norteamericano, propone el 4 de marzo para la reanudación de la conferencia, y Zegerra propone el 10, Martí describe con pinceladas de fuerte contraste el comentario del delegado brasileño [18]".

Y aquí rompe el Brasil, para ejemplo y desilusión de los que dan al tratado de reciprocidad más alcance que el que tiene, contra la opinión y el gusto de los mismos brasileños, en una notificación inoportuna y feliz: ¿a qué se viene? ¡A nada probablemente!; lo mismo es ahora que de aquí a un mes: mientra no haya un acuerdo internacional, un acuerdo con las naciones europeas, el Brasil no votará por cuño alguno del continente, ni irá, contra los suyos, a la cola de intereses ajenos: "Brasil não".

Creo no caben dudas de que es esa la razón por la cual Martí, cuyo pensamiento liberador se proyectaba más allá de Cuba, habría tenido muchas y tal vez fuertes admoniciones que manifestar a esa política brasileña de pésimas consecuencias para Iberoamérica y en especial para Cuba. Pero es bueno reiterar que el momento era de esperanza, en relación con Brasil, y de actuar "indirectamente", como dictaba la crítica coyuntura de la preparación de la guerra de independencia. Críticas de Martí a la política del gobierno brasilero podrían haberle allegado un nuevo e imprevisible enemigo, alineado con Estados Unidos, y acentuar las divergencias entre los países de nuestra América en el postrer momento de la acción revolucionaria, cuando ya era claro para el Héroe Nacional cubano que el triunfo liberador sería el inicio de tiempos terribles para el joven estado cubano que tendría nada menos que la histórica misión de impedir la expansión rapaz y brutal de Estados Unidos sobre nuestras tierras americanas. En definitiva, vocación imperial aparte, la visión martiana de las estructuras brasileñas no parece diferir mucho de lo que podría haber tenido de cualquiera de las otras repúblicas americanas. Cuando Martí reseñaba[19] la visita, a fines de 1890, con motivo de la Conferencia de Washington, de las naves de guerra brasileñas, Guanabara y Aquidaban a New York, para consignar al gobierno norteamericano la medalla de oro ricamente trabajada con que "la república más joven de América saluda a la de más edad", Martí describe, no sin cierto humor, como los grandes buques de la armada norteamericana saludaban "con burla" a la Guanabara de madera, que podría tomarse como un símbolo del Brasil, y no solo de su poder naval. Y mientras el almirante Silveyra cruzaba las primeras copas del cumplido diplomático, y afirmaba que Brasil "no será república de viento", los marinos brasileños, impreparados para el frío intenso de la estación neoyorquina "como barajas /.../ iban cayendo /.../ mientras brindaba el almirante, heridos en el costado por la pulmonía."

18 Jose Martí, Carta de Gonzalo de Quesada, Washington DC, febrero de 1890. En: Ibidem, tomo 6, p. 180.

19 *"La Conferencia de Washington"*, Buenos Aires, La Nación, 13 de enero de 1891. En: Ibiden, tomo 12, p. 48.

Era lógico suponer, colocados en la coyuntura internacional del período, que Martí aguardaba a que tarde o temprano el Brasil despertase ante la cruda realidad de unos Estados Unidos implacables en su prepotencia y sordos al reclamo de amistad de todas y cada una de las república de la América Latina.

Es esa la hipótesis que hemos querido presentar a la consideración de ustedes con el ánimo, no de intentar criterios definitivos, sino de abrir una nueva línea de investigación en las inextinguibles fuentes del pensamiento Martíano.

Rodolfo Sarracino
Embajada de Cuba

Historia filológica lastimera del bufón Don Francesillo de Zúñiga

Ana Vian Herrero

La *Crónica burlesca* de D. Francesillo de Zúñiga no ha sido una obra afortunada dentro de los estudios literarios y filológicos. Como señala Diane Pamp,la última editora (Barcelona: Crítica, 1981), 177 páginas, el interés erudito por la *Crónica* empieza en el siglo XVII con Nicolás Antonio y no se retoma hasta el siglo pasado con F. Wolf; algunas notas de A. Mussafia y Adolfo de Castro tampoco enfocan más que superficialmente la obra.

La historia del establecimiento de un texto fiable, de acuerdo con criterios filológicos rigurosos es, si cabe, más lamentable. La primera edición de la obra es de 1855 y corre a cargo de Gayangos; es, por unanimidad, un texto inutilizable. A principios de este siglo aparecen los primeros trabajos verdaderamente valiosos de Morel-Fatio y H. Léonardon (1909) y el de J. Menéndez Pidal (1909), estudios claves como punto de partida de una edición solvente y del inicio de una valoración histórica y literaria ajustadas, tanto de la *Crónica* como de su autor. Desde el punto de vista de textual el siglo XX se ha limitado a reproducir los errores de Gayangos. En el aspecto de crítica literaria hay menciones interesantes, pero siempre marginales, de María Rosa Lida y Antonio Márquez Villanueva. Parece, pues, una calamidad histórica el que a estas alturas no se cuente con un texto de la *Crónica* y con un estudio literario, histórico y filológico de una obra inexplicablemente arrinconada por la posteridad.

Para valorar el trabajo editoral de D. Pamp hay que tener presente lo anteriormente expuesto pero, sobre todo, hay que considerar más despacio lo que suponen los estudios de Morel-Fatio y Léonardon, por un lado, y Menéndez Pidal,por otro.

El estudio de Morel-Fatio y Leonardon ("La 'Chroníque scandaleuse d' un bouffon du temps de Charles-Quint", *B. Hi.*, IX, 4, 1909, pp.370-396) proporciona algunos datos

biográficos sobre la vida de D. Francesillo (pp. 372-373); da a conocer los documentos de un contemporáneo del bufón (las *Cartas* de D. Martín de Salinas) y reúne las escasas referencias inmediatas a la vida o a la obra del mismo (en el *Memorial* de Gaspar de Texeda, en la *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz, en la *Miscelánea* de Luis de Zapata, en los *Cuentos* de Garibay y en los de Juan de Arguijo) (pp. 373-375).

Pero Morel-Fatio y H. Léonardon, conscientes de las lagunas y errores de valoración previos, plantean dos tareas como primordiales: "l' établissement d'un texte correct nous répresentant autant que possible l' ouvrage tel quil sortit des mains de son auteur" y "la vérification minutieuse des faits énoncés par le narrateur, l 'identification des personnages qu'il nous montre agissant ou auxquels il décoche çà et là des traits satiriques" (p. 371). La segunda tarea sólo queda planteada como línea de trabajo hacia el futuro, convencidos como están, de la verdad histórica que encierra la *Crónica*. Abordar la primera en su artículo, y examinando "un certain nombre de manuscrits" (p. 371) que permitiera una clasificación racional de las copias entonces asequibles. "Sans avoir épuisé toutes les sources d'information" (p. 376), tienen noticia de varios inventarios de manuscritos en colecciones privadas y catálogos de venta o librerías en su mayor parte de paradero hoy desconocido (p.376 y ss). Sin embargo,consiguen hacer un estudio comparativo de veintidós textos existentes en distintas bibliotecas públicas españolas y europeas; de ellos, tan sólo una, el de la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid, no pudieron verlo directamente o por un método sustitutivo adecuado.

Los problemas de transmisión textual que estos manuscritos plantean son de verdadera envergadura. Confiesan, y no es un tópico, que el trabajo les pareció "au-dessus de nos forces" (p. 372) y que, con todo, dice "nous ne saurions encore nous flatter davoir découvert le moyen de degager sûrement l'oeuvre primitive des surcharges et des retouches qui l'obstruent et la déparent" (pp. 371-372).

Los manuscritos presentan, entre sí, numerosas variantes, algunas de detalle (palabras o frases), otras mucho más considerables (capítulos enteros añadidos o suprimidos, forma de disponerlos, numeración distinta, desigual extensión, lagunas, añadidos extraños a la *Crónica* en algunos de ellos, cartas ficticias intercaladas en otros, etc...) (pp.384-388).

Tras el estudio comparativo de los manuscritos disponibles confeccionan un cuadro (p. 389), a pesar de lo cual, manifiestan, "nous restons encore en présence de plusieurs groupes de manuscrits, manifestant des différences notables"(p. 390).

Sus conclusiones remiten a la existencia de un texto primitivo relativamente breve que incluiría la narración de hechos hasta 1526, luego alargado por el propio autor hasta confeccionar una segunda redacción que abarcaría acontecimientos de 1527, "Au delà de cette seconde rédaction, représentée par un groupe de bons manuscrits, et bien delimitée, nous tombons dans l'incertitude"(p. 393).

En cuanto a interpolaciones posteriores, salvo unas "Nuevas de Italia" que es seguro que no pertenecen a D. Francés, desconocen una posibilidad de atribución concreta, aunque consideran "plausible de les lui attribuer"(p. 393) (algunas de ellas, siempre dejando claro que "le texte (...) se prêtait aussi facilement aux retouches de l'auteur qu'aux fantaisies des copistes" (p.394). Por tanto muestran muchas reservas para decidir, en cada caso concreto, si los añadidos son del autor o de un escriba colaborador, acaban su trabajo anunciando la publicación del texto con notas aclaratorias en las que pensaban acometer esa difícil tarea de depuración. Desgraciadamente no tuvieron el tiempo de hacerlo.

El artículo de Juan Menéndez Pidal ("Don Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V", *RABM*, XX y XXI, 1909. Cito por la impresión de ambos trabajos que hizo la *RABM*, 1909,

45 págs, con el título "El bufón de Carlos V Don Francesillo de Zúñiga. Cartas inéditas") hace una semblanza biográfica de Don Francés (su origen navarro, de familia conversa, sastre en Béjar, etc..., pp. 5-24) de la cual sobresale un importante testimonio sobre su caída en desgracia con el Emperador en el momento en que éste va a ir a Italia -1529- (pp. 5, 14-15 y 17-19). El dato, procedente del libro *Espejo del Príncipe Christiano* del Dr. Francisco de Monsón (Lisboa 1544 y 1571, y ms. 8547 de la BNM), habia escapado a otros biógrafos anteriores y aclara la fecha de la segunda redacción.

Menéndez Pidal se vale, para su biografía, de elementos extraidos de la *Crónica* y el *Epistolario*, a los que añade testimonios de las cinco cartas que publica,procedentes del manuscrito de Valladolid (el que Morel-Fatio y Léonardon no habían visto). Da también a conocer las anécdotas recogidas por Santa Cruz en su *Floresta*, *Zapata* en su *Miscelánea*, etc

Aunque se compromete menos en el examen de los manuscritos, es también partidario de dos familias de copias que establecerían una redacción primitiva, y otra segunda añadida hasta el viaje de Carlos V a Italia en *152*, (p. 13, nota 3). La diferencia de punto de vista con los dos hispanistas franceses no es muy sustancial, pues, como éstos últimos aclaran en el *post-scriptum* de su artículo, la primera redacción según Menéndez Pidal incluiría la segunda que ellos proponen o, dicho de otro modo, su segunda (=l^a + hechos hasta mediados de 1527) sería una familia intermedia entre la primitiva y la que llega hasta 1529.

He creído imprescindible el resumen precedente para valorar de forma adecuada la labor de D. Pamp, ya que en sus páginas introductorias no existen dichos planteamientos.

La editora descalifica, con razón, los intentos de sus antecesores (Gayangos en 1855, Pilar Guibelalde y Emiliano M. Aguilera en 1969...) y expresa sus reservas sobre otros aspectos de la crítica sobre D. Francés (pp. 11 y 57-60 de su *Introducción*).

"Las dificultades de establecer el texto - dice, y hay que estar de acuerdo - se deben más a la multiplicidad de manuscritos (ninguno autógrafo) con versiones muy distintas, que a la oscuridad de algunas referencias contemporáneas"(p.57). Valora muy positivamente los dos estudios citados, el de los dos hispanistas franceses y el de Menéndez Pidal, sobre todo el primero, "sin el cual esta edición no hubiera podido hacerse" (p.59).

Bien está, desde luego, el utilizar como punto de referencia esos memorables trabajos citados, puesto que son los más serios y convincentes - los únicos - de lo hecho hasta la fecha. Sin embargo, no parece adecuado como método de trabajo concederles el exceso de crédito que les atribuye D. Pamp, que parece dar por acabado lo que tan ilustres hispanistas consideraron de forma mucho más "humilde" y limitada (cfr. las referencias citadas de sus páginas 371, 372, 376, 390, 393...).

El asunto se complica cuando la editora interpreta erróneamente sus palabras al escribir en la p. 60: "Morel-Fatio consideraba que su estudio constituía una base para "la reproduction toute simple, mais précise et sans remaniement moderne, d'un des manuscrits anciens"(p. 390).

En ningún momento del trabajo de Morel-Fatio y Léonardon se deja, ni siquiera sospechar que sus conclusiones sean una base para "la reproduction toute simple ... d'un des manuscrits anciens" y menos de hacerlo pasar por una edición crítica. Creo que las citas antes transcritas lo aclaran perfectamente. La frase que trae a colación D. Pamp, sacada de su contexto, forma parte, nada menos que de *una referencia a la edición de Gayangos*, y dice así: "C'est donc un texte bâtard et vicieux que Gayangos a pris comme fond de la propre édition, et celle-ci, dépourvue d'annotation critique, s'est même trouvée dénuée

de la *valeur documentaire* qu'aurait présentée la reproduction toute simple, mais precise et sans remaniement moderne, d'un des manuscrits anciens" (p. 384 y no 390, como anota D. Pamp).

Por tanto, lo único que dicen ambos hispanistas es que la edición de Gayangos ni siquiera tiene el *valor documental* que hubiera supuesto "la reproduction toute simple... d'un des manuscrits anciens".

Partiendo de este llamémosle "error" inicial, las conclusiones no pueden ser certeras: "Se trata, pues, de buscar un manuscrito de la *Crónica* completa entre los más tempranos que señala Morel-Fatio, con el mínimo de enmiendas, adiciones y correcciones posteriores, que a la vez esté lo suficientemente bien conservado como para transcribirlo fielmente"(p.60). El único que cumple esas condiciones "aunque no es perfecto", dice, es el 6193 de la BNM (p.60).

Creo que desde los criterios de la filología textual de hoy no se trata, desde luego, de elegir un único manuscrito, o que, al menos, no es eso lo que pide la *Crónica* de D. Francés. Lo que la obra reclama es ese "travail trés délicat et de longue haleine" y "au-dessus de nos forces" del que hablaban los hispanistas franceses. Trabajo que implicaría, como mínimo, el estudio y descripción de los veintidós manuscritos localizados su clasificación - posible, como se demostró desde 1909 - en familias de afinidad, la elección - si estuviese permitido, que no parece probable - de un único texto-base o cualquier otra alternativa argumentada, y la confección de un corpus crítico de variantes, lecturas dudosas, interpolaciones - con sus problemas - etc... Cualquier otro trabajo que no sea éste puede tener, desde luego, "valeur documentaire", como decían Morel-Fatio y Léonardon, pero seguirá sin proporcionar una edición crítica solvente de esta obra.

No cabe duda que la empresa es larga y laboriosa, que probablemente requeriría para sus condiciones óptimas un trabajo de equipo. Pero sigue siendo necesaria, como tantos otros casos de nuestra historia de la literatura, algunos de los cuales han ocupado, o siguen ocupando, muchos años de investigación a sus editores.

Lo que hace D. Pamp no es, por tanto, una edición crítica. Pero incluso su "valeur documentaire" puede ponerse en entredicho: por su introducción sólo consta (o sólo se demuestra) que haya visto el ms. 6193 de la BNM, y no los restantes, a la vez que los razonamientos para elegir éste y no otro son bien poco convincentes: "nuestro manuscrito demuestra de principio a fin un estilo más directo, sencillo y menos verboso que ningún otro, resultando así más corto, más interesante para el impaciente lector moderno, y acaso más compatible con la autoría de un ex-sastre" (p. 61). Aunque haya que dar cabida a un margen de subjetividad del crítico, legítimo siempre que se razone , no es éste un caso de argumentación suficiente como para considerarlo "sólida base de una versión"(p.61), en las que se incluyen, sin explicar por qué, partes ante las que Morel-Fatio y Léonardon expresaron reservas de autenticidad.

Sirvan estos comentarios para precisar que el primero de los objetivos de la editora aún está por cumplirse, es decir, "proveer al estudioso con una versión adecuada de la obra de entretenimiento que ha sido peor editada desde un comienzo" (p.63).

Su segundo objetivo, "que esta edición contribuya a arrojar un poco de luz sobre el fondo intelectual y social del período"(p.63) también merece comentario.

El capítulo I de su *Introducción* ("El fondo histórico"), junto con parte de las notas históricas al texto, es interesante desde la perspectiva de lo que "faltaba por hacer" según los hispanistas franceses: la identificación de los personajes citados y de los acontecimientos del reinado de Carlos V de los que se ocupa D. Francesillo. La editora contrapuntea lo

histórico y lo narrado a lo largo de este capítulo. Lo más llamativo es, quizá, el análisis que hace de las pretensiones de D. Francés:"...no adopta en absoluto la actitud de historiador de oficio, con la postura analítica ante los acontecimientos", (p. 11). Al contrario, su pretensión es divertir a la corte y a su amo, para lo cual selecciona aquellos hechos que le permiten su utilización "como trampolín para saltos verbales (p.17) en los que lucir su imaginación, entretener y hacer reír. "No le interesa lo abstracto, sino lo concreto; no lo nacional, sino lo personal; no lo político, sino lo humano"(p.18). Esto explica que no hable en ocasiones de hechos históricos importantes de la política nacional o europea (o que sean sólo un "eco" lejano), y en cambio si trate por extenso, por ejemplo, las bodas del Emperador con Isabel de Portugal u otros acontecimientos que, o bien presenció, o bien se prestaban a ejercicios burlescos atractivos para un ambiente cortesano. También explica que acontecimientos notables pero para algunos no gratos o espinosos (Comunidades, Saco de Roma...) se traten más brevemente o desfigurados, para atraerse al público cortesano o evitar la ofensa al Emperador,

En el capítulo II ("El bufón en España") D. Pamp presenta, para usar sus términos, unas "notas de aproximación" a lo que aún está por hacer: el estudio histórico de los bufones y los locos en España. Se ocupa del bufón en el léxico de acuerdo con los repertorios al uso para, partiendo de las definiciones que en ellos se encuentran y con la ayuda de algunos documentos, trazar unas líneas históricas sobre el bufón en la Península Ibérica, asociado a las cortes señoriales desde - que se sepa por Jiménez de Rada - el siglo VI. Los documentos que trae a colación pertenecen sobre todo a las cortes de Alfonso X, Juan II, Reyes Católicos y Carlos V.

Trata los dos puntos de vista desde los que es tradicionalmente observado el bufón: el de los que lo mantienen, y lo tienen en general como objeto decorativo, y el de los que le sirven, y suelen censurarlo. Señala, claro está la posición moralizante frente al bufón citando algun testimonio al que no sería dificil añadir muchos textos, tan abundantes entre los moralistas del siglo XVI y posteriores, contra "truhanes y chocarreros", seres que por favor imperial o de un señor, conseguían en la corte un ascenso rápido, aunque arriesgado, que envidiaban los hombres de letras.

El capítulo concluye con una serie de rasgos distintivos del bufón español frente al europeo, agresivo no sólo de palabra sino de obra: "El predomínio de lo intelectual y verbal en la bufonería española constituye, al menos en el Siglo de Oro y en Don Francés de Zúñiga, la principal nota diferenciadora frente al común del oficio en el resto de Europa"(p.35).

El capítulo III ("Don Francés") traza una biografía del bufón con los datos que ya proporcionaron F. Wolf, J. Menéndez Pidal y A. González Palencia. Se conjetura su nacimiento hacia 1490 en Béjar, donde fue sastre y criado de los señores de Béjar. Hacia 1524 entró como bufón al servicio del Emperador, hasta 1529, año en el que cae en desgracia. Casado y con dos hijos se retiró a Béjar; allí un Grande de España enemistado con su lengua lo asesinó a puñaladas en 1532. D. Pamp, como Menéndez Pidal, toma claramente partido a favor de su origen converso (pp. 41 y 48), del que no estaban del todo convencidos Morel-Fatio y Léonardon. Apunta una dirección de trabajo por ella no explorada que quizá pueda dar algún resultado hoy desconocido: la existencia de documentos sobre D. Francesillo en los protocolos del Archivo Histórico Provincial de Salamanca.

El capítulo IV ("La Crónica"), además de aclarar los criterios de edición empleados, ya comentados al principio de estas páginas, se dedica fundamentalmente a pasar revista

a los aspectos literarios de la *Crónica*. La confesión de D. Francés de haber escrito su obra porque "necesario y cosa razonable es a los hombres buscar maneras de vivir" (Prohemio, p. 67 se contempla no sólo como *justificatio* bufona, (parodia del *Marco Aurelio* de Guevara, dirá después, p. 52) sino como propósito para algo no declarado: "crear la irónica distancia entre él y sus lectores cortesanos" (p. 50) necesaria para su oficio de bufón y subproducto lógico de su condición de converso.

Tras una breve comparación con la picaresca (p. 50) y una más breve referencia a la estructura cómica de la obra (p. 51), Diane Pamp se ocupa de la estructura literaria, "parodia de la primera versión del *Marco Aurelio* (Sevilla, 1528) de Fray Antonio de Guevara" (p.51), como ya señaló María Rosa Lida y también trató Márquez Villanueva, ambos sin proposito de hacerlo por extenso. Pamp tampoco apura el tema que, en cambio, habría podido comentar con mucho más detenimiento en las notas al texto.

Se refiere también a la singularidad de la sátira del bufón, que no es moralista ni tampoco explota los tópicos de la tradición satírica. "Su particularidad es satirizar siempre al individuo, duque, alcalde o lo que sea, como tal, por nombre y señas, sus características físicas, sus idiosincrasias, apariencia, limpieza de sangre, relaciones sociales y familiares, y su situación financiera" (pp. 53-54).

No considera a la sátira el mayor mérito literario de la obra sino "el contínuo alternar entre relato cortesano y fantasía totalmente desenfrenada"(p. 54) y su "*humeur noir* que no halla paralelo hasta los *Sueños* de Quevedo" (*Ibídem*).

La *Crónica* sería un ejemplo precioso, como ya había dicho Menendez Pidal, por ser "caso único del bufon que escribe su propio libro" (p. 54), lo cual se corresponde, también con su vocabulario, sintaxis, las fórmulas orales frecuentes, el tipo de prosa y de lenguaje (pp. 54, 56 y 57).

Como obra cómica verbal tiene la *Crónica* un fecundo sustrato de tradición medieval de lo grotesco-popular, tema éste que sólo enuncia D. Pamp y pierde la ocasión de abordar en las notas al texto.

La apariencia erudita y documentada de las notas invitaría a pensar que van a resolverse los problemas que plantea la lectura del texto, pero esto no siempre es así. Los criterios de anotación de personajes históricos citados tienen algunos defectos serios: uno, que frente a las "ausencias" (unos cincuenta personajes sin identificar) todavía hay que leer que el "Rey católico (1492-1516) era abuelo materno de Carlos V" (nota 7) o, cuando D. Francés dice que la Emperatriz parió a Don Felipe, príncipe heredero, se aclare que se trata de "Felipe II de España, naturalmente"(nota 531). Junto a esto sobresale también la frecuencia con que el lector ignora la fuente que ha servido a la editora para iluminar un dato o un personaje citado en el texto, costumbre bastante arraigada hoy en los editores de clásicos.

Con las notas literarias ocurre algo parecido: frente a la ociosidad de algunas que todavía quieren aclarar que "pasé de esta vida a la otra' es "un tópico medieval y renacentista" (nota 497), que chapurreos linguísticos de D. Alvaro de Acosta son "español notablemente aportuguesado" (nota 500), y otros chistes evidentes (ver, por ejemplo, el final de la nota 12) se echan en falta otras informaciones cuyas consecuencias se dejan sentir en la comprensión del texto. Algunas ausencias son sólo léxicas, porque la simple anotación de diccionario de términos como *alcotán, trementina, cucarro, socrocio, romadizío, taheli, anadón, reculo, buharro, carrilleras, pipote, divieso, braguetón, melcorcha* (no melcocha), *hanequín*, etc..., que no son hoy vocablos usuales, explicaría muchos chistes de D. Francés que hoy son imposibles de entender sin la ayuda de un

repertorio lexicográfico adecuado. Otras veces la nota que se echa en falta no remite a un desconocimiento léxico del lector de hoy, sino a juegos verbales de D. Francés que habría que explicar por el contexto cultural y lingüístico de la corte carolina y que un editor de un texto clásico debería estar en condiciones de hacer, pues, de otro modo, es imposible que el lector poco familiarizado con los referentes de D. Francés saque mucho partido de los chistes del bufón. (Cfr. pp. 94, 95, 101, 101-102, 113, 135, 174... entre otros ejemplos).

Un recopilador bibliográfico, en el capítulo correpondiente a la historiografía áurea de un manual bien conocido (*Historia y crítica de la Literatura Española* vol. II (Barcelona: Crítica, 1980), p. 227), afirma: "La estupenda *Corónica* (1529) de Fracesillo de Zúñiga, bufón del rey, puede al fin leerse en una edición depurada y anotada, a cargo de D. Pamp". Aseveraciones tan endebles y ligeras invitan a pensar que los libros no se leen con detalle, o incluso que no se leen.

En suma sin descartar algunas aportaciones del trabajo de D. Pamp arriba indicadas, una obra maestra de la historia bufonesca y anedóctica de nuestro Renacimiento busca, todavía, editor.

Ana Vian Herrero
Universidad Complutense de Madrid

Los passos perdidos: un viaje al tiempo mítico de América

Roberta Giménez Damasceno

Introducción

El análisis que sigue promueve el planteamiento del tiempo y del espacio en *Los Pasos Perdidos*. El protagonista, sin nombre, sería el Adán de los trópicos, un latinoamericano cualquiera que parte míticamente en busca de su propia identidad. El primer escenario de la pseudoaventura en la selva es una metrópoli norteamericana que, a todas luces, parece ser Nueva York. A su vez, la capital latinoamericana, primera escala del viaje,es una ciudad arquetípica que puede ser cualquiera de nuestras capitales, y es identificable, por ello mismo, con Caracas, aun cuando, según el mismo Carpentier, tiene también detalles de La Habana y de Rio de Janeiro. Hay, incluso, la precisa circunstancia de que la revuelta armada que sorprende al protagonista en esta capital, si bien refleja una experiencia que muchos latinoamericanos han tenido alguna vez, debió de inspirarse en un acontecimento real vivido por Carpentier en Venezuela. En afecto, Carpentier llega a Caracas el 21 de Agosto de 1945, y siete semanas mas tarde, el 18 de octubre, se produce el golpe militar que derribó el gobierno del general Isaías Medina Angarita. Las escenas de violencia urbana reproducen, efectivamente, con verismo, los momentos vividos por él y su esposa los días 18, 19 y 20 de octubre de 1945, cuando habitaban un hotel en el centro de Caracas, situado a pocas cuadras del Palacio de Miraflores, sede oficial del gobierno venezolano.

De la capital latinoamericana, el protagonista parte a una pequena ciudad cuya descripción concuerda plenamente con una hermosa villa de los Andes venezolanos. De ahí se emprende el viaje rumbo a la selva, trayectoria que cruza regiones fácilmente identificables en la geografía venezolana: los Andes y la llanura del oriente venezolano, que ofrecía centenares de "mechurríos", bocas llameantes donde se quemaba el gas proveniente de los pozos de petróleo:

"...Sobre una llanura pelada, era un vasto bailar de llamaradas que se restallaban al viento como la bandera de algún divino asolamiento. Atadas al escape de gases de los pozos se mecían, tremolaban, envolviéndose en sí mismas, girando, a la vez libres y sujetas a corta distancia de mechurríos - artes de ese fuego enjambre, de ese fuego árbol, parado sobre el suelo, que volaba sin poder volar, todo silbante de púrpuras exasperadas" (página 99).

El espacio y el tiempo

En *Los Pasos Perdidos* el espacio y el tiempo no son homogéneos, ambos presentan rupturas, quiebras; existen dimensiones de espacio y de tiempo cualitativamente diferentes. Asi como la historia de Cristo, posee un espacio y un tiempo sacralizados que pueden repetirse en lugares distintos de lo eterno. Lógico es que estos momentos, cronológicos del punto de vista de la historia, se sacralizan cuando son repetidos, puesto que reviven el momento original, o sea, el primer momento que dio origen a otros igualmente santos. Hay que reconocer que las religiones se manifiestan a través de ritos sagrados de repetición, creando, por lo tanto, un espacio sagrado, un tiempo también sagrado, en oposición a espacios y tiempos no-sagrados.

Es posible afirmar que la experiencia religiosa de la no-homogenización del espacio, constituye una experiencia primordial, algo semejante a la fundación de un mundo. La idea de romper con lo real, por medio de una ruptura en el espacio y en el tiempo, permite la constitución de un nuevo mundo. Si hablamos de un espacio sagrado es porque reconocemos un espacio profano cortado a cada introducción de lugares sacralizados, sea a través de un viaje o de un descubrimiento interior de un sitio ya conocido. Existen, por ejemplo, hogares privilegiados, cualitativamente diferentes de los demás: sea el paisaje natal, el sitio de los primeros amores, la primera ciudad extranjera visitada, una iglesia, una isla o aún una aldea primitiva. Si tomamos el ejemplo de la iglesia, vemos que para un creyente este templo participa de un espacio diferente de la calle donde se encuentra. La puerta que se abre para el interior de la iglesia significa el límite de los dos espacios: lo que está sacralizado y el profano. Una función análoga de límite entre lo sagrado y lo profano es la línea tangente y mítica del espacio doméstico: la puerta de la calle es el vehículo del paso. En el interior del mundo sagrado, el mundo profano es trascendido.

Vida de Sísifo

El mito de Sísifo tal vez sea la identificación original más apropriada para el hombre latinoamericano, pues él se muestra un individuo suelto en el mundo actual de la supertécnica, en que el progreso un tanto deshumanizado y deshumanizante le ha transformado en ser sin nombre - todavía no es nombrado el personaje de Carpentier - por ser el representante simbólico del hombre lantinoamericano. Trátase de un prisionero de la rutina y del hastío, al punto de aniquilar casi totalmente su individualidad. En *Los Pasos Perdidos* nuestro héroe errante no extingue por completo su individualidad,

pues no la posee en conciencia; él va a desarrollar un proceso de descubrimento personal a través de la entrada en la selva, o sea, la naturaleza pasa a ser el espacio sagrado para el planteamiento de la nueva - pero siempre existente en estado de latencia - identidad.

El abandono del pasado no ocurre todavía, ya que el protagonista vive el tiempo sacralizado y este tiempo niega el tiempo lineal; para él todo se muestra como por la primera vez, todo es el presente. La selva es el psicoanálisis, el jardín colgante acerca del cual hace reflexiones: es al mismo tiempo señora y libertadora del hombre y, por hombre, entiéndase hombre latinoamericano. Mientras la selva aparece como espacio del Génesis, la ciudad viene a poner fin cabal al hombre, extinguirlo de la faz de la Tierra, así como se vislumbra en la visión del Apocalipsis. La civilización, pues, que el hombre ha creado, lo hace prisionero de sus eventos y de los eventos de sus coetáneos; la rutina tiránica, característica fundamental de esta civilización, mata todo encanto y todo sentido creador de la vida. La automatización no está presente sólo en el mundo de la técnica, sino también en el ámbito social y psicológico. De esta forma, es posible superponer el mito de sísifo a la luz de esta interpretación. Sísifo, personaje de la mitología griega, tiene por estigma poner la piedra al pie de la montaña para después recogerla; el protagonista de *Los Pasos Perdidos* no hace más que cargar esa inmensa piedra en los días que pasa en la gran ciudad:

"Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro, me sostenía por obra de impulso adquirido a fuerza de paroxismos — impulso que cedería tarde o temprano, en una fecha que acaso figuraba en el calendario del año en curso. Pero evadirse de esto, en el mundo que me hubiera tocado en suerte, era tan imposible como tratar de revivir, en este tiempo, ciertas gestas de heroísmo o de santidad. Habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cómitre por entender que era vano rebelarse, luego de un desarraigo que me hiciera vivir dos adolescencias — la que quedaba del otro lado del mar y la que aquí se había cerrado —, no veía donde hallar alguna libertad fuera del desorden de mis noches, en que todo era buen pretexto para entregarme a los más reiterados excesos. Mi alma diurna estaba vendida al Contable — pensaba en burla de mi mismo —: pero el Contable ignora que, de noche, yo emprendía raros viajes por los meanoros de una ciudad invisible para él, ciudad dentro de la ciudad, con moradas para olvidar el día, como el L'enusberg y la Casa de las Constelaciones, cuando un vicioso antojo, encendido por el licor, no me llevaba a los apartamentos secretos donde se pierde el apellido al entrar (p.14)".

Lo más trágico en su vida de Sísifo es que la rutina invade incluso esa síntesis de lo hermoso y creador de la vida que es el amor. Entonces el amor se hace ejercicio repugnante y tedioso, automatismo neurótico, periódico rito desprovisto de sorpresa y de encanto:

"El domingo, al fin de la mañana, yo solía pasar un momento en su lecho, cumpliendo con lo que consideraba un deber de esposo, aunque sin acertar a saber si, en realidad, mi acto respondía a un verdadero deseo por parte de Ruth. Era probable que ella, a su vez, se creyera obligada a brindarse a esa hebdomadaria

práctica física en virtud de una obligación contraída en el momento de estampar su firma al pie de nuestro contrato matrimonial. Por mi parte, actuaba impulsado por la noción de que no debía ignorar la posibilidad de un apremio que me era dable satisfacer, acallando con ello, por una semana, ciertos escrúpulos de conciencia" (página 11).

El tiempo de la ciudad es el tiempo de la no-conversación, del vacío en que el hombre se ha metido; la noción del laberinto alumbra bien este concepto, una vez que nuestro protagonista se pierde en su propio existir:

"Había grandes lagunas de semanas y semanas en la crónica de mi propio existir; temporadas que no me dejaban con un recuerdo válido, la huella de una sensación excepcional, una emoción duradera; días en que todo gesto me producía la obsesionante impresión de haberlo hecho antes en circunstancias idénticas — de haberme sentado en el rincón, de haber contado la misma historia, mirando al velero preso en el cristal de un pisapapel" (página 14).

El cuadro muestra el hombre sitiado por el hastío derivado de una vida excesivamente rutinaria y reglamentada, ajena a toda novedad y fascinación en la actividad cotidiana y se perfila como una vibrante denuncia de la sociedad modernizada, que al extender la automatización supertécnica a todo cuanto rodea a ese hombre — trabajo, quehacer doméstico, recreación — anula la individualidad humana y convierte a las personas en verdaderos robots vivientes, en los cuales los automatismos reflejos sustituyen cada vez más a los actos racionales y a la conducta afectiva. De aquí que resulte caracterizado ese hombre sin identidad en el laberinto de la civilización moderna y capitalista, pues aunque no se diga en el texto, podemos vislumbrar un escenario de una ciudad como Nueva York, lugar de evasión de muchos latinoamericanos. Desde la cumbre de esta visión, él no consigue moverse, pues el hombre-ninguno ha agotado su tiempo valedero, vive sin esperanzas, vaciado de vida, solo sin comunicación con sus contemporáneos; no hay más para donde proseguir, ni tampoco algo que hacer a causa de una aterradora falta de sentido. Se ha instalado en la existencia de nuestro protagonista el tiempo del fin, el tiempo del Apocalipsis.

Sin embargo, existe el dolor de una vida no vivida, echada de menos, que encuentra su aliento en los recuerdos de la infancia traídos por el acaso de una hojeada de un liro cualquiera:

"Pero fui a dar a unas páginas encabezadas por títulos píos: Recibe Rosa visitas del cielo; Rosa pelea con el diablo; El prodigio de la imagen que suda. Y una orla festoneada en que se enredan palabras latinas: Sanctae Rosae Limanae, Virginis, Patronae principalis totius Americae Latinae. Y esta letrilla de la santa apasionadamente elevada al Esposo:

¡Ay de mí o !¿ A mi querido
quien le suspende?
Tarda y es mediodía,
pero no viene.

Un doloroso amargor se hinchó en mi garganta al evocar, a través del idioma de mi infancia, demasiadas cosas juntas. Decididamente, estas vacaciones me ablandaban" (página 16).

Las vacaciones tan esperadas serían el momento de la evasión, son vacaciones en que Sísifo intenta suspender su modo esclavo de vivir. El personaje de Carpentier es prisionero de una realidad que no le atañe, una realidad meramente estética que lo llevará a su liberación personal. El camino para la liberación lo encuentra en la expedición a la selva de un país latinoamericano, donde debe buscar unos instrumentos musicales primitivos por encargo de una universidad. Empieza entonces un viaje de regreso al inicio, al momento primordial en que confluyeron las razas en el continente latinoamericano. No es solamente una época del paleolítico, cuando la tierra estaba despoblada de hombres y animales; es sobretodo un retorno a los orígenes del pueblo que vive en el hemisferio sur.

"Ciudad dentro de la ciudad..."

Solamente la subjetividad tiene el poder de invertir el sentido literal de la vida, transformar el tiempo cronológico en tiempo original; hablar de tiempo de origen significa calificarlo de tiempo sagrado, ya que éste es por su naturaleza misma reversible. De esta forma, es posible que nuestro protagonista se encuentre en una "ciudad dentro de la ciudad" con un ritmo de vivencia distinto. La ciudad es el espacio del hombre moderno; si embargo, el héroe de *Los Pasos Perdidos* intenta negar este concepto creando otra dimensión de ciudad: la que él acaba de descubrir interiormente y que propone como camino el descubrimento de la verdad acerca de la identidad latinoamericana, verdad esta que sólo puede ser encontrada en un horizonte que plantee el hombre junto a la floresta. La entrada en la selva va a profundizar la idea de que existe un tiempo a ser rescatado en favor del hombre y en detrimiento a otro tiempo, roto, que tiene vigencia para automatizar y, por lo tanto, destruir a este mismo hombre.

El protagonista de *Los Pasos Perdidos* para por un proceso de autoconocimiento mediado por un tiempo realmente vivido y un espacio primitivo que es la aldea en la selva; antes de encontrarse a si mismo, él vivía como un hombre no-religioso de una sociedad moderna y reconocía la diferencia entre el tiempo predominantemente monótomo del trabajo y el tiempo de los espectáculos, festivos. Sin embargo, no conocía la vida aldeana junto a la naturaleza y a la mujer por excelencia (la mujer mestiza); desde entonces todo pasa a cambiar: el concepto de tiempo que se basa en la existencia de ratos que se preceden y se siguen se transforma en conformación sagrada de tiempo, es decir, él pasa de hombre no-religioso moderno a ser religioso que vive en una aldea primitiva. Lo que ocurre en la historia es la inserción, a través de un viaje de trabajo, de un tiempo sagrado que para el protagonista deja de ser histórico porque es original, mítico.

Nuestro personaje realiza una reversión en el calendario con ocasión de una misa celebrada en la selva; el acontecimento fue considerado para él, el momento fundador de las aldeas, así como se dió en la colonización:

> "Yo veía con creciente sorpresa como el Cáliz y la Hostia se dibujaban sobre la Piedra de Ara; como el Purificador se abría sobre el Cáliz y el Corporal se situaba entre las dos luminarias rituales" (página 167), Y sigue con el episodio de la misa en: "Y en torno nuestro estaban los gentiles, los adoradores de ídolos, contemplando el misterio desde su nártex de lianas. Yo me había divertido, ayer, en figurarme que éramos Conquistadores en busca de Manoa. Pero de súbito me deslumbra la revelación de que ninguna diferencia hay entre esta misa y las misas que escucharon los Conquistadores del Dorado en semejantes lejanías" (página 167).

La misa muestra que nuestro protagonista, representante del hombre latinoamericano que se descubre, vuelve a ser contemporáneo de su cosmogonía — si consideramos el Cosmos solidario con la creación del mundo. Este hecho confirma que el héroe vivía un tiempo que había gastado el ser humano, la sociedad, el Cosmos; era un tiempo destructivo que debería ser abolido para reintegrar el momento mítico en que el mundo viniera a la existencia. Para el hombre de las culturas arcaicas el mundo se renueva anualmente, o sea, reencuentra a cada año la santidad original. Desde este punto analítico, nuestro protagonista deja de ser hombre moderno y empieza a ser hombre religioso, porque ha conocido un momento sagrado, el cual no participa del tiempo que lo antecede ni tampoco del que lo sigue. Lo que ocurre verdaderamente es la vuelta, el eterno retorno realizado hacia el siglo XVI: "El tiempo ha retrocedido cuatro siglos"; el retroceso en el tiempo marca el proceso del hombre sin orígenes identificados que se descubre poco a poco a través del tiempo cronológico para rehacer la realidad perdida y, en el caso, no introyectada.

Si reflexionamos sobre el comportamiento del héroe de [Los Pasos Perdidos] percibimos que él consigue ser iniciado en su entrada en la selva por medio de su espíritu contemplativo, sin prejuicios, que lo impidiesen conocer sus orígenes:

> "Donde el cronista se asombraba ante la presencia de árboles gigantescos, he visto árboles gigantes, hijos de aquéllos, nacidos en el mismo lugar, habitados por los mismos pájaros, fulminados por los mismos rayos. El río entra en el espacio que abarcan mis ojos, por una especie de Tajo, de desgarradura hecha al horizonte de los ponientes; se ensancha frente a mí hasta esfumar su orilla opuesta en una niebla verdecida de árboles, y sale del paisaje como entró, abriendo el horizonte de las albas para derramarse en la otra vertiente, allá donde comienza la proliferación de sus islas incontables, a cien leguas del Océano" (página 107).

Mientras tanto, la imagen que su padre tenía de su gente, la misma que poblara su imaginario, contrastaba con todo lo que percibía a través de todos sus sentidos:

> "No podía darse un paso en aquel continente sin ver fotografías de niños muertos en bombardeos de poblaciones abiertas, sin oír hablar de sabios confinados en salinas, de secuestros inexplicados, de acosos y defenestraciones, de campesinos ametrallados en plazas de toros. Yo me asombraba - despechado, herido a lo hondo — de la diferencia que existía entre el mundo añorado por mi padre y el que me había tocado conocer" (página 89).

En este apartado el personaje de Carpentier experimenta una ruptura: para el

padre, los obreros de su país trabajaban oyendo la Novena Sinfonía — mundo artificial, alienado —; para el hijo el conocimiento de la tierra latinoamericana pasa por la pesadumbre de la muerte y del caos. A esta tierra latinoamericana que le atribuye la expresión de tierra natal, pues simboliza la tierra de origen de la raza latinoamericana. Es posible apuntar entonces un episodio de doble revelación: primero el protagonista pasa a reconocer la visión ajena que su padre, su ancestro, tenía de lo real y de las tierras de su gente; y, segundo, es capaz ahora de formular su propio análisis acerca de la tierra de origen, desvinculada del imaginario latinoamericano producido por la figura del padre.

En otro ámbito, hay la cuestión de la clasificación del espacio; el personaje se mueve en una historia que se desplaza no solamente en el tiempo sino también en dimensiones espaciales. Ocurre un movimiento centrípeto con relación al descubrimento de los espacios, pues si consideramos Nueva York, la gran ciudad capitalizada, como punto de partida del desplazamiento de nuestro personaje, percibimos que él realiza un movimiento o en dirección a la parte inferior del globo (como el caracol, si lo tomamos como imagen), encontrándose en una capital latinoamericana — Puerto Anunciación — donde el modelo de civilización sufrió un proceso de adaptación forjada — y por qué no decir forzada o impuesta — por colonizadores capitalistas. Lo que rige esta pseudocapital es el caos y la superposición de realidades culturales distintas envueltas en la atmósfera de la muerte, lo que nos es mostrado por el narrador a través del relato de la revolución. Puerto Anunciación es la zona límite conflictiva que todavía protege la selva; es la mediación entre la urbe maquinaria y perversa y lo primitivo de la naturaleza, es aún area de resistencia donde pelean extranjeros y nativos en defensa de la tierra a que creen, uno a uno, tener su derecho. Pero la jornada prosigue y el personaje de Carpentier continúa con su desplazamiento hacia dentro de la ciudad latinoamericana hasta llegar a la selva que es su verdadera casa y por lo tanto el verdadero yo latinoamericano. Después del descubrimiento de su espacio de verdad, el movimiento sigue hacia dentro de sí mismo; un alcance mítico ya que presupone la noción de tiempo del comienzo.

El personaje del Adelantado funciona en la narración como el gran maestro iniciador de lo selvático; es él quien conoce los caminos hasta por debajo del agua, es el Gobernador de aldeas y el mismo que, por herencia de su raza, cierra a nuestra protagonista la puerta del bloque hermético que es la selva. Lo que sigue abajo, muestra la selva como ambiente mítico que sólo se deja conocer a través de una iniciación:

> "De pronto, me despierta un grito del Adelantado: 'Ahí está la puerta!' ...Había a dos metros de nosotros, un tronco igual a todos los demás: ni más ancho, ni más escamoso. Pero en su corteza se estampaba una señal semejante a tres letras V superpuestas verticalmente, de tal modo que una penetraba dentro de la otra, una sirviendo de vaso a la segunda, en un diseño que hubiera podido repetirse hasta el infinito, pero que sólo se multiplicaba aquí al reflejarse en las aguas. Junto a ese árbol se abría un pasadizo abovedado, tan estrecho, tan bajo, que me pareció imposible meter la curiara por ahí. Y, sin embargo, nuestra embarcación se introdujo en ese angosto túnel, con tan poco espacio para deslizarse que las bordas rasparon duramente unas raíces retorcidas" (página 152).

Reiterando la idea de que la cosmogonía es el arquetipo de toda creación, es posible decir que para el hombre primitivo, aldeano de la selva, toda la creación comienza en el tiempo y por eso este tiempo mítico encontrado en la selva cerrada se revela como una realidad que pasa a la existencia. La misa funda la ciudad, es el momento de la creación para aquel pueblo que la presencia y especialmente para el protagonista de *Los Pasos Perdidos,* el cual es el representante de este mismo pueblo. El evento religioso ejecutado por muchos descubridores históricos posee los elementos necesarios para la reactualización del acto sagrado, manteniéndose en vigor como una fiesta de cumpleaños o como las fiestas saturnales que sirven no menos para reactualizar un acontecimiento. No queda duda de que hay en la historia la recapitulación de la cosmogonía capaz de poblar no solamente la aldea de Santa Mónica de Los Venados sino el mundo personal de nuestro protagonista; puesto que todo funciona como su gran oportunidad, la posibilidad de su regenereción como individuo. Sigue el apartado:

> "La selva era, sin embargo, un mundo compacto entero, que alimentaba su fauna y sus hombres, modelaba sus propias nubes, armaba sus meteoros, elaboraba sus lluvias: nación escondida, mapa en clase, vasto país vegetal de muy pocas puertas" (página 121).

Se realiza entonces un verdadero proceso de cura, introducido por la misa y profundizado por la identificación con el mimetismo de la naturaleza; camino que se cierra solamente a través de la presencia femenina de Rosario, que actúa como fuerza telúrica traducida en la expresión madre-naturaleza, y más, cuando evocamos la madre de las madres que es la madre de Dios. A esa mujer, el personaje de Carpentier le atribuyó la misma importancia que la misa tuvo para él, una vez que él la considera progenitora de la propia creación, de la luz que anima y da fuego al ser humano. Rosario también constituye elemento fundamental para el regreso al origen sagrado donde podíamos encontrarla: la mujer mítica, dueña de la vida. Se dice acerca de Rosario:

> "Al pie de un árbol grande, Rosario, rodeada de ancianas que machacaban tubérculos lechosos, lavaba ropas mías. En su manera de arrodillarse junto al agua con el pelo suelto y el hueso de restregar en la mano, recobraba una silueta ancestral que la ponía mucho más cerca de las mujeres de aquí que de las que hubieran contribuido con su sangre, en generaciones pasadas, a aclarar su tez. Comprendí por que la qué era ahora mi amante me había dado una tal impresión de raza, el día que la viera regresar de la muerte a la orilla de un alto camino. Su misterio era emanación de un mundo remoto, cuya luz y cuyo tiempo no me eran conocidos. En torno mío cada cual estaba entregado a las ocupaciones que le fueran proprias, en un apacible concierto de tareas que eran las de una vida sometida a los ritmos primordiales" (pagina 164).

En cuanto hombre latinoamericano sin reflejo en el espejo, nuestro protagonista intenta perfilar su rostro regresando hasta el punto de sus orígenes, con el fin de cambiar su condición de hombre participante del Cosmos. El retroceso:

"Acaso transcurre el año 1540. Nuestras naves han sido azotadas por una

tempestad y nos narra el monje ahora, a tenor de la sacra escritura, como fue hecho en el mar tan gran movimiento que el barco se cubría de las ondas; mas Él dormia, y llegándose sus discípulos le despertaron diciendo: "Señor, sálvanos que perecemos; y Él les dice: ¿Por que teméis, hombres de poca fe?, y entonces, levantándose, reprendió a los vientos y a la mar y fue gran bonanza. Acaso transcurre el año 1540. Pero no es cierto. Los años se restan, se diluyen, se esfuman, en vertigioso retroceso del tiempo" (página 168).

Trátase sintéticamente del retorno al tiempo de origen, cuyo fin terapéutico es empezar otra vez la existencia, nacer (simbólicamente) de nuevo; como si la vida no pudiese ser arreglada sino recreada por la repetición simbólica de la cosmogonía. Pero la misa no es solamente misa de Descubridores, ni tampoco de indios — pues éstos ya se encontraban en el territorio primitivo de las aldeas —; ésta es la Misa de la Conquista, la cual marca un nuevo mito fundacional distinto del solamente cristiano español y del indígena; trátase del momento de origen de otro pueblo, de un pueblo de raza mestiza, de raza latinoamericana.

Retomando la figura de Rosario, vemos que además de simbolizar la mujer por excelencia, es la hembra-madre de esta raza mezclada cuyo matiz se lo encuentra en el poder que ejerce sobre los hombres, aquéllos de su pueblo, por representar la gran fuerza telúrica que rige al que vive en el hemisferio sur. El trecho que sigue muestra la primera aparición de Rosario distinguida en la percepción de nuestro protagonista:

> "Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera, que acababa de advertir al verla levantarse para poner el hato de ropa y el paraguas en la rejilla de los equipajes. Lo cierto era que esa viviente suma de razas tenía raza. Al ver sus sorprendentes ojos sin matices de negrura evocada las figuras de ciertos frescos arcaicos, que tanto y tan bien miran, de frente y de costado, con un círculo de tinta pintado en la sien" (página 81).

Todavía el concepto de belleza femenina cambia también con el descubrimiento de esta mujer; para nuestro protagonista sin nombre, Mouche era la evasión de un matrimonio estéril, de una vida sin ánima, y la creía una bella mujer en su mundo caduco. Al emprender el viaje rumbo al descubrimiento de su identidad, percibe que la vanidad ostentada por Murche no resiste a la natura inexorable de la selva, y más, contrapone Rosario ella, haciendo una especie de parábola de la belleza cuyo personaje central es la mujer mestiza:

> "Entre su carne y la tierra que se pisaba se establecían relaciones escritas en la pieles ensombrecidas por la luz, en la semejanza de las cabelleras visibles, en la unidad de formas que daba a los talles, a los muslos que aquí se alababan, una factura común de obra salida de un mismo torno. Me sentía cada vez más cerca de Rosario, que embellecía de hora en hora, frente a la otra que se difuminaba en la distancia presente, aprobando cuanto decía y expresaba" (página 104).

Lo ocurrido con este personaje tiene su fruto. En esta búsqueda del tiempo revertido que aparentemente fortalece como una aventura en la selva, Sísifo se encuentra en libertad. La vida alcanza una nueva dimensión del Génesis que empieza a ser ordenado como fue un día, o en los días de la Creación. La raza que acaba de ser fundada contiene los personajes imprescindibles para la configuración de este nuevo mundo: es el Adelantado, el mestizo que tiene por función establecer leyes de conducta; los indios siempre presentes; el padre misionero español, que reza misa sobre la piedra o el griego que simboliza la tradición clásica del Occidente y el espíritu comercial de la época de las navegaciones — tiene el apodo de Buscador de Diamantes. Se confirma en el apartado:

> "Fundar una ciudad. Yo fundo una ciudad. Él ha fundado una ciudad. Es posible conjugar semejante verbo. Se puede ser Fundador de una Ciudad. Crear y gobernar una ciudad que no figure en los mapas, que se sustraiga a los horrores de la Época, que nazca así, de la voluntad de un hombre, en este mundo del Génesis. La primera ciudad. La ciudad de Henoch, edificada cuando aún no habían nacido Tubalcaín el herrero, ni Jubal, el tañedor del arpa y del órgano..." (página 180).

La alusión al pasaje bíblico de la "Descendencia de Caín" viene a comprobar que la raza del personaje de Carpentier posee un ideario mental que incluye también el mundo cristiano, y en ciertos momentos el mundo clásico. Nuestro personaje hace asociaciones de lo nuevo con un paradigma cultural que a menudo va surgiendo; es la cultura blanca aprendida en la gran ciudad. Este lado del personaje se demuestra más fuertemente por su necesidad de registrar lo viviente. Intenta de todos modos rescatar la eternidad de su experiencia a través de un Treno, composición musical que empieza a escribir en la selva y a causa de la selva. Ocurrirá correctamente una ruptura debido el doble impulso de querer vivir y al mismo tiempo registrar, transformar en arte, algo que se comprobó que solamente podría ser vivido. La vuelta al mundo civilizado con el pretexto de buscar papel para dar cabo del Treno termina cabalmente con la convicción de vivir como en los tiempos primordiales de América. No es posible volver al Dorado por más de una vez; y la historia plantea la idea de que es necesario entrar totalmente en el mundo del Éden sin intentar explotar sus fuentes de riqueza natural, ni tampoco intentar observar, analizar este mundo de sueño, pues este sería el camino de la no-vivencia, el mero mundo de una obra póstuma a ser venerada y no vivida.

Cuando vuelve el personaje todo está cambiado: el griego tiene perspectivas capitalistas mas específicas y ya no es el mismo; solo, no consigue adentrarse en la selva en busca de Santa Mónica de Los Venados debido a la creciente, lo que muestra que la naturaleza esta tratada de forma inexorable y superior; y el Adelantado, en la duración de los siete meses de su ausencia, le ha cerrado al fin y al cabo su entrada en la selva, pues Marcos, su hijo, se casó con Rosario que, en breve, sería madre.

Lo real-maravilloso

El viaje que se realiza en las páginas de ese libro es, además de descubrimiento

de los orígenes míticos del protagonista, una excursión también a lo real-maravilloso. Al volver a la selva no se encuentra más el paso; este se perdió, se diluyó en las aguas primordiales de la creciente cerrando la entrada para Santa Mónica de los Venados. Queda entonces la idea de que sólo es posible contemplar el realismo maravilloso una vez. Todo el recorrido del personaje de Carpentier se vislumbra por apariciones surreales, como por ejemplo en el episodio que registra la muerte del padre de Rosario, en que aparecen las mariposas en el techo del salón donde estaba el muerto:

> "El cielo estaba cerrado, en donde debía alzarse el sol, por una extraña nube rojiza, como de humo, como de Cenizas candentes, como de un polen pardo que subiera rápidamente abriéndose de horizonte a horizonte. Cuando la nube estuvo sobre nosotros, comenzaron a llover mariposas sobre los trechos, en las vasijas, sobre nuestro hombros. Eran mariposas pequeñas, de un amaranto profundo, estriadas de violado, que se habían levantado por miriadas, en algún ignoto lugar del continente, detrás de la selva inmensa, acaso espantadas, arrojadas, luego de una multiplicación vertiginosa, por algún suceso tremendo, sin testigos ni historia. El Adelantado me dijo que esos pasos de mariposas no eran una novedad en la región, y que, cuando ocurrían, difícil era que en todo el día se viese el sol" (página 128).

La visión fantástica provocada por la aparición súbita de las mariposas produce un eje simbólico que persiste durante toda la obra; la mariposa, y su movimiento de bater las alas alrededor de la luz, simboliza la razón y el pensamiento dialéctico. Mientras tanto, en la historia, vuelan por encima del padre muerto, anunciando, en plano sutil, la muerte de la razón. La expresión "cenizas candentes" muestra que también empieza a morir el pensamiento racional del protagonista para dar lugar a la intuición, así como muere el padre para proseguir en estado fluido de ánima — así lo cree la concepción religiosa cristiana y de muchas religiones primitivas. El evento de las mariposas vislumbra una especie de agüero para nuestro protagonista, o sea, aviso del cambio de concepción de mundo que sufrirá en su viaje a la selva.

La naturaleza grandiosa contemplada por él, como si fuera un cronista de la Colonia, confiere a la obra carácter de testimonio del Dorado; y la forma misma del libro, la marcación del tiempo cronológico a imitación de diarios de a bordo — como el diario de Colón —, lo pone delante de una realidad traducida a través de la visión del Éden:

> "Al cabo de algún tiempo de navegación en aquel camino secreto, se producía un fenómeno parecido al que conocen los montañeses extraviados en las nieves: se perdía la noción de verticalidad, dentro de una suerte de desorientación, de mareo de los ajos. No se sabía ya lo que era del árbol y lo que era del reflejo. No se sabía ya si la claridad venía de abajo o de arriba, si el techo era de agua, o el agua suelo; si las troneras abiertas en la hojarasca no eran pozos luminosos conseguidos en lo anegado. Como los maderos, los palos, las lianas, se reflejaban en ángulos abiertos o cerrados, se acaba por creer en pasos ilusorios, en salidas, corredores, orillas inexistentes. En el transtorno de las aparencias, en esa sucesión de pequeños espejismos al alcance de la mano, crecía en mí una sensación de desconcierto, de extravío total, que resultaba indeciblemente angustiosa. Era como si me hicieran dar vueltas sobre mí mismo, para atolondrarme, antes de situarme en los umbrales de una morada secreta" (página 162).

Incluso la inversión racional llega por momentos a borrar el sentido de lo verdadero, de lo real, y a hacer del hombre presa de la duda: "Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho" (página 169).

El descubrimiento de lo real-maravilloso en la naturaleza americana se complementa con el hallazgo también en el hombre, pues la aldea de Santa Mónica de Venados se mantuvo en un presente eterno, como si allí el tiempo se hubiese detenido casi quinientos años atrás; a ello se atribuye, por lo tanto, un hondo contenido de prodigio y de maravilla. Sin embargo, en ámbito general, se encuentran rasgos típicos en las culturas mestizas de América, los cuales hacen reflecionar al protagonista que piensa en la posibilidad de un destino singular para estas tierras americanas:

> "Me preguntaba ya si el papel de estas tierras en la historia humana no sería el de hacer posible, por primera vez, ciertas simbiosis de cultura" (página 112).

Sin embargo, la experiencia de lo real-maravilloso no consigue repetirse. La vuelta a la aldea, muestra que nuestro protagosnita pretende vivir el mismo presente que viviera, con arreglo a planes y propósitos conscientemente trazados de antemano, pero esta actitud equivale a destruir precisamente la magia, el sentido prodigioso de la maravilla:

> "Un día cometí el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional puede serlo dos veces, y al regresar encuentra los pasajes trastocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los informadores han mudado el semblante" (página 253); y más adelante cuando cierra su relato con la supuesta veracidad de los diarios de viaje — el diario de a bordo de Cristóbal Colón — pone a su testimonio la fecha cronológica en que se encerró la historia de su hallazgo de lo real-maravilloso en la tierra, y ahora sabía que todo lo que había pasado le pertenecía como una vivencia mítica.

Roberta Giménez Damasceno

BIBLIOGRAFIA

CARPENTIER, Alejo - *Los Pasos Perdidos*. Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1977.

CHIAMPI, Irlemar- *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo, Editora Pespectiva, 1980.

ELIADE, Mircea- *O Sagrado e o Profano*. Tradução de Rogerio e Fernandes. Lisboa, edição "livros do Brasil", s.d.- *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

A alegoría das partes do mundo: do teatro espanhol ao baile pastoril bahiano

Maria de Lourdes Martini

À inquietação de haver dedicado toda uma vida profissional ao estudo e ensino de uma língua e literatura estrangeiras, o espanhol e a literatura espanhola, contrapõe, com muita freqüência o fato de me haverem permitido essa língua e literatura estrangeiras chegar a um melhor conhecimento da cultura brasileira. Creio que isso se dá, mais uma vez, em relação ao tema que vou esboçar aqui.

Devo declarar, ainda, que esse tema, *teatro espanhol*, mais precisamente, do "século de ouro" e *pastoril brasileiro*, me foi provocado há mais de trinta anos, em 1958, quando comprei, em Salvador, e levada pelo interesse que sempre tive por essa classe de estudos, *Bailes pastoris na Bahia*[1],obra editada um ano antes pela Livraria e Editora Progresso daquela cidade. A leitura dessa obra surpreendeu-me por tomar conhecimento, então, lado de textos muito populares, de outros com elaboração mais sofisticada, seja do ponto de vista da linguagem, seja da construção alegórica. Alguma vez voltei àquela publicação, buscando subsídios para montagem de peça para teatro infanto-juvenil. Mas, foi ao receber convite para participar de evento em Campina Grande, Paraíba, que recomecei a desenvolver a pesquisa sobre a possível relação entre o teatro espanhol do século de ouro e o baile pastoril bahiano. Tomo, para base dessa relação, o *Baile pastoril das Quatro Partes do Mundo*:

1 MELLO MORAIS FILHO; QUERINO, Manoel; PRADO, J. N. de Almeida & OTT, Carlos. Bailes pastoris na Bahia. Seleção e prefácio de Pinto de Aguiar. Ilustrações de Carybé. Salvador, Progresso, 1957. 274.p.

BAILE PASTORIL DAS QUATRO PARTES DO MUNDO [2]:

Sai a Europa cantando:

Eu venho adorar contente
Ao Menino Deus nascido,
Sacrificar o meu peito
Aos seus amores rendido.

LOA:

Europa toda te rende,
As grandezas que em si tem,
Pois só a vós reconhece
Ser um Deus e Sumo Bem.

Sai a África cantando:

Como Senhora do Universo
Vos tributo humilhação.
As potências de minha alma,
De todo o meu coração.

LOA:

África, terror do mundo,
Soberba e vangloriosa.
Para adorar o Messias,
E humilde, é amorosa.

Sai a América cantando:

Com profunda adoração,
Visitar venho o Messias.
Filho do Eterno Padre,
E da bendita Maria.

LOA:

As belas preciosidades
Que em si América cria,
Todas Vos entrego, Senhor,
Com grandeza e bizarria.

2 MELLO MORAIS FILHO; QUERINO, Manoel; PRADO, J. N. de Almeida & OTT, Carlos, op. cit., p. 209-12.

Sai a Ásia cantando:

Com humilde reverência
Os pés Te venho beijar,
A minha alma e o meu corpo
Nas tuas mãos entregar.

LOA:

Ásia fiel Te oferece
Todos os seus cabedais,
E maior oferta faria,
Se possuisse ainda mais.

FALA A EUROPA:

Ásia! Que imprudência é essa?
Pareces mui temerária.

ÁSIA:

Este lugar me pertence,
Procura parte contrária.

EUROPA:

Ásia teme o meu furor!

ÁSIA:

Ásia nunca temeu.

EUROPA:

Vês bem que as tuas cidades
Europa já as venceu.

ÁSIA:

Não digas que é vencimento,
Pois as roubaste à traição.

EUROPA:

Contigo não mais disputo.
Das-me o lugar ou não?

ÁSIA:

Não dou o lugar que é meu.

EUROPA:

É bem que a Europa
Seja no mundo conhecida.
As maiores partes dela
Por mim já foram vencidas.

AMÉRICA:

O desafio me toca,
Pois agora me ofendeste.
O que a América domina,
Tu, cruel, nunca a venceste.

ÁFRICA:

As cidades africanas
Nunca tu as dominaste.
Se tens uma agradeces
A falsidade com que obraste.

ÁSIA:

Vê que Europa cruel
Aqui me veio afrontar,
E eu não saio de Belém,
Sem minha injúria vingar.

EUROPA:

Se queres brigar comigo,
A pé firme já te espero.

ÁSIA:

De Europa, América e África
Sei tirar o meu rigor fero.

ÁFRICA:

Oh! Ásia mais que atrevida,
Não sejas tão petulante.
Repara que o teu arrojo
Hei de abater neste instante.
Todo mundo me conhece
Por África destemida,
E ninguém há de dizer
Que a seus pés me viu rendida.
Por brazão de minha glória
Sou também filha do sol,
Sou Senhora dos turbantes,
Dos leões, dos elefantes.
Só quando eu vibro o ferro,
Sou pela fama espalhada.
Eu domino ao mundo inteiro.
Mil africanos armados
Verás em roda de mim.
Sou capaz de reduzir
Em cinza, pó, terra e nada
Europa, América e Ásia.

AMÉRICA:

Não temo os teus africanos,
Muito menos teus furores,
Pois tenho para aterrar-te
Metais de diversas cores.
Eu piso em minas de ouro,
Pedrarias e diamantes
Para aterrar e comprar
Os teus soberbos turbantes.
Arcos, flechas, tudo tenho
Já para o vosso castigo,
Pois com a minha riqueza
Trago o quero comigo.

EUROPA:

Do mundo homens maiores
De Europa são descendentes.
Os abortos das ciências,
Os guerreiros mais valentes.
Todas as partes do mundo
Os europeus descobriram.
Lhe custou as próprias vidas.
Mas vitória conseguiram

ÁFRICA:

Mas quando Europa e América
Os degrada lastimosos,
Encontram na África o amparo.
Por ser mãe dos criminosos

ÁSIA:

Ásia, sou a grande Ásia
Da sagrada terra feliz.
Abençoada por Deus Padre.
Abençoado o terreno,
Onde deus foi colocado,
Onde Deus formou o homem,
Causa do nosso pecado.
Ásia, como a mais antiga,
Tem o primeiro lugar.
Pois as maravilhas,
Só Deus na Ásia quis obrar.

SAI O TEMPO E FALA:

Naquela parte escondida
Estive ouvindoo vosso enfado.
Ásia tem muita razão
No seu falar acertado.
A Ásia venerem todos
Com respeito o mais profundo,
Por ser ela feliz pátria,
Onde Deus baixou ao mudo.

EUROPA AMÉRICA E ÁFRICA:

Quem sois vós meu velho honrado
Que tanto a Ásia defendes?

O TEMPO:

Sou o Tempo estragador.
Creio que agora me entendes.

TODAS:

O que for de vosso gosto.
Sujeitas à vossa vontade.
Prontas estamos, haja, pois.
União e amizade.
Agora formemos o baile
Das quatro partes do mundo.

O TEMPO:

Eu, alacaiando nele.
Serei o tempo jucundo.

TODAS:

Com prazer, com alegria,
E todas com voz sonora,
Tributem hino a Jesus
E à Virgem, Nossa senhora.

CANTA O TEMPO:

Reconheço a vós,
Ao Deus das alturas,
Senhor do Universo
E das criaturas.

AMÉRICA

Mas quando a Europa despede
Os seus filhos com rigor,
Em América vem achar
Mimo, doçura e amor.

(Repetem todos o mesmo.)

CANTAM EUROPA E ÁSIA:

Rei divino, as duas partes
Que são amantes do mundo,
Humildes vos vêm render
Acatamento profundo.

CANTA O TEMPO:

Reconheço a vós etc.

CANTAM AMÉRICA E ÁFRICA:

Estas duas também querem
Adorar com humildade,
Pois sois a segunda pessoa
Da Santíssima Trindade

CANTA O TEMPO:

Eu como o tempo que sou
Me prosto mais reverente,
Pois nascestes neste mundo,
Para a salvação da gente.

Da leitura desse baile pastoril, observamos:

1. Que as cinco personagens, isto é, EUROPA, ÁFRICA, AMÉRICA, ÁSIA E TEMPO são alegorias, isto é, o outro discurso, ou melhor, *un discurso por outro discurso*. O que quer dizer - que as quatro mulheres que se apresentam não são quatro mulheres/personagens, mas estão em cena em vez das quatro partes do mundo. Do mesmo modo, o "velho honrado" que surge para encerrar a contenda não é a

representação de um "velho honrado", mas a concreção de um conceito com que o ser humano trabalhe, para entender as transformações que ele observa em si mesmo e no universo, isto é, o *tempo*. E sabemos que a *loa* é,uma parte introdutória do discurso teatral.

2. Que o gênero dramático que se intitula *baile pastoril* não apresenta, no exemplo dado, nenhum *baile* ou *dança*, mas, sim, *canto* e *fala*; e que o qualificativo de pastoril remete à sua relação com o presépio, cuja existência em cena detona a discussão entre as quatro partes do mundo, sem, no entanto exigir, para sua caracterização como *pastoril*, a presença em cena de pastores/pastoras.

3. Que a referência às quatro partes do mundo e, não, cinco (oceania), confere a essa disputa e não, propriamente a esse baile pastoril, uma tradição que nos faz voltar há tempos anteriores ao auge, século XIX, do gênero *baile pastoril bahiano* [3].

4. Que a disputa entre as quatro partes do mundo é o motor da ação desse baile pastoril

Feitas essas observações, devo relembrar o papel dos jesuítas no desenvolvimento das forças dramáticas brasileiras no periodo colonial. No caso do ciclo do Natal, os estudiosos fazem referência às matrizes portuguesas, observando-se, inclusive, as semelhanças entre as duas formas, a brasileira e a portuguesa.

Aceita-se essa relação como conseqüência de dois fatores (matrizes portuguesas/ impulso dado pelos jesuítas ao desenvolvimento do teatro no Brasil), mas se omite, com freqüência, a possível participação da cultura espanhola nesse processo. Ainda que se abstrai do longo período de sessenta anos em que o Brasil fez parte do império espanhol, não se pode desconhecer que a Companhia de Jesus criada na Espanha Contra-Reformista e que, nessa Espanha Contra-Reformista, uma forma teatral, o auto sacramental, serviu, em grau de excelência à exaltação do dogma da transubstanciação, isto é, ao dogma da transformação do pão e do vinho em corpo e sangue de Cristo e, para tal, o *auto sacramental* recorreu às alegorias, que lhe permitiram concretizar abstrações teológicas.

O auto sacramental conheceu um grande periódo de prestígio de mais de cem anos e, como criação espanhola, ultrapassou os limites da Península Ibérica, tendo sido trazido, inclusive ao Novo Mundo, como um dos meios utilizados na catequese:*El gran teatro del mundo*, um dos melhores autos escritos pelo mais importante dramaturgo do gênero, Calderón de la Barca, tem sua redação fixada aproximadamente em 1633; e, já em 1640 ou 1641, documenta-se no México sua versão em língua náuatle. Também no processo brasileiro, tem-se informação de representações feitas por índios em três línguas diferentes: a portuguesa, a castelhana e a "brasílica":

3 "Temos para nós que este baile é o mais antigo de todos, /.../, porquanto o seu título deve se referir ao tempo em que a Oceânia ou "Novíssimo Continente" ou "Quinta Parte do Mundo", ainda não estava desmembrada da Ásia, o que se verificou em 1605, quando os descobridores holandeses chegaram até a Austrália, que chamaram de Nova Holanda", PRADO,J. N. de Almeida, *Bailes pastoris na Bahia*, p. 172.

> Debaxo de uma ramada se representou pelos índios um diálogo pastoril, em língua brasílica, portuguesa e castelhana.[4]

Sabe-se não ter sido isso um fato isolado, mas, sim, que as festas religiosas eram comemoradas com muito brilho nas reduções e nos colégios dos jesuítas. Para a festa do dogma da transubstanciação, há testemunhos que apontam para a grandiosidade da comemoração eucarística. Pode-se então, pensar que a forma privilegiada para essa comemoração, o *auto sacramental*, deva ter tido realização cênica, seguindo a tradição peninsular, entre nós representada, especialmente,pelos jesuítas,

Não se ignora que o auto sacramental prestigiou a loa, isto é, o prólogo que precedia as representações das "comedias" espanholas; e, de tal modo, que não se representava um auto sacramental que não fosse precedido de loa. E que essa breve forma teatral alcançou um desenvolvimento e prestígio tal que acabou por se constituir num gênero especial, independente dessa subordinação a outra forma teatral mais desenvolvida; e, no incrível desaparecimento de textos do teatro espanhol do "século de ouro", Cotarelo y Mori observa que corresponde às loas uma parte considerável em tamanho naufrágio.

A loa se caracterizava, como, aliás, a própria palavra o diz, em ser o louvor do que seria representado. E como o louvor de algo pressupõe, com freqüência, a contraposição a outra coisa, a relação de disputa entre elementos é um dado caracterizador da loa sacramental.

Numa edição de 1717 em que se editam setenta e dois autos sacramentais de Calderón de la Barca[5], o traço de contenda, disputa e debate vai aparecer em expressivo número de loas:

1. Seja num debate explícito entre as quatro partes do mundo:

> EUROPA- /.../ yo de tu convite
> ocupo el mejor asiento
> Loa de *Llamados y escogidos*

2. Seja no auto-louvor, como conseqüência implícita de uma contraposição:

> ESPAÑA- Teatro insigne de Europa,
> yo soy España, en quien tiene
> su Metrópoli la Fe
>
> Loa de *El gran teatro del mundo*

E se a loa sacramental se constrói, essecialmente, com personagens alegóricos, vê-se que essas alegorias concretizam, com freqüência, não conceitos teológicos, mas *partes do mundo*, *países*, *regiões*, *cidades* e até mesmo *ruas*, *igrejas*, *conventos* e

4 CARDIM , Fernão . *Tratados da terra e da gente do Brasil* . São Paulo, Nacional, 1939. p. 258.

5 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*. Parte primera. Ed. Pando y Mier. Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717. 6 v.

oratórios de cidades espanholas, como Madri e Sevilha, criando-se, assim, um espaço carnavalizado onde se movem tão estranhas personagens, empenhadas em apontar a melhor entre elas para estabelecer a relação com o dogma da eucaristia.

Daí a surpresa quando, há mais de trinta anos atrás, tomei conhecimento do *Baile pastoril das Quatro Partes do Mundo*, tão próximo, em sua discussão, de uma loa sacramental, ainda que agora a relação se estabeleça com o mistério da encarnação.

Não encontrei, no entanto nenhum texto de Auto de Presépio ou do Natal português que se pudesse colocar, como matriz, nessa árvore de evolução de ordem dramática para se chegar a um baile pastoril como o das *Quatro Partes do Mundo*. Tem-se, portanto, a hipótese de que a loa-sacramental, tornada, como já se sabe, uma forma dramática independente, possa ter sido a fonte para a criação de um repertório teatral que desembocasse, um dia, num baile pastoril. Lembremo-nos, também, de que o caráter de competição entre personagens da loa sacramental está presente nas formas dramáticas brasileiras do ciclo de Natal: o partidarismo das cores (azul/encarnado) é a mais evidente expressão da disputa entre as personagens desse ciclo.

Vale, também. a pena observar, no exemplo dos bailes pastoris bahianos, outras coincidências com as possíveis matrizes espanholas:

1. Um verso de *El gran teatro del mundo*, auto sacramental de Calderón, como se sabe, diz:

la hambre y la sed me afligen

No Baile pastoril da Caridade aparece uma variante:

A fome, o frio me afligem [6]

2. No próprio *Baile pastoril das Quatro Partes do Mundo*, diz a personagem ÁFRICA em sua terceira fala:

Sou capaz de reduzir
Em cinza, pó, terra e nada
Europa, América e Ásia,

o que coincide com o tópico "carpe diem", trabalhado pelos poetas barrocos, tendo à frente Góngora [7]:

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente

no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra,en nada.

6 OTT, Carlos. *Bailes pastoris na Bahia*, p. 224.

7 GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Gimenez y Isabel Millé y Giménez.Madrid, Aguilar, 1956. p. 447.

CONCLUSÃO:

É esse o estágio em que se encontra a pesquisa. Ainda não se esgotou a leitura crítica dos autos portugueses do ciclo de Natal, na sua forma erudita ou na sua forma popular, com o objetivo, inclusive, de encontrar a fonte para o *Baile Pastoril das Quatro Partes do Mundo*.

Com referência aos demais texto, tem-se observado o caráter de competição entre as personagens, tal como se dá nas loas sacramentais: *Baile das Flores* (CRAVO/ROSA/AÇUCENA/BONINA) *Baile do Despotismo* (DESPOTISMO/LIBERDADE) etc.

O tema, possível relação entre o baile pastoril bahiano e o teatro espanhol do "século de ouro", está, pois, em aberto. Resta insistir sobre o papel dos jesuitás na formação cultural da colônia e, daí, pesquisar quanto de vivência espanhola nos terá sido transmitido nesse processo.

Maria de Lourdes Martini
Universidade Federal do Rio de janeiro

Abeh 1992

Recado Terrestre: la potente 'poesia chica' de Gabriela Mistral

Rubens Eduardo Ferreira Frias

Según nos informó Cedomil Goió, en palestra proferida a los alumnos de la Universidad de São Paulo, aún reciente en nuestra memoria [1], "Recado Terrestre" es una celebración del segundo aniversário de nacimiento de Goethe (1949); publicada posteriormente en el libro *Lagar* (1954).

Empieza por una *invocación* que diviniza al gran poeta alemán al situarle, en una visión, "sobre los cielos". Un diccionario muy conocido [2], de Henri Morier explica, en síntesis, tal procedimento:

> Figure par laquelle le locuteur s'adresse à une puissance supérieure (divinité, principe divin, vertu, destin, muse, esprit du bien, esprit du mal, etc.) pour l'adjurer d'intervenir dans la vie de l'homme, implorer son aide, lui présenter des actions de grâce (...)

Esa posición privilegiada revela el mérito excelso de un hombre totalmente victorioso, que disfruta su bienaventuranza postrera "entre los Tronos y Dominaciones", es decir, entre las más elevadas jerarquías angélicas y celestiales. Se debe aclarar que estos grupos poderosos sólo se dedican a actividades sobrehumanas y placenteras. Registra la Enciclopedia Europeo-Americanas:

---

1 Cedomil Goió, en Palestra proferida el 7 mayo 1991 en la USP.

2 Henri Morier, Dictionnaire de Poétique et de Bhétorique. p.

> Tronos. Espíritus bienavenurados que pueden conocer inmediatamente en Dios las razones de las obras divinas o del sistema de las cosas. Forman el tercer coro.[3]

Otra consulta a la misma fuente citada arriba añade:

> ... Acerca de la distinción real de estos órdenes. San Agustín dice: 'Firmísimamente creo que diferen algo entre sí, *indubitata fide teneo*' (contra Priscill., c.11) donde representa la doctrina común de los teólogos católicos. Según Santo Tomás, S Th., q. 108, siguiendo el autor de Caelesti Hierarchia y San Gregorio, las *Dominaciones* constituyen el primer orden de la segunda jerarquía. En la q. 112, examinando el mismo doctor cuáles de los órdenes angélicos son enviados para influir en la creción, halla que las Dominaciones se han de contar entre los que no son enviados para un ministerio exterior en que inmediatamente influyan. Apóyase de nuevo para esto *De Cael. Hier.*, c. VII, donde se enseña que las propiedades de los ángeles han sido reveladas por los nombres que se les impusieron, y que Dominación no importa acción alguna exterior, sino sólo disponer y mandar lo que convenga hacer. De aquí infiere que estos ángeles son tan sólo ministrantes o custodios, como explica Suáres ... [4]

F. V. Lorenz, autor de una introducción casi didáctica (si es posible decirlo) a los estudios cabalísticos, aclara:

> ARaLIM, Poderosos, os *Tronos*; mantêm a forma da matéria. HaSHEMaLIM, Lúcidos; são as *Dominações* que distribuem as formas corporais.[5]

Queda clara en la honrosa comparación la enorme capacidad creadora y transformadora de Goethe con respecto a la forma, y su demiúrgico Poder en el universo de la lengua y literatura. En otro capítulo, cuando trata de "Las Cincuenta Puertas de la Inteligencia", el mismo estudioso revela la elevada posición de los Hashemalim (Dominaciones) y Aralim (Tronos), respectivamente en los números 46 y 47, bastante cerca del Ser Supremo, *AIN-SOPH*, El infinito, Arquetipo, que encierra la clasificación, pero está allá de todo entendimiento [6]. ¿Podría ser más alta la consideración por el destinatario?

3 Encicopédia Universal Ilustrada Europeo Americana. t. LXIV, p. 1012

4 Id., t. XVII. 2a. parte, p. 1833

5 F. V. Lorenz, Cabala, p. 33

6 F.V. Lorenz, op., cit., p. 85

H. P. Blavatsky expone igualmente en su *Glossário teosófico*:

> *Cinquenta Portas de Sabedoria* (As) (Cab.) - O número é um *véu* e tais portas são, na realidade, quarenta e nove, pois Moisés, o mais elevado Adepto do povo judeu chegou à 49ª segundo as Cabalas, e não passou da mesma. Essas "portas" simbolizam os diferentes Planos do Ser ou *Ens*. Assim, pois, são as portas de Vida e as "portas" de Conhecimento ou graus de saber oculto.[7]
>
> Sobresale la importancia de Goethe y su poesía con relación al cultivo de los asuntos esotéricos y religiosos: se encuentra en un grado altísimo de saber y de conquista.
>
> De este modo, el destinatario sacralizado se encuentra por encima de todas limitaciones materiales, acompañado de potestades celestiales inmutables, pero revela, por su vez, un peculiar esplendor:

y duermes y vigilas con los ojos
por la cascada de tu luz rasgados:

Sólo por su decisión y por su libre albedrío, con la sola condición de no disgustar la Voluntad Suprema del *Padre* (queda clara la distinción entre el "padre" Goethe, significado a través de un recurso hiperbólico y *literario* y el Padre Infinito, Único, de Poder Ilimitado), puede reanudar su contacto con la inferior esfera terrenal. Para eso necesita igualmente, romper la severidad de la *Ley* y la prohibición implícita establecida por un *Arcángel*. La ironía y la ambigüedad de tal inversión o regreso se muestran a través de la contradicción etimológica: para comunicarse de nuevo con lo que es humano, debe burlar al jefe de los mensajeros ... superiores:

si te liberta el abrazo del
Padre rompe la Ley y el cerco del Arcángel

Aceptada la misión sublime y el enormísimo sacrificio de alejarse de la Perfección del Padre, el destinatario divinizado tiene la Gloria de repetir, de modo semejante, pero con diverso objetivo, el Descenso del *Hijo*. A través de un término bíblico y cristiano se espera que venga a ser también piedra angular de alguna *construcción*, después de vencer el *escándalo*, la ignorancia. los prejuicios de su época:

y aunque te den como piedra de escándalo
abandona los coros de tu gozo

Los dos últimos versos de la primera estrofa señalan un cambio enorme en el tono del poema. Al "bajar" al mundo, tal ente divinizado provoca un rebajamento en el estilo, en la situación, correspondiente a la salida del sitio sagrado. "Ventisqueros", aunque no determinen con exactitud un país de la Tierra, sugieren una región rica em minerios. Pero el nexo religioso no se interrumpe, aún de acuerdo con una teología cristiana, se supone, de manera delicada y simbólica, la intervención del Espiritu

7 Helena P. Blavatsky, Glossário teosófico, p. 117.

representado por medio de una sencilla ave marina. Sencilla, pero *libre*. Para llegar adonde quiera.

bajando en ventisqueros derretido
o albatrós libre que llega devuelto.

Parece completarse un proceso de AMPLIFICACIÓN:

"padre" GOETHE — Divinizado — sobre los cielos (junto al PADRE) — Abandona los coros (sacrificio similar al de Jesús) — Vuelve, o baja a la Tierra (a través del Espíritu)

Antes de Gabriela Mistral, en su "discours en l'Honneur de Goethe", pronunciado el 30 de abril de 1932, en la Sorbone por ocasión de la conmemoración del centenario de la muerte del gran escritor alemán, otro sensibilísimo Poeta, Paul Valéry, ya se había entusiasmado con la espléndida trayectoria goethiana. Afirma, casi al final de sus consideraciones:

Vers le tard, pas un mot qu'il ne dit qui ne devint oracle. Il exerce une sorte de suprême fonction, une magistrature de l'Esprit Européen, plus venéree encore, et plus Pompeuse que celle de Voltaire, car il a su profiter de bien des destructions que l'autre avaient accomplies, sans assumer les haines, sans exciter les couleurs que celui-ci avait soulevées

Il se sent devenir un suprême et lucide Jupiter d'ivoire et d'or, un dieu de lumière qui, sous tant de formes, a visité tant de beautés et crée tant de prestiges...[8]

Pero, con excepción de su tono elevado, solemne, que difiere de la astuciosa simplicidad mistraliana, son exactamente las últimas palabras de Valéry las que más se asemejan a la sacralización-homenaje de Gabriela:

Mais appelé par Hélène, il apparait SAUVÉ, placé par le consentement universel au premier rang, entre tous les Peres de la Pensée et les Docteurs de la Poesie: PATER AESTHETICVS IN AETERNVM[9]

La segunda estrofa propone ese recién llegado como alguien que domina y perpasa todos los laberintos de La Memoria, con un conocimiento sobretemporal y arquetípico, en un punto del camino, como "el aleph" de Borges, que es *el cruce de todos los caminos*:

Parece que te cruza, el Memorioso,
la vieja red de nuestras rutas

"Memorioso" permite evocar aún a *Mnemósine*, "diosa de la memoria" y "madre de las musas" y señala la gran inquietud intelectual de Goethe, la riqueza de sus

8 Paul Valéry, "Discours en l'Honneur de Goethe, p. 125.

9 Paul Valéry, op cit , p 126.

talentos, el cultivo del conjunto de las artes, sin despreciar los estudios científicos. Un traductor brasileño de Goethe, Sílvio Meira, sugiere otro vínculo indirecto, con ese elemento Memoria en la tradición relativa al Tentador de Fausto:

Mefistófeles far-se-ia acompanhar sempre de dois corvos negros. Na mitologia germânica esses dois corvos eram companheiros inseparáveis do Deus Odin (ou Wodin). Seus nomes seriam *Hugi* e *Muni* o primeiro simbolizando a Razão e o segundo a Memória. [10]

El hablante lírico mistraliano reitera la sabiduría compleja de Goethe, señor del complejo nudo de los caminos ancianos.

Es decir, se establece de nuevo un contacto con el lenguaje de los hombres, con el misterio permanente de los "nombres submergidos" y, por ende, de la Poesía. La placidez celestial da lugar a la *inquietud*, del mundo, *atanor* de las transformaciones: geológicas, humanas, o interiores:

y que te acuden nombres sumergidos
Para envolverte en su malla de fuego:
Tierra, Deméter, y Gea yPrakriti.

Tierra, además de su nombre general, que permite innumerables connotaciones y conjecturas, viene sobredeterminada por otros términos, *originarios de dos culturas ancestrales*: la griega y la india; Occidente y oriente. Lo que significa que la concepción religiosa y cultural de Gabriela Mistral no conoce fronteras. Su amplitud abarca todo lo que no es ajeno al hombre, ser terrenal y metafísico a la vez. Sin embargo, aún en ámbito griego, las posibilidades diversas se contraponen, o se complementan: Deméter [11] se relacionaba a la fertilidad de la tierra, a la excelencia de vida proporcionada por sus productos, pero también podia implicar un vínculo con lo que *vuelve a la tierra*, o sea, se distinguía como *protectora de los muertos*. Todos los aspectos enriquecen la lectura del poema mistraliano y la última acepción puede el conocido interés de Goethe (y de la misma Gabriela) por los estudios esotéricos. Gea se refiere al conjunto del reino inorgánico, se relaciona a lo que es telúrico o mineral. Un glosario específico resume:

Gaea o *Gea* (Gr.) — Materia primordial na cosmogonia de Hesíodo; a terra como pensam alguns; a esposa de *Ouranos*, Urano, o firmamento ou céu. O personagem feminino da Trindade primitiva, composta de *Ouranos Gaea e Eros*. [12]

10 Sílvio Meira, N.T., *Fausto*. Rio de Janeiro, Agir, 1968. p. 132

11 John Pinsent, Grécia. p. 22

12 Helena P. Blavatsky, op cit., p. 200

La misma Helena P. Blavatsky, autora del mencionado compendio teosófico explica el término indio:

> *Prakriti* (sânsc.) - A Natureza em geral; a Natureza em contraposição ao *Purucha* — a natureza espiritual e o Espirito que, juntos são os "dois aspectos primitivos da Divindade única desconhecida". / Prakriti significa a Natureza ou o mundo material, a Matéria primordial e elementar, a causa ou essência material de todas as coisas, a Matéria no mais alto sentido da palavra, desde o mais denso ou grosseiro (o mineral) até o mais sutil e etéreo (o éter, a mente, o intelecto) e significa também a natureza espiritual, que são apenas os dois aspectos primitivos da Divindade Una e desconhecida. (*Doutrina Secreto*. I, 82)[13].

Y nos dice John R. Hinnels en su apreciado *Dicionário das regiões*:

Prakriti - Na filosofia SAMKHYA "prakriti" significa alguma coisa que produz outras coisas de si mesma, em especial, o "produtor original, ou solo, que dá origem ao reino conhecido da mente e da matéria[14]".

Es decir, al relacionar el gran poeta con tantos aspectos diversos transformaciones materiales o sutiles de la tierra o de la materia, el "yo lírico" anticipa su marivilloso poder de mago, alquimista o demiurgo.

Si la primera parte de la segunda estrofa sobrellevó el conocimiento y una cierta erudición, la segunda parte propone una vez más otro descenso del destinatario-personaje-agente, a un mundo cotidiano y sencillo. El vigor de la *fábula* con sus connotaciones de lenguaje mítico o arquetípico, sirve de puente entre lo sacralizado y lo profano. Lo poético transciende a través de la pureza infantil, recobrada:

Tal vez tú nos recuerdes como a fábula
y con el llanto de los trascordados,
llores recuperando al niño tierno
que mamó leches, chupó mel silvestre,
quebró conchas y aprendió metales.

Existe ahí un encuentro paradojal entre la amplitud de lo vago, de lo imaginario, de lo inconsciente, etc., y de una realidad estricta, casi salvaje y edénica, de un país sin nombre, pero sugerido como una región que reúne, simbólica y facticamente, lo agrario, lo desértico, la riqueza marina y la mineral.

La tercera estrofa explicita esa transmigración de un genio del Norte a una austral. Incluye otro participante, colectivo, plural en la relación lírico-afectiva: "Tú *nos* has visto". Cedomil Goió interpreta "sol lacio", como un fenómeno que ocurre en el

13 Helena P. Blavatsky, op. cit., p. 505.

14 John R. Hinnels,Dicionário das religiões, p. 207

extremo sur de Chile [15]. Igualmente, señala que las constelaciones de "Orión y Andrómeda"se muestran en el hemisferio norte. Pero, en esta suprarealidad poética, reaparecen "disueltas", en un clima de ensueño y profunda verdad ... literaria.

> Tú nos has visto en horas de sol lacio
> y el Orión y la Andrómeda dispuestos
> a acurrucarnos bajo de tu Cedro,
> parecidos a unos renos atrapados
> o a bisontes cogidos del espanto.

Al emplear palabras de tono popular o familiar como "acurrucarnos" o "atrapado", el hablante además de producir un cierto efecto cómico, huye una vez más a todo carácter solemne. La predilección por el estilo coloquial aleja él poema de las formalidades del género epistolar. Si no fuera suficiente verificarlo en el, la misma Gabriela Mistral dilucida el sentido general de sus "Recados" en algunas *Notas* posteriores a los poemas de *Tala* (1922). Obsérvese la conclusión:

> Me ha pasado esto muchas veces. No doy por novedad tales caprichos o jugarretas: otras las han hecho y, con más pudor que yo, se las guardaron. Yo las dejo en los suburbios del libro, "fuora dei muri", como corresponde a su clase un poco plebeya o tercerona. Las incorporo por una razón atrabiliaria, es decir, por una loca razón, como son las razones de las mujeres: al cabo estos Recados llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en que he vivido y en el que me voy a morir [16].

Procedimiento usual de la autora es valerse de árboles, paisajes, animales, con valor simbólico y expresivo. "Cedro", en el poema, además de reiterar la búsqueda de protección del yo lírico (extensiva a los lectores), sugiere un árbol fuerte, hermoso, noble y puede proporcionar connotaciones más atrevidas, religiosas y bíblicas. Y la caracterización del yo amplificado se da por la alternancia entre "renos"(emblemáticos de Europa), con resonancias sonoras "germánicas"y "bisontes" (emblemáticos de lo americano, amplían el sentido: el "dejo" se agiganta en todo un continente). Lo que no deja duda es el valor sacralizado o maravilhoso del superior destinatario (anterior emisario), a quien vemos (ya integrados al espacio mágico del poema): "cogidos del espanto".

La cuarta estrofa acentúa la irregularidad en el número de los versos, que había empezado en la quinta, que contiene cinco. Veremos pronto que tal elemento de construcción poética puede ser bastante significativo. Aquí hay un nuevo descenso a un mundo infernal y se inicia una rica relación intertextual con Fausto. Prosigue una

15 Cedomil Goió, Id.

16 Gabriela Mistral, "Notas" : *Tala*, 3 ed., Buenos Aires, Losada, 1957, p. 161

oposición entre todos los que Goethe visita, magnánimo, y el poeta, *uno* distinto. El lenguaje se retuerce en un doblez permanente: homenaje-ironía, alabanza-burla, lenguaje faústico-lenguaje bíblico, etc. Los que se encuentran en el mundo-infierno (en la visión más penetrante del *visionario*) son (o *somos*) los mismos descritos en la obra magistral, sujetos a la *disformidad*:

> Somos, como en tu burla visionaria
> a gente de boca retorcida

Lo demoniaco adquiere un sentido bíblico, milenario relacionado a una *serpiente arquetípica*, avatar y concretización del Mal Absoluto. El antiguo problema-pecado del conocimiento entre Bien y Mal se presenta (en la visión de los súbditos infernales) como algo insoluble, una permanente cadena maniquea arrastrada a lo largo de los siglos. De la lengua "bífida" (falsa, mentirosa, ambivalente) del animal maligno viene la pérdida de la razón ("la casta ebria") y una pérdida peremne de la libertad:

> por la lengua bífida, la casta ebria
> del "sí" y el "no", la unidad y el divorcio,

Hay otra oposición radical al fin de esta estrofa breve, de grandes divisiones: El Padre de la Mentira (o *Fraudulento*, para no mencionar su nombre, com reminiscencias goethianas y populares a la vez) contra un Goethe/Fausto, que ya sabemos victorioso. Se percibe que la salvación posible (y desbaratada por el enemigo *devorador*) *implicitamente*, se encuentra en las *palabras* del Gran Poeta que ya nos legó, como herencia humana y disponible, su *Logos*, su *Verbo*, vivido y personalizado:

> aún con el Fraudulento mascullando
> miembros tiznados de palabras tuyas

Si los seis versos de la estrofa señalan, en un nivel interno, el número simbólico de la imperfección humana, su conclusión permite entrever un camino, o mejor, una *senda* hacia la redención del hombre.

Pero la quinta estrofa presenta un nuevo descenso bastante específico con relación al universo goethano. Además de sus múltiples connotaciones de ínfero, oculto, inconsciente, etc. "gruta" remite a la osadísima visita de Fausto a la "Tienda de Hechicera":

> A mim inspira horror toda feitiçaria
> Prometes que acharei melhoria
> Nesse sujo covil de estranhos objetos?
> Hei de fazer consulta a essa velha mulher?[17]

17 J. W. Goethe, *Fausto*, trad. Sílvio Meira, Rio de Janeiro, Agir, p. 123.

Como se sabe, tal situación establece otro vínculo intertextual, entre Goethe e Shakespeare, más precisamente evoca la Escena I del Acto IV, de *Macbeth*, en la cual trabajan tres brujas en su caverna [18]; en el centro de esta hierve un calderón...

En "Recado Terrestre", por otro lado, la gruta viene modificada por una sutil diferencia: un peculiar alumbramiento, modesto, pero alterado por el color simbólico de la esperanza y el placer de la burla, del *juego*:

> Todavía vivimos en la gruta
> la luz verde sesgada de dolo,

Hay como que un elemento poético o casi infantil, algo dulce, en las transformaciones propuestas. Antes de siniestras o terribles, parecen ilusionismo de un mágico poderoso y alegre a la vez, como si en él hubiera algo de *Clown*. Nótese la delicadeza de los colores (importantes aquí) con la predominancia final del Blanco en una suave unión de minúsculas partículas:

> donde la larva procrea sin sangre
> funden en Madrépora los pólipos.

No obstante, prosigue la caracterización de un sitio fantástico y temible, con elementos convencionales y palabra emblemáticas de las brujerías frecuentes en la literatura:

> Y hay todavía en grasas de murciélago
> y en plumones morosos de lechuzas,
> una noche que quiere eternizarse
> para mascar su betún de tiniebla.

Su conclusión es una gran amenaza: el triunfo del Maligno y de todo Mal la victoria de las *tinieblas*, o sea de la Noche Oscura de locura y perdición. Y se opone al Ser Supremo, señor de todos los mundos visibles e invisibles y de todo el tiempo, ya que puede "eternizarse". Significaria la victoria de *Mephistopheles*, que seduce a Fausto, y justificaría plenamente (como todo lo que ocurre en tan completa oscuridad) el origen griego de ese nombre: "enemigo de la luz", según aclara Castilho, traductor de una versión portuguesa de Fausto.[19]

La Penúltima estrofa determina bien el sentido del "nosotros" empleado por el "yo lírico": la humanidad, sujeta a pruebas y dificuldades, en un espacio oscuro, opresor, entre dos dimensiones trágicas, dos mitades complementarias, aunque insatisfactorias. "Cordelia", "la de corazón inflamado", parece clara referencia a la princesa del *Rey Lear*, de Shakespeare [20], una encarnación de un gran amor filial no comprendido,

18 Willian Shakespeare, *Macbeth*, trad. Manuel Bandeira, p. 75

19 Castilho, N.T., *Fausto*, 2 ed., Lisboa, Clássica, 1919, p. 436.

20 Williim Shakespeare, *Rei Lear*.

destrozado por la locura paterna, el autoritarismo. El segundo término: "Euménimes", seguramente relacionada con el teatro de Esquilo, obstante la dimensión trágica, anticipa una posibilidad de redención, de la transformación de las Eríneas o "Furias" en benévolos entes protectores, o sea un triunfo sobre los engaños y sufrimientos.

Procura distinguir tu Prole lívida
medio Cordelia loca y medio Euménide.

La dimensión temporal no obedece a ninguna cronologia; nada ha cambiado en esencia, la humanidad, igual que en la época de Goethe, sigue la misma, en sus ocupaciones difíciles, siniestras, en este sitio inferior, o "gruta", sucio, pesado, sin conocer el lavado ritual proporcionado por una "salmuera" de connotaciones bien conocidas. *El Diccionario ilustrado de la Biblia*[21]. editado por Wilton M. Nelson, dice sobre la sal: "Por ser preservativo es emblema de incorrupción y perpetualidad. Denota la validez y la duración de un pacto ...". Por supuesto, se puede entender una ausencia de la gracia divina y de su acción purificadora. Se pide, entonces, la intervención de este Goethe *sobrehumano*, que alcanzó una completa comprensión de las angustias humanas:

Todo hallarás igual en esta gruta
nunca lavada de salmuera acérrica.

Nada ha cambiado, reiteran los versos finales de esa parte. Los productos, el escenario, todo se relaciona, en un plan intertextual, a la práctica atrevida de fausto. La osadía alquímica sintetizada por "brujeta" conduce a una especie de perdición, donde se ingiere alimento infernal que refuerza la esclavitud. "Bizca operación" se refiere a algo torcido, falso, equivocado. "Medianoche" señala la plenitud de las tinieblas, el punto máximo del triunfo maligno. Una vez más el texto se detiene en un momento de gran amenaza y suspensión.

Y vas a hallar, Demiurgo, cuando marches,
bajo cubo de piedra, la bujeta
donde unos prueban mostaza de infierno
en bizca operación de medianoche.

En su discurso-homenaje, antes mencionado, Paul Valéry ofrece una explicación estupenda para la victoria de Goethe sobre tal tipo de división o dualidad o de "operación bizca":

21 Diccionario ilustrado de la Biblia, Wilton M. Nelson (ed.), p. 578.

Les anciens peut-être, l'eussent figuré sous les espéces ambigües de ce dieu monstrueux que Rome révérait; dieu du passage, dieu de la transition, qui contemplait toutes choses possibles par deux visages opposés, JANUS. De Goethe, JANVS BIFRONS; un visage s'oppose au siècle qui s'achève; l'autre, vers nous, regarde. Et de même, il pourrait offrir un visage de beauté classique vers l'Allemagne, et un autre d'expression toute romantique offert à la France [22].

De ese modo, por su capacidad de discernimiento y creación conciliar los opuestos y los contrarios en una realidad nueva y harmoniosa, el yo lírico sugiere, sin explicitar demasiado, el carácter demiúrgico del poeta alemán.

La última estrofa, la más larga y diferenciada provoca, desde luego, una ruptura del clima infernal. Los términos, de modo contrario, proponen la presencia del dia y de la gracia. Parece posible una salida del mundo nocturno, malo, demoníaco. Son evidentes las indicaciones de la victoria de la luz, de la Comprensión del Cambio. Reiteradas referencias a "viento" y "aires" preconizan la presencia y la victoria del Espíritu. Queda implícita la ayuda de un Goethe, órfico, cuya Palabra (solamente sugerida) será el hilo de Ariadne para la salida del laberinto.

Pero será por gracia de este dia
que en el percal de los aires se hace
paro de viento, quiebro de marea.

El permanente proceso de INVERSION diabólica (o mortal) descrito antes se detiene ya se revierte. No se viene al Hades en la embarcación de Caronte, se vuelve a un mundo redimido, purificado y transformado por el "rio de vida", con sus evidentes resonancias biblicas y apocalípticas:

Después me mostró un río limpio de agua de vida,
resplandeciente como cristal, que salía del trono de
Dios y del cordero"[23].

Lorenz[24], también nos dice: "Cada mundo tem seu *Gan Eden* (Paraiso) seu *Nohar Dinur* (rio de fogo para a purificação da alma) e seu *Gei-hinam* (geena, lugar de castigo infernal)". Las tres esferas se presentan en el poema mistralino, pero, al fin y al cabo se encaminan a una redención posible, a una predominancia del efecto transformador de las aguas superiores. Cumple señalar que ese río simbólico es múltiple y contiene

22 Paul Valéry, op. cit., p. 117.

23 Apocalipsis, 22:1.

24 F. V. Lorenz, op. cit., p. 71.

varias corrientes: la religión, el logos, la psicología, la vivencia interior, la poesía ...

Goethe será entonces, uno de los agentes de esa gran redención de la humanidad y de la Tierra:

> Como que quieres permear la Tierra,
> sajada en res, con tu río de vida,

No obstante, hay clara advertencia de que es necesario estar atento y preparado para recibir tal beneficio. Existe un clima de secreto y refinado entendimiento solo para los "raros", de Herman Hesse, los "apercibidos" de Gabriela Mistral, los "listos" de Sor Juana Inés de la Cruz, o tal vez, los más recientes "cronopios": de Julio Cortázar. Esto lo manifiesta el "guiño de supuestas", quizá un modo latinoamericano, matrero, irónico, juguetón de percibir y alabar la dimensión olímpica de Goethe. Emerge un procedimiento humano, de sencilla alegría característica de Gabriela.

> y desalteras al calenturiento
> y echas señales al apercibido
> y vuela el aire un guiño de respuesta

Igualmente, predomina una ambigüedad lúdica, presente siempre en la literatura contemporánea, feliz conciliación de los contrarios (*coincidencia oppositorum*, diría Jung). Ahora, un "sí-es no-es de albricias" anula el "sí" y el "no" de la lengua bífida, se borra la opresión maniquea y diabólica. Vale, entonces la sentencia de Cortázar: "Entre sí y no, que infinita rosa de los vientos."[25] "Vilano" adquiere un sentido popular en contexto latinoamericano, privilegia la sabiduria de la gente sencilla, también presente en la multiplicidad de Goethe. En ese aspecto, llévese en cuenta los "villancicos" tan delicados de Sor Juana Inés. La poesía redime, de varias maneras, con distintos lenguajes.

Posibilidades de vencer, bajo el influjo, y a la manera del maestro Goethe, las limitaciones y la vulgaridad del materialismo estricto. Hay una liberación de los grillones que aprisionan la carne y esclavizan los sentidos.

> un sí-es no-es de albricias, un vilano,
> y no hay en lo que llega a nuestra carne
> tacto ni sacudida que conturben,

Los dos versos finales definen la gran victoria de la palabra poética puente invisible, como la escalera de Jacob, entre lo humano y lo divino. Predomina la

25 Julio Cortázar, "Qué tal, López", Historias de cronopios y famas. Buenos Aires, Minotauro, 1969, p. 83..

enseñanza, la coherencia de Goethe, triunfante en esa lucha atemporal. Más allá del "callar" del distinto "nada decir" de Sor Juana Inés de la Cruz, escuadriñados por Octavio Paz [26] sopla murmurio salvador y *espiritual* de la poesía.

> sino un siseo de labio amoroso
> más delgado que silbo apenas habla.

Parecen existir otros misterios en la construcción poética de Gabriela, donde mezclan a todo momento la simbología y la religión. Pero la religiosidad, está claro, es universal, poco ortodoxa, arquetípica. Tal vez se pueda ver algo de eso en el *número* de versos y estrofas. Las dos primeras tienen *diez* versos, que podrían corresponder a las diez *sephirot*, o atributos divinos manifestos, y señalarían la perfección suprema; la tercera, de cinco versos expresaría el inicio del descenso; la cuarta e intermediária, con seis versos colocaría en evidencia la imperfección humana en un mundo inferior, dominado por el mal; las dos estrofas siguientes, de ocho versos, apuntarían la vuelta al equilibrio y la justicia. Así, no parece tampoco azaroso que el poema termine con trece versos, correspondientes a los apóstoles presentes en la Santa Cena.

Si aceptamos tal hipótesis, podemos pensar en Goethe (tal vez un arquetipo de todos los poetas), como un Orfeo crístico, que anula la tradicción de judas y restablece la redención humana a través del canto de una espiritualidad nueva. Siempre en un espacio ambiguo y oscuro, la batalla impalble contra el Príncipe del Mal, tanto en el Fausto como en *Grande Sertão Veredas*, de guimarães Rosa [27], permite llegar a una conclusión semejante a la de Gláuber Rocha, en su película "Deus e o Diabo na terra do sol" (1969), donde afirma que "a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo".

Se puede pensar en el encuentro entre Napoleón y Goethe, relatado por Paul Valéry:

> Napoleón savait mieux que personne que son pouvoir, plus encore que tous le pouvoirs du monde ne le sont, était un povoir rigoureusement *magique*, — un pouvoir de l'esprit sur des esprits — un prestige. Il dit de Goethe: Vous êtes un homme. (Ou bien, il dit de Goethe: Voilá un homme.)[28].

Al cerrar nuestra lectura en círculo, volvemos al punto esencial de la alabanza de Goethe por Gabriela Mistral: el tipo del nuevo hombre celestial se confunde con el sacerdote mágico poeta. Lo más cerca posible del Inefable, al margen y por cima de todo tiempo.

26 Octavio Paz, "Sor Juana Inés de la Cruz", Las peras del olmo

27 Guimarães Rosa, *Grande Sertão Veredas*

28 Paul Valéry, op. cit., p. 121.

Por fin, el hermoso homenaje a Goethe es una muestra significativa del proceso creador de la misma Gabriela Mistral. Entre ambos el poema establece un vínculo profundo, intertextual y humano, hunde cultura y espíritu, universalidad y regionalismo, lo occidental (o cosmopolita) y lo telúrico. En sus dominios ambiguos y maravillosos de maga, más allá de una aparente simplicidad, los apercebidos podrán enriquecer y transformar sus existencias. Tal vez, en su sabiduría de chilena norteña, le gustase que alguien piense en su obra como una *poesía chica*. Como una estrella lejana, es un sol en otras galaxias. Hay que viajar en la luz para alcanzarla acaso,¿ no es en ese canto dulce, natural y refinado a la vez, que goethegabrieliza la complejidad y la belleza de la existencia a través de la poesía, en una mezcla de sencillez y sencibilidad, de conocimiento y arte (la *texve* de los griegos) que reside la grandeza del ser humano?

octubre de 1991
Rubens Eduardo Ferreira Frias
UNESP São José do Rio Preto

BIBLIOGRAFIA

BÍBLIA. ANT. Vers — Casiodoro de Reina (1569) — Rev. Cipriano de valera (1602). Revis. 1960. Sociedades Bíblicas Unidas.

BLAVATSKY, Helena P. — *Glossário Teosófico* — Trad. Sílvia Arizana. São Paulo, Ground. /s.d./

BROCA, Brito. "Introdução" *Memórias de Goethe* — Rio-São Paulo. José Olympio, 1947, V. II.

CONCHA, Jaime — *Gabriela Mistral* — (Colec. Los Poetas). Madrid. Júcar, /1987/.

CORTÁZAR, Julio — *Historias de cronopios y de famas* —. 6 ed., Buenos Aires, Minotauro, /oct. 1969/.

ENCICLOPEDIA — Universal Ilustrada Europeo-Americana — Madrid, Espasa- Calpe, 1958, 70 t.

GOETHE, J. W. — *Fausto* — Trad. Castilho. 2 ed., Lisboa, Clássica, 1919.

GOETHE, J. W. — *Fausto* — Trad. , pref. Sílvio Meira. Rio de Janeiro, Agir, 1968.

HINNELS John R. — *Dicionário das religiões* — Trad. Octavio mendes Cajado. São Paulo, Cultrix, /1989/.

LORENZ, F. V. — *Cabala* — (a tradição esotérica do Ocidente). São Paulo, Pensamento, /s. d./.

MISTRAL, Gabriela. — *Lagar* — 2 ed. Santiago, Pacífico, 1961.

MORIER, Henri. Dictionaire de poétique et de rhétorique, 3 ed., Paris. P. U. F. , 1981.

NELSON, Wilton M. — (ed.) *Diccionario Ilustrado de la Bíblia* — 16 ed., Miami, Caribe, 1988.

PAZ, Octavio. "Sor Juana Inês de la Cruz" — En: *Las peras del olmo* — México, Univ. Nac. Autónoma, 1957

PINSENT, John. — *Grécia* — (Bibl. dos Grandes Mitos e Lendas Universais). Trad. Ricardo Alberty. Lisboa-São Paulo, Verbo, 1982

ROSA, João Guimarães — *Grande sertão: Veredas* — 2a. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1958.

SCHUWEITZER, Albert — *Goethe* — (estudo sobre o porta através de quatro discursos). Trad. pref. Pedrode Almeida Moura, Melhoramentos, /s. d./.

SHAKESPEARE, William — *Macbeth* — Trad Manuel Bandeira. São Paulo. Brasiliense, 1989.

SHAKESPEARE, William — *O Rei Lear* — Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo. Melhoramentos, /s. d./.

VALÉRY, Paul. "Discours en l'honneur de Goethe" — En: *Varieté IV* — Paris, Gallimard, /13mai 1968/.

Martín Fierro, poema largo sudamericano

Graciela Ravetti Gómez

Considerar el Martín Fierro[1] un poema largo respondiendo a la tradición de este género en la literatura sudamericana, presume elementos que justifiquen la unidad del poema. En primer lugar, la pertenecial al código de representación y a las convenciones del canon literario de la poesía gauchesca: la lengua, especialmente las particularides del vocabulario; las imágenes constumbristas relativas a la vida cotidiana del hombre de campo en la campaña bonaerense en el lapso de tiempo que *Martín Fierro* clausura; la caracterización ideológica, y caracterológica de un cierto tipo de hombre (destrezas, posesiones, afanes, ideales, necesidades, cultura, conocimientos) - el gaucho; el espacio y el tiempo histórico, el cronotopo de la poesía y de la novela gauchesca en el cual se expone y recapitula la vida del gaucho como ciudadano y hombre público, como ser social, frente a un grupo humano, el pueblo, en un lugar que, como diría Bachtín, es la plaza pública, en que los procesos internos y externos de transformación del hombre se cuentan y cantan para un auditorio y sirve tanto de conciencia, personal y generalizada.[2]

En segundo lugar, la estructuración de las historias cantadas en las cuales se narran vicisitudes y sufrimientos de gauchos individualizados a la manera de vidas ejemplares de sentido inverso al de las vidas de santos. El gaucho se propone como víctima de la organización política perversa de modo que la organización estructural de las historias

1 Hernández, José. *MARTIN FIERRO*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1973.

2 Bachtín, Mikhail. *QUESTÕES DE LITERATURA E DE ESTÉTICA*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988, pp. 251 y ss. y también p. 355.

también se procesa al revés, es una des-organización en la cual quienes deben celar por la protección y desenvolvimiento armónico del cuerpo social son, en verdad, corruptos e indiferentes. Los personajes que habían sido protagnistas del drama social e histórico nacional, el de las guerras de la independencia, ahora son, expulsados, alejados del lugar al que pertenecen. Los ejemplos son de gauchos que pasan a la clandestinidad y que, en el final de *La Vuelta* son amnistiados por la ley y reincorporados a la sociedad por la conciliación patriótica y humanística de los consejos del Canto XXXII.

En tercer lugar, la preeminencia del personaje Martín Fierro en la función narrativa basada en la extensión mayor de su autobiografía en ambas partes del poema. El hecho de ser el único personaje que reaparece en los espacios que se abren entre historias, los vacíos de la estructura. Por otro lado, el hilo narrativo que permite la participación en el poema de los otros cantores-narradores es justamente su relación con el personaje Martín Fierro: dos de ellos son hijos, otro es el amigo íntimo, otro es hijo de tal amigo muerto, el desafiante es atraído por la fama de Martín Fierro para duelear con él y es también hermano de la víctima de su primer crimen. El hablar de los otros personajes adquiere, por su extensión y contenido, el carácter de narración, duplicando de este modo la estructura de la obra que puede multiplicarse indefinidamente, trasladándose cada vez la base narrativa al nuevo discurso mimético.[3] Las voces así estructuradas aparecen narrando episodios que amplifican la historia, con función de redundancia corroboradora, iluminando lados oscuros, aspectos (como la penitenciaría, el tema del huérfano) mencionados en la historia principal pero desarrollados por estas otras voces que van creando no un mayor enriquecimiento estructural de la narración sino reduplicaciones del mismo estrato. Amplifican y redundan porque es siempre la misma historia: el gaucho perseguido por las autoridades. Complican porque los modos narrativos cambian, los locus difieren, el discurso se altera, los tonos son diferentes. Si en la primera parte observamos el modo epopéyico-novela de aventuras, con el tono descollante del desafío, en un espacio cuyos límites fronterizos son el campo bonaerense y el territorio indígena, en la segunda parte, el modo narrativo tiende a ser picaresco, con un discurso donde tiene cabida el discurso mimético (en el sentido platoniano de representación de diálogos), voces que transforman la narración en "polifónica", bordeando a veces lo cómico y lo satírico, los espacios son los del intercambio social-cárcel, toldería, pueblo, familia - de encuentro y de conciliación y el tono predominante pasa a ser el de la pacificación y la obediencia, la restauración del contrato social quebrado.

En cuarto lugar mencionamos también el exordio que consta de un tipo de **propositio** y una **invocatio**, en el primer canto de la primera parte, así como, en el final de la segunda parte, fórmulas breves de conclusión retórica, lo que nos permite destacar la intención del autor en el sentido de elaborar un poema largo, a la manera de la antigua novela de espisodios, arquitectada con la adición de cantos intercalados, con las fórmulas retóricas marcando principio y fin del poema.

3 Martínez Bonati, Félix. *LA ESTRUCTURA DE LA OBRA LITERARIA*. Barcelona: Ariel, 1983, p. 62.

Vidas de Gauchos: Autobiografías cantadas

Las biografías orales de gauchos se encadenan en el poema como relatos de peripecias y sufrimientos con sus respectivas causas y consecuencias. En esa secuencia se establece un sistema de relaciones en el cual destacamos dos líneas. Una, de degradación del carácter **gaucho**, línea descendente que es restaurada, al final de la segunda parte, por el discurso de los consejos de Martín Fierro. Otra, de elevación del saber y del conocimiento: el gaucho, como carácter o entidad, pasa por un processo de adquisición de conocimientos, aprendizaje, posesión de una sabiduría rústica y esencial al mismo tiempo, lo que puede ser sintetizado en la palabra **experiencia:** enseñanza que se adquiere con el uso, la práctica o sólo con el vivir. Josefina Ludmer dice que en *La Vuelta*, el "texto estatal (la institución misma del género, su teorema y condición), distribuye voces, palabras y relatos de un modo preciso. Representa la unificación jurídica y política en la fiesta del encuentro, y a la vez un pacto de saberes y decires. En la voz (del) **gaucho**, decir es hacer y ser es deber ser; en La Vuelta el juego decir-hacer-deber-ser es universalizado por el saber: saber decir el deber hacer. La estatización del género se identifica con la alianza didáctica y familiar; el gaucho padre es el don y da título a la novela futura, la del don segundo."[4] El no-saber particular, específico, del hombre que se ve a sí mismo, se nombra como gaucho, va incorporando elementos de universalización del saber hasta llegar al fin de esta línea ascedente, en el mismo discurso de los consejos en que el gaucho se percibe como hombre universal, justamente por el significado trascendente que su particularidad adquiere y el reemplazo de la ideología que se caracteriza en el desafío de la Ida por la del trabajador obediente de *La Vuelta*. En el paso de aquellas palabras del Canto IX:

AQUÍ NO VALEN DOLORES,

Sólo vale la experiencia;
Aquí verían su inocencia
Esos que todo lo saben;
Porque esto tiene otra llave
Y el gaucho tiene su ciencia.

a algunos de los Consejos del Canto XXXII:
. . . . . .
Para vencer un peligro,
salvar de cualquier abismo,
Por experiencia lo afirmo,
Más que el sable y que la lanza
Suele servir la confianza
Que el hombre tiene en sí mismo.

4 Ludmer, Josefina. *EL GÉNERO GAUCHESCO. UN TRATADO SOBRE LA PATRIA*. Buenos Aires: Sudamericana, 188. - p. 279

. . . . . .
Estas cosas y otras muchas
Medité en mis soledades.
Sepan que no hay falsedades
Ni error en estos consejos:
Es de la boca del viejo
De ande salen las verdades.

Primera parte: La Ida

En la primera parte encontramos las siguientes historias:
— Martín Fierro: de 1º a 9º y XIII
— Cruz: X XI y XII
Cerrando el ciclo, un narrador que no participa de la historia, en secuencia, proporciona un marco exterior a las voces de los gauchos.

Martín Fierro

Ocupa los primeros nueve cantos, se interrumpe para dar lugar a la inclusión de la autobiografía de Cruz y retoma la palabra en el Canto XIII.

En el primer canto se presenta Martín Fierro como un hombre poseído "por una pena extraordinaria" que con "el cantar se consuela". La primera utilidad o función del canto, entonces, es el consuelo, que será el objetivo final al que se reduce el canto del Moreno y, por extensión, de los gauchos futuros, luego de perder la payada. El cantar que consuela abre y cierra el poema.

El tono descollante es el desafío.

Más ande otro criollo pasa
Martín Fierro ha de pasar,
Nada lo hace recular
Ni los fantasmas lo espantan;
Y dende que todos cantan
Yo también quiero cantar.

Con la guitarra en la mano
Ni las moscas se me arriman,
Naide me pone el pie encima,
Y cuando el pecho se entona,
Hago gemir a la prima
Y llorar a la bordona.

Yo soy toro en mi rodeo
Y toraso en rodeo ajeno,
Siempre me tuve por güeno
Y si me quieren probar,
Salgan otros a cantar
Y veremos quien es menos.

Desafío que será respondido por el Moreno, cerrando la sucesión de narradores de la segunda parte. Por el contrario, el "obedezca el que obedecé/y será güeno el que manda" de los consejos, marcará el tono del deber ser del gaucho, ahora trabajador, lo que se oye como una explicitación al revés de lo que Hegel decía en la Fenomenología del Espíritu sobre la dialéctica del señor y del esclavo o sea, que lo que hace del señor un señor es la servidumbre del esclavo, de manera que si el siervo deja de servir el señor pierde el señorío

Martín Fierro se presenta como gaucho, un tipo particular de hombre;

Soy gaucho, y entiendaló
Como mi lengua lo explica,
Para mí la tierra es chica
Y pudiera ser mayor,
Ni la víbora me pica
Ni quema mi frente el sol.

y, como tal, posee estas prendas:

. . . **desprendimiento:** Nací como nace el peje/en el fondo de la mar,/Naides me puede quitar/Aquello que Dios me dio,/Lo que al mundo truje yo/Del mundo lo he de llevar.

. . . **amor a la libertad:** Mi gloria es vivir tan libre/Como el pájaro del cielo,/No hago nido en este suelo/Ande hay tanto que sufrir/Y naides me ha de seguir/Cuando yo remonto el vuelo.

. . . **pacificador, propósitos de no-agresión** (luego desmentidos por los hechos narrados): Y sepan cuantos escuchan/ De mis penas el relato/ Que nunca peleo ni mato/ Sino por necesidá.

. . . **Marginalización del Contrato Social:** Y que a tanta adversidá/ Sólo me arrojó el mal trato/ Y atiendan la relación/ Que hace un gaucho perseguido,/ Que fue buen padre y marido./ Empenoso y diligente,/ Y sin embargo la gente/ Lo tiene por un bandido.

En el Canto II, en las 3 primeras estrofas, se expresan las penas del hombre-gaucho y el recuerdo del pasado idílico en que la vida en le campo es idealizada: familia, costumbres, trabajo, amor, amistad, alegría:

"Ricuerdo!. . . Qué maravilla!/ Cómo andaba la gauchada,/ Siempre alegre y bien montada/ Y dispuesta pa el trabajo. . ./ Pero al presente. . . ¡barajo!/ No se la ve de aporriada.
El gaucho más infeliz/ Tenía tropi-lla de un pelo/ No le faltaba consuelo/ Y andaba la gente lista. . ./ Tendiendo al campo la vista/ Sólo vía hacienda y cielo".

Aquí encontramos uno de los extremos de la línea de degradación, es el extremo "alto", en el cual la felicidad y la bienaventuranza del ámbito que rodea al gaucho se corresponde con las cualidades antes apuntadas y se asienta en relaciones armónicas con el capital y los dueños de la tierra.

"Aquello no era trabajo/ Más bien era una junción,/ Y después de un guen tirón,/ En que uno se daba maña/ Solía llamarlo el patrón. . . ¡Estaba el gaucho en su pago! Con toda autoridá; Pero aura. . .barbaridá/ La cosa anda tan fruncida/ Que gasta el pobre la vida/ En juir de la autoridá".

Autoridad es aquí una palabra clave. El juego de significación proviene de la alternancia de acepciones.

El gaucho era, en el pasado, autoridad en su pago. (Acepción 1: carácter o reprersentación de una persona por su empleo, mérito o nacimiento). En el presente de la ficción el gaucho es mombrado "pobre" y la palabra autoridad es usada en otra acepción. (2: poder que tiene una persona sobre otra que le está subordinada, o, 3: poder, facultad, o 4: persona revestida de algún poder, mando o magistratura.)

Esos años felices que Martín Fierro recuerda parecen haber sido vividos una o dos décadas atrás de modo que ese pasado idílico no está elaborado como el tópico de La Edad de Oro, o de un tiempo remoto cuyo poder utópico lleva al conservadurismo de fortalecer las instituciones pasadas o a la edificación de un proyecto futuro. En este caso es un estado social conocido por el personaje que lo ha vivido y que no tiene explicaciones válidas de por qué fue necesario quebrar esa armonía. Las razones que encuentra son las de la política, los juegos de poder, la corrupción, la pérdida de valores humanos.

En el Canto III ya no es el gaucho en general, la historia se particulariza y el foco se centra en Martín Fierro. La 1 - estrofa es una narración sumaria, un resumen de todo lo que será desarrollado en los próximos cantos.

Tuve en mi pago en un tiempo
Hijos, hacienda y mujer,
Pero empecé a padecer,
Me echaron a la frontera,
¡Y qué iba a hallar al volver!
Tan sólo hallé la tapera.

Comienza entonces a considerar sus propias virtudes: sosegado, cantor, manso, inocente (por eso se deja prender por el Juez de Paz, cree en las palabras de la autoridad).

Termina con el degüello del indio y con Martín Fierro habiendo conocido lo que era la vida de frontera. En el Canto IV se produce una inversión, en la misma persona, de las condiciones paradigmáticas que veninos considerando.

Poncho, juergas, el apero,
Las prenditas, los botones,
Todo, amigo, en los cantones
Jué quedando poco a poco,
Ya nos tenían medio locos
La pobreza y los ratones.

En el canto V las miserias y las penas, materiales y espirituales, aumentan.

Allí tuito va al revés:
Los milicos son los piones,
Y andan en las poblaciones
Emprestados para trabajar —
Los rejuntan pa peliar
Cuando entran indios ladrones.

Yo he visto en esa milonga
Muchos jefes con estancia,
Y piones en abundancia,
Y majadas y rodeos;
He visto negocios feos
A pesar de mi ignorancia.

Todo lo que ve es corrupción, los valores dados vuelta, el mundo al revés, degradado, la humanidad sin sentido de tal.

Todo esto da motivos para desencantarse de los valores comunitarios — gobierno, sociedad. Como afirmamos al principio, el drama de *Martín Fierro* es predominantemente público, tanto desde el punto de vista de la enunciación como en el enunciado. Por un lado, tenemos abundancia de marcadores textuales que nos representan el momento de la enunciación de los cantos, que son cantados para un público reunido, como dijimos, en plaza pública: especialmente la pulpería, en bailes o en rueda de puebleros. En el Canto 1-: "Y sepan cuantos escuchan/ De mis penas el relato" y más adelante: "Y atiendan la relación..." En el Canto 2-: "Si gustan... en otros cantos/Les diré lo que he sufrido", en el Canto 4-: "Seguiré esta relación,/ /Aunque pa chorizo es Largo./ El que pueda, hagasé cargo..." o, "Del sueldo nada les cuento,/ Porque..." Las intervenciones del narrador, ayudan a configurar este espacio público en que surge el cantar: en el fin de la Primera Parte. "En este punto el cantor/ Buscó un porrón para consuelo,/ Echó un trago como un cielo,/ Dando fin a su argumento,..." En La Vuelta, en el Canto XI: "Y mientras que tomo un trago/ Pa refrescar el garguero, (...) Les cantaré..."; el narrador, en el Canto XX: "Martín Fierro y sus dos hijos,/ Entre tanta concurrencia...", la entrada de Picardía: "Le pidió la bendición/ Al que causaba la fiesta... A todos pide licencia..." y en el Canto XXIX "Esto contó Picardía/ Y después guardó silencio,/ Mientras todos celebraban/ Con placer aquel encuentro." Y, al terminar la payaba, el narrador: "Ansí, pues, aquella noche/ jué para ellos una fiesta,". Estos son sólo algunos ejemplos de las marcas textuales del carácter público de la enunciación. Por otra parte, también los hechos narrados, las acciones, tienen predominantemente ese carácter, son acciones de conjuntos humanos, de grupos. Cuando Fierro rememora el pasado siempre son recuerdos de grupos — la familia, los amigos, la comunidad de trabajadores:

"Y verlos al cair la noche/ En la cocina riunidos,/ Con el juego bien prendido/ Y mil cosas que contar,/ Platicar muy divertidos/ Hasta después de cenar./..... Ricuerdo/ ¡Qué maravilla!/ Cómo andaba la gauchada,/ Siempre alegre y bien montada.... Y¡ qué jugadas se armaban/ Cuando estábamos riunidos!/ Siempre íbanos prevenidos,/ Pues en tales ocasiones,/ A ayudarles a los piones/ Caiban muchos comedidos."

También cuando empiezan las desgracias, el drama es público. "Formaron un contingente/ Con los que del barrio arriaron;/ Con otros nos mesturaron..."

Es público y de carácter político; los problemas con el Juez de Paz. En el servicio de frontera también están todos juntos. Por eso los peores castigos, o lo más doloroso de las penas es la soledad obligatoria. Por ejempolo, cuando, en el Canto IX:" Matreriando lo pasaba/ Y a las casas no venía/ Solía arrimarme de día;/ Mas, lo mesmo que el carancho..." Las tristezas más hondas llegan con la soledad. "Sin más amparo que el cielo/ Ni otro amigo que el facón."

Fierro decide desertar para reencontrar los valores perdidos. Nueva y definitiva decepción: de lo que perdió no encontrará nada. Sus sentimientos serán de dolor aunque con comprensión por el sufrimiento de la mujer y de los hijos. Es el momento de hacer profesión de matrero. Acentúa la línea de degradación.

"Mâs también en este juego/ Voy a pedir mi bolada,/ A naides le debo nada,/ Ni pido cuartel ni doy/ Y ninguno dende hoy/ Ha de llevarme en la armada... Yo he sido manso primero,/ Y hoy seré gaucho matrero__' En mi triste circunstancia/ Aunque es mi mal tan profundo, / Nací, y me he criao en estancia./ Pero ya conozco el mundo."

En el Canto VII, Martín Fierro es el gaucho matrero, acompañado por un cambio en la métrica: este canto está escrito en cuartetas como para enfatizar la " conversión", el cambio cualitativo en la personalidad del personaje. Este gaucho matrero hace su primera víctima en el Negro, un marginal sufrido como él mismo. En el Canto VIII se repiten las bravuconadas y la experiencia de ser delincuente. En el Canto IX la patrulla lo encuentra y conoce a quien será su salvador y amigo, compañero de infortunios: Cruz. En el Canto XIII vuelve la voz de Fierro, 21 estrofas, en las que su posición es otra. Propone a Cruz irse con los indios porque:

"Allá no hay que trabajar,' Vive uno como un señor;/ De cuando en cuando un malón, Y si de él sale con vida/ Lo pasa echao panza arriba/ Mirando dar güelta el sol."

Ya no parece ser el mismo gaucho que solamente quería trabajar en paz.

Cruz

Este segundo narrador de autobiografía representa un gaucho de menos virtudes, de calidad moral inferior al representado por M. Fierro. Es un escalón más bajo en la calidad humana del gaucho. Es una historia de amores traicionados. La mujer no resiste

al asedio del comandante. Es un gaucho que no habla de trabajo, de sacrificios, de esas virtudes que, según M. Fierro, ennoblecían al gaucho. Su historia es más sórdida.

La mujer: *"Era más linda que el alba/ Cuando va rayando el sol—/ Era la flor deliciosa/ Que entre el trebolar creció..... A poco andar conocí,/ Que ya me habíadesbancao.....Es triste a no poder más/ El hombre en su padecer, / Si no tiene una mujer/ Que lo ampare y lo consuele/ Mas pa que otro se la pele/ Lo mejor es no tener."*

Ya en este primer momento mata al "adulón" del jefe y:

"Alcé mi poncho y mis prendas/ Y me largué a padecer/ Por culpa de una mujer/ Que quiso engañar a dos."

En los cantos XI y XII, narra su vida de miserias y de peleas en pulperías, hasta que lo llama el juez y le ofrece ser soldado de la policía . Lo nombran sargento. Cruz es como se ve, un gaucho más politizado y acomodaticio.

*"Y dejo correr la bola/ Que algún día se ha de parar__/*Tiene el gaucho que aguantar/ Hasta que lo trague el hoyo__/*O hasta que venga algún crioyo/ En esta tierra a mandar.....Todos se güelven proyectos/ De colonias y carriles,/ Y tirar la plata a miles/ En los gringos engauchaos,/ Mientras al pobre soldao/ le pelan la chaucha_ ¡ah viles!"*

El discurso de Cruz no es el de un gaucho añorando la vida de trabajo idílico del pasado. Es un hombre que conoce las artimanhas de los poderosos y proyecta su esperanza en un futuro. Por el momento, sólo le resta esperar, aguantar y sobrevivir. No existe ni existió inocencia en este personaje. Su mujer lo traicionó y él __ conociendo las intenciones de los poderosos__ lucha, se escapa y es tratado como marginal especialmente por los otros gauchos, por eso se aisla esperando mejores épocas. Su cuota de heroísmo, lo que lo dignifica a los ojos de Fierro y de los lectores es su actitud noble al colocarse del lado de la víctima inocente, cuando salva a Fierro de una muerte segura.

El cierre de la Primera Parte lo realiza un narrador que no había aparecido antes y que refuerza la intención del poema.

"Que he relatao a mi modo/Males que conocen todos/ Pero que naides contó."

Intención de relatar, de contar, los hechos de personajes de baja condición pero en estilo serio, elevado, quebrando las reglas tradicionales de la jerarquía de géneros ya que a esta materia le correspondería tratamiento paródico o cómico.

2.1.2. Segunda Parte: La Vuelta

Canto I. Martín Fierro (voz)

En este 1- Canto no se invocan las musas sino "el alma de un sabio/ que venga a mover mi labio/ y alentar mi corazón."

Establece la oposición campo-ignorancia/ ciudad (plueblo)- instrucción, que es inmediatamente dada vuelta en una subversión de términos en que se quiebran las expectativas semánticas.

> *"El campo es del inorante/ El pueblo, del hombre estrúido;/*
> Ya que en el campo he nacido,/ Digo que mis cantos son,/
> *Para los unos...sonidos,/ Y para otros...intención."*

¿Para quiénes el canto del gaucho es simple sonido? No para los ignorantes, sino para los letrados, incapaces de entender la lengua del pueblo, del hombre de campo, del gaucho. Esa intención es opinión de quien sabe y aquí de refranes y de frases que pasaron a la boca del pueblo.

Consejos de acomodación y de formas de sobrevivir en sociedad. Es la educación que el Hijo Segundo recibió. Es también la presentación de uno de los motivos más conocidos de la literatura rural de todas las épocas: el mar, el demonio, el infierno.

Picardía. Cantos XXI-XXVIII

Es otro punto en la línea de degradación

> *"Me había ejercitado al naipe;/ el juego era mi carrera/ Hice alianza verdadera/ Y arreglé una trapisonda/ Con el dueño de una fonda/ Que entraba en la peladera."*

Ideología del jugador profesional que entre trampas y picardías va en busca de "qué comer". Con lenguaje picaresco vive aventuras que son relatadas en leguaje a veces cómico y dando lugar del discurso directo de los personajes con los que se encuentra. Las voces dramáticas, en sentido formal, dan una textura diferente a este personaje que se presenta y se asume, justamente, como diferente.

Los Consejos. Canto XXXII

Si la línea de degradación de las figuras de gauchos que el poema presenta es, de alguna manera, restaurada por el discurso de los consejos del Canto XXXII, la línea de elevación del saber y de la conciencia, llega también, con este discurso de Fierro, a su máximo punto. El saber proverbial, la sabiduría universal que cubre el espacio entero y la historia de la humanidad, de la filosofía, de las religiones, y en diferentes lugares, tiempos y alfabetos. El globo terráqueo y la historia de la civilización en la voz conservadora y a la vez reformadora de la voz del gaucho argentino. El saber del

gaucho argentino es universalizado por primera y única vez en el género."[5].

Decimos "restauración" porque los consejos implican que Martín Fierro retoma su papel de padre y consejero reponiendo en sus hijos y en el de Cruz la dignidad social perdida. Ahora tienen un padre que es amigo, que les puede ofrecer toda la experiencia de una vida desgraciada para que la de los hijos tome otro rumbo. Metáfora de la Nación que, para el trabajo de la reunificación, precisa de los ciudadanos, aún de los marginalizados y perseguidos, para trabajar en el gran proyecto nacional del gobierno. Por eso la línea de degradación se interrumpe y todos son recuperados, sólo que ahora con la perspectiva del trabajo obediente legalizado.

Si se observan cambios ideológicos, modificación perceptible en el contenido de lo que M. Fierro dice ahora, viejo y sabio, con respecto a la prédica del pasado, los últimos versos no dejan lugar a dudas de la ambivalencia.

Sepan que no hay falsedades

> *Ni error en estos consejos:*
> *Es de la boca del viejo*
> *De ande salen las verdades.*

Graciela Ravetti Gómes
Universidade de São Paulo

5 Ludmer, op. cit., p. 55.

A poesia campeira no atual estágio da cultura gaúcha

José Édil de Lima Alves

As manifestações culturais ligadas à experiência do meio pastoril no Rio Grande do Sul começaram a despertar as atenções do homem urbano desse Estado a partir dos meados da década de 70. Hoje goza de uma situação bastante considerável, embora ainda haja muito a ser conquistado.

Se se fizer uma breve retrospectiva dos acontecimentos , será possível notar alguns momentos significativos que, mesmo isolados na ocasião, vieram somar para que se fosse solidificando entre as camadas mais evoluídas culturalmente do Estado uma visão crítica pertinente em relação às manifestações dos diversos segmentos da população mais meridional das unidades da Federação.

Assim, desde 1968 têm-se as atividades da Editora Movimento. Iniciando de modo discreto, apareceu no momento mesmo em que se acentuava a crise por que passou o país no terreno das manifestações culturais e afirmou seu propósito fundamental: divulgar autores do sul — paranaenses, catarinenses e gaúchos — que não encontravam espaço para a publicação de suas produções intelectuais. Perseguindo objetivos definidos, tem lançado nomes da mais alta importância para o ensaio, a crítica, a narrativa e a poesia desses três estados. E reativou não só a reedição, mas a própria produção de autores lamentavelmente no ostracismo,haja vista o caso do quaraiense Cyro Martins, para ficar no caso exemplar.

Praticamente na mesma esteira, aparecem depois importantes editoras em Porto Alegre, destacando-se Martins Livreiro - Editor, L&PM e Mercado Aberto. A Editora Globo e a Livraria Sulina Editora diminuiram significativamente a produção, mas continuaram a editar um outro autor, ficando aquela dedicada mais às reedições,

principalmente das obras de Érico Veríssimo e Mário Quintana, sem dúvida os dois maiores nomes lançados por ela.

Também por aquela época, o Instituto Estadual do Livro impôs-se um ritmo acelerado de trabalho, patrocinando co-edições de obras nos mais diversos terrenos, incentivando a leitura nas escolas. O projeto que criou e desenvolveu, pondo o autor em contato com o público estudantil de 1º e 2º graus, produziu resultados positivos e provou que iniciativas de tal quilate são capazes de bem orientar para a formação adequada do hábito de ler e de pensar.

Outro marco significativo foi a criação da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul, em Uruguaina; ela provocou, apesar do curto tempo de existência, a mudança de opinião do homem urbano a respeito da música de raiz campeira do Rio Grande do Sul.

Embora alcançando o favor do público mesmo fora do Rio Grande do Sul com o Conjunto Farroupilha, um quarteto misto de vozes afinadas que se especializou em interpretações de canções tradicionais e folclóricas, a música gauchesca causava um indisfarçável mal-estar entre as camadas elitizadas do Estado à simples referência do nome de seu maior expoente, o compositor e cantor Teixeirinha. E isso para dizer o menos .

Contudo, hoje estão aí os festivais que se reproduzem às dezenas, e os Meios de Comunicação Social cada vez abrem mais espaço suas programações para veicularem o que se relaciona à chamada cultura nativista do Rio Grande do Sul.

Nessa esteira a Poesia Campeira, designação proposta pelo crítico Donaldo Schuler [1] ,acabou por conquistar seu espaço, embora com maior dificuldade, porque a Poesia em si enfrenta problemas de aceitação que necessitam ser estudados com maior cuidado.

Pioneira no setor dos estudos programados de autores gaúchos, a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pelos seus cursos de pós-graduação em Letras, já possibilitou a pesquisa e a publicação de trabalhos significativos, bastando citar os relacionados ao "Partenon Literário"[2] .

Desencadeado o trabalho, quebrou-se o encanto da teiniaguá, e a Poesia Campeira, aquela que é oriunda da realidade sócio-cultural do homem da campanha, onde as atividades pastorais tem predominância, ganhou os espaços das salas de aula.

Analisada mesmo de modo superficial, é fácil perceber o quanto ela possui de poeticidade com a carga lírica ou com as definições de"Artes Poéticas", como as que podem se encontrar em José Hilário Retamozo, Aparício Silva Rillo ou Colmar Duarte, para citar apenas três dos muitos talentos que têm surgido no bojo desse rico movimento cultural.

1 Cf. Schuller, Donaldo, Poesia modernista no Rio Grande do Sul , Porto Alegre, Movimento, 1982. (Col. Ensaios, 26) .

2 Cf. Zilberman, Regina et Alli, O Partenon Literário: poesia e prosa, Porto Alegre, ESTSLB/ICP, 1980. (Col. Caravela, 5).

Em "Canto" [3], Retamozo revela a consciência do artista da palavra que recria o mundo, mesmo diante das maiores dificuldades impostas pela realidade indesejada:

Campo arado — folha em branco,
sementes — letras jogadas
para formarem palavras
e nascer flor do meu canto.

Canto o campo. De onde venho
conta mais quem tem mais campo.
Mas não conta no que tenho
— é campo livre meu canto.

Não me dói o bem alheio,
mais me dói o que não tem.
Por isso meu canto alteio
- esse é meu único bem.

Não canto só por cantar,
Cada palavra ama a espera
de acender a primavera
no coração que a escutar.

Em "Hoje o tempo parou" [4],Colmar Duarte sacode o leitor com as indagações fundamentais sobre o sentido último que o homem dá a seu próprio destino, à medida que se vê distanciar dos anos juvenis do sonho:

Hoje o tempo parou frente ao meu rancho.

Vinham da noite os gritos da barbela
e a cantiga do freio coscojero.
Resplandecia a prata do apero
talhado ao gosto e ao luxo da Castela.
Trazia uma estrela em cada espera
e, no poncho, um matiz rubro de aurora
que não amanheceu, ficou promessa.
Tinha nos olhos todos os silêncios
que eu esquecera pelos meus caminhos;

3 REMATOZO, José H. *Cantos Provincianos*, Porto Alegre, Movimento, 1980. p.13. (Col. Poesiasul, 27).

4 DUARTE, Colma, *Sesmaria dos ventos*, 2a ed. rev. Porto Alegre, Movimento, 1984, p.18. (Col. Poesiasul, 25).

nas melenas, sussurros de ventos
confidentes dos que sozinhos vivem.

Hoje o tempo parou frente ao meu rancho
para saber da sorte e das andanças
da tropilha de sonhos e esperanças
que um dia. me confiou de seu rodeio.

Quis saber do destino das sementes
que eu trazia nas mãos adolescentes
para semear à beira das estradas.

Quis saber das lavouras trabalhadas
ao sol de abril dos meus ideais mais puros
e dos trigais, a me esperar maduros
de amor e paz, que tanto procurei.

Hoje o tempo parou frente ao meu rancho...
e eu não soube dizer por onde andei !

Apparício Silva Rillo explora de modo singular um outro riquíssimo filão. Verificando as transformações aceleradas que modificaram a fisionomia de um Rio Grande do Sul dos tempos heróicos, o poeta presentifica na memória aquele passado mais ou menos recente e sublima-o como paradigma; contudo é perceptível o traço nostálgico nos versos do poeta e aquele passado, face às características avassaladoras de um presente sem raízes localizadas no Rio Grande, talvez permaneça apenas como emblema, significante de um significado que já se perdeu irremediavelmente. O soneto "Avô Boi"[5] é uma dessas realizações exemplares, poema-síntese, pode-se afirmar, de uma temática cuja matriz mítica localiza-se na valorização do passado pelo passado, ou seja, na concepção magistral daqueles versos de Jorge Manrique: "...cualquiera tiempo passado/fue mejor"[6].

Diz o poema de Silva Rillo:

Boi que embalaste rudes ancestrais
— fonte perene que de auroras flui,
distância de que vim, carne que fui,
meu avô por consensos naturais.

5 RILLO, Apparício Silva, *Pago Vago*, Porto Alegre, Martins Livreiro - Ed., 1981. p.14.

6 MANRIQUE, Jorge, *Obra completa*, 13.ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1979. (Col. Austral, 135). p.115.

Há tambores de ti nos meus sentidos,
ressonâncias telúricas, abismais,
não fôssemos nós ambos animais
à mesma carga orgânica jungidos.

A herança dos avós move-te os músculos
e cegam-se no rubro dos crepúsculos
os teus olhos de azuis não pressentidos

E enquanto tempo adentro te desatas
sou eu quem ando sobre tuas patas,
sou eu quem choro pelos teus mugidos.

Diante de tais exemplos de realização poética, não podem surpreender manifestações entusiásticas que afirmam estarmos diante de uma poesia universal. E ela de fato o é, porque do particular, da realidade circundante, das experiências de um tipo de homem enraizado em sua querência, brota a tematização do íntimo da pessoa e dos valores perenes para o gênero humano, independente de credo, raça ou ideologia.

Poetas como Vargas Neto, Jaime Caetano Braum, Aureliano de Figueiredo Pinto, Laci Osório, J. O. Nogueira Leiria, Apparício Silva Rillo, Glaucus Saraiva, José Hilário Retamozo e Colmar Duarte, para citar alguns dentre muitos, merecem as atenções que vêm despertando nas mais diversas camadas da sociedade sul-riograndense. E independente das tendências conservadoras ou revolucionárias de cada autor, que as análises e interpretações de textos possibilitam determinar, fica-se com a convicção de que se afirma a Poesia Campeira. E a produção literária deste extremo sul torna-se mais rica,para afirmar a perenidade do próprio homem.

José Édil de Lima Alves
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

La Traduccion de Poesía como Transcreacion (*)

Renato Gomes Tapado

La Habana, noviembre de 1991

Todo texto poético es un laberinto. Sus caminos son equívocos, dispersos, seductores. Cada margen de um poema es cancela y abismo, máscara y cristal, silencio, palabra. Adentrarse en un poema es descubrir enigmas. Como escribe Roland Barthes, no se "descubre" el sentido de un texto, sino que se cubre el texto de sentidos. Por eso la lectura es *creación*, y forma parte de lo "infinito relacionable" (Lezama Lima). Si el poema es un reto al autor, traducirlo es un trabajo igualmente artístico y crítico. El acto traductorio no transfiere, sino transcrea. El traductor no "explica" o "repite" en su lengua el poema extranjero al lector, sino que le entrega el mismo asombro y seducción originales. El texto literario, porque es rico, no se traslada mecánicamente a otra lengua. Como el poema es estructura, más que suma de elementos, la traducción no puede ser "fiel" a las palabras. La lectura, *productora de sentidos,* es equívoca, cambiante, relativa. Por eso el poema original siempre resbala, huye, indefinido. Quien determina el texto es el lector. Borges, hablando de las posibles obras precursoras de la obra de Kafka, afirma: "En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale

(*)Texto presentado en el "II Simposio de Traducción Literana" de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) y el Instituto Cubano del Libro, en el Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, La Habana, Cuba, en noviembre de 1991.

decir, no existiría"[1]. Del mismo modo, establecer el texto "verdadero" a través de la traducción es una ingenuidad. Un poema cambia de una época a otra, o sea, sus lecturas cambian. Escribe Borges: "Clásico no es un libro (...) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad"[2]. No hay traducción fija e inmutable. Traducir es optar. Cada poema es único, no unívoco. Si este es un complejo de sentido y forma, traducirlo es recrearlo en otra lengua con la misma riqueza, aunque cambiándolo. En estos términos, no hay poema perfecto. De nuevo, Borges: "La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas"[3]. Y cuando se quiere llegar con la máxima "fidelidad" al texto "original", transferirlo literalmente a otra lengua, es cuando el alejamiento puede ser mayor.

Hay un cuento de Borges, analizado por la profesora y teórica de traducción Rosemary Arrojo[4], titulado "Pierre Menard, autor del *Quijote*", que es significativo para la discusión sobre la traducción literaria.

Pierre Menard, un escritor francés, decide escribir parte del *Quijote* de Cervantes. Dice Borges: "No quería componer otro Quijote — lo cual es fácil—, sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran — palabra por palabra y línea por línea — con las de Miguel de Cervantes[5]".

Ese delirio totalizador de Pierre Menard, su sueño imposible, suponía un método eficaz que lo identificara con el autor original. Cuenta Borges: "El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes".

Pero la intención de Menard lo hace abandonar ese método por fácil. El cree en la posibilidad de mantener su identidad y, aun así, llegar al texto de Cervantes. "Ser de alguna manera, Cervantes, y llegar al Quijote le pareció menos arduo — por consiguiente, menos interesante — que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard".

Menard persigue el texto transparente. Quiere descubrirlo y reescribirlo intacto, perfecto; su ilusión es que no haya obstáculos entre su lectura y las palabras de Cervantes. Dice Borges: "Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el

1 BORGES, J.L. "Kafka y sus precursores", in: *Páginas escogidas*. La Habana, Casa de las Américas, 1988.

2 BORGES, J.L. "Sobre los clásicos", in: *Páginas escogidas*, op. cit.

3 BORGES, J.L. "La supersticiosa ética del lector", in: *Páginas escogindas*, op. cit.

4 ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução. A teoria na prática*. São Paulo, Ática, 1986.

5 BORGES, J.L. "Pierre Menard, autor del *Quijote*", in: Páginas...

de Cervantes. Este, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

> *"...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir"*.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

> *"...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir"*.

Borges comenta: "La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de Willian James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no és lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales — *ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir* — son descaradamente pragmáticas".

Sigue Borges: "También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard — extranjero al fin - adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época".

Borges ironiza exáctamente la creencia en que la "fidelidad" a un texto pueda prescindir de las condiciones de lectura de ese texto — sean culturales, históricas, linguísticas, etc. Los dos textos — el de Cervantes y el de Pierre Menard — son literalmente iguales, pero no lo son en relación con la lectura, pues leído en el siglo XX, el texto es otro, distinto al del siglo XVII. Vale decir: lecturas distintas producen textos distintos.

Toda traducción es un riesgo. Ya la opción misma de traducir un determinado autor, y no otro, es significativo de la visión del traductor respecto a lo que él considera importante para su contexto cultural. Como afirma el teórico ruso Mijail Bajtin: "Además de la realidad del conocimiento y la conducta pre-encontrada por el artista de la palabra, él también pre-encuentra la literatura: hay que luchar contra las viejas formas literarias o por ellas, valerse de éstas y combinarlas, superar su resistencia o encontrar un apoyo en ellas [6]".

El traductor es también un "artista de la palabra", en el sentido que trabaja artesanalmente el lenguaje de un texto, al transcrearlo en otra lengua. Considerar un texto como un poema ya es estar dispuesto a traducirlo de una manera distinta, según la visión literaria del traductor. Y si consideramos, como Bajtin que el lenguaje le es necesario a la poesía en su todo, multilateralmente y en todos sus momentos"; que "la poesía no permanece indiferente ni a un solo matiz de la palabra linguística" y que

6 BAJTIN, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Arte y Literatura, 1986.

"sólo en la poesía el lenguaje revela plenamente sus posibilidades, ya que las exigencias que se le plantean aqui son máximas"[7], entonces la traducción del texto poético asume tareas y riesgos mayores. Si el poema no es *leido* como poema, en la complejidad de sus procedimientos, el texto traducido puede perder mucho de la riqueza semántica y formal del poema fuente. Asimismo, un texto que en otra época no fue considerado "poético", puede pasar a serlo, según lo indique una nueva lectura. Como escribe Rosemary Arrojo, "lo poético es, en realidad, una estrategia de lectura, una manera de leer, y no, como quería Pierre Menard, un conjunto de propriedades estables que objetivamente encontramos en ciertos textos"[8]. Traducir un poema es mantener, en la lengua-blanco, el potencial interpretativo que aquél posee en la lengua-fuente, y no transferir simplemente palabras de un idioma a otro. "La traducción — escribe Rosemary Arrojo-, como la lectura, deja de ser, portanto, una actividad que protege los significados originales de un autor, y asume su condición de productora de significados"[9]. En este sentido, no hay poemas intraducibles, sino textos que ofrecen mayor o menor riqueza en el uso de la palabra como material, y que desafian al traductor a transcrearlo en otra lengua con la equivalente complejidad que merece.

Uno de los mayores poetas actuales de Brasil, José Paulo Paes, también excelente traductor, trabaja con la idea de "refracción lingüística" para explicar el fenómeno traductorio (lo que Roman Jakobson llamó "transposición creativa"), vale decir: "desarrollar una búsqueda de equivalencias y aproximaciones, en el poema-blanco, de las peculiaridades formales y semánticas del poema-fuente"[10]. La traducción es opción, pero no totalmente. "No hay libertad en el acto traductorio", dice José Paulo Paes; "el traductor está siempre limitado por los parámetros del texto al que se enfrenta"[11]. Sin embargo, afirma: "Como el acto de traducción es un acto hermenéutico por excelencia, de penetración en el significado y de explicitación de él en otro medio lingüístico, puede ocurrir que, por un efecto de refracción (...), el traductor se revele más enfático o más explícito que el mismo autor" [12].

No hay identidad total entre el poema-fuente y el poema-blanco. Mas allá de una utópica igualdad, José Paulo Paes postula la traducción poética no como un imposible isomorfismo, sino como un posible paramorfismo. Por eso, a la crítica de traducción, según el poeta brasileño, cabría entonces "destacar y estudiar en detalles los fenómenos de la refracción traductoria. No la refracción en sí, objeto antes de una teoría general de la traducción, sino las refracciones específicas que ocurren en la versión de cada

7 BAJTIN, M. Op. cit.

8 ARROJO, Rosemary. Op. cit.

9 ARROJO, Rosemary. Op. cit.

10 PAES, José Paulo. *A ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo, Ática-Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1990.

11 PAES, José Paulo. Op. cit.

12 PAES, José Paulo. Op. cit.

texto. Tras seguir paso a paso el pasaje de los rayos luminosos de la semántica del contenido y de la semántica de la forma a través de un medio de distinta densidad, o sea, la lengua-blanco, ella podría determinar, al fin de ese análisis de trayecto, cuánto hubo en él de pérdida., compensación o hasta lucros"[13].

Un ejemplo: otro gran poeta y traductor brasileño, Haroldo de Campos, tradujo al portugués el poema "Blanco", de Octavio Paz, y en la correspondencia entre ambos poetas, Paz llega a afirmar que ciertos fragmentos del poema están mejor en portugués que en español. Y el mismo Haroldo de Campos nos da un ejemplo de lo que él llama "transcreación", al escribir el poema "Ex/planation", en inglés, y su traducción al portugués: "Ex/plicaçao"[14].

EX/PLANATION	**EX/PLICAÇÃO**
there is no	*não há um*
plain meaning	*sentido único*
in a	*num*
poem	*poema*
when one	*quando alguém*
begins to ex-	*começa a ex-*
plain it	*plicá-lo e chega ao fim*
and reaches the	*en-*
end	*tão só fica o*
only the ex	*ex*
remains:	*do ponto de*
	partida
dead end	
	beco
(no exit:	
try it	*(tente outra*
again)	*vez)*

13 PAES, José Paulo, Op. cit.

14 CAPOS, Haroldo de A. *educação dos cinco sentidos*. São Paulo, Brasiliense, 1985

En la primera estrofa del texto en inglés, Haroldo de Campos hace tres equivalencias sonoras, con los fonemas p, i, y *m-n*. Así, el sonido fuerte de la explosiva sorda en *plain* y *poem;* la vocal i en is, meaning, e *in;* el juego de las consonantes *m* y *n* en *"plain meaning in a poem"*, juego que sigue en todo el poema, componiendo un flujo sonoro con pocos obstáculos, resbaladizo, de difícil aprehensión, como los sentidos de un poema, de que habla Haroldo de Campos. Es la serie *"when one / begins to ex-/ plain it / and reaches the / end / only the ex / remains: / dead end / (no exit: / try it / again).*

En el texto en portugués, Haroldo de Campos mantiene un fluxo equivalente de sonidos, sobretodo en la primera estrofa: *"não há um / sentido único / num / poema"*. La elección de las palabras obedece a la refracción de que habla José Paulo Paes en el sentido de mantener las sugerencias semánticas a partir de la estructura lexical y sonora. Si consideramos el texto como parte de un ensayo, por ejemplo, podríamos traducirlo de otras maneras, como: "Em um poema, no existe um significado único", o: "Em poesia, não existe um significado superficial", etc. Además de eso, la expresión "plain meaning", en otros contextos, podría sugerir: "sentido exacto", "sentido verdadero", "conocimiento básico", "idea superficial", etc. Pero, para la lectura de Haroldo de Campos, para su visión de la poesía, decir que el poema no tiene un "sentido único" se relaciona con varias teorias del texto poético y su polisemia y riqueza. Por otro lado, también podemos pensar en los "sentidos humanos" (visión y audición, por ejemplo) que son provocados por un poema, lo que caracteriza justamente la Poesía Concreta, de la cual Haroldo de Campos fue uno de los principales fundadores, en los años 60 — y su último libro, de dónde extrajimos los poemas analizados, se titula exactamente: *A educação dos cinco sentidos)*. Por último, la palabra "sentido" indica también dirección, orientación, rumbo, o sea: el poema no conduce al lector, sino es el lector quien dirige el poema, lo que es otra noción contemporánea. Y el texto ratifica la imagen de dirección, pues habla del *beco sem saída (dead end* o callejón sin salida), como un posible laberinto, donde no hay un punto fijo de llegada.

Otro ejemplo, que representa un cambio mayor desde el punto de vista lexical, son los dos versos "only the ex / remains:", que Haroldo de Campos traduce por "en- / tão só fica o / ex / do ponto de / partida", o sea, cinco versos, de modo que "remains" es equivalente, en portugués, a "fica" (queda), y el poeta añade la expresión "ponto de partida", que no había en el texto en inglés. Esa expresión participa del juego de equivalencias sonoras en torno al fonema i, como en *"fim"*, *"fica"* y *"saída"*, esta última palabra haciendo rima com "partida". Además de eso, el poeta invierte los tres últimos versos. En inglés, tenemos: "(no exit: / try it / again)", y en el texto en portugués se lee: "tente outra / vez / sem saída". La palabra "vez" pasa a ser como un eco de "ex", y la expresión "dead end", que está en sólo un verso, se intercala en portugués con otros dos versos, o sea: "beco / (tente outra / vez) / sem saída", lo que muestra que, tras otro intento de lectura, se presenta sin salida, ironizando la búsqueda, como en Pierre Menard, de un texto unívoco y transparente.

Por último, debemos hacer referencia a la partición del título "Ex/planation", donde *planation* la idea de erosión, o el acto de aplanar, pulir. Haroldo de Campos relaciona esta idea con el séptimo verso, donde, por la partición también de "ex/plain it", la palabra plain, que antes era adjetivo (plain meaning), pasa a ser un verbo que tiene el sentido de refinar, depurar. Vale decir: la depuración del poema por la lectura,

en la búsqueda de un contenido seguro, se vuelve laberinto, camino esquivo, callejón sin salida. Ya en portugués, el verbo explicar, separado, io "Ex/plicaçao" en el título, y "ex-/plicá-lo" en el séptimo verso, lo que aquí indica la idea de pliegue arruga, o sea, lo opuesto al texto en inglés. Pero el poeta mantuvo la partición de los verbos en ambas lenguas, y en el texto en portugués podemos pensar en la idea de doblar y desdoblar el poema en busca de un sentido.

Vimos que en la traducción de poesía hay riesgos, y la tarea es ardua, tal vez más que en otros géneros, así como el texto literario es de traducción más difícil que el texto no-literario. Por eso, afirma Rosemary Arrojo que "el punto neurálgico de toda teoría de traducción parece ser la traducción de los textos que llamamos literarios"[15]. A su vez, el poeta y traductor José Paulo Paes escribe que la traducción de poesía "es el caso-límite de la problemática de la traducción literaria."[16].

El poema, ese ser equívoco, no se da nunca por vencido, y desafía, además de su autor, al lector y al traductor que es como un lector más desconfiado, más perseverante, y que participa del poema como si lo hubiera escrito.

Dijo Lezama Lima que "el poema es el cuerpo resistente frente al tiempo, y el poeta es el guardián de la semilla de la posibilidad, del potens. Eso lo sacraliza, es el hombre que cuida un germen, nada menos que la semilla del potens, de la infinita posibilidad"[17]. Pues el traductor no es nada más que un compañero en ese viaje a la semilla, a esa "tierra incognita, la región desconocida, el infinito relacionable"[18].

Renato Gomes Tapado

---

15 ARROJO, Rosemary. Op. cit.

16 PAES, José Paulo. Op. cit.

17 ROSS, Ciro Bianchi. "Asedio e Lezama Lima", in: Voces de América Latina. La Habana, Arte y Literatura, 1988.

18 ROSS, Ciro Bianchi. Op. cit.

Um escritor na travessia de culturas

Léa Sílvia S. Masina

1. Introdução

A leitura da obra de Sergio Faraco [1] aponta-o como caso exemplar de escritor que transita por diferentes sistemas, compondo um mundo ficcional em que formas culturais diversas dialogam, constantemente.

Esse diálogo desenvolve-se em diferentes níveis: primeiramente, no plano da composição do imaginário, em que se mesclam as vertentes afetivas do escritor, suas origens fronteiriças, a influência vivida em Alegrete, o apego à cultura platina, a Corrientes, ao mundo da Banda Oriental, representado por figuras familiares que se projetam na obra. De outro, pela renovação que propõe ao Regionalismo, absorvendo elementos de outros sistemas lingüísticos e culturais, não apenas uruguaios e argentinos, mas também - num outro plano - oriundos da literatura dita "não canonizada", conforme conceitução teórica de Itamar Even-Zohar [2], em suas formas populares, "baixas", sem que isto implique juizo de valor.

Será sob o prisma da contribuição da obra de Sergio Faraco para a renovação e

---

1 Vide a bibliografia do autor.

2 EVEN-ZOHAR, Itamar. A função do Polisistema literário na História da Literatura. In: *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv 1981

o enriquecimento do poli-sistema da literatura brasileira que procurarei desenvolver a reflexão dentro dos limites deste estudo breve.

2. A Pluraridade das Formas

Impressiona, no cotejo da obra do escritor, inicialmente, a multiplicidade de formas que escolhe para expressar sua curiosidade intelectual e a necessidade de permanente projeção no imaginário de duas ou mais culturas. Escritor polissistêmico por excelência, Faraco ocupa-se com o trânsito dentre os diferentes sistemas culturais, literários ou não, produzindo uma obra diversificada que inclui contos e crônicas literárias, estudos e pesquisa histórica, jornalismo cultural, publicação de um dicionário, correspondência epistolar com escritores e intelectuais seus contemporâneos, além da prática constante da tradução.

Faraco inicia sua obra com a publicação de contos. Fora algumas experiências iniciais, torna-se presença constante, como contista, no CADERNO DE SÁBADO do *Correio do Povo*, então editado por Paulo F. Gastal. Testando seus contos em jornal, logo publica DEPOIS DA PRIMEIRA MORTE, com epíprafe de Mário Quintana:

> "Da vez primeira em que me assassinaram
> Perdi um jeito de sorrir que eu tinha ...
> Depois, de cada vez que me matavam,
> Foram levando qualquer coisa minha ..."

A poesia portanto, não é estranha ao contista, cujos textos, desde essa obra inicial, denunciam uma relação íntima com bons autores, com a literatura "canonizada", de respeitável competência estética.

Nesse livro, que é de 1974, encontram-se alguns textos primorosos, como *Idolatria*, *Travessia* e *Depois da Primeira Noite*, que o escritor retomará, em obras posteriores; refazendo-os, retocando-os em pequenos detalhes, consciente da importância expressiva das palavras e do valor do trabalho artesanal na composição do imaginário.

Em 1978, curiosamente. Faraco Publica URARTU, fruto do contato que teve com a cultura da Armênia, quando de sua viagem de estudos pela União Soviética, onde cursou Filosofia no Instituto Internacional de Ciências Sociais, em Moscou. Diz ele, na introdução ao volume, que o comoveu a descoberta da existência dos "chaldini", povo remoto da região, "que o Velho Testamento chama de Ararat e os registros assírios consagraram como Urartu"[3]. Esse debruçar-se sobre uma cultura desaparecida e totalmente desconhecida no Ocidente assemelha-se, independente do que possui de verídico, às incursões de Borges - ou que Borges atribui a personagens - na pesquisa detetivesca de civilizações que não existem, como no "Relato de Brodie" ou cujos vestigios são, no mínimo, labirínticos. Na origem dessa curiosidade intelectual

3 FARACO. Sergio. *Urartu*. Porto Alegre, ed. UFRGS/IEL, 1978, p. 13.

encontra-se o móvel da criação ficcional do escritor que se surpreende com velhos apontamentos e fotografias, que se volta para os documentos e que farão da tradução uma prática costumeira.

Seguindo a cronologia da obra, em 1980 Faraco surpreende novamente publicando TIRADENTES: A ALGUMA VERDADE, a que se segue, em 1982, TIRADENTES: O MITO E A NAÇÃO e, em 1990, 0 PROCESSO DOS INCONFIDENTES: VERDADE OU VERSãO. Auscultando os "Autos da Devassar" o escritor coteja documentos, busca reconstruir, através das provas existentes, a verdade que se oculta por trás das falácias da História Oficial, quando os mitos são erigidos e permanecem estratificados por uma espécie de inércia conservadora que permite às sociedades criar e manter heróis.

É interessante observar, sob este aspecto, que estas obras destinadas à pesquisa e revisão das fontes históricas, não transparecem na ficção que produz enquanto tema, enquanto motivo ou magma narrativo. O processo criador, no entanto, assemelha-se: a intenção subjacente de apreender nuancias da humanidade que se recobre pela ferrugem do tempo, pela reiteração de leituras, pelo olhar dirigido que volta e contempla sempre a mesma paisagem. Nesse sentido toda obra de Sergio Faraco será essencialmente renovadora por propor mudanças, transformações permanentes, como se a insatisfação com o acabado, com a obra pronta o obrigasse, constantemente, a refazê-la: repensando, reescrevendo, buscando todas as formas possíveis de atravessar os limites impostos pela dita ordem estabelecida. Em sua obra convivem, portanto, diferentes sistemas literários, lingüísticos, culturais que, sem buscarem harmonizar-se, formam um jogo caleidoscópico que permite visualizar um conjunto fecundo de produções literárias que valem por si e pelos caminhos que abrem para novas vertentes, ampliando as margens do literário.

Será em 1984, porém, que Faraco irá publicar um dos livros mais importantes no conjunto de sua obra ficcional: MANILHA DE ESPADAS. Dividido em duas partes, organiza-se em torno de duas vertentes: a primeira, visivelmente regional; a segunda, de natureza urbana.

Se nos contos iniciais de suas primeiras obras (*Idolatria* e *Depois da primeira morte*) o escritor preocupa-se principalmente em expressar a passagem da adolescência à maturidade, procurando organizar uma espécie de imaginário íntimo, que se impõe como referencial obrigatório, em MANILHA DE ESPADAS o leitor já se defronta com o diálogo entre culturas. Os contos regionais, sobretudo, trazem a marca intensa da cultura platina, cuja temática é comum a alguns escritores sobretudo fronteiriços, como os uruguaios Juan José Morosoli e Mario Arregui.

Observe-se pois que, muito embora Faraco tenha tido contato com a cultura soviética, arnênia, européia, cuja literatura conhece, será pela vertente da proximidade afetiva - e, portanto, platina e fronteiriça - que irá conceber uma parte importante de sua obra ficcional: os contos de vertente regionalista.

3. O Regionalismo Renovado

Quem estudou o Regionalismo, sobretudo na década de 70 no Brasil, tomou contato com uma bibliografia de tipo revisionista, que procurava situar este movimento após a investida demolidora do Modernismo de 22. Muito embora no Rio Grande

do Sul tal situação não tenha seguido exatamente os parâmetros do que ocorrera no restante do País, aqui desenvolveu-se também um Regionalismo epigônico, em que os modelos mantinham-se não apenas por corresponder a ideologias reacionárias e tendenciosas - como se pensava à época - mas por encontrar leitores dentre as camadas menos eruditas da população. Tais epígonos que permanecem enquanto novas forças se impõem, como observa Itamar Even-Zohar, apenas reforça a noção de que existe uma grande mobilidade dentre os sistemas que formam o polissistema literário. E que uma literatura dessora, entra em crise se não houver um sistema dito "swcundário", "epigânico", "periférico" que sirva para realimentá-la e realimentar-se dela, numa troca permanente de elementos.

Será sobretudo por este aspecto que o Regionalismo de Sergio Faraco distingue-se dos demais. Além de apresentar uma visão particularizada do homem - que não é tipificado, mas apreendido no que tem de mais humano, os seus sentimentos (o medo, a vergonha, o desejo, o amor, a esperança) mostra-se também permeável não apenas a suas origens platinas e eruditas, mas também a outros tipos de literatura "não canonizadas", como a literatura popular, os diários, as correspondências e mesmo aquilo que se convencionou chamar "sub-literatura", não raro representada por textos que distinguem-se ideológica e frontalmente da ordem vigente. São elementos do sub-sistema não canonizado da literatura erótica e pornográfica que se infiltram num sentido renovador, propiciando o desenvolvimento de novos recursos artísticos [4].

Se o Regionalismo como movimento literário de fixação do nacional conservava-se no Rio Grande do Sul, como movimento epigônico permanente, em Sergio Faraco, na década de oitenta, assume feições novas: tanto nos contos regionais quanto nos urbanos Faraco nutre-se de fontes populares de experiências temáticas não consagradas, em que o sexo, em suas diferentes manifestações, ocupa uma posição predominante.

Em *Manilha de Espadas* é exemplar, a este respeito, o conto DANÇAR TANGO EM PORTO ALEGRE em que o realisno quase naturalista do encontro das personagens num trem, à semelhança do que ocorre na literatura romântico-sentimental consumida pelo povo em romances de nenhum va]or literário, é reescrito numa perspectiva nova, altamente elaborada, em que o erotismo é realçado em seu aspecto aproximativo e aglutinador:

> "Deitei-me. Queria pensar e estava confuso.
> Uma mulher desconhecida, um homem morimbundo,
> uma viagem de trem, uma noite de prazer e ali
> estava apaixonado. E não podia conceber o dia
> seguinte sem aquela mulher que, com suas maluquices,
> dera um sopro de vida aos meus dias
> sem sabor de velho precoce."
> (p. 78. ME)

4 Op. cit. 2, p. 2-5.

Esse processo de aproveitamento incosnciente do imaginário de outros sistemas literários periféricos - para usar terminologia de Even-zohar - será constante em diversos contos de Sergio Faraco. No decorrer de sua obra, diverificada em traduções, correspondências, crônicas e noticiários culturais em jornais do interior do Estado, tornar-se-ão transparentes as escolhas que faz do material a ser traduzido. Ao publicar, em 1991, a tradução do livro de Carlos Maggi, A HISTÓRIA DE NANÁ, diário de uma prostituta uruguaia, faraco deixa claro que suas escolhas têm como critério principal a liberdade com que se abandona aos afetos. Simpático às causas e às idéias da personagem-narradora (que, segundo depoimento introdutório, existe de fato que milita em campanhas internacionas contra a AIDS), prontificou-se a traduzir o texto e lançá-lo em Porto Alegre. Este procedimento confirma pois a hipótese teórico-crítica de que um sistema literário dito "periférico" ou "não canonizado" - no caso, as declarações de uma prostituta - são objeto da tradução, portanto de recriação lingüística, passando a integrar o imaginário do escritor.

Retornemos porém ao Regionalismo. Suas figuras exponenciais, no Rio Grande so Sul, foram sem dúvida, Simão Lopes Neto e Alcides Maya. Se nesses escritores a recriação ficcional compunha-se no primeiro pela apreensão do imaginário mito-político da Campanha e no segundo como denúncia da desordem social coletiva, sob a ética nostálgica de um passado épico e glorioso, em Faraco o Regionalismo se transforma. Rompe com a estratificação epigônica do gênero, desorganiza-o e o propõe na tensão do confronto criado por diferentes sub-sistemas e mesmo pela fricção de sistemas culturais diversos.

À semelhança do que ocorre com seus contemporâneos e com os escritores que traduz - dentre os quais Mario Arregui, Mempo Giardinelli e Juan José Morosoli - Faraco apreende a zona fronteiriça não apenas pelo costumbrismo, pelo dialetismo freqüente, pelas expressões platinas que mantêm, pela coisologia do "terruño" - na feliz expressão de Guilhermino Cesar - mas pelo ETHOS do gaúcho. Não importa fixar, neste momento, pelas vias da Sociologia Literária, até onde esta apreensão pode conduzir. Importante é assinalar a presença de um gaúcho fronteiriço, como o Guido Sarasua de GUAPEAR COM FRANGOS (ME, p. 29), como PEPEU GONZAGA, de MANILHA DE ESPADAS (ME, p. 22), como as personagens de DOIS GUAXOS, como o LOPEZ e tantas outras que povoam o universo do escritor.

Sob este aspecto, a velha oposição à metrópole que caracterizava o Regionalismo de cunho romântico-naturalista, presente tanto no Brasil quanto nos demais países latino-americanos, como acentua Ángel Rama, atualmente desaparece, dando lugar a novas formas opositivas e a novas relações circunstanciais. Ao invés da preocupação comum com a identidade, representatividade e originalidade que Rama apontou e acentua em "Transculturación narrativa em America Latina"[5], a resposta criativa do escritor surge pelo veio do aproveitamento do legado estrangeiro. Num Mempo Giardinelli, por exemplo, a lua - toda poderosa - ilumina o chaco e condena o personagem ao desvario e ao crime como em O ESTRANGEIRO, de Camus. Em Morosoli, em Arregui, em Faraco, em Armonía Sonmers as soluções divergem, mas há em comum a preocupação com a representatividade do povo, com a apreensão do

5 RAMA, Ãngel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo Veinteuno, 1982.

ETHOS, que pode ser tomada num aspecto antropológico mais amplo, como espécie de transculturação que reconhece sua transitoriedade.

4. No Estuário de Várias Culturas

Os escritores latino-americanos, com os quais a ficção de Sergio Faraco identifica-se, vivem na confluência de diferentes culturas: alguns, de uma cultura autóctone, com a qual fricciona-se a cultura do dominador; outros, de culturas que roçam-se permanentemente pela fronteira, contrabandeados de um lado para o outro, constantemente imbricando-se e estabelecendo aquilo que Alejandro Cioranescu classifica, dentro da categoria teórica das *Relações de Contato*.

Assim, segundo este comparativista.

> "Entendemos por relaciones de contacto aquellas relaciones literarias entre autores e obras, en que interviene, en uno y otro de los términos de la relación, si no en los dos a la vez, la idea de aportación o de contacto Personal e individual[6]

Na exposição que faz sobre formas de contato, Cioranescu enumera as *viagens*, as *literaturas*, as *traduções* e o que chama de influências.

Ora, nesse sentido, como se constata desde o início, a obra de Sergio Faraco justifica tais pressupostos teórico-críticos, pois enquadra-se plenamente nessas possibilidades.

Deste modo, após publicar MANILHA DE ESPADAS em 1984, lança, a seguir, NOITE DE MATAR UM HOMEM (1986). Essa obra, com contos predominantemente regionalistas, retoma a gauchesca platina, desenvolvendo a temática da travessia e do contrabando, constante desde os seus primeiros trabalhos. Destacam-se neste conjunto de qualidade literária, os contos O VÔO DA GARÇA-PEQUENA, pela delicadeza com que apreende em metáfora política, um aspecto realístico da pobreza e do subdesenvolvimento da zona fronteiriça, onde a chalana carregando sacos de farinha atravessa o Rio constantemente e onde a prostituição de crianças é prática usual. O contrabando também está presente em A VOZ DO CORAÇÃO, repetindo a temática de TRAVESSIA, numa espécie de "topoi" da literatura fronteiriça.

Sob este aspecto se há uma constante que diferencia e marca a literatura produzida no CONE SUL - Brasil, Argentina, Uruguai - será a presença do Contrabando, visto não apenas como prática - que gera preferências e uma escolha temática, conforme assinala Guilhermino Cesar, em CONTRABANDO NO SUL DO BRASIL[7], mas algo que transcende este aspecto e registra trocas, aproveitamento de idéias, de tipos, do

6 CIORANESCU, Alejandro. *Princípios de Literatura comparada.* Tenerif, Universidad de La Laguna, 1964. p. 72-99

7 CESAR. Guilhermino. *O contrabando no sul de Brasil.* Caxias do Sul, UCS; Porto Alegre, São Lourenço de Brindes. 1978.

imaginário de um país para outro, de uma língua para outra, de uma literatura para outra, como a ficção de Faraco amplamente comprova.[8]

5. A Reabilitação do Imaginário na Literatura de Cunho Urbano

A par da ficção regionalista, encontram representatividade na obra de Faraco contos de temática urbana. Neles o escritor privilegia, principalmente, os desvalidos, os marginalizados que se singularizam por manterem, não raro, uma relação de origem com a campanha, com o interior do estado, com as zonas provinciais. Marginalizados na cidade grande, compõem um painel de tipos humanos com que o autor se solidariza-se sem, no entanto, tornar-se tendencioso ou maniqueísta. Os contos de A DAMA DO BAR NEVADA, publicados em 1987, mesmo ano em que surge a coletânea DOCE PARAÍSO, ilustram esta particularidade. Como em alguns personagens encontrados em TOUCA DE BOLINHAS, A BICICLETA, e o conto que dá nome ao livro, percebe-se a visão comovida e afetiva do escritor por detrás dos seres criados, procurando resgatar, ou melhor, revelar aos leitores aquela parcela de humanidade que os percaços da vida - a fome, a miséria, o preconceito, as desventuras - terminaram por reduzir a farrapos.

O último livro de contos lançado pelo autor MAJESTIC HOTEL - revela, do ponto de vista da criação ficcional, um contista seguro, senhor do seu ofício. Cada conto é uma peça acabada, diferente das demais. Faraco republica nessa obra alguns contos antológicos, como UM ACENO NA GAROA, NA RUA ESCURA e DEPOIS DA PRIMEIRA MORTE. Mas ser sobretudo através de NÃO CHORE, PAPAI e MAJESTIC HOTEL que alcança o nível perfeito de composição literária, forjando um imaginário em que a memória da personagem-narradora age como mola propulsora para desencadear a emoção reprimida pela distância temporal. Este movimento integrado de conjugar espaço e tempo tem como conseqüência a seletividade das imagens, a Birmingham que cresce desmesuradamente verde e que se esboroa ante a poderosa negrura do Austin paterno; ou o soldadinho de chumbo que estimula o ressurgimento da fantasia do homem que se vê menino, envolvido pela atmosfera particularizadamente densa do MAJESTIC HOTEL.

Quer pela adesão temática à campanha, às cidades provincianas ou mesmo à capital para onde confluem as personagens, quer pela proximidade à literatura platina, a obra de Sergio Faraco torna-o um escritor ímpar no cenário da literatura brasileira contemporânea. A preocupação com o acabamento do texto, a escolha das palavras o domínio de uma poética do conto, muito particularizada e própria, espécie de "parole" saussureana, de "idioleto", respondem pela qualidade estética. A abertura aos demais sistemas - dos lingüísticos aos extra-literários, como séries de que dispõe para a composição do enredo, para a urdidura das tramas, perpassando a História, a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia - fazem dos contos de Faraco obras "cano-

8 A propósito, em ensaio denominado FRONTEIRAS: LIMITES TRANS-CONTEXTUAIS, apresentado no II Seminário Técnico de Integração Cone Sul, realizado pela UFRGS em 1991, fundamentei a passsagem, a travessia dos valores de uma cultura para outra através da imagem do Contrabando, que assim emigra de em rito de transgressão, e alcança um estatuto novo, pela visão do Comparativismo Literário.

nizadas" como literárias. Haja vista a posição que ocupa o escritor, com obras traduzidas para diversos países, como o Uruguai, Argentina, Portugal, Chile, Venezuela, Bulgária, Alemanha, Cuba e Estados Unidos.

Talvez esta espécie de polifonia da escritura, que lhe permite transitar livremente e à vontade por tantas áreas, seja um dos elementos mais importantes para a compreensão do papel que exerce com sua obra, para a difusão e a mobilidade criativa da literatura brasileira.

6. Faraco, Tradutor dos Latino-Americanos

A par da obra de contos, da pesquisa histórica, da produção jornalística e da correspondência contínua que mantém, por hábito e gosta, com intelectuais contemporâneos (escritores e críticos brasileiros e latino-americanos, preferencialmente), Faraco tem-se dedicado, nos últimos anos, à tradução.

Intuindo a importância da literatura estrangeira como algo capaz de afastar o nacionalismo xenófobo e provinciano que ainda grassa de forma epigônica entre nós, foi ele o responsável pela descoberta, para os brasileiros, de autores como Mempo Giardinelli, argentino, de quem traduziu LUNA CALIENTE e REVOLUÇÃO DAS BICICLETAS; do poeta Eugenio Montejo, de quem traduziu o livro de poemas, *O poeta sem rio*, em edição bilingüe; e ainda de Mario Arregui, com quem manteve, além disso, intensa correspondência. Recentemente Faraco traduziu também alguns contos escolhidos de Juan José Morosoli, intitulando a coletânea A LONGA VIAGEM DE PRAZER; traduziu ainda A HISTÓRIA DE NANÁ, de Carlos Maggi e, juntamente com Aldyr Schlee, organizou e traduziu diversos contos que compõem a antologia PARA SEMPRE URUGUAI, lançamento do Instituto Estadual do Livro. Trabalha, atualmente, na tradução de contos de Julian Murguia, que serão publicados pela Editora Mercado Aberto, sob o título de *Contos do país dos gaúchos* ainda traduz *Os demônios de Pilar Ramirez* de Jesus Moraes, um escritor praticamente desconhecido cuja obra, quando publicada, será representativa do reflexo causado pela tradução. Ou seja: os uruguaios tomarão conhecimento dos textos de Jesus Moraes através do trabalho realizado no Brasil por Sergio Faraco. Tais relações de interferência dizem muito, certamente, aos estudos comparativistas.

A atividade de tradução, processo que envolve desde a escolha e seleção dos autores a serem traduzidos, até a reescritura do texto, visando preservar a emoção apreendida e que deve ser passada ao leitor na sua integridade, tornou-se para Faraco, muito mais do que um exercício. A tradução, no caso, é ato de criação.

Sobre isto depõe a correspondência que manteve, durante quatro anos, com o escritor uruguaio Mario Arregui, cuja obra traduziu e publicou no Brasil. Esta correspondência, documento das relações de contato entre duas culturas, entre dois intelectuais que descobriam, pouco a pouco através de afinidades pessoais, o seu processo de composição literária, a fonte riquíssima para uma pesquisa sobre o diálogo trans-fronteiriço, feito de semelhanças e diferenças.

Assim, do ponto de vista da Literatura Comparada, MARIO ARREGUI-SERGIO FARACO: CORRESPONDÊNCIA, livro publicado em 1990 no Uruguai, diz tanto da literatura Platina quanto da brasileira, à medida em que são debatidos problemas

comuns e diferenciadores das duas culturas em confronto.

Chama especialmente a atenção do leitor nesse texto o conhecimento pleno e bilingüe de Faraco, ao passo que Mario Arregui, em vários momentos, diz claramente que não lê o Português, língua que, para ele, apresenta-se como um empecilho à compreensão do texto literário.

Esta declaração de Arregui, facilmente constatável nos contatos comuns e fronteiriços, e que se oferece a investigação das raízes histórico-sociológicas, quando os países do prata desenvolveram suas histórias particulares à revelia do Brasil, quando a Argentina viveu submetida ao regime colonialista inglês, ao passo que o Uruguai ora fazia parte de nosso território, ora constituia-se no inimigo sempre armado para o ataque, diz também de origens européias, comuns e diferenciadas: Espanha, Inglaterra e Portugal, sem dúvida, diferenciavam-se substancialmente, o que talvez explique essa espécie de "via de mão única", para usar uma expressão benjaminiana, nessa passagem migratória da obra dos platinos ao Brasil.

Seguramente, ao que tudo indica, fatores extraliterários - como os Projetos Integrados do Cone Sul - irão alterar, em breve, esse quadro de valores: com isto, a própria figura do "contrabando", que me é tão cara enquanto "achado" crítico, perderá um pouco do seu fascínio. Importante registrar, no entanto, que escritores e críticos como Sergio Faraco e Aldyr Schlee, ambos fronteiriços, Julian Murguia e Herbert Raviolo têm envidado esforços no sentido de trazer ao alcance dos leitores brasileiros e platinos obras importantes que se encontram próximas a nós. Pela similitude de origens e pela representatividade.

Ainda é revelador, na correspondência entre Arregui e Faraco, a importância dos textos de outros autores cujas leituras comuns podem ser detectadas através de modelos de abordagem teórico-críticos do Comparativismo: Hemingway, Faulkner, Borges, Cortázar, Onetti, Flaubert e Garcia Marquez, dentre outros, comprovam que a intertextualidade sem dúvida perpassa a obra desses escritores que, representativa de literaturas próximas, possuem pontos de convergência não obstante a distância que os separa, de idade, costumes e nacionalidade.

7. Ampliando os Limites do Literário

Há, na obra de Sergio Faraco, um pequeno livro de crônicas, CHAFARIZ DOS TURCOS, de 1990. Forma literária que ocupou, por algumas décadas, o panorama da literatura brasileira, a crônica terminou por desgastar-se enquanto "gênero" em prosa, sobretudo pelo excesso de apelo dos escritores à palavra. Observa-se, principalmente na estratificação dos epígonos, muito comuns no jornalismo das cidades de natureza mais conservadora, que o caráter epocal da crônica, sua leveza, a habilidade do cronista em apreender alguns aspectos efêmeros da vida e transfigurar através da linguagem, cedeu lugar a um exercício inócuo da palavra.

Sergio Faraco, em CHAFARIZ DOS TURCOS, preocupa-se fundamentalmente com a história, com o enredo de suas crônicas, procurando resgatar o gênero do vazio a que ficara relegado. Disto resulta uma experiência ímpar em que as leituras freqüentes de Shakespeare convivem com o imaginário fronteiriço, com a memória adolescente e deslumbrada da pequena "escrava" de Alegrete, com a reflexão

comovida da História em seu percurso.

Trata-se, mais uma vez, da incursão do escritor num subsistema novo, em que as estruturas do sistema "canonizado" cedem, alargam-se, transmudam-se para abrigar a leveza da forma, ao mesmo tempo que lhe conferem o equilíbrio advindo de um status literário adquirido. A diferença entre os sistemas literários com que o autor transita formam, no sentido, o "peculiar equilíbrio necessário para a literatura"[9].

Ao referir o fato de os países periféricos voltarem-se, não raro, à França, sobretudo a Paris, como centro cultural, em busca de um referencial, de um eixo, a Professora Tânia Franco Carvalhal para o fato de que, para uma melhor compreensão da Literatura Comparada, torna-se necessário "articular a investigação comparativista com o social, o político e o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente[10].

Alargam-se, deste modo, as fronteiras do Comparativismo que, "ao tratar com elementos que a crítica literária habitualmente não considera, como correspondências, literatura de viagens, traduções (...) ao explorá-las, atua criticamente"[11].

Léa Silva S. Masina
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

9 OP. cit. 2, p. 14.

10 CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. SP, Ática, 1986, p.82.

11 Id. ibidem.

8 BIBLIOGRAFIA

8.1 LIVROS PIBLICADOS/FICÇÃO

IDOLATRIA (contos)
Alegrete, Cadernos do Extremo Sul, 1970

DEPOIS DA PRIMEIRA MORTE (contos)
Porto Alegre, Editora Bels, 1974
HOMBRE (contos)
Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1978 MANILHA DE ESPADAS (contos)
Rio de Janeiro, Philobiblion Livros de Arte, 1984
NOITE DE MATAR UM HOMEM (contos)
Porto Alegre, Editora Mercado Aberto, 1986
DOCE PARAÍSO (contos)
Porto Alegre, L&PM Editores, 1987
A DAMA DO BAR NEVADA (contos)
Porto Alegre, L&PM Editores, 1987
CHAFARIZ DOS TURCOS (crônicas)
Porto Alegre, L&OM Editores, 1990
MAJESTIC HOTEL(contos)
Porto Alegre, L&PM Editores, 1991

8.2 LIVROS PUBLICADOS/HISTÓRIA
URART (história antiga)
Porto Alegre , Editora da UFRGS & I.E.L., 1978
TIRADENTES: ALGUMA VERDADE (biorafia)
Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1980
TIRADENTES: O MITO E A NAÇÃO (ensaio)
Curitiba, Ediçoes Criar, 1982
O PROCESSO DOS INCONFIDENTES (ensaio)
Petrópolis, Editora Vozes, 1990

8.3 LIVROS NO EXTERIOR

NOCHE DE MATAR UN HOMBRE
Montevideo, Editorial Monte Sexto, 1988
Tradução de Julián Murguía
MARIO ARREGUI & SERGIO FARACO: CORRESPONDÊNCIA
Montevideo, editorial Monte Sexto, 1990.

8.4 PARTICIPAÇÃO EM ANTOLOGIAS
OS MELHORES CONTOS BRASILEIROS DE 1974
Porto Alegre, Editora Globo, 1975 ASSIM ESCREVEM OS GAÚCHOS
São Paulo, Editora Alfa-Omega, 1976.
HISTÓRIAS ORDINÁRIAS
Porto Alegre, Editora Documento, 1977
O MODERNO CONTO BRASILEIRO
Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1978
ANTOLOGIA DA LITERATURA RIO-GRANDENSE CONTEMPORÂNEA
Porto Alegre, L&PM Editores, 1978. v.I
CONTOS BRASILEIROS
Ijuí, FIDENE, 1978
RODÍZIO DE CONTOS
Porto Alegre, Editora Mercado Aberto, 1985
SETE CONTOS/SETE CANTOS
São Paulo, FTD, 1986. v.I.

AMOR À BRASILEIRA
São Paulo, Traço Editora, 1987.

8.5 PUBLICAÇÕES AVULSAS NO EXTERIOR
LA TRAVESIA. In: *Zona Tórrida*
Valencia (Venezuela), (10) 111-4, 1977.
Tradução de Nelson Morales
LA TRAVESIA. In: *Revista Nacional de Cultura*
Caracas (Venezuela), (238):128-32, 1978
Tradução de Nelson Morales e Reynaldo Pérez-Só
UTCHAST ZA OSNOVOLOJNIKA. In: *Latinoamerikanska Fantastika Plovdiv* (Bulgária), 1979. p.356-9
Traduçao de Fany Nasemy e Rumen Stoyanov
OTRO BRINDIS PARA ALICIA. In: Cuentos y *Poemas Binacionales* Concepción (Chile), 1981. p.4-8 Tradução de Jorge Mendoza Enríquez
DOIS GUAXOS. In: *Colóquio Letras*
Lisboa (Portugal), (68):42-4, 1982.
IM LAND DES URUTAU. In: *Zitronengras: Brasilianische Erzähler*
Köln (Alemanha), 1982. p. 15-23
Tradução de Karin von Schweder-Schreiner
OTRO BRINDIS PARA ALICIA. In: *Presencias*
Martinez (Argentina), (1):38-40, 1983
Tradução de Perpétua Flores
IL MASSACRE DO BUGIO AMARELO. In: *Khipu* (ed. bilíngüe)
München (Alemanha), (12) : 24-6, 1983
GUAPEAR CON POLLOS. In: *Revista Nacional de Cultura*
Caracas (Venezuela), (256):168-74, 1985. Tradução de Jorge Nunes
CAFÉ PARIS. In: El Carabobeño (Venezuela), 9 feb. 1986.
Tradução de Miguel Gomes Silva
AVENTURA EN LA SOMBRA. In: *NotitardelLa Bicicleta* Valencia (Venezuela), (25):27, 1986.
Tradução de Pedro Velásquez Aparicio
SIETE DE ESPADAS. In:*Pero Cuento*
Buenos Aires (Argentina), (2):40-1, 1987
Traduçao de Silvia Itkin
DIA DE LOS MUERTOS. In: *Brecha*
Montevideo (Uruguai), (92): 29, 1987
Tradução de Julián Murguía
IRENE. In: El Nacional/Papel Literário
Caracas (Venezuela), 15 ene. 1989
Tradução de Miguel Gomes Silva
THE CROSSING. In: *Linden Lane Magazine*
Princeton (Estados Unidos), (2):19, 1989
Tradução de Ronald Harmon
GUAPEAR CON BICHOS. In: *Signos*
La Habana (Cuba), (38):169-75, 1989
Tradução de Julián Murguía
GUAPEAR COM BICHOS. In: *Puro Cuento*
Buenos Aires (Argentina), (21):44-6, 1990
Tradução de Julián Murguía
GUAPEAR CON BICHOS. In: Alba de América
Westminster (Estados Unidos), (14/5):461-6, 1990
Tradução de Julián Murguía
GUAPEAR CON BICHOS. In: *Cuento Brasileño Contemporâneo*
La Habana (Cuba), 1991. Tradução de Julián Murguía

8.6 ARTIGOS EM LIVROS
O FASCÍNIO DA ESFINGE. In: ARREGUI, Mário, *A cidade silenciosa*
Porto Alegre, Editora Movimento, 1985

VICENTE GERBASI NO BRASIL In: GERBASI, Viciente. *Os espaços cálidos*
Brasília, Centro Cultural Nossa América, 1988

8.7 TRADUÇÕES
ARREGUI, Mario. *Cavalos do amanhecer*
Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982
MOTEJO, Eugenio. *O Poeta sem rio*
Porto Alegre, Editora Movimento, 1985
GIARDINELLI, Mempo. *Luna caliente*
Porto Alegre, L&PM Editores, 1985
ARREGUI, Mario. A cidade silenciosa
Porto Alegre, Editora Movimento, 1985
GIARDINELLI, Mempo. *O céu em minhas mãos*
Porto Alegre, L&PM Editores, 1986
GIARDINELLI, Mempo. *A revolução de bicicleta*
Porto Alegre, L&PM Editores, 1987
DIVERSOS. *Para sempre Uruguai* (c/Aldyr Schlee)
Porto Alegre, I.E.L., 1991
MAGGI, Carlos. A história de Naná
Porto Alegre, Editora Mercado Aberto, 1991
MOROSOII, Juan José. *A longa viagem de prazer*
Porto Alegre, Editora Mercado Aberto & I.E.L., 1991

A sair:

MURGUÍA, Julián. *Contos do País dos Gaúchos.*
Porto Alegre, Editora Mercado Aberto, 1992 OS, Tomas de Barnabé. Barnabé!
MATTOS, Tomas de, Bernabé, Bernabé!
Porto Alegre, Editora Mercado Aberto, 1992.

Novela moderna, narrador y lectores En el Lazarillo de Tormes

Mario M. González

La primacía del Lazarillo de Tormes [1] como manifestación del género "novela moderna" ha venido siendo objeto de diversos análisis, acertadamente, apoyados en el carácter cerrado de su estructura que, a su vez, es portadora de un significado abierto.

Papel, sin duda importantísimo en la ambigüedad del texto, tienen las relaciones que se puedan establecer entre el narrador del Lazarillo y sus lectores. El narrador del Lazarillo es un "narrador-protagonista"[2]. De ese modo, el canal de comunicación de los hechos al lector pasará, necesaria y exclusivamente, por las palabras, pensamientos y sentimientos de éste. El ángulo de percepción de los acontecimientos será fijo y central. Y la distancia del lector con relación a los hechos tenderá, en principio, a ser mínima; crecerá cuando el narrador relate:lo que terceros le han contado. Pero habrá una distorsión en esa intermediación del narrador-protagonista en el momento en que el lector sienta que su visión está condicionada completamente por la percepción equivocada (o escamoteadora de la verdad) del protagonista; y cuando, así, sienta que él, lector, puede deducir lo que el protagonista parece no percibir (o no querer percibir).

Eso es lo que sucede claramente al final de la historia de Lázaro. Y es lo que elimina el mero carácter informativo de la supuesta carta dirigida a "Vuestra Merced"

---

1 Citaremos por la edición bilingüe recientemente publicada en el Brasil: *Lazarillo de Tormes/Lazarilho de Tormes*, São Paulo, Scritta/Embajada de España, 1992, indicando la página entre paréntesis.

2 Vide: FRIEDMAN, Norman: *"Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept"*. In STEVICK, Philip (Ed.): The Theory of the Novel. New York, The Free Press, 1967.

y coloca al lector de lleno en el universo de la novela moderna, en función de la ambigüedad establecida en el discurso [3].

Esa ambigüedad del discurso significa la construcción del lector moderno, que deja de ser el receptor pasivo que tenía derecho a tan sólo diversos tipos y grados de emoción derivados de la lectura de un mensaje predominantemente unívoco. Cuando el lector del Lazarillo descubre que el personaje está engañándose a sí mismo y que pretende transferirle ese engaño, necesariamente procede a una revisión de toda su lectura anterior del texto. Porque descubre que Lázaro extiende su carácter pícaro a su acción como narrador. Si quien narra es un pícaro, es fundamental que el lector desconfíe de sus informaciones e interpretaciones. Nace así entre el narrador y el protagonista un espacio para la ambigüedad que el lector debe llenar críticamente[4].

La ambigüedad de Lazarillo deriva, vista desde otro ángulo, de un distanciamiento que se crea, a medida que la narración avanza, entre la visión que el lector implícito tiene de los hechos narrados y la visión del lector explícito ("Vuestra Merced"). El narrador, instalado en el tiempo de la enunciación, ya en el "Prólogo" puede ser desdoblado en esas dos tendencias: la de la "denuncia" ante el lector implícito y la de la "explicación" ante "Vuestra Merced". Pero esa separación tiende a pasar desapercibida para el lector real. El narrador se vuelve hacia el tiempo inicial de la historia y, a partir de él, avanza en dirección a la retomada del presente de la enunciación. Pero, al haber interferencias del narrador intruso, que son anticipaciones de ese tiempo, la máscara del pícaro puede comenzar a caer ya antes del final de la historia para el lector implícito. Con ello se abre un distanciamiento creciente entre la lectura de éste y la que haría "Vuestra Merced". Y tal distanciamiento llega al máximo cuando el lector implícito - lector moderno ya - no puede aceptar las explicaciones finales de Lázaro sobre el "ménage á trois" que, formalmente al menos, deben ser válidas para el destinatario de la "carta". El lector de la novela moderna descubre, así, el sentido de denuncia del texto, sentido que no podría ser atribuido a la "carta", especialmente cuando leemos que "Vuestra Merced" pertenece al mismo segmento social corrompido que el destinatario, gracias a la referencia a la relación de amistad que lo une al Arcipreste de San Salvador (102).

Otro aspecto que merece considerarse es el de la relación del discurso del narrador con los tiempos de la enunciación o del enunciado. El pasado narrativo supone, en el Lazarillo, una identificacion del narrador con el tiempo del enunciado; ya el presente verbal significa la consideración explícita de los hechos a través de la óptica del narrador, que es el protagonista ya maduro. El análisis de las relaciones y diferencias entre ambos discursos podrá servirnos para entender mejor lo que separa o aproxima

3 véase: RICO, Francisco: "Lázaro de Tormes y el lugar de la novela" in Problemas del Lazarillo. Madrid, Cátedra, 1988, p. 153-180.

4 Esta ambigüedad derivada de la superposición precede en el tiempo y es paralela en la construccion de la novela moderna a la ambigüedad por coexistencia de perspectivas diferentes gue Cervantes establece en su Don Quijote.

al protagonista del narrador y así, para entender mejor al personaje. En efecto, este último debe ser analizado, en última instancia, a partir de su última acción, que es la de narrar.

En la acción de narrar, en el Lazarillo, el punto de vista aparece permanentemente colocado en el protagonista, sin embargo, el narrador no expresa ese punto de vista como simultáneo al tiempo del enunciado, sino como perteneciente al tiempo de la enunciación. El narrador, de esa manera, narra la inocencia de Lázaro pero no es inocente.

Al mismo tiempo, el narrador es el personaje en la última fase de su evolución. Esa evolución lo ha llevado a un grado de alienación que lo hace incapaz de juzgarse críticamente, o a un grado de picardía que le permite fingir que no se ve a sí mismo.

De esa manera, es posible distinguir tres tipos de frases en el Lazarillo:

a) aquéllas relativas al pasado narrado por Lázaro, identificadas en el tiempo del enunciado;

b) aquéllas que son citas del pensamiento de Lázaro-personaje — que, en la edición que utilizamos, van sistemáticamente colocadas entre comillas — y que pertenecen igualmente al tiempo del enunciado;

c) aquéllas que, enunciadas en presente, se refieren claramente al tiempo de la enunciación. Además de numerosos "verba dicendi" o similares, que sirven tan sólo para introducir secuencias que corresponden al tipo "a", éstas merecen especial atención por ser aquellas en que aparecen las contradicciones que nos permiten separar el personaje literario del autor de la supuesta carta.

En este último tipo deben incluirse:

1) toda la secuencia conocida como "prólogo" y después de ella, la frase: "Pues sepa Vuestra Merced ... aldea de Salamanca" (30);

2) "Espero en Dios que está en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados." (32);

3) "No nos maravillemos de un clérigo ... el amor le animaba a esto."(32);

4) "Huelgo de contar a 'Vuestra Merced ... siendo altos cuánto vicio." (36);

5) "¡Oh gran Dios, quién estuviera aquella hora sepultado, que muerto ya lo estaba!" (46)

6) "Y esto bien lo merescía, pues por su maldad me venían tantas persecuciones." (46);

7) "Pluguiera a Dios que lo hubiera hecho, que eso fuera así que así." (46);

8) "Mas el pronóstico del ciego ... como adelante Vuestra Merced oirá." (46);

9) "No 'digo más, sino que ... lo había anejado con el hábito de clerecía." (50);

10) "...mas cuando la desdicha ha de venir, por demás es diligencia." (62);

11) "Dios es testigo hoy día ... que ya con este mal han de morir." (76-78);

12) "...un buldero, el más desvergonzado ... y muy sotiles invenciones." (88);

13) "Hame sucedido tan bien ... hacen cuenta de no sacar provecho." (102);

14) "... y hasta agora no estoy arrepentido .., las calzas viejas que deja."(102);

15) "Mas malas lenguas ... mi señor me ha prometido lo que pienso cumplirá." (102);

16) "Hasta el día de hoy ... y yo tengo paz en mi casa." (104)

Un rápido análisis de esos tres tipos de frases nos permite las siguientes conclusiones:

Las frases de tipo "b" indican la capacidad de reflexionar que el narrador registra en el protagonista. Y es sintomático que ese protagonista deje relativamente temprano de reflexionar críticamente sobre su realidad inmediata: la última cita del pensamiento de Lázaro-protagonista se refiere al Buldero: "¡Cuántas destas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!" (...). Esto significa que, a medida que Lázaro-protagonista se aproxima a ser Lázaro-narrador, pierde su capacidad crítica.

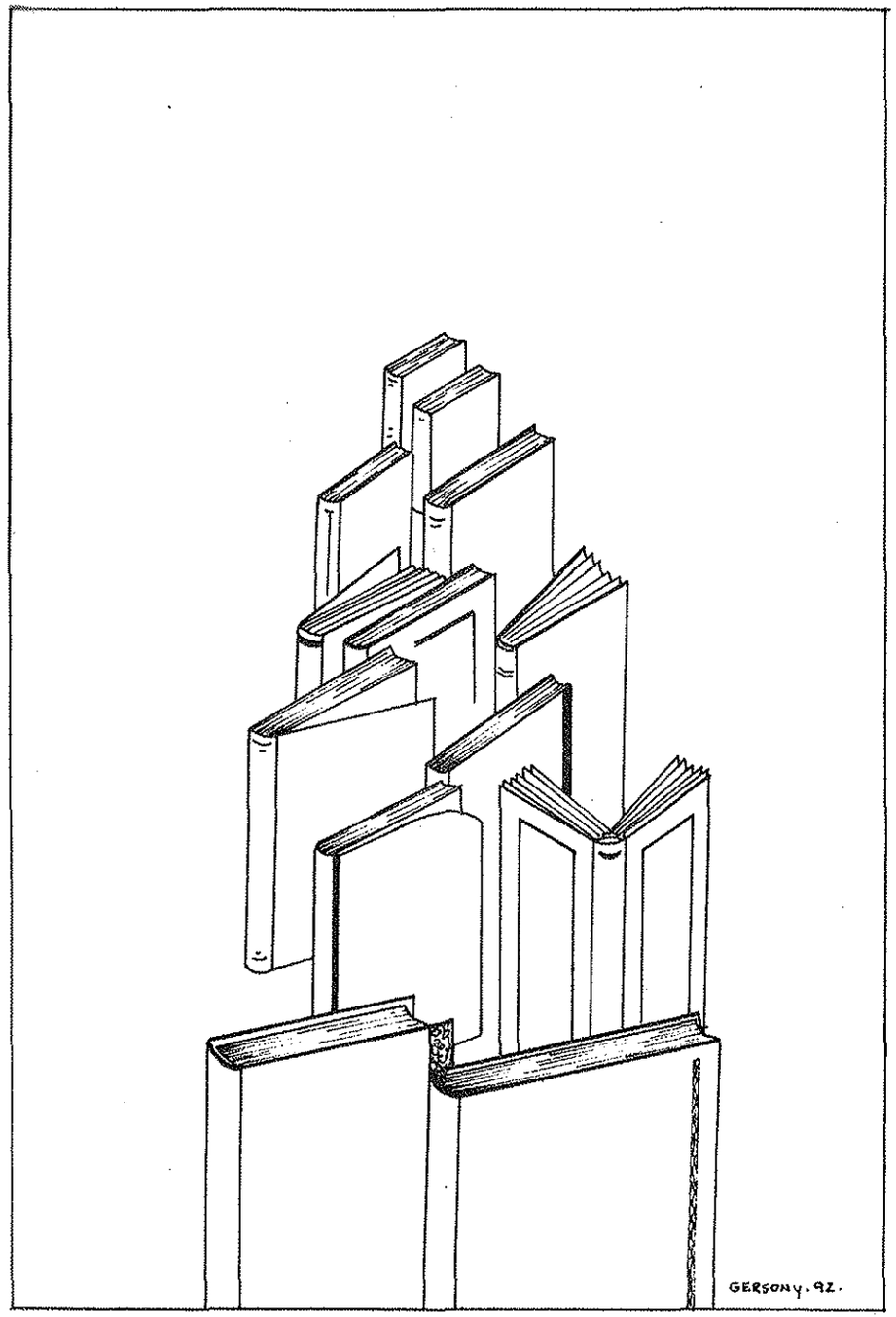
Por otra parte, las frases de tipo "c" se acumulan en el momento en que la narración llega al tiempo de la enunciación, o sea, ya al final de la historia y en el "Prólogo". Pero aparece allí una contradicción: mientras que en las frases finales de la narración queda clara la disociación que transforma al hasta entonces narrador-protagonista de un hecho documental en un personaje literario, las frases del "Prólogo" (hasta la aparición de "Vuestra Merced" como destinatario explícito del texto); pertenecen a quien parecería ser el autor de una obra de ficción, ficción que el lector perderá de vista exactamente hasta percibir la existencia de un personaje literario, ya al final del texto.

Por otra parte, muchas de las frases de tipo "c" que podrían caracterizar el

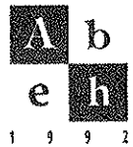
pensamiento crítico del narrador contrarían exactamente la situación final del protagonista en el tiempo de la enunciación. Y sirven para profundizar la sensación de alienación (o de picardía) del mismo — cuando se refieren a los hechos inmediatos al tiempo de la enunciación, o sea, al "caso" — o, a veces, para que percibamos, en una relectura del texto, en que medida el narrador-protagonista es incapaz de verse a sí mismo — cuando se refieren a hechos anteriores — .

En síntesis, la observación de las relaciones entre el narrador, el protagonista, el lector explícito y el lector implícito en el Lazarillo de Tormes nos permite percibir hasta que punto la narración en primera persona se incorpora a la literatura moderna dentro de una simplicidad que es apenas apariencia. En efecto, la engañosa intervención del narrador-protagonista revela al lector implícito una ambigüedad en el texto que pareciera no ser percibida por aquél y que no se destina al lector explícito. El narrador parece firmar una larga carta que "Vuestra Merced" leerá. Pero nosotros leemos, por primera vez en la historia de la literatura, lo que habría de llamarse una novela moderna.

Mario M. González
Universidade de São Paulo


GERSONY. 92.

HISTORIA Y CULTURA



Formas alternativas de participação: 500 anos da mulher na política latino-americana

Marcelo Baquero
Jussara Reys Pra

Um dos fenômenos mais significativos do ponto de vista da Ciência Política, nos últimos anos, na América Latina, é o surgimento de movimentos sociais como instrumentos alternativos de participação política. A existência de movimentos fortes e amplos e com um nível expressivo de centralidade nas sociedades civis tem se mostrado um componente importante na luta pela democracia na América Latina. A importância atribuída a estas formas de mobilização tem levado à institucionalização de Centros de Pesquisa orientados para a elaboração de projetos e ações vinculados a elas. Subjacente a estas pesquisas está a idéia da implantação de um projeto nacional democrátivo e participativo. Neste contexto, o estudo dos movimentos sociais no atual momento da América Latina é de fundamental importância não só para compreender o avanço popular nestes países, mas também para aprofundar análise do desenvolvimento e dos fatores condicionantes destas organizações.

Nesse sentido, o estudo da atuação de um movimento social em particular - o do segmento feminino - no atual contexto político latinoamericano, é oportuno na medida em que ilustra a evolução de um setor da sociedade, ao longo da história, na busca de seus direitos de cidadania.

Pretende-se neste estudo analizar o papel desepenhado pela mulher no processo político dos países do Cone Sul (Brasil, Uruguai, Argentina e Chile). Análise, nesta direção, é essencial porque permite estabelecer, por um lado, as concepções ideológicas dos grupos que assumem o poder político na configuração institucional da situação da mulher e, por outro, permite a identificação das práticas políticas utilizadas pelo segmento feminino nestes paises.

O conceito de prática política neste estudo, refere-se mais especificamente à participação da mulher latinoamericana nos processos políticos. Deve-se ressaltar, contudo, que a escassez de dados e bilbiografia relacionados com a temátiica, torna esta tarefa muito mais de caráter exploratório do que propriamente um estudo de cunho confirmatório. porém, apesar destas limitações, esforços para documentar a dinâmica deste grupo na transição política dos países acima referidos são de fundamental importância.

No caso específico do movimento de mulheres na América Latina é oportuno examinar essa temática pelo fato desta ter asumido uma preponderância no espaço público, o que tem causado repercussões nas esferas da sociedade civil, do Estado e nos debates sobre a democracia.

A crescente importância da mulher na política latinoamericana pode ser enfocada sob o ponto de vista de sua participação política no processo de transição democrática. Partimos do suposto que a participação política diz respeito a diferentes tipos de ações coletivas que podem se expressar via movimentos reivindicatórios, políticos ou antagônicos. Trata-se, portanto, de movimentos que além de ter mulheres como protagonistas, têm em comum uma peculir relação com a política.

A participação das mulheres no processo de transição democrática deve ser visualizada como parte de uma articulação política mais ampla, que se inicia a partir dos anos 70 e se estende até o momento atual. Este processo, no entanto, tendo em vista as características econômicas e sociais destas nações, tem criado algumas ambigüidades nas sociedades latinoamericanas.

Primeiro, porque a substituição de regimes burocrático-autoritários por regimes constitucionais não tem se mostrado suficiente para a consolidação da democracia nestes países. A razão desta ambigüidade pode ser encontrada na forma como vai se dar a institucionalização dos regimes constitucionais. De fato, os novos regimes que se instalam na década de 80, buscam e conseguem implantar uma nova ética que determina novas regras do jogo democrático. Estas regras estabelecem uma nítida separação entre a dimensão política e a dimensão social. O privilegiar da dimensão política promove uma desvinculação com as prioridades na esfera social, criando uma segunda ambigüidade que pode ser formulada da seguinte maneira: como construir uma democracia duradoura, quando é necessário conjugar o aumento da liberdade de expressão e da participação política com o aumento de condições que favoreçam a igualdade social. (O'Donnel e Shimitter, 1986). O início da década de 90 tem mostrado claramente a importância e necessidade de vincular avanços institucionais com igualdade sócio-econômica. A não consecusão desta equação põe em perigo o próprio processo de consolidação democrática como atestam os acontecimentos recentes na Venezuela, no Peru e no Brasil.

Por último, a terceira ambigüidade é de que a democracia, mais que um projeto necessário, é um processo de criação de uma nova legalidade, na qual os diferentes segmentos sociais (mulheres, índios, negros, trabalhadores, etc.) são agentes importantes de transformação política. No âmago desta problemática está a idéia de como operacionalizar a conquista da cidadania plena face as duas ambigüidades mencionadas anteriomente.

A determinação destes fatores e/ou contradições é importante para estabelecer

uma contextualização histórica da participação política da mulher numa perspectiva comparativa entre Brasil, Chile, Argentina e Uruguai.

Inicialmente faremos referência à conjuntura militar nos países mencionados. Num segundo momento, examinaremos a participação das mulhares nos contextos autoritários e de transição política.

No que se refere ao Brasil, como observa Weffort (1989), este país longe de ter uma cultura política democrática ao estilo do Uruguai, por exemplo, adquiriu sob o regime militar, aspectos de uma cultura econômica de tipo capitalista. Em que pesem as restrições da população ao regime político em vigor, o sistema econômico capitalista alcançou, neste período, uma grande aceitação popular. Deste modo, o governo militar obteve uma legitimidade que não havia sido atingida em qualquer outra época da história do país.[1]

Por outro lado, é importante considerar que o êxito político-econômico obtido pelo regime militar brasileiro, em função do milagre econômico de 1973, não foi alcançado por seus vizinhos latino-americanos. Pode-se afirmar que o caso brasileiro, nesta época, justifica a premissa de que a política é a síntese da economia.

O desempenho dos regimes militares nas áreas econômica, política e social nos demais países foi catrastófico, como no caso do Chile, do Uruguai e da Argentina.[2]

Na Argentina, o fracasso econômico, durante o regime militar provocou o descontentamento da sociedade civil. Este descontentamento traduziu-se numa crise de legitimidade e de participação política, redundando numa forte repressão policial, no aumento da pobreza e da desigualdade social.[3]

Situação semelhante foi enfrentada pelo Chile logo após a implantação do regime militar, em 1973.[4] Euguenia Hola (1988), estabelece algumas fases importantes para análise do período militar chileno. De acordo com esta autora, embora a década de 60, no Chile, tenha sido marcada por uma consciência crescente sobre a necessidade de profundas mudanças sociais e pelo aumento da influência política das forças de esquerda, resultando na sua vitória eleitoral em 1970. Em 1973 as tensões político-sociais configuram uma situação de conflito que possibilita que a oposição, com o apoio dos setores internacionais, vulnere a legitimidade do governo apelando para as Forças Armadas.

---

1 Um excelente balanço sobre a atuação dos regimes burocrático-autoritários e a transição política no Cone Sul é fornecido por: Weffort, Francisco C. "Incertezas da transição na América Latina". *Lua Nova*, CEDEC, São Paulo, (16): 5-45, 1989.

2 Existe uma ampla literatura sobre os regimes burocrático-autoritários. Ver, a respeito, O'Donnel, Guillermo. *El Estado Burocrático Autoritário*. Belgrano, Buenos Aires, 1982; O'Donnel, Guilhermo, Philippe Schmitter and Laurence Whitehead, eds. *Transitions from Authoritarian Rule*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986.

3 Para uma análise do caso Argentino, ver Cavarozzi, Marcelo. *Autoritarismo y Democracia (1955-1983)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.

4 Um importante estudo sobre o militarismo e a transição política chilena pode ser encontrado em, Garreton, Manuel Antonio. "The Political evolution of the Chilean military regime and problems in the transition to democracy". In: O'Donnel, Schimitter e Whitehead, eds., op., cit.

A chegada dos militares ao poder (1973-1988) ao invés de contribuir para superar a crise gerada anteriormente, possibilita a instauração de um processo de reestruturação capitalista e de destruição do sistema político anterior, acompanhado de recessão e de atomização social. Se estabelece uma nova relação entre Estado e economia sob a premissa de garantir a inversão de capital das empresas internacionais e reorganizar o capital nacional. O efeito imediato desta política se faz sentir sobre a força de trabalho com a baixa dos salários e o desemprego, junto com a ausência de mecanismos e de capacidade de negociação por parte dos trabalhadores. Na verdade, o Chile, é a materialização de um novo modelo de fazer política, neoliberal, autoritário e personalista.

As contradições deste modelo podem ser observadas entre 1976 e 1981, quando da retomada do crescimento econômico, que se dá às custas de um alto endividamento externo e da reorganização da sociedade civil a partir do Estado. No ano de 1981, inicia-se o processo de abertura política, este, no entanto, é marcado por mais um período de recessão econômica. A ortodoxia na aplicação do modelo de livre mercado em seus primeiros momentos se relativiza no interior do Estado diante do colapso do setor financeiro, produto do endividamento externo e da recessão de 1982. (Hola, 1988).

Finalmente, no período de 1985-1988, inaugura-se uma fase de reorientação da economia e de institucionalização da política que conta com a presença de agentes sociais e políticos. Contudo, em termos gerais, o modelo econômico e político aplicado pelo regime militar representou uma maior concentração de renda, a pobreza e a inflação, aprofundando-se a diferenciação social. Conseqüências estas normais de um modelo tecnocrático, num primeiro momento e, posteriormente, neoliberal de desenvolvimento o qual, como foi dito anteriomente, separa o político do social agudizando as contradições nas relações de poder entre Estado e sociedade.

Com poucas diferenças, o mesmo processo se observa no Uruguai onde as diversas crises econômicas e a incerteza quanto ao futuro do país têm seus reflexos sobre todas as dimensões da vida social. Como assinala Rodrigues Villamil (1991), desde a vigência do regime militar no país (1973-1984), a sociedade uruguaia têm presenciado além do estancamento produtivo e da recessão econômica, a queda dos salários reais e dos níveis de vida, que não cessam com o retorno à democracia. Nesse sentido, a aplicação de uma política econômica neoliberal, o ajuste fiscal e outras medidas adotadas, convivem com a escassa inversão produtiva, com a falta de empregos, com o aumento da economia informal e da pobreza. Trata-se, portanto, de uma situação até então desconhecida para este pequeno país que durante muito tempo foi caracterizado como "a Suiça das Américas".[5]

Nesse sentido, apesar de alguns momentos de "êxito" econômico, como no caso brasileiro, os regimes militares fracassaram no seu projeto modernizante de conferir um novo papel à economia e à sociedade. Com isso se fizeram sentir com maior intensidade os efeitos da repressão e os problemas econômicos, decorrentes do

5 Para uma análise mair profunda sobre a consolidação democrática no Uruguay, vide GUILLESPIE, G. Charles. "Prospects for political consolidatios in the Southern Cone and Brazil: Beynod political desarticulation". - *T Third World Quaterly*. April, 1989.

fracasso do modelo adotado pelos militares. Isso significa dizer que os pequenos êxitos não mudam, portanto, o quadro geral indicado por Garretón (1987) e Weffort (1989), entre outros, sobre as pesadas conseqüências da repressão em escala de massas e das políticas econômicas, resultantes dos modelos tecnocráticos e neoliberal, sobre os países mais modernos do continente, entre estes o Brasil e Argentina. Mas, se por um lado, a crise econômica e social se aprofunda, no que diz respeito aos movimentos de organização da sociedade civil, observa-se fenômeno interessante. Assim, as greves gerais que se intensificam na fase final dos regimes militares, bem como os movimentos de contestação política, ocorridos ao longo do período, são prova de que uma das conseqüências do fenômeno da modernização (que representou a bandeira destes regimes), no campo da organização política da sociedade civil, foi positiva na medida em que motivou e colocou à prova a capacidade de organização de movimentos sociais, em especial das mulheres e dos trabalhadores.

O florescimento destes movimentos sociais, mesmo nos períodos de maior fechamento político, mostra que a participação política não foi totalmente eliminada. Esta situação, deve-se ressaltar, refere-se a alguns segmentos sociais que se organizaram e realizaram suas manifestações mesmo diante da repressão das forças políticas.

A crise de legitimidade, aliada à institucionalização da participação política não convencional (intensificação de greves, de mobilizações populares e de movimentos de contestação política), possibilitou a articulação da sociedade civil, materializada em movimentos sociais.

Neste contexto, a América Latina das décadas de 70 e 80, é cenário de emergência de formas diferentes de fazer política, por intermédio de um processo de auto-organização da sociedade. Movimentos de mulheres, liderados e/ou formados exclusivamente por elas, passam a ter papel de destaque, acompanhando as mobilizações populares e classistas ocorridas no período, entre outras.

Vários fatores contribuem para reforçar a participação das mulheres nos movimentos sociais. Entre estes pode ser mencionado o exemplo das experiências de organização e mobilização vivenciadas pelas feministas da Europa e dos Estados Unidos (difundidas na América Latina entre os meios intelectuais e as mulheres das camadas médias da população). Também contribuiu para a organização das mulheres, a instauração do Ano Internacional da Mulher (1975), que possibilitou que a questão da discriminação fosse divulgada à opinião pública, particularmente através dos meios de comunicação. Concomitantemente, a implantação da Década Internacional da Mulher (1975-85), estimulou a criação de grupos de estudos e centros de pesquisa interessados em investigar a condição política, social e econômica da mulher. Por último, o quadro geral da política latino-americana, caracterizado pela repressão, pela violência e pela inflação (desemprego, recessão, perda do poder aquisitivo), que marcaram o período de início ou continuidade dos regimes militares no continente.

As mobilizações daí decorrentes dão origem a diversos tipos de movimentos de contestação. Estas mobilizações, apesar de se orientarem para demandas conjunturais, possibilitam a criação de movimentos de mulheres que passam a ter um caráter de continuidade dentro do sistema político. Estabelece-se aí uma diferença entre estes e outros movimentos sociais, de natureza "defensivista" e voltados para questões específicas (saúde, emprego, transporte, etc.) que, uma vez alcançados seus objetivos, se diluem ou se desintegram. Assim, os movimentos das mulheres na busca por seus

direitos figuram entre os poucos articuladores antes e/ou durante a implantação dos regimes militares, que sobrevivem tanto ao autoritarismo quanto à transição política.[6]

Desta forma, as mulheres tiveram um papel relevante em termos de mobilização e de aprendizado político no campo da auto-organização e participação política. Sua participação pode ser exemplificada pelo movimento das Mães da Praça de Mayo (Argentina), que ficou conhecido não só na América Latina, mas também a nível mundial. Outra participação importante na defesa dos direitos humanos foi o movimento feminino pela anistia, liderado por mulheres em quase todos os países latinoamericanos. Podemos mencionar, ainda, a participação das nicaraguenses nos movimentos de luta armada em seu país; a das brasileiras nas mobilizações pela anistia e pelas "Diretas Já" e, mais recentemente, a das chilenas pela "Democracia Agora".

No Brasil o movimento obedece uma espécie de linearidade, enquanto na Argentina passa por diferentes processos de mobilização, desmobilização e organização.

Neste contexto, a respota das mulheres argentinas à ditadura se deu de duas maneiras: uma que consistiu na saída do estado de latência em que haviam caído as organizações criadas antes do golpe militar de 1976; outra, a criação de organizações diferentes, tipicamente de mães - que incluem a possibilidade de novas bases de acordo, não sobre a ordem político-partidária, como ocorria anteriormente, mas sobre temas que unem transversalmente mulheres de distintos setores políticos e de diferentes classes sociais. Com isto fica comprometida a luta pelo feminismo que começava a se esboçar no início dos anos 70, como um movimento de contestação à desigualdade entre os sexos. (Feijoó e Gogna, 1987).

Quanto ao Chile, segundo se tem analisado (Arteaga, 1988), o processo organizativo e de participação das mulheres, durante a vigência do regime militar, voltou-se para três tipos específicos de tensão social. O primeiro deles relacionado à arbitrariedade e aos abusos de poder do governo militar, de oportunidade à criação de organizações de familiares de presos políticos executados ou desaparecidos.

Uma articulação semelhante à das Mães na Argentina. Um segundo tipo de tensão gerou mobilizações contra a carestia, o desemprego e a pobreza, em virtude de grave crise econômica patrocinada pelo modelo econômico ultraliberal adotado pelos militares. Finalmente inscrevendo-se em uma outra categoria de tensão, surgem diversas organizações de mulheres que, apesar de não questionarem diretamente a institucionalidade do regime em vigor, denunciam os valores e a ideologia de legítima, reproduz e mantém em vigor a desigualdade entre os sexos.

No Brasil, apesar do caráter evolutivo do movimento, este passa a se desenvolver basicamente a partir de 1975, já no contexto de abertura política e impulsionado pelas experiências do Ano Internacional. No entanto, apesar de sua evolução em termos de propostas e de reivindicações, tem dificuldade de atingir amplos setores da população,

6 Diferentes estudos buscam interpretar o potencial de transformação do cotidiano presente nos movimentos sociais. Entre estes podem ser citados Sherer Ilse e Krischke, Paulo (orgs.). *Uma revolução no cotidiano? os novos movimentos sociais na América do Sul*, São Paulo, Brasiliense, 1987. Sobre a participação das mulheres nos movimentos sociais: Jelin, Elizabeth (comp.). *Las mujeres en los movimientos sociales Latino-americanos*. Ginebra. UNSRID, 1987 e "As mulheres e os novos espaços democráticos na América Latina". *revista de Ciência Sociais*, Porto Alegre, 1 (2): 129-204, 1987.

permanecendo restrito a grupos de classe média e intelectuais.

Em contrapartida, na Argentina, como sugerem Feijoó e Gogna (1987) as donas-de-casa e as mães conquistam espaço público debatendo o custo de vida. No Brasil também são expressivos os movimentos contra a carestia e a alta do custo de vida. No entanto, as ações de greve por parte das argentinas são mais sistemáticas a ponto de afetar a economia do país. Sua estratégia de luta, em resposta ao regime político, é bem mais de confronto do que a das brasileiras. Nesse sentido, até hoje o Movimento da Mães da Praça de Mayo tem sido caracterizado como uma das mobilizações de mulheres mais importantes a nível de América Latina, pelo fato de ter rompido com o esquema de repressão e por ter institucionalizado uma forma alternativa de pressão política à margem das instituições tradicionais de representação política.

O movimento das Mães que começa discretamente, vai crescendo aos poucos, chegando a ser ironizado pela polícia política. No entanto, obtém o reconhecimento da opinião pública e das organizações internacionais que defendem os direitos humanos, atingindo um nível tal de reconhecimento que dificulta a reação do governo militar. As Mães se autodenominam apolíticas, são reprimidas, agredidas com bombas de gás lacrimogênio para que se dispersem, sendo presas algumas vezes. Porém, o respaldo popular que possuem, impede que sejam tomadas medidas mais drásticas contra elas.

No Brasil, o movimento feminino pela anistia desempenhou um papel importante no contexto de mobilização da sociedade brasileira, mas não atingiu as mesmas proporções do movimento das Mães da Praça de Mayo. A experiência brasileira foi menos traumática, menos violenta, quando comparada à do Chile ou da Argentina. As mulheres no Brasil também contaram com o respaldo popular e, ao mesmo tempo em que aparentemente representavam menor perigo para o regime político, os movimentos de mulheres, como o pela anistia, conseguiram polemizar e ganhar espaço durante o governo militar.

Com relação a estes movimentos deve-se ressaltar que embora todos eles lutassem pela liberdade e pela justiça social, estas questões foram mais realçadas nas sociedades chilena e argentina.

Nesse sentido, enquanto no Brasil em meados dos anos 70, o movimento de mulheres começa a se expandir e evolui na luta por uma sociedade modificada, na Argentina, de Isabelita Perón e do pós-76, vê-se frustada a possibilidade de desenvolvimento de um movimento social crítico, chegando-se à auto-dissolução de movimentos, como o feminista, que buscava se articular no começo da década de 70.

Até a campanha eleitoral de 1983 foram criados poucos grupos de mulheres, entre estes o Centro de Estudos Sociais da Mulher Argentina (CESMA-1974) e a União de Mulheres Socialistas (1979). Subsistiram grupos como a União de Donas de Casa, presença constante na luta contra a carestia e o Movimento das Mães da Praça de Mayo (1977), que se autodenominavam como grupos não políticos.[7]

7 A este respeito, é importante considerar a importância de defender uma postura não política, no contexto militar argentino. Um exemplo disso é a experiência frustrada do CESMA que, em 1980, decide realizar um ciclo de palestras sobre a condição da mulher por considerar que é chegado o momento de sair para o espaço público. As palestras não se realizaram porque no dia da abertura do encontro a polícia ocupa o plenário, impedindo que as mulheres cheguem à tribuna.

A reação dos poucos grupos que desafiam a ditadura possibilitou o surgimento da Organização Feminista Argentina (OFA), em 1981, com a finalidade de pressionar os partidos, para que estes incorporassem em suas plataformas as reivindicações das mulheres quando fosse aberto o jogo político.

Em suma, a experiência das brasileiras e uruguaias aparece menos traumática quando comparada a das suas irmãs latino-americanas. Não obstante, tenha que se considerar que no Brasil e no Uruguai nenhum movimento atingiu as proporções do movimentos das Mães e nem obteve o mesmo respaldo perante a opinião pública. A defesa da liberdade e da justiça social foi muito mais realçada na sociedade argentina. Isto até certo ponto pode ser computado as características assumidas pelo militarismo num e outro país.

Desta forma, em razão das diferenças de causa e de natureza, entre os autoritarismos brasileiros, chileno, argentino e uruguaio, os desafios que se apresentam aos movimentos sociais no momento de criação de uma nova ordem democrática, passam pelo diagnóstico das peculiaridades de cada nação.

É importante notar que nos quatro países, mesmo após a chegada dos governos civis ao poder, muitos movimentos em prol da democracia continuaram coesos. Outros, começaram a surgir a medida em que não se vislumbrava a possibilidade de concretizar os processos de transição democrática em curso na América Latina, via as instituições tradicionais, principalmente os partidos políticos. Era preciso, portanto, buscar maior ingerência nos processos de democratização social, política e econômica, como modo de viabilizar a democracia, através de formas alternativas de organização política.[8]

A transição, neste momento, passa a ser o grande divisor de águas do movimento de mulheres. Com a possibilidade de abertura política a mobilização contra os regimes militares já não se fazia tão necessária. Essa percepção vai ocorrendo simultaneamente nos países latinoamericanos. Ou seja, na medida em que o autoritarismo deixa de ser o ponto prioritário de ataques, novos problemas e necessidades começam a surgir, criando uma situação onde novas estratégias de ação devem ser repensadas e formuladas.

Assim, embora a transição para a democracia estivesse delineada, a condição das mulhares permaneceu praticamente inalterada. Pequena participação na política formal, papel secundário no mercado de trabalho e assim por diante. Sem contar com a discriminação que perpassa todos os setores da sociedade e faz com que a mulher seja encarada, ainda, como uma cidadã de segunda categoria.

A transição, portanto, gera uma crise de enfoque nas organizações de mulheres,

8 Uma discussão sobre o papel dos partidos políticos e formas alternativas de participação política no contexto de uma construção de uma cultura participativa, neste continente, vide: BAQUERO, Marcello (org.). *Democracia, partidos e cultura política na América Latina.* Porto Alegre, NUPESAL/Kuarup, 1989.

particularmente no movimento feminista. Torna-se necessário, neste momento, direcionar a luta no sentido de reverter sua situação subalterna na sociedade. Colocam-se, assim, lado a lado a questão da defesa da democracia e a questão do feminismo, exigindo um posicionamento das militantes destes movimentos.

A opção de se engajar na luta da sociedade ou na defesa dos direitos específicos passa a ser motivo de polêmica, gerando, muitas vezes, dissidências internas, dispersão de militantes do movimento e até as auto-dissolução do mesmo. Em contrapartida, em sua maioria, estes movimentos se mesclam e se confundem no regime constitucional, pois este, de algum modo, significa a multiplicação dos espaços onde se faz política (executivos, legislativos, movimentos sociais, sindicatos e/ou partidos políticos). Espaços que precisam ser ocupados.

Não obstante o discurso apartidário e tendo em vista que o monopólio da participação está centrado nos partidos políticos, um número crescente de atores vê nestas organizações a possibilidade de ampliar a sua participação, com o objetivo de obter respostas da parte do Estado. Sob esta perspectiva, diversos movimentos influenciam, mesmo que em escala reduzida, as práticas e estratégias dos partidos, a nova situação, gerada pelo processo de transição, vai se estruturando na medida em que aumenta o número de partidos políticos e conseqüentemente as opções ideológicas.

Portanto, os movimentos passam a enfrentar diferentes dilemas durante o processo de transição política, na medida em que se define uma linha divisória em torno da sua ação e do seu apoio aos partidos. Com a reemergência da atividade político-partidária, os movimentos enfrentam a questão da autonomia em relação aos partidos. Se a opção se dá por uma autonomia maior, surge a questão da eficiência política; se decide pela participação ativa num determinado partido, surge o risco destes movimentos serem cooptados ou esvaziados. Esta perspectiva, segundo Mainwaring e Viola (1987) dá origem a uma situação paradoxal na qual os movimentos configuram valores democráticos, porém emergem num contexto autoritário que continuam a definir a sua relação com a política. Na verdade, esta situação mostra que o que está em questão é a validade do monopólio de representação política atribuída aos partidos.

Na Argentina distintos partidos organizam suas frentes de mulheres, chegando o Partido Intransigente a realizar congressos que reuniram em torno de 500 delegadas. O mesmo sucedeu com o Partido Justicialista. Apesar do cuidado de não divulgar temas feministas a problematização da questão da mulher e do feminismo aparece na disputa eleitoral mais aberta. Outrossim, alguns partidos oferecem a vice-presidência a mulheres como o Partido Obrero e o Partido Comunista.

Das várias opções a vitória alfonsinista nas mesas de mulheres foi incontestável. Alfonsin buscou o apoio do segmento feminino levantando as questões do divórcio, do machismo e da paz. (Feijoó e Gogna, 1987).

Em 1983 as mulheres argentinas passam por um processo de rearticulação do movimento semelhante ao ocorrido no Brasil, a partir da reformulação partidária de 1979, que possibilita o ingresso de mulheres em diferentes partidos políticos. Conquanto, neste momento entra em cena na Argentina a Multisetorial da Mulher, reunindo

integrantes de partidos como o Intransigente e o Justicialista, de sindicatos e de organizações femininas e feministas. A Multisetorial, apesar da dificuldade, chega à elaboração de 7 reinvindicações básicas que deverão ser sancionadas pelo Congresso Nacional, logo após as eleições. Entre estas, a eliminação da discriminação da mulher e o pedido de criação da Secretaria de Estado da Mulher.[9]

No Brasil, no ano de 1984, por ocasião da Companha Diretas Já, articula-se a criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, nos mesmos moldes do Conselho da Condição Feminina do Estado de São Paulo, criado no ano de 1983. Esta articulação dá origem a uma participação integrada ao movimento e não individual, do movimento. Pode-se dizer que o surgimento deste conselhos vai criar uma modalidade real de incorporação política.

Na campanha Mulher e Constituinte, iniciada em 1986, são elaboradas as reivindicações a serem levadas à Constituinte. Os Conselhos que já se encontram em funcionamento, vão desempenhar o papel de arregimentadores das demandas que deverão ser encaminhadas ao Congresso Nacional. Neste processo, o Conselho Nacional passa a funcionar como intermediário entre as mulheres e o Congresso Nacional Constituinte. Mobilizações deste tipo, entretanto, não chegam a ter a abrangência da Multisetorial argentina, principalmente em termos de classe sociais e de ideologia.

Mesmo considerando todos os percalços enfrentados pelos movimentos de mulheres durante a ditadura e o período de transição política, os problemas de coerência e de coesão do movimento parecem se agudizar com a volta da "normalidade democrática".

O novo contexto faz com que a perspectiva apartidária do movimento comece a se dissipar, crescendo o número de lideranças que vêem nos partidos (com todas as suas deficiências) um espaço para ampliar a sua participação, bem como obter respostas concretas do Estado às suas reivindicações. Nos momentos pré-eleitorais esta aproximação se torna maior e, em muitos casos, dura somente até o momento da eleição.

Este tipo de relação, entretanto, possibilitou que as mulheres brasileiras e argentinas, neste período, tivessem uma representação parlamentar quantitativamente semelhante à das americanas e à das francesas. Nota-se que ambas, no entanto, diferem significativamente da representação parlamentar das mulheres dos países nórdicos, conforme mostram os dados a seguir:

9 No dia 8 de março de 1984, três mil mulheres reunem-se na Praça dos Congressos em Buenos Aires e aprovam o documento elaboração pela Multisetorial. Na mobilização as mulheres exigem ainda a democracia em todos os âmbitos da vida, na família, nas instituições e no governo.

Porcentagem de mulheres e homens no Parlamento

Países	% de Mulheres	% de Homens	Ano Eleição
Noruega	34,4	65,6	1985
Suécia	30,9	69,1	1985
Dinamarca	28,6	71,4	1987
Estados Unidos	6,0	94,2	1986
França	5,8	94,2	1986
Brasil	5,0	95,0	1986
Argentina	5,0	95,0	1983

Fonte: Mariette Sineau. Des femmes en politique. Paris, Economia, 1988, p. 4 e *Revista Veja, 10/07/1988, p. 41.*

Com base nos dados apresentados acima, é possível afirmar que a representação política da mulher, a nível parlamentar, tem sido um problema para diferentes sistemas políticas. Como se pode observar, apesar de existir uma diferença significativa com relação a alguns países da Europa do Norte, ainda assim, estes valores não permitem visualizar a existência de uma representação eqüitativa entre homens e mulheres nas Câmaras Baixas. Isso ocorre mesmo em países como a Noruega cujo percentual de mulheres eleitas atinge 34,4% do total de representantes. Por outro lado, países do mundo desenvolvido como a França (5,8%) e os Estados Unidos (6%), apresentam percentuais muito próximos de países do terceiro mundo como Brasil (5,3%) e Argentina (5%).

Nesse sentido, a conquista de novos espaços reinvidicatórios por parte da mulher na América Latina na década de 90, tanto em termos formais como em termos não convencionais, mostra que seu crescimento indepente do tipo de desenvolvimento vigente numa sociedade. Na verdade é a crise econômica e social que tem catalizado novos atores sociais no campo político, entre estes, as mulheres.

Como sugerem Feijoó e Gogna (1987), as possibilidades de ingerência política, que surgem para estes atores sociais se materializam numa dimensão bipolar, a saber:

1º) um movimento de massas de mulheres à européia do tipo sair as ruas pressionando por diversas demandas;

2º) a constituição de um pequeno grupo de elite, com grande capacidade de pressionar os poderes e a opinião pública e manter constante o interesse sobre esta temática nos meios de comunicação e entre o público em geral.

Sem dúvida existem muitas alternativas entre um e outro modelo e a criação destes espaços de atuação política vai depender de como o processo democrático será encaminhado na América Latina.

No entanto, abstraindo o processo de encaminhamento da questão democrática, esta caracterização bipolar levanta o seguinte questionamento: não estaria a experiência da Multisetorial encaminhando as mulheres argentinas para o primeiro modelo? No caso brasileiro, uma experiência como a da Constituinte e a dificuldade de trazer para a luta das mulheres os setores mais discriminados da população feminina, não estaria

encaminhando as brasileiras para o segundo modelo? Assim, por um lado estaria um movimento de massas razoavelmente politizado com uma estratégia de ação de baixo para cima, enquanto que de outro lado, prevaleceria uma perspectiva de orientação elitista. Esta dicotomização deve merecer profundas reflexões, pelos atores envolvidos, buscando talvez uma solução intermediária, que leve em conta as especificidades de cada país. Porém, esforços de mais experiências diferenciadas de participação política podem aumentar as possibilidades para adotar um modelo de crescimento organizacional adequado. Isso, pode ser alcançado através da troca de experiências com outros grupos de mulheres da América Latina. O que constituiria, sem dúvida um caminho importante para evitar experiências desgatantes que já demonstraram pouco êxito. Em qualquer caso, como atestam Feijoó e Gogna, esse intercâmbio coloca o desafio de romper as fronteiras do localismo, de ter um olhar mais aberto e maior disposição para aprender com a experiência das mulheres do continente.

Certamente, as formas como estas novas ações das mulheres se processam sofrerão mudanças, influenciadas pela alteração da conjuntura política, como tivemos oportunidade de observar. Sem dúvida, deverão fazer um esforço para preservar e consolidar o espírito de unidade e das relações tão dificilmente geradas no momento de autorismo e da transição política.

Conclusão

Em suma, a experiência da participação política da mulher no processo de transição democrática na América Latina, mesmo considerada pouco promissora quantitativamente, qualitativamente sugere que as transformações sociais e econômicas na América Latina passam, na dimensão político-organizacional, pelo crescimento e consolidação das ações dos movimentos sociais como modalidades incorporadas de participação política. Embora a história sobre movimentos sociais na América Latina não seja encorajadora e, particularmente, quando se examina o papel da mulher nos processos políticos, não se pode negar que mesmo na "clandestinidade" conjugal elas sempre estiveram presentes. A este respeito é pertinente citar Moema Viezzer:

> *"Dos inícios da colônia, passando pelas lutas de conquista e independência, pela constituição das Repúblicas e pela luta contra a dominação ditatorial e estrangeira, não faltaram mulheres na luta pela autodeterminação de seus países e algumas que, de uma forma ou de outra, empenharam-se particularmente no processo de libertação da mulher". (1982: 67)*

Portanto, já no final do século passado e inícios do presente, o mundo em geral assistiu à luta realizada pelas mulheres em busca da igualdade de direitos. E, entre os defensores de uma maior participação e os que se opuseram a ela, prevaleceu o esforço de um grupo de mulheres que tiveram claros quais eram seus objetivos de luta. Embora este esforço não contivesse a mesma agressividade demonstrada na época pelas mulheres inglesas ou americanas.

Essa particularidade de mobilização das mulheres na América Latina, de

alguma forma se deve à própria especificidade regional. Os países da América Latina, em sua totalidade, foram submetidos desde os primórdios de sua colonização à enormes desafios, que levaram sua população a enfrentar continuamente situações novas, na maior parte das vezes vencer tais circunstâncias implicava em sua própria sobrevivência. Nada mais claro neste sentido que a formação prematura de um grupo ou setor médio, imbuído de idéias progressistas, cujos interesses se canalizaram em certa medida através dos partidos políticos, tenha favorecido a mulher em sua luta.

O segmento feminino esteve presente basicamente nos momentos de tensão e de transição desta sociedade, embora esta presença não tenha sido visível (documentada) como a de outros atores sociais. Como resultado o seu papel na sociedade foi negligenciado no espaço público e na historiografia. Isto se deu independentemente das mulheres terem adotado uma postura social e politicamente ativa, em contraposição àquela construída e reproduzida pela ideologia dominante (não participação na política, respeito pelo privado e passividade feminina).

Nesse sentido, a evolução dos papéis e da conquistas das mulheres, no contexto que se poderia chamar de modernizante da sociedade latinoamericana, se processou de forma descontínua, desconexa e fragmentada.

Estas limitações, no entanto, não impediram que as mulheres marcassem sua presença, mesmo que marginal, na vida pública e em lugares até então exclusivos dos homens, transformando-a numa fonte de preocupação e de incertezas na medida em que colocava em cheque o poder patriarcal.

Preocupações desse tipo, embora não prioritárias fizeram parte do pensamento político que penetrava as sociedades latinoamericanas em meados do século passado, baseado tanto nas correntes filosóficas do Liberalismo de Victor Cousin, como no Positivismo de Comte e de Littré, ou no Evolucionismo de Spencer.

Como observa Paoli, referindo-se ao caso brasileiro, a mudança crucial ocorrida na segunda metade do século XIX e cujos padrões são projetados para o interior da República Liberal de 1889, coloca em destaque a redefinição do controle sobre a mulher. No contexto de transformações econômicas e sociais da sociedade, a cidade emergiu "... como local mais universializado e deu uma nova cara ao 'senhor-cidadão', que se revestiu de uma aparência urbanizada e começou a distinguir entre seu poder doméstico e o poder público". (1985: 80).

É sob esta moldura social de institucionalização do público e do privado que a subjetividade feminina é forjada. Trata-se, portanto, da afirmação de um modelo feminino ligado à família e à maternidade, que se vincula à esfera privada e passa a ocupar um lugar invisível na esfera pública.

Assim, em que pesem as transformações sócio-econômicas ocorridas basicamente na virada do século, continuou em vigor a ideologia patriarcal. E esta se faz sentir mais intensamente, a partir de então, através da legislação e das práticas da vida política e cotidiana geradas pela representação institucional das elites no poder.

O avanço dos movimentos de mulheres na busca de seus direitos como cidadãs assume, portanto, um significado histórico transcedental. Atualmente, pode-se afirmar que a luta pelos espaços políticos não pode ignorar, como no passado o papel da mulher

latinoamericana. A experiência organizativa deste movimento tem aumentado as expectativas do segmento femino em relação ao seu papel na sociedade contemporânea. Elas pretendem que igualdade de oportunidades passe de mera retórica para uma realidade concreta, modelando suas expectativas com base nos padrões de comportamento das sociedades mais avançadas. Agindo desta forma o segmento feminino na América Latina tem desenvolvido uma motivação e uma capacidade para defender seus próprios interesses, independente do tipo de regime ou do modelo de desenvolvimento vigente.

De fato, quando se avalia o atual processo de evolução política na América Latina, onde claramente se vislumbra uma crise de governabilidade, a possibilidade de uma ruptura institucional torna-se, pelo menos, mais difícil na medida em que, cada vez mais, grupos organizados participam da luta pela consolidação democrática. As mulheres são parte importante desta luta, como mostra este estudo. O saldo político após 500 anos na América Latina, no caso da mulher, é promissor na consolidação da cidadania deste segmento.

Marcelo Baquero
Jussara Reys Pra
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

BIBLIOGRAFIA

ARTEAGA, Ana Maria (1988). "Politización de lo privado, subverción del cotidiano". In: *Mundo de mujer, continuidad y cambio*. Centro de Estudios de la Mujer, Santiago de Chile.

BLAY, Eva Alterman (1980). "Mulheres e movimentos sociais urbanos no Brasil: anistia, custo de vida e creches. *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro 26:63-70.

CARDOSO, Ruth (1983). "Movimentos sociais urbanos: balanço crítico". In: SORJ, Bernardo e Almeida, Maria Herminia Tavares (orgs.). *Sociedade e política no Brasil pós 64*. São Paulo: Brasiliense.

FEIJOÓ, Maria del Carmen e Gogna, Monica (1987). "Las mujeres en la transición a la democracia". In: Jelin, Elizabeth (comp.). *Ciudadania e Identidade: las mujeres en los movimentos sociales latino-americanos*. Ginebra, UNSRID.

GARRETON, Manuel Antonio M. (1989)" Mobilizações populares, regime militar e transição para democracia no Chile. *Lua Nova*, São Paulo, (16): 87-102.

HOLA, Eugenia (1988). "Mujer, dominacion y crisis". In: *Mundo de mujer, continuidad y cambio*. Centro de Estudios de la Mujer, Santiago de Chile.

O'DONNEL, Guillermo: Schmitter, Philippe; Whitehead, Laurence. (eds.) (1986). *Transitions from Autoritarian Rule*. Johns Hopkins University Press.

PAOLI, Maria Celia (1985). "Mulheres: Lugar, imagem e movimento". *Perspectivas Antropológicas da Mulher* 4. Rio de Janeiro, Zahar.

RODRIGUEZ Villamil, Silvia (1991). *Situación y problemática de la mujer uruguaya actual*. Grecmu, Montevideo.

VIEZZER, Moema (1982). *Se alguém quiser saber: as mulheres na República Dominicana*. Trd. Maria Angélica Trajber. São Paulo: Global.

VIOLA, Eduardo e Mainwaring, Scott (1987). "Novos movimentos sociais: cultura política e democracia: Brasil e Argentina". In: Sherer-Waeerren e Krischke, Paulo J. (orgs.) *Uma Revolução no cotidiano? Os novos movimentos sociais na América do Sul*. São Paulo: Brasiliense. pp. 102-188.

WEFFORT, Francisco C. (1989) "Incertezas da transição na América Latina". *Lua Nova*, São Paulo, 16:5-45.

Notas sobre a herança colonial-barroca na cultura brasileira

Carlos Erivani Fantinati

O barroco, que imperou nas artes brasileiras por volta de dois séculos, impõe aos estudiosos dois ângulos distintos de interpretação: um que o vê como ideologia da Contra-Reforma e filosofia de ação colonizadora e o caracteriza como "dogmático, fechado, rígido, conservador, absolutista (Ávila 1,23); outro, que o enfoca como qualidade de estilo de vida e de forma estética e o considera como "válvula de escape da contenção religiosa", restabelecendo-lhe a "flexibilidade ritual" e a "maleabilidade criadora" (Ávila 1, 23).

Sem reconhecer esta tendência renovadora e revisionista dos estudos sobre o barroco, procuro filiar-me à primeira interpretação, abordando aqui certas determinantes sociais dos traços constitutivos da herança colonial-barroca já arrolados por alguns críticos, como, por exemplo. Alfredo Bosi:

> "Nas esferas ética e cultural está ainda por fazer-se o inventário da herança colonial-barroca em toda a América Latina. Entre os caracteres mais ostensivos lembrem-se: o "meufanismo" verbal, com toda a seqüela de discursos familiares e acadêmicos; a anarquia individualista que acaba convivendo muito bem com o mais cego despotismo; a religiosidade dos dias de festa; a displicência em matéria de moral; o vício do genealógico e do heráldico nos conservadores; o culto da aparência e do medalhão; o vezo dos títulos; a educação bacharelesca das elites; os surtos de antiquarismo a que não escapam nem mesmo espíritos superiores." (Bosi 2, 58)

Explica a seguir:

> "Esses traços não se transmitem pela raça nem se herdam no sangue: na verdade, eles se desenvolveram com as estruturas sociais que presidiram à formação de nossas elites e têm reaparecido sempre que o processo de modernização se interrompe ou ceda à força da inércia." (Bosi 2, 58)

Alguns das traços ostensivos inventariados acima e outros que se lhes podia ajuntar parecem ter como denominador comum o caráter hierarquizante, cerne estrutural da sociedade espanhola na época do barroco. Com o objeto de demonstrar este caráter hierarquizante, procurarei fazer ver as estruturas sociais que lhe deram origem na Península Ibérica, mostrar sua persistência na cultura brasileira e dar a conhecer sua conversão posterior em objeto de crítica por parte de intelectuais brasileiros, situados em oposição à tradição colonial-barroca.

Governaram a Espanha a partir de 1519, os Habsburgos que a levaram ao apogeu nos reinados dos três Felipes, sobressaindo dentre eles a figura de Felipe II que imperou de 1556 a 1598 e a quem seguiram-se Felipe III (1598-1621) e Felipe IV (1621-1665). Felipe II promoveu a união ibérica com a anexação de Portugal em 1580, derrotou os mouros assenhorando-se do Mediterrâneo, disputou a supremacia do Atlântico e do Pacífico com a Holanda e a Inglaterra e converteu a Espanha na primeira potência da Europa e do mundo.

O poder dominante no Estado e na Igreja era exercido por uma elite composta quase que exclusivamente pelos ocupantes dos mais altos cargos da nobreza. "A época áurea da Espanha foi, em muitos aspectos, também a época áurea de sua aristocracia, que viveu seu apogeu sob o absolutismo dos Habsburgos", escreveu Henry Kamen (10, 52), cuja análise da supremacia espanhola na época do barroco estou aqui seguindo.

Essa elite constituia uma minoria capaz dentro de uma grande maioria de nobres incompetentes, que defendiam, com base na sua condição de aristocratas — de fidalgos —, o privilégio de viver no ócio. O exemplo dado pela maioria aristocrata sem atividades era imitado por um outro grupo amplo e improdutivo — os licenciados —, graduados, no geral, em Teologia e Direito. Seu destino, quando passíveis de assimilação, era o corpo eclesiástico ou a inchada máquina burocrática, ou, em caso contrário, a massa de vagabundos que perambulava pela capital do reino.

Ameaçada pelo ônus de excesso de burocratas e pela pauperização, a máquina estatal vislumbrava como única saída a criação e venda de novos cargos administrativos, para os quais acorriam os componentes da frágil classe média, por meio da aquisição de títulos de nobreza, transferindo, com isso, o capital dos investimentos econômicos produtivos e ampliando ainda mais a faixa dos ociosos.

Na base dessa sociedade aristocrática, fidalga e hierarquizante jazia a ampla camada dos camponeses, suportes da economia espanhola, e cuja situação só piorou desde meados do século XVI até meados do século XVII. Em síntese: "faltava à sociedade espanhola a forte classe média burguesa, que já ganhava influência em outros países. Cristalizou-se, porém, em uma rígida hierarquia, com os ricos ficando cada vez mais ricos e os pobres, cada vez mais pobres". (Kamen 10,31)

A sociedade espanhola era ainda marcada por um outro traço que reforçava seu

caráter hierarquizante: era uma sociedade de castas, fundada na pureza do sangue, concepção oriunda das lutas contra os judeus no século XV e contra os mouros durante a Reconquista e desta até a expulsão final deles em 1609.

À semelhança dos Judeus, os Mouros também foram convertidos ao estoicismo pela força e deveriam abandonar, desde então, a própria língua e os costumes tradicionais. Com isso, as autoridades procuravam retirar-lhes a identidade, atribuindo ainda ao caráter muçulmano a impossibilidade de assimilação pela comunidade cristã.

As tensões entre os espanhóis e judeus e entre aqueles e mouros, após a conversão forçada, foram descritas em duas versões por um estudioso das questões raciais. Por darem um quadro adequado da situação merecem 'ser elas aqui transcritas. Na primeira versão escreve:

> "A unificação religiosa da Espanha desde 1492 fizera surgir o problema dos convertidos, respectivamente "mouriscos" e "marranos", isto é, descendentes dos muçulmanos e dos judeus, mais ou menos bem batizados no decorrer do século XV. Os espanhóis de todas as camadas invocaram então sua origem mais autenticamente "cristã", proclamaram-se "velhos cristãos" impuseram contra os malfadados "novos cristãos" uma legislação discriminatória — os "estatutos de pureza de sangue"— que colocava estes últimos embaixo da escala social. A doutrina correspondente especificava que a ortodoxia ou a infidelidade dos antepassados, no entanto, eles também provenientes de Adão e Eva, havia maculado o sangue dos descendentes, assim hereditariamente viciados." (Poliakov 12, 111-2)

Noutra, reconta:

> "Nos termos de uma teologia elaborada por teólogos espanhóis, a falsa crença dos mouros e dos judeus tinha maculado outrora seu sangue, e esta mácula ou "nota" tinha sido transmitida hereditariamente até seus remotos descendentes, relegados na casta quase intocável dos cristãos novos ou "conversos". Assim, desprezando o dogma da virtude regeneradora do batismo, um racismo institucionalizado se manifestava, pela primeira vez, na história européia."(Poliakov 12, 5)

É essa sociedade, imbuída de foros aristocráticos e castiços, que será transplantada para o Novo Mundo por meio do processo colonizador que se seguiu à descoberta e à conquista. Com ela virá o vezo do genealógico, acompanhado de uma avaliação oposta de índios e negros. As posturas antagônicas diante das duas etnias podem ser flagradas no primeiro livro publicado em 1516 sobre a América, *De orbe novo*, de Pedro Anghera:

> "[Nele] se esboça uma discriminação (...) sob a forma de um contraste entre índios "brancos" e etíopes "negros", como na primeira tentativa de uma classificação racial (...), na qual os índios eram vinculados à raça branca; discriminação que ainda encontra seu reflexo em todas as línguas européias, já que os contactos entre a Europa e os outros continentes deram origem, no caso dos Índios, ao termo mestiço, nada pejorativo em si, enquanto mulato vem de mula: portanto, os mulatos são bastardos que, até o século XIX, de boa vontade se concordava em considerar estéreis, isto é, impotentes e castrados." (Poliakov 12,110)

De uma forma mais ou menos clara infere-se do que se expôs que a hierarquizante religião católica desempenhou um papel significativo, no quadro da sociedade espanhola, sobre tudo na época do barroco. Isto deveu-se ao fato de que a Igreja Católica, moldada pelo espírito do Concílio de Trento (1545 1563), pela militância dos soldados da Companhia de Jesus, fundada em 1534, e pela ampliação do poder autoritário e censório da Inquisição, era "a mais importante instituição" (Kamen 10, 52) da Espanha unificada. Sua influência na vida diária ia desde o rei até os camponeses, tendo por meta a criação de uma monarquia universal. Na vida econômica e social, o clero usufruía de uma posição de hegemonia. Seus nomes mais significativos, como Ignácio de Loyola, Francisco Xavier, Pedro Claver e Teresa de Ávila eram os"símbolos de uma sociedade em que toda atividade se originava da religião e dos valores religiosos, de tal modo que se pode afirmar, com razão, que a grandeza da Espanha se fundamentava em sua fidelidade inabalável à fé católica". (Kamen 12, 52)

A esse lado luminoso da religião contrapunha-se o peso obscurantista da Inquisição. Introduzida por Fernando e Isabel como arma contra os judeus convertidos ao catolicismo, teve ela seu poder fortalecido por Felipe II, que lhe deu as incumbências da censura e controle dos livros, das publicações e dos estudos universitários, impedindo inclusive que fossem estes feitos fora da Espanha. com exceção de alguns poucos centros superiores italianos.

Essa religião contra-reformista marcou intensamente o processo de formação da América Ibérica, deixando sua influência em vários níveis. Segundo um dos estudiosos da nossa literatura, no Brasil ela "foi a grande diretriz ideológica, justificando a conquista, a catequese, a defesa contra o estrangeiro, a própria cultura intelectual. Era a idéia e princípio político, era a forma de vida e padrão administrativo: não espanta que fosse igualmente princípio estético e filosófico (Cândido 4, 92)). E, no plano literário, constata o mesmo autor: "as manifestações literárias ou de tipo literário, se realizaram no Brasil até a segunda metade do século XVIII, sob o signo da religião e da transfiguração." (Cândido 4, 91).

Agentes fundamentais no processo de colonização e de catequese, as elites ibéricas vinculadas ao Estado e à Igreja, desobrigadas do trabalho por terem a posse da terra e implantado a escravidão, vão exercer nas colônias os privilégios de sua fidalguia e a defesa de sua pureza de sangue, justificando tudo com os princípios do catolicismo. Seus valores encontrarão, mais tarde, em conflito com os ideais modernos de igualdade.

A tensão que se instaurará posteriormente entre as concepções sociais hierarquizantes tradicionais e as noções inovadoras de igualdade pode ser vista no estudo do antropólogo Roberto Da Matta, quando analisa a ocorrência e o significado da expressão "Você sabe com quem esta falando?", nas relações sociais brasileiras:

> "Tudo leva a crer, então, que as relações entre a nossa "modernidade" — que se faz certamente dentro da égide da ideologia igualitária e individualista — e a nossa moralidade (que parte hierarquizante, complementar e "holística") são complexos e tendem a aparar um jogo circular. Reforçando-se o eixo da igualdade, nosso esqueleto hierarquizante não desaparece automaticamente, mas se reforça e reage, inventando e descobrindo novas formas de manter-se."(Da Matta 8, 156).

Uma das formas de manifestações desse arcabouço hierarquizante da tradição colonial-barroca reside no uso da já mencionada expressão "Você sabe com quem está falando?", cuja antigüidade remonta ao início do século, logo após a Abolição da escravatura em duas obras de Lima Barreto (1881-1922) *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909) e *Os Bruzundagas* (1923). Nelas o satirista carioca desvela "a sofreguidão do uso e abuso dos títulos e formas hierarquizantes e de como os heróis se movem dentro desse sistema contraditório, avesso à crítica honesta, ao estudo sério e à impessoalidade das regras universais, sempre distorcidas em nome de uma relação pessoal importante."(Da Matta 8, 156)

Fascina-o ainda no mesmo ficcionista a acuidade com que percebe e desmascara as presunções aristocratizantes das camadas dominantes brasileiras, transpostas na República dos Estados Unidos da Bruzundanga:

> "Lima Barreto viu ainda um traço formidável das camadas dominantes de Bruzundanga: dois tipos de nobreza,a *doutoral* e a de *palpite*. Na doutoral estavam os doutores em engenharia, direito e medicina. Na de palpite, os comerciantes que eram ricos mas não tinham títulos de nobreza nem universitário, nem militar".(Da Matta 8, 157)

Confronta Da Matta, a seguir, o Brasil com a Europa e os Estados Unidos para salientar a diferença específica de nossa persistente tradição hierarquizante:

> "Como temos colocado, não basta apenas a posição no mundo dos negócios — diríamos hoje, no mundo empresarial. Isto será suficiente na França e nos Estados Unidos. No Brasil, é preciso traduzir e legitimar o poderio econômico do idioma hierarquizante do sistema. E esse idioma revela as linhas das classificações fundadas na pessoa, na intelectualidade e na consideração por uma rede de relações pessoais".(Da Matta 8, 157) *

Outra modalidade de manifestação desse caráter hierarquizante é o vezo do genealógico, no qual se misturam o culto da aparência e do medalhão e o apego aos títulos. Sua presença em nossa cultura tem sido abordada por Antônio Cândido (6) desde 1961, quando estudou a função histórica e social do *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão (1722-1784). Fixou, então, a origem do que chamou tendência genealógica nos linhagistas do século XVIII, que procuravam enraizar os membros dos grupos dominantes já estabilizados na Colônia em uma alta prosápia e resolviam o problema evidente da mestiçagem com a concessão de títulos de nobreza aos principais das tribos indígenas, ignorando, em contraparte, a disseminada miscigenação com o negro.

---

* Da Matta analisa ainda os traços hierarquizantes do sistema brasileiro no conto satírico "Teoria do Medalhão" de Machado de Assis (8, 157-9) e em A volta do gato preto de Érico Veríssimo (8, 159-68).

O procedimento adotado por esses linhagistas tem continuidade no século seguinte, quando não só as famílias importantes, mas toda a Nação "passou a ver no autóctone uma espécie de antepassado mítico, de herói epônimo" (Cândido 7, 174).

O resultado final foi a elevação do Índio a símbolo nacional, mas o que se escondia por trás disso era claro; a elaboração mitológica do índio serviu de pretexto para dissimular o problema do negro e manter o preconceito contra este.

Em lugar de arrefecer-se com a Abolição, o preconceito contra o afro-brasileiro cresceu em intensidade. sobretudo, com a influência das idéias racistas, transportas mecanicamente para a interpretação do contexto brasileiro (Skidmore 13). A resposta elaborada aqui para o igualitarismo jurídico de negros e brancos, fica bem caracterizada ao confrontá-la com a maneira franca com que os norte-americanos enfrentaram a mesma questão:

> "(...) reagimos de modo radicalmente diverso dos americanos diante da esmagadora igualdade jurídica que veio com a Abolição da escravidão em ambos os países. Lá criou-se imediatamente um contra-sistema legal para estabelecer as diferenças que haviam sido legalmente abolidas: era o racismo em ideologia, prática social e constituição jurídica (Cf. as leis Jim Crow). Estabelece-se, pois, um sistema igualitário que Gunnar Myrdal chamou de "defesa" do próprio "credo americano" (...). Aqui, porém, a esfera onde as diferenças se manifestaram foi na área das relações pessoais, um domínio certamente ambíguo porque permitia hierarquizar na base do "Você sabe com quem está falando?" e deixava os flancos abertos para escolhas pessoais e múltiplas classificações." (Da Matta 8, 155)

Continuando a comparação entre Brasil e Estados Unidos diante da questão negra, observa ainda o mesmo autor:

> "Sendo assim, não fizemos qualquer contra-legislação que definisse um sistema de relações raciais fechado e segregacionista, baseado no princípio do "iguais, mas separados" (como foi o caso americano). Preferimos utilizar o domínio das relações pessoais — essa área não atingida pelas leis — como privilegiado para o preconceito, que, entre nós, como tem observado muitos pesquisadores tem um forte componente estático (ou moral) e nunca legal." (Da Matta 8, 155)

E conclui sobre os resultados finais de nosso procedimento:

> "Sendo assim, nunca chegamos a temer realmente o negro livre, pois o nosso sistema de relações sociais estava fortemente hierarquizado."(Da Matta 8, 155)

Nos processos de desmascaramento da persistência do vezo genealógico com seu traço hierarquizante na cultura brasileira desempenharam papéis fundamentais dois ficcionistas mulatos: Machado de Assis (1839-1908) e Lima Barreto. Lembre-se do primeiro, por exemplo, o conto *O Dicionário*, que trata inicialmente da ascenção política ao trono do tanoeiro Bernardino. Após empolgar o Poder, uma das primeiras medidas do novo monarca foi, além de mudar o nome para Bernardão, a de encomendar "uma genealogia a um grande doutor dessas matérias, que em pouco mais de uma hora

o entroncou a um tal ou qual general romano do século IV, Bernardus Tonoarius; - nome que deu lugar à controvérsia, que ainda dura, querendo uns que o rei Bernardão tivesse sido tanoeiro, e outros que isto não passa de uma confusão deplorável com o nome do fundador da família" (Machado de Assis 11, 363).

De Lima Barreto rememora-se o episódio de *Os Bruzundangas* que trata do enobrecimento do cidadão Ricardo Silva da Conceição:

> "Durante a meninice e a adolescência foi conhecido assim em todos os assentamentos oficiais. Um belo dia, mete-se em especulações felizes e enriquece. Não sendo doutor, julgou o seu nome muito vulgar. Cogita mudá-lo de modo aparecer mais nobre. Muda o nome para chamar-se Ricardo Silva de La Concepción. Publica o anúncio no *Jornal do Comércio* local e está o homem mais satisfeito da vida. Vai para a Europa e, por lá, encontra por toda a parte príncipes, duques, condes, marquesa da Birmânia, do Afganistão e do Tibete. Diabo! pensa o homem. Todos são nobres e titulares eu não sou nada disso."

E continua o relato do arrivismo genealógico da personagem:

> "Começa a pensar muito no problema e acaba lendo em um romance folhetim de A. Carrilo — nos *Cavalheiros do Amor*, por exemplo — um título espanhol qualquer. Suponhamos que seja: Príncipe de Luna Y Orteg. O homem diz lá consigo: "Eu me chamo Concepción, esse nome é espanhol, não há dúvida que eu sou nobre"; e conclui logo que é descendente do tal Príncipe de Luna y Ortega. Manda fazer cartões com a coroa fechada de príncipe, acaba convencido de que é mesmo príncipe e convencendo os seus amigos de sua prosa-elevada." (Lima Barreto 9, 62-3)

Tocadas as estruturas sociais que presidiam à formação de nossas elites com suas marcas hierarquizantes e castiças, justificadas pela religião católica, na época do barroco metropolitano e colonial, e apontando seu embate conservador, mais tarde, com tendências contrárias aos valores da herança colonial-barroca, seria agora o caso de se retomarem mais traços ostensivos recolhidos por Alfredo Bosi, como, por exemplo, a educação bacharelesca das elites, ou outros, por ele não arrolados, como a "longa soberania da literatura (...) no Brasil" (Cândido 5, 131), ou ainda "a tradição de auditório" (Cândido 3, 84) e nossas letras, para, submetendo-se a mesma trajetória histórica, vê-los em suas origens ibéricas, observá-los no processo de imposição metropolitana e ajustamento ao meio brasileiro, até chegarem a sofrer críticas por parte de correntes opostas ao legado colonial-barroco. Mas isto não se fará aqui.

Carlos Erivani Fantinati
Universidade Estadual Paulista - Assis

BIBLIOGRAFIA

ÁVILA, Affonso - O barroco e uma linha de tradição criativa. In: *O poeta e a consciência crítica*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo, SUMMUS, 1978, p.15-24.

BOSI, Alfredo - *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970.

CÂNDIDO, Antônio - O escritor e o público. In: *Literatura e sociedade*. 3ª ed. rev. São Paulo, Nacional, 1973, p. 73-88.

CÂNDIDO, Antônio - Letras e idéias no Período colonial. In: *Literatura e sociedade*. 3ª ed. rev. São Paulo, Nacional, 1973, p. 89-107.

Literatura e cultura de 1900 a 1945. In *Literatura e sociedade*. 3ª ed. rev. São Paulo, Nacional, 1973, p. 109-138.

Estrutura literária e função histórica. In: *Literatura e sociedade*. 3ª ed. rev. São Paulo, Nacional, 1973, p. 169.

Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, p. 163-180.

DA MATTA, Roberto - Você sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil. In: *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Jahar, 1979, p. 139-193.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de - *Os Bruzundungas*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1961.

KAMEN, Henry - Die Herrachaft Spaniens. In:TREVOR-ROPER: Hugh (org.) - *Die Zeit des Barock*. Tradução do inglês: Margarete Bormann. Müchen/ Zürich, Droemer Knaur,1980, p. 31-60.

MACHADO DE ASSIS, José Maria - O dicionário. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, P. 563-5, v. II.

POLIAKOV, Léon - *O mito ariano*. Tradução: Luiz João Gaio. São Paulo, Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1974.

SKIDMORE, Thomas E. - *Preto e branco*. Tradução: Raul de Sá Barbosa. São Paulo, Paz e Terra, 1976.

Santiago Ramón y Cajal: la modernidad en la frontera

Hugo Lovisolo

A Otávio G. Velho, instigador de mis intereses por las possibilidades de las fronteras, en el arco de sus reflexiones que van de Turner a Sábato

Casualidad y atención.

Es bueno, como reconocimiento a la perspicacia de Cajal, iniciar este ensayo por las casualidades casi banales que lo gobiernan. Las casualidades, afirmaba repetidamente Cajal, juegan un papel importante en la producción del conocimiento científico cuando, y esto es fundamental, ocurren en el contexto de la atención, y tensión, diría yo, que la investigación provoca y demanda. Aceptamos naturalmente que la casualidad desempeñe um sigificativo papel en nuestra vida cotidiana, nos resistimos a aceptar su participación en el campo de una actividad que conceptuamos por su propia naturaleza, como racional.

Las viejas librerías de la calle Corrientes, en Buenos Aires, venden libros antiguos, nuevos y saldos. Esta confusión puede llegar a ser enervante o deliciosa, según el estado de espíritu con el cual entremos en sus, por lo general, amplios salones. Compruebo, em 1991, que ellas se extendieron más allá de Callao, avenida que durante mucho tiempo parecía ser su límite infranqueable. Estas cosas sorprenden, pues en otras partes del mundo este ramo de actividades, con sus características propias, estaría destinado a desaparecer o marginalizarse entre librerías especializadas y ventas en los supermercados. Las recorro con atención flotante, buscando libros que tienen que ver con mis temas de investigación, entre ellos, la ventana comparativa del desarrollo de las comunidades científicas argentina y brasileña. Antes de llegar a Riobamba se inauguró una más. En ella, y en un estante que retiene mi atención por la abundancia de obras de Ortega y Gasset, encuentro la sexta edición, de segunda mano, de 1923,

de *Reglas y consejos sobre la investigación científica (los tónicos de la voluntad)*, del sabio español S. Ramón y Cajal.

En mi cabeza, no muy bien organizada en términos de historia de la ciencia, el autor fue un famoso histologista español, Premio Nobel, 1906, que asocio a los reconocimientos de Bernardo Houssay en sus escritos; esto es, valoro Cajal a Partir de Houssay [1]. Abro con cuidado el librito. La curiosidad y una agradable excitación me llegan con fuerza. Luego me entero de que el texto original fue escrito en 1897, cuando entonces Cajal tenía 45 años, siendo su base el discurso de su ingreso en la Academia de Ciencias Exactas y Naturales de España. Seis ediciones en veinte-cinco años me parecen significativas, más cuando el texto no constituye un manual de metodología de la investigación. En términos de los criterios actuales es mucho más y mucho menos que eso, pues si bien hay algunas lecciones metodológicas su mensaje a ellas no se reduce. Pretende tonificar la voluntad, despertar vocaciones. Objetivos estos que hoy se encuentran distantes de las páginas de nuestros, habitualmente enfadosos, manuales de metodología.

Cajal inicia el libro dando las gracias al Dr. Lluria, ignoro quien él fue, que lo reimprimió a su costa para regalarlo "a los estudiantes y a los aficionados a las tareas del laboratorio". Bello gesto, por cierto, el del Dr. Lluria. Paso rapidamente algunas páginas y encuentro que una letra vigorosa (en francés, inglés y español) destaca partes del texto, lo interroga y lo corrige en aspectos sintácticos y semánticos. Mi curiosidad por el lector se vuelve tan inquieta como la que el libro despierta. Este segundo texto, escrito en las márgenes, está datado en la página 294 como siendo del 68. Observo que figura en la contratapa una advertencia que me suena a modestia, decoro y civilidad: Contra nuestros deseos, ha sido necesario aumentar el precio de este librito, a causa de haberse casi triplicado el costo de la impresión y del papel. Compro el librito con aquella actitud satisfecha y egoista de haber encontrado un pequeño tesoro, que paso a gozar en un café de Buenos Aires. Poco tiempo después, también casualmente, me solicitan una contribución, y para no ser apenas un bibliófilo del tipo criticado por Cajal en su obra, decido realizar sobre el mismo algunas reflexiones sobre la base doble de casi cien años de distancia y de nuestra posición, latinoamericana y en varios sentidos de "frontera", en relación a la dinámica de la ciencia.

Desde la frontera.

Cajal sabe que opera en un país poco importante sobre el punto de vista científico, más atrasado que decadente, esto es, una frontera en su sentido negativo. Atrasado en términos de producción científica, de formación de una comunidad científica importante y también, o sobre todo, atrasado en el reconocimiento del papel social de la ciencia y de su importancia económica para el desarrollo del país. Cajal se inscrive, portanto, en la generación que señala que sin ciencia España continuará en el atraso. Esto significa

1 Las menciones de Houssay sobre Cajal pueden ser encontradas en Medina, A.B. y Paladadini, A.C. (comp.). *Escritos y discursos del Dr. Bernardo Houssay*, ed. Eudeba, buenos Aires, 1989.

darle a la ciencia legitimidad en su nación. Publica su obra en el mismo año que Ganivet edita el Idearium español. Anticípase, parece, a la prédica de Ortega sobre la necesidad de europeizar a España por medio de la actividad científica.

Esta situación de atraso, y esto pretendo destacar en este escrito, llevó Cajal a dos posiciones: a) a una reflexión histórica y sociológica sobre la ciencia avanzada para su época y b) a una estrategia no conflictiva de desarrollo de la ciencia para las condiciones españolas, de frontera.

Un aspecto positivo de la frontera puede ser el de ver con una perspectiva más clara los procesos del centro, y destacando aspectos diferentes, que si se viesen desde el propio centro. La frontera, así, produce un distanciamiento, en el sentido de Voltaire, o un descentramiento, Piaget digamos, orteguianamente, que las circunstancias del atraso parecen haber favorecido un entendimiento avanzado de la dinámica de la ciencia y una estrategia dulce y civilizada de su legitimación en un contexto adverso. Entiendo que su reflexión es avanzada porque en varios aspectos se anticipa a posiciones que tendrían su pleno desarrollo en, por ejemplo, Popper, Merton, Kuhn y de modo general en la historia y sociología de la ciencia. Entiendo que su estrategia es no conflictiva, dulce y civilizada, pues ella se aproximó mucho más al tipo ideal de acción presente en la Royal Society que al actuante en el movimiento cientificista baconiano - de reforma educativa, moral y política - retomado, todo indica, siglos más tarde en la Reforma Universitária que agitó a América Latina y cuyos avatares y productos fueron mucho más políticos que científicos [2].

Una estrategia dulce.

Solicito que se acepte la definición de una estrategia dulce de legitimación de la ciencia como compuesta de trés renuncias principales. La primera es la renuncia a disputar con teólogos y filósofos el problema de la esencia o del ser de las cosas. Esta renuncia puede ser interpretada como fundada en una alta cuota de humildad, real o sólo táctica, momento de la estrategia, delante de los misterios de la naturaleza y/o de su creador [3]. La segunda renuncia es la de la política, los científicos no disputan con los políticos el sentido de la transformación de la sociedad y reconocen, sin cuestionamiento explícito, la competencia y la competición política como ajena e incluso contraria al quehacer científico. Esto significa renunciar al "cientificismo", esto es, a la organización científica de la sociedad [4]. La tercera, es la renuncia a

2 Sobre las relaciones entre movimiento baconiano y Royal Society.
Mendelsohn, E, Weingart, P. y Whitley, R. *The social produtction of scientific knowledge*, D. Reidel Publishing Company, Dordrect-Holland, 1977. Especialmente o trabalho de W. Van Den Daele.

3 Este abandono de los fundamentos es comun a varias filosofías científicas de cuño positivista. Distínguese del cientificismo en sentido estricto, pues, este, pretende expandir la actitud "positiva" para el mundo social y cultural.

4 Cf. Lovisolo, H. *Positivismo na Argentina e no Brasil: influências e interpretações*, Revista Brasileira de Ciências Sociais, N* , 1992.

establecer una relación calculable o planeada entre conocimiento científico y aplicación tecnológica. Esto significa que la ciencia sigue su propia dinámica y que apenas apoyándola se pueden obtener resultados útiles. Para la sociedad: es inútil, por tanto, forzarla en direcciones previamente establecidas por los objetivos del desarrollo tecnológico o de las industrias. Por ejemplo [5]. Su desarrollo espontáneo, de "mercado", llevará, más temprano o más tarde, a su aplicación.

Una estrategia de legitimación es una política cuyos presupuestos - como los de cualquier política - no precisan ser necesariamente verdaderos para alcanzar sus objetivos. Una estrategia dulce, que se apoya en renuncias, se nos aparece intuitivamente como adecuada para ser ejercitada por los débiles. La renuncia al mismo tiempo que acalma a los adversarios que disputan en algun campo, en el sentibo de Bourdieu, crea posibilidades de autonomía para los débiles: delimita fronteras, crea barreras de protección. Esta nos parece fue la actitud de Cajal. Hagamos un pequeño ejercicio de demostración.

Las tres renuncias

Primera renuncia: Cajal luego nos advierte (p.3) que la misión de la ciencia es el determinismo de los fenómenos; su misión es el cómo, nunca el porqué de las mutaciones observadas. Conocer los fenómenos, poder reproduzirlos, significa ser su dueño y poder explotarlos en beneficio de la vida humana. Este ideal, sostiene, es modesto el el terreno filósofico pero grandioso en el práctico. Las generalizaciones seductoras, nos dice, solo poseen utilidad a título de "hipótesis de trabajo". Estas, sin duda, pueden ser buenas fórmulas para la paz con los filósofos y teólogos. Declara Cajal que delante de los grandes enigmas del universo parece indudable la insuficiencia del espíritu humano (p.4). 0 sea, los grandes misterios pueden permanecer como tales y los religiosos con sus repuestas. Afirma que podemos pasarnos muy bien sin las grandes respuestas, sin las razones últimas de las cosas y apenas fijando sus causas próximas. "Y esto, que parece poco, es muchísimo, porque habiéndosenos concedido el supremo poder de actuar sobre el mundo, suavizándolo y modificándolo en provecho de la vida, podemos pasarnos muy bien sin el conocimiento de la esencia de las cosas"(p5). Los elementos centrales de la primera renuncia están presentes en el pensamiento del sabio español. La ciencia, suavizando el mundo, se sitúa como contribución al proceso civilizador [6].

Segunda renuncia: en varias oportunidades, a lo largo de su texto, por distintas razones, Cajal argumenta a favor de la separación, de la renuncia, de los científicos o

5 Observaría que esta es una posición liberal sobre el desarrollo de la cienica y de al tecnología. La visión de la espontaneidad de la ciencia, aproxima Cajal a, por ejemplo, el espontaneismo económico de F. Hayek.

6 Utilizo la "expresión proceso" civilizador inspirándome en N. Elías.

investigadores de la política. Más aún, parece considerar a la política como un mal, por lo menos cuando domina o se impone en el panorama de un país. Afirma que "España ha permanecido en estado semibárbaro, atenida a la religión y a la política y casi del todo ajena a ensanchar los horizontes del espíritu" (p.225). Desde una perspectiva evolucionista, considera que la religión y el arte (preferentes y casi únicas actividades de los pueblos primitivos) concentraron los esfuerzos españoles, haciendo que las otras naciones los dejaran muy atrás. Observo que, en los días actuales, delante de los problemas educacionales y de desarrollo de las ciencias en los países latinoamericanos, en un contexto de políticas neoliberales y crisis económica prolongada, podemos enfrentar la posibilidad de que: por un lado, solo se nos asigne capacidad de producción en el campo de las ciencias de la cultura y de las artes y, por el otro, se acepte una posición subordinada en el campo de las ciencias duras. Viejos problemas o dilemas pueden renacer con fuerza. La historia nunca es la misma, entrentanto estamos en la misma historia.

Recomienda Cajal a los científicos que, durante la gestación de sus obras, ignoren la política, la literatura, la música, la chismografía y los libros inútiles, pues, segundo Cajal, hay casos en los cuales la ignorancia es una virtud, dado que el saber ocupa lugar (p.48). Esta separación, renuncia activa de la política, no lleva al sabio español a ser crítico con los políticos. Si es cierto que los ministros del "viejo tipo retórico", "sin orientación europea", han sido funestos para el resurgimiento intelectual del país, es también cierto que están desapareciendo. (p. 134) aún cuando los estadistas tengan defectos, Cajal cree que non incurrirán en el error antipatriótico de negar protección y subvenciones a las eminencias de la cátedra y a las capacidades cintíficas indiscutibles (p.134). Tienen los políticos sus debilidades, también tienen sus virtudes nos dice, y, en especial, suelen ser los más solícitos en galardonar el mérito positivo, como él mismo es testigo a partir de su experiencia professional (p.135). Después de ganar premios científicos por trabajos realizados en su laboratorio privado de provincia, Cajal recibe del gobierno nuevos laboratorios y equipamientos para continuar su actuación. La estrategia dulce del sabio implica que hay primero que desarrollar conocimientos, y una vez reconocidos públicamente, ganar, por esta vía, el apoyo del Estado. Argumentará a favor del trabajo sin apoyo hasta que el reconocimiento haga natural el financiamiento por parte del Estado. Se opondrá, con argumentos y con su propio ejemplo, a los que piensan que sin apoyo e instalaciones poderosas es imposible hacer ciencia. Está diciendo que los científicos se legitimam haciendo ciencia; está oponiéndose a la acción política para obtener el apoyo a la ciencia. Al contrario, hay que renunciar a la política para que la política mire y apoye la ciencia, nos dice Cajal. Renunciar a la política es una forma de hacer política; la salida de la política es una conducta tan política como la protesta y la lealtad [7].

Más aún, al atribuir, como cualidad de orden moral del investigador, el amor a la patria, establece un canal de dulce seducción con los políticos, los militares, enfin, con

7 Cf. Hirschman, A. Saida, voz e lealdade, Ed. Perspectiva, SP, 1973.

el poder. Sigue a Pasteur en la afirmación de que los sabios tienen patria, aunque no la tenga la ciencia. Los triunfos del sabio envanecen a una raza, honran a una nación a la región que lo considera como fruto selecto de su terruño (p.68). Los españoles, nos dice, deben cultivar la pasión del patriotismo. Recomiénda que se acepte la pasión patriótica como un poder dinamógeno que siempre habrá de excitar las competencias científicas e industriales. Como Mandeville, cree que las pasiones no se discuten, se aprovechan, canalizándolas adecuadamente, porque son depósitos de energías y heroísmo (p.71). Es misión de los gobiernos e instituciones docentes canalizar, domar esta admirable fuerza, aplicándola provechosamente y desviándola de las algaradas y alborotos del separatismo fratricida. Como las pasiones no pueden ser eliminadas, Cajal recomienda su canalización para objetivos más elevados, más civilizados y, por cierto, más dulces y menos chauvinistas.

La tercera renuncia se inicia criticando la distinción entre ciencia teórica y práctica, que lleva al desprecio de la primera y a la supervalorización de la segunda, con el efecto de desviar la juventud de toda labor de inquisición desinteresada (p.27). Recomienda cultivar la ciencia por sí misma, sin considerar por el momento las aplicaciones que llegan siempre aunque a veces tarden años y hasta siglos (p.31). La aplicación, como el propio descubrimiento científico, surge cuando las condiciones están maduras y un sabio feliz, más oportuno que original, opera la síntesis y el invento se materializa (P.33).

Valorización del trabajo científico y de su autonomía y, al mismo tiempo, rechasa una determinación utilitarista de la ciencia. Esta doble actitud, piensa Cajal, se contrapone al peligro de una senectud científica prematura, de la joven comunidad científica española, si se guiase unicamente por la demanda utilitaria nacional. Por cierto, es el objetivo de la ciencia, su auto-cultivo, y la relación no planeada con la aplicación, el artificio argumentativo que le permite a Cajal defender el patriotismo del científico, preocupado por el honor, la gloria, individual y nacional, al mismo tiempo que despreocupado de la utilidad de la ciencia. El gambito intelectual de Cajal parece adecuado a las circunstancias españolas.

Su estrategia dulce se contrapone, por ejemplo, a la de la Reforma Universitária en América Latina, en la cual la transformación de la política se vuelve una condición para el desarrollo de la ciencia. De hecho, en estos casos, el desarrollo de la ciencia y de la comunidad científica se frenó, entre otras razones, por la utilización de la estrategia de la confrontación. Posiblemente en la Argentina Bernardo Houssay intentó seguir los pasos del maestro Cajal. Sus conflictos con el movimiento reformista y con la política en los medios universitarios y de investigación son testigos de la existencia de estrategias discordantes. Dejemos de lado estas comparaciones para seguir con Cajal.

Es oportuno que nos preguntemos si su estrategia dulce fue conservadora y si este conservadurismo, caso exista, no es producto de la propia práctica científica. Después de Kuhn podemos realizar esta pregunta sin caer en grandes contradicciones, pues él nos ayudó a pensar la ciencia como actividad conservadora de la comunidad científica que genera revoluciones o, un poco más exactamente, como actividades convergentes

que conducen a la divergencia. Nos ayudó a entender que los científicos pueden provocar revoluciones sin ser revolucionarios, porque son más singificativas, sobre el punto de vista sociológico e histórico, el conjunto de relaciones de la actividad científica que las actitudes mentales y morales de cada científico. Las intuiciones de Cajal, desde la frontera, también apuntan en esta dirección. Básicamente porque, en su visión, el científico aparece como un animal egoísta controlado por un sistema de relaciones, como veremos más adelante.

Una ciencia moderna y normal.

Cajal no es un sociólogo ni un historiador de la ciencia en los sentidos actuales de esta actividad. Tampoco es un filósofo profesional de la ciencia. Es un científico que quiere desarrollar la ciencia en España y para esto considera central formar sus recursos humanos, los cuales considera muchísimo más importantes que la base material de la actividad científica. Su axioma principal es que el científico se forma en la relación con científicos ya formados. Escribe para contribuir a la formación de esos recursos y su organización en, lo que hoy denominamos, una comunidad científica para que hagan una ciencia moderna y normal en el sentido de Kuhn, como iremos señalando adelante. Recomienda tanto la formación de los españoles en el exterior cuanto la contratación de científicos extranjeros para formar los recursos nacionales. Acompaña con interés las estrategias nacionales de desarrollo de la ciencia y se refiere, especialmente, al caso japonés y a la acción de las fundaciones, principamente a la Rockefeller.

Un aspecto sigificativo de su actitud puede ser localizado en su rechazo explícito de la formación metodológica y epistemológica del científico. Acepta con espontaneidad, considerando innecesaria cualquier fundamentación, que las fuentes del conocimiento son la observación, la experimentación y el razonamiento inductivo y deductivo. Considera obsoleto el apriorismo, la intuición, la inspiración y el dogmatismo (p.1). Toma dos figuras fundamental del racionalismo y empirismo, Descartes y Bacon, para descartarlas del mazo de recursos de la ciencia. Contra Bacon acompaña la afirmación de De Maistre "que no lo habían leído los que más descubrimientos han hecho" y que, en contrapartida, Bacon nada inventó a partir de sus reglas (p.5). Las reglas de Decartes son, para Cajal, intuitivas e inconscientes, siendo su gran mérito apenas su formulación. Toda cabeza "regularmente organizada y cultivada•" las usa inconscientemente (p.6). "Los tratadistas lógicos", nos dice, "me causan la misma impresión que me produciría un orador que pretendiera acrecentar su elocuencia mediante el estudio de los centros del lenguaje.." (p.7). Lo que importa es leer la obra de los grandes científicos (p.8) y averiguar como cada sabio, en su campo disciplinar, realizó sus contribuiciones (p.9). Conclusión, en lugar de metodología y epistemologia lectura de las grandes obras científicas e investigación (histórica) sobre sus procedimientos, sobre sus modos de solucionar los problemas. Hay que dejar a los filósofos discutiendo, atrasadamente, como la ciencia se hace y continuar haciendo la ciencia. Básicamente, experimentando y en lo posible refutando hipótesis (conjeturas y refutaciones). Las ciencias duras de hecho caminaron en la dirección apuntada por Cajal y, todo indica, las elaboraciones de Popper fueron ampliamente aceptadas porque "expresaban" la epistemología

espontánea de los científicos, ya presente en la obra que comentamos.

Podemos observar que las discusiones epistemológicas y metodológicas se "ritualizaron" en el campo de las ciencias "no paradigmáticas", en el sentido de Kuhn, esto es, en el campo de las ciencias sociales y humanas. Varias son las razones de este proceso. En el caso de las ciencias sociales, un factor de peso es que, frente a la ausencia de las posibilidades del experimento en laboratório, los artificios metodológicos substitutivos se multiplicaron considerablemente, haciendo así casi que obligatoria la formación metodológica del cinentífico social. En contrapartida, el rechaso de las metodologías de las ciencias duras llevó a las ciencias sociales a largas, y a veces desgastantes, discusiones epistemológicas.

Una ciencia abierta, inagotable es la de Cajal. La actividad científica demuele y construye, cuando entrega una verdad en lugar del error (p.18). Pensar la construcción científica como abierta es una daga de dos filos. Desestimula, uno de sus filos, a aquellos que esperan encontrar una verdad final, absoluta, atemporal. Estimula, el otro, el quehacer científico, pues siempre podrán ser descubiertas nuevas relaciones. Este es el filo con el cual Cajal corta. Visualiza la ciencia como pasando por períodos en los cuales, se piensa, sobre todo los jóvenes, que lo fundamental está hecho, que no hay espacio para que los nuevos talentos figuren en el livro de las glorias de la ciencia. Un cierto desinterés puede tomar cuenta de las jóvenes voluntades. Por su descripción (p.19) parecería que nos encontramos delante de tiempos de ciencia normal, de actividad de aplicación de la teoría. Entretanto, dice Cajal, existen épocas en la cuales "a partir de un hecho casualmente descubierto o de la creación de un método feliz, se realizan en serie, y como por generación espontánea, grandiosos progresos científicos" (p. 20-21). Y continúa diciendo "Fortuna y grande para un científico es nacer en una de estas grande crisis de ideas, durante las cuales, hecha tabla rasa de gran parte de la obra del pasado, nada más fácil que escoger un tema fecundo (p.21). Estamos, así, delante de épocas revolucionarias. ¿Podemos decir que estamos en momentos de crisis de paradigmas, en un sentido muy próximo al de Kuhn?

Cajal no nos engaña regalandonos una imagen moral de la personalidad de los científicos. Ellos están interesados en la gloria, en el prestigio, en el reconocimiento. Los científicos destruyen y construyen para ser reconocidos, para alcanzar la gloria. El sabio prefiere la mentira inventada por él a la verdad descubierta por otro, nos dice. Aún en las ciencias más perfectas nunca dejan de encontrarse doctrinas mantenidas por el principio de la autoridad. Refutarlas es, para Cajal, un excelente modo de inaugurar la propia obra científica. El progreso está en la crítica intersubjetiva, en el sentido de Popper, o en una actitud escéptica, tal vez organizada, en el sentido de Merton. Entretanto la refutación del error y la construcción de nuevas verdades dependen del proceso científico que depende, principalmente, de los recursos humanos organizados en los laboratorios. No es entonces la moralidad del cientifico resposable por la verdad, es el sistema de relaciones, intuye Cajal, de la comunidad que los agrupa.

Los recursos humanos de la ciencia no son los genios. Estos por cierto son deseables, pero los genios nacen, no se hacen, y la ciencia tiene que formar sus recursos sin depender del acaso de venturosas combinaciones genéticas. En verdad, la ciencia, como actividad normal, no es realizada solo, ni principalmente, por los genios. Los talentos comunes tienen entonces, para Cajal, una importancia singular en la producción

científica. La actividad científica aparece, en su obra, como una comunidad organizada jerárquicamente en función de los méritos científicos. Sabemos que un modelo habitual de esta comunidad, para nuestro pensamiento, es el del ejército. Cajal también lo utiliza y dice "La ciencia, como los ejércitos, necesita generales y soldados; aquellos conciben el plan, pero éstos son los que positivamente vencen" (p.85). Para una ciencia normal las contribuiciones modestas, la "colaboración de los perfeccionadores y confirmadores: gracias a estos obreros del progreso, la concepción del genio adquiere vigor y claridad, pasando de la categoría de símbolo abstracto a realidad viva, apreciada y conocida por todos"(p.35). Cajal, de hecho, escribe para despertar y tonificar la voluntad de los aptos para la labor científica, su lista es mucho más larga que la listita de los genios. Así, en el mundo de la ciencia, hay necesariamente lugar para el principio aristocrático del genio y el democrático del obrero. La ciencia normal parece depender más del segundo que del primero y su propia revolución depende de la acumulación de sus esfuerzos. Estamos, sin duda, próximos de Kuhn. Cajal, entretanto, otorga mayor importancia a los nuevos métodos que a las anomalías, destacadas por Kuhn, como veremos más adelante.

Cuáles entonces son los componentes del proceso científico. Agruparía sus respuestas en cuatro categorías: 1)laboratorio y bibliografía, 2)guía u orientador, 3)valores y estilo de vida del cientffico, 4) virtud y fortuna o casualidad. Observemos cada una de ellas.

La investigación se hace en un laboratorio, por más modesto que sea es el lugar donde se manifiesta el amor y entusiasmo de la juventud por la ciencia (p.VI) y donde datos y explicaciones se relacionan (Cajal da instrucciones detalladas para que los jovenes monten un laboratorio económico). La "realidad" de la ciencia está en el laboratorio. En verdad, el laboratorio parece tanto ser un taller, un hogar como un templo: se sitúa en la itersección de estas imagenes. Recientemente, realizando una etnografía de un departamento de bioquímica en Brasil, considerado de calidad según los critérios de la medición de la ciencia, algunos datos me sorprendían. De hecho, el tiempo dedicado al laboratorio es muy grande, esto lleva, entre otras consecuencias, a una fuerte endogamia. La pareja se forma en el laboratorio. Sus miembros decían que en el laboratorio hay que "ralar", así el laboratorio es un taller. El "ralar" tanto significa trabajo duro cuanto reducción material (manipulación) e intelectual (análisis) a lo pequeño, a lo manejable por la ciencia [8]. El laboratorio indica, también, el profundo sentido empírico que Cajal y los científicos de laboratorio atribuyen a la ciencia.

El laboratorio se complementa con la bibliografía. Esta significa el contacto pemanente con el mundo de la ciencia, con su universalidad. Impide investigar asuntos ya suficientemente explorados, gastar esfuerzos en problemas solucionados (p.VI). La bibliografía vincula el investigador a su comunidad. Ocurre entonces que el investigador tiene que dominar las lenguas extranjeras (inglés, alemán, francés e italiano en especial). Como el español no es una lengua con circulación en el mundo científico, no le queda otra solución al investigador, si desea que sus investigaciones sean

8 Cf. Lovisolo, H. *O mal-estar na boiqímica: tensão e inovação no departamento*, CPDOC-FGV, mimeo, 1991.

conocidas, que escribir en alguna de esas lenguas (p.90). Dentro del campo de la bibliografía es fundamental, para Cajal, el estudio de las monografías. En ellas está la posibilidad de la actualidad de la ciencia, pues el libro representa una fase histórica. En la monografía se encuentra no solo información, conocimiento. El "talento original pose, entre otras cualidades, una gran virtud sugestiva (p.90). La "monografía genial e con ser buena fuente de informaciones científica, resulta además eficaz reactivo de nuestras propias energías cerebrales". No puedo dejar de expresar mi opinión desde el campo de las ciencias sociales y humanas. De hecho, creo que aprendemos mejor el sentido y proceso del análisis multivariado leyendo El Suicidio de Durkheim y, el de la etnografía, con Malinovsky, que en los manuales de metodología. Los manuales, de cualquier tipo y de los resumenes, nos dice Cajal, "el hombre de ciencia debe huir como de peste" pues, quien resume, "se resume a si mismo... a menudo expone sus juicios y doctrinas en lugar de las del autor"(p.93). Los antecedentes bibliográficos son el primer paso de la investigación.

La segunda condición es el guía o orientador. El orientador es tan significativo para Cajal, sobre ópticas diferentes, que luego nos dice en su libro que superfluas son "nuestras advertencias para quien tuvo la fortuna de educarse en el laboratorio del sabio, bajo la benéfica influencia de las reglas vivas, encarnadas en una personalidad ilustre, animada del noble proselitismo de la ciencia y de la enseñanza" (p.10). Nos capacitamos como científicos haciendo ciencia y mucho más si estamos al lado de sabios experimentados. El sabio una vez reconocido tiene dos opciones: seguir su trabajo solitario, condenándose a la esterilidad docente, o hacer a los demás coparticipes de sus métodos de estudio, promoviendo vocaciones e erigiéndose en prestigiosos jefe de escuela (p.199). Cajal escoje la segunda opción apoyándose en dos puntos de vista: el personal y el de la interacción colectiva o competencia. El análisis de la escuela, o del colegio, visible o invisible, es hoy un tema central de la sociología e historia de la ciencia, dependiente, Por cierto, de las orientaciones de los científicos que, como Cajal, consideraron su formación una acción fundamental del científico experimentado.

El trabajo solitario es para Cajal más comodo. Entretanto, produce inquietud sobre el futuro de la obra cuando le falten al sabio energías para defenderla. Además, quien defenderá la prioridad de sus hallazgos? Así, el egoísmo de la comodidad del camino solitario es también una senda para el olvido. El sabio debe, entonces, dedicar energías considerables al trabajo de formar una escuela, aún cuando esta actitud disminuya su dedicación personal a la investigación. El egoísmo del sabio lo lleva a multiplicar su espíritu, aunque la tarea sea penosa (p. 200). Los discípulos que lo siguen harán su obra "luminosa y perenne" (hoy, en la cientometría, contamos y ponderamos las citaciones). Hay, en Cajal, una psicología del sabio egoísta, ambígua y contradictoria en sus efectos, pues el egoísmo puede llevar tanto en la dirección del trabajo solitario cuanto en de la formación de escuelas. Todavía, la perspectiva "egoísta" vinculada a la compreensión del cientista como un ser que compite por reconocimiento lleva, por el modo de funcionamiento del mercado científico, a la necesidad de formar escuelas, de ser multiplicado y citado.

Aparece así como más significativo el hecho de que el científico se encuentra delante de una situación de competición entre cientos de escuelas y laboratórios. Las

publicaciones cada vez más numerosas, el espíritu de crítica de los universitarios, la ingorancia entre los sabios de las lenguas de las naciones atrasadas y el chauvinismo reinante en las adelantadas dejarán al sabio solitario en general, y la de la frontera más aún, en una posición de desventaja. En esta situación de competición, el sabio encerrado en su torre de marfil sufrirá las más serias consecuencias. Sus descubrimientos serán atríbuidos a extranjeros y sus escritos quedarán enterrados en el polvo de las bibliotecas indígenas (p.202). O sea, él no llegará primero, no obtendrá reconocimiento de su prioridad en el descubrimiento. El sabio aislado, en la dinámica de la ciencia moderna, no encuentra, para Cajal, su lugar. La competición es así un elemento constitutivo de la imagen de la ciencia que Cajal elabora. La formación de la escuela es una exigencia de la propia competición. Las elaboraciones de Cajal se anticipan intuitivamente a las elaboraciones posteriores de la ciencia de las ciencias.

La ciencia es un duro proceso competitivo. Participar de ella exige grande voluntad y la voluntad muchos tónicos. La precondición es que los participantes crean que la competición y sus premios valen la pena, esto es, que los sacrificios y las renuncias se justifican. Este es el tema de la vocación científica. Cajal se pregunta cómo se crea la vocación irresistible hacia la ciencia: ¿ por qué algunos actores sociales creen que el juego de la ciencia es superior a otros juegos y entonces a él se dedican con todas sus fuerzas?

Dedicarse a la ciencia implica, dice Cajal, la existencia de la representación anticipada del placer ético íntimamente asociado a todo triunfo intelectual (p.203). Esta anticipación es producto de la socialización. Enfrentamos entonces la necesidad de que el profesor sugiera al "alumno de continuo, no tanto con la palabra como con el ejemplo, la idea del goce soberano, de la satisfacción suprema que produce el arrancar secretos a lo desconocido y del vincular el propio nombre a una idea original útil"(p.204). Cajal es moderno: la vocación es un desear el deseo del otro hasta en el campo de la ciencia. El deseo del alumno se forma en su: dentificación con el deseo del profesor. Digamos que la "fijación" del deseo convierte la voluntad o potencia en vocación.

El ejemplo es asi fundamental, estratégico, sea directo o indirecto, como en los relatos sobre los hombres ilustres. Cajal aún piensa dentro de un universo de referencias en el cual la imitación de los grandes es un valor a ser perseguido e implantado en los jóvenes. El ejemplo es por tanto estratégico en la formación de los nuevos, por consider se la imitación un mecanismo básico de socialización de los nuevos. Superar el ejemplo, en el campo de la producción científica, es realizar una virtualidad del modelo adoptado. La búsqueda de la diferencia, en cuanto personalidad o estilo de vida diferente, con sus consecuencias casi patológicas, no es el valor dominate en el horizonte de Cajal.

Un primer problema del orientador o maestro reside en el problema de la selección del talento creador, altamente relativizado, y la vocación. El segundo, más significativo, es el proceso de orientación para que llegue a buen puerto. Sin pretender extenderme sobre estos tópicos, debo mencionar que, para Cajal, el indicador de la verdadera vocación es el sacrificio de los placeres de la juventud, y de los burgueses,

del tiempo y del peculio en beneficio de la investigación (p.211 y 212). Inclinado a la acción más que a la palabra, el científico debe orientarse por un optimismo crítico. Optimista en relación al futuro de la ciencia y de la contribución nacional el maestro debe, al mismo tiempo, ser consciente de la incultura y pobreza nacional española.

El reconocimiento y la gloria son valores que orientan al investigador. Las exigencias del trabajo de laboratorio lo llevan a un estilo de vida caracterizado por la dedicación. La concentración de energías es su marca registrada. El laboratorio, siendo un espacio de sacrificio, deberá ser al mismo tiempo, un lugar de placer. Cajal se refiere, bastante extensamente, hasta sobre el tipo de matrimonio más conveniente al investigador. La independencia mental, la curiosidad intelectual, la perseverancia en el trabajo, la religión de la patria y el amor a la gloria son cualidades de orden moral que el investigador debe poser (p. 43 y subs.).

El descubrimiento científico en el laboratorio depende para Cajal de un conjunto de propriedades que pueden ser agrupadas bajo el nombre de la virtud. Se incluyen en ella la formación teórica y práctica, la fuerza moral y la voluntad. Estas propriedades en tiempos normales desenvuelven la ciencia normal, amplían los alcances de las teorias vigentes. Hay tiempos diferentes, como se comentaba antes, tiempos de fortuna en los cuales nuevas visiones son producidas, revoluciones o nuevas fundaciones de las ciencias. Estos son tiempos afortunados, tiempos de excitación por las posibilidades de lo nuevo. El descubrimiento, o los descubrimientos, parecen resultar de la virtud y de la fortuna, permítase esta introducción organizadora de Maquiavel en el discurso de Cajal. Nada aleatoria, por cierto, si consideramos el papel que la búsqueda de la gloria desempeña en la arquitectura del pensador florentino. No muy diferente, en fuertes pinceladas, de las que Cajal dibuja.

En circunstancias de fortuna, cuando los tiempos están maduros, diría que Cajal llama al poder de la casualidad en el desarrollo, en especial, de nuevos métodos que revolucionan los conocimientos. Siempre, por supuesto, en estrecha relación con la virtud. "No es lícito, empero, desconocer que existen épocas en las cuales, a partir de un hecho casualmente descubierto o de la creación de un método feliz, se realizan en serie, y como por generación espontánea, grandiosos progresos científicos...fortuna y grande para un científico el nacer en una de estas grandes crisis de ideas... (p. 202). Desde el punto de vista de las ciencias biológicas nos dice: "Dado que los grandes impulsores científicos han sido, por lo común, creadores de métodos, lo mejor y más congruente sería dictar reglas para el hallazgo de éstos. Desgraciadamente, en las Ciencias biológicas casi todos los recursos analíticos débense al azar" (p.102). La casualidad en el establecimiento del método es fundamental, entre tanto "En la ciencia, como en la lotería, la suerte favorece comunmente al que juega más"(p.104), esto es, la virtud tiene que estar presente. "Aun los llamados hallazgos casuales se deben comúnmente a alguna idea directriz que la experiencia no sancionó, pero que tuvo virtud, no obstante, para llevarnos a un terreno poco o nada explorado ...Impulsados por la hipótesis, acaso ocurrirá sorprender en los hechos diversa cosa que lo buscado" (p.170).

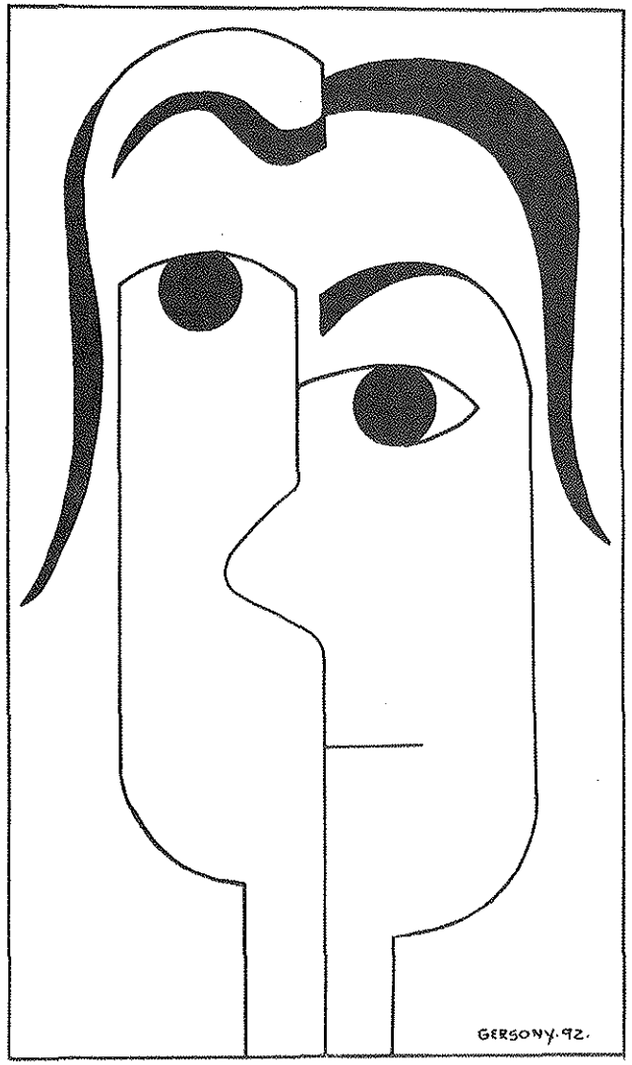
La hipótesis es para Cajal un medio, nunca un fin en sí mismo (p.171). Contiene

esta concepción de las hipótesis que algunas, posiblemente abandonadas en el recorrido de las ciencias, ¿puedan volver a ser instrumentos? ¿Estará esta idea cerca de algunas de las que Paul Feyerabend defiende en nuestros días? Creo que sí.

Observo, para concluir, que el laboratorio enseña, con una fuerza aún presente que observar sin pensar es tan peligroso como pensar sin observar. De hecho, la formación de esta mentalidad continúa siendo un problema central de la virtud científica y de la enseñanza de las ciencias.

Observo, para concluir, que no soy capaz de evaluar la incidencia de las elaboraciones y acción de Cajal en la formación de la comunidad científica española. Tampoco sé si existen lecturas actuales de la obra que estoy terminando de comentar. Estoy razonablemente convencido sobre la función de barreras que estrategias politizadas del desarrollo de la ciencia desempeñaron en América Latina, en esta otra frontera. Este, entretanto, es tema para otra oportunidad, aunque sea el motivo de mi interés en Cajal.

Hugo Lovisolo
CPDOC - FGV


GERSONY·92.

ESPEJO IBEROAMERICANO

Abeh
1992

Campo , Vasto Campo

José Hilário Retamozo

Era campo e campo
Cavalos e cavalos campo fora
Cavalos e gados
e homens e cavalos
cortando campo,
dando vida ao campo
E havia o homem
a mulher do homem
e muitos filhos deles.

E era campo, muito campo e homens rudes
sabedores de ofícios que dão vida ao campo
com cheiro
de tempo o ano inteiro.

A mãe
na cozinha com os cheiros
do campo e do tempo nas panelas
fazendo brotar de dentro delas
o gosto de viver.

Campo , Vasto Campo

Tradução Virgílio López Lemus

Era campo y campo
Caballos y caballos campo afuera
Caballos y ganado
y hombres y caballos
cortando campo,
dándole vida al campo.

Y había un hombre
la mujer del hombre
y muchos hijos suyos.

Y era campo, mucho campo y hombres rudos
sabedores de los oficios que dan vida al campo
con olor
de tiempo el año entero.

La madre
en la cocina con los olores
del campo y del tiempo en las ollas
haciendo brotar de adentro de ellas
el gusto de vivir

Era campo, campo que não era do pai,
campo
que não era da mulher e nem dos filhos.
Era campo que entrava pelos olhos do pai,
pelos poros do pai e se aninhava na secreta intenção do pai
de torná-lo seu e um dia dizer:
- Este campo é meu !

Era campo, campo, campo
Cavalos e gados e muitos homens.
O pai e os homens,
e as mulheres e os filhos
um dia saíram do campo.
Atravessaram campo,
foram deixando o campo,
sumiram na estrada e só ficou o campo.
Ainda hoje o campo continua campo
e o pai, a mãe, os filhos
e todos os outros homens,mulheres e filhos
arrastam pelo mundo aonde acampam
a indisfarçável vastidão do campo.

José Hilário Retamozo
Porto Alegre, 06 de abril de 1992

Era campo, campo que no era del padre,
campo
que no era de la mujer ni los hijos.
Era campo que entraba por los ojos del padre,
por los poros del padre y se anidaba en la secreta intención del padre
de tornarlo suyo y un día decir:
- ¡Este campo es mío!

Era campo, campo, campo
caballos y ganados y muchos hombres.
El padre y los hombres,
y las mujeres y los hijos
un día salieron del campo.
Atravesaron campo,
fueron dejando el campo,
desaparecieron en el camino y sólo quedó el campo.
Todavía hoy el campo continúa campo
y el padre, la madre,los hijos
y todos los hombres,mujeres e hijos
arrastran por el mundo donde acampan
la evidente vastedad del campo.

Virgílio López Lemus

Três sonetos de Vinicius de Moraes

N. del T.: Los originalës en portugués han sido tomados de VINICIUS DE MORAES, *Livro de sonetos*, São Paulo, V. M., Produções, Publicidade e Participações Ltda., 1991.

1
Soneto de devoção

Essa mulher que se arremessa , fria
E lúbrica nos meus braços, e nos seios
Me arrebata e me beija e balbucia
Versos, votos de amor e nomes feios.

Essa mulher, flor de melancolia
Que se ri dos meus pálidcs receios
A única entre todas a quem dei
Os carinhos que nunca a outra daria.

Essa mulher que a cada amor proclama
A miséria e a grandeza de quem ama
E guarda a marca dos meus dentes nela

Essa mulher é um mundo! - uma cadela
Talvez... - mas na moldura de uma cama
Nunca mulher nenhuma foi tão bela.!

Tres sonetos de Vinicius de Moraes

Traducción de José Cerezo

1
Soneto de devoción

Esa mujer que se abandona, fría
y lúbrica en mis brazos, que en sus senos
me acuna y que me arrebata con versos
dulces, votos de amor y picardías;

esa mujer, flor de melancolía
que se ríe de mis tímidos recelos,
por quien tuve y la única a quien debo
el cariño que nunca a otra daría;

esa mujer que en cada amor proclama
la miseria y grandeza del que ama,
que en su cuello mi ardor grabado ostenta,

esa mujer es un mundo, una perra
tal vez, pero en el marco de uma cama
¡ nunca mujer alguna fue tan bella!

2
Soneto de contrição

Eu te amo, Maria, te amo tanto
Que o meu peito me dói como em doença
E quanto mais me seja a dor intensa
Mais cresce na minha alma teu encanto.

Como a criança que vagueia o canto
Ante o mistério da amplidão suspensa
Meu coração é um vago de acalanto
Berçando versos de saudade imensa.

Não é maior o coração que a alma
Nem melhor a presença que a saudade
Só te amar é divino, e sentir calma...

E é uma calma tão feita de humildade
Que tão mais te soubesse pertencida
Menos seria eterno em tua vida.

3
Soneto de separação

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mão espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente
Fez-se de triste o que o que se fez amante
E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente.

2
Soneto de contrición

Yo te amo, María, te amo tanto
que enraízas en mí como dolencia
y cuanto más te creces y acrecientas,
más se agrandan mi duelo y tus encantos.

Como criatura que detiene el canto
absorta ante la inmensidad, suspensa,
mi corazón, pasmado, con su llanto,
acuna versos de "saudade" inmensa.

No es mayor el corazón que el alma,
ni mejor tu palabra que tu ausencia,
sólo amarte es importante, en calma

-la calma que te aleja y te presencia-.
Cuanto más cerca te supiese y mía,
menos tuyo y más lejos me tendrías.

3
Soneto de separación

De repente la risa se hizo llanto
de sutil silencio y de blanca bruma,
de las bocas amantes se hizo espuma,
de las manos unidas el espanto.

De repente la calma se hizo viento
que de los ojos apagó la llama,
se hizo la pasión presentimiento
y del momento inmóvil se hizo el drama.

De repente, no más que de repente,
se hizo triste lo que ya era amante
y el hombre solitario se hizo alegre;

se hizo de lo próximo distante,
de la vida una aventura errante...
de repente, no más que de repente.

Doze poemas de Emílio Moura

Versión/traducción y notas por Paulo Octaviano Terra

"Comme le monde était jeune,
et que la mort était loin!"
Georges Chennevière

ODE AO PRIMEIRO POETA

Quando os homens desceram, um dia, dos montes e se detiveram, trêmulos,
diante da planície imensa,
eu te vi erguendo a tua voz, límpida e viva.
Eras jovem e tinhas a alegria de quem está descobrindo o mundo.

Foi a tua palavra que modelou a primeira paisagem, deu ritmo
aos ventos e imaginou a beleza ingênua dos primeiros e únicos
símbolos que se perpetuaram.

Doce poemas de Emílio Moura

Versión/traducción y notas por Paulo Octaviano Terra

"Comme le monde était jeune,
et que la mort était loin!"
Georges Chenneviere

ODA AL PRIMER POETA

Cuando, un dia, los hombres bajaron de los montes y, temblorosos, se detuvieron
ante la llanura inmensa,
yo te vi alzando tu voz fuerte, límpida y viva.
Eras joven y tenias la alegria de quien está descubriendo el mundo.

Fue tu palabra la que modeló el primer paisaje, les dio ritmo
a los vientos y se imaginó la belleza ingenua de los primeros y únicos
simbolos que se perpetuaron.

(*)1 MOURA, Emilio. Itinerário poético. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1969, pp. 33-34, 71, 76, 87, 101, 122-123,19 169, 173, 356-357 (páginas 3-8 de los originales).

2 ———. *Poesia.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1953,21 PP. 171-172 (página 9 de los originales).

3 MOURA, Emilio Guimarães (1902-1971). Poeta modernista brasileño, nació en Dores do Indaiá, Minas Gerais, y falleció en Belo Horizonte, capital del estado. Fue redactor de *A Revista* (1925), publicación del modernismo en Minas Gerais. Catedrático de la Facultad de Ciencias Económicas de Belo Horizonte. Estrenó

Eras criatura e criador.
Estavas no gesto maravilhado que armava as primeiras tendas e na
mão indecisa que traçava o desenho mágico dos caminhos
que se improvisavam;
na imagem da vida em que se embebeu o primeiro surto livre do
espírito;

estavas em ti mesmo e fora de ti, quando os homens desceram, um dia, dos montes
e se detiveram,
trêmulos,
diante da planície imensa...

A NAU

A nau que chega do Além
de onde é que vem?

Meus olhos procuram no ar,
penetram fundo nas ondas,
mas fica a interrogação:

a nau que chega do Além,
dizei-me vós, a que vem?
Meu coração se consulta,
penetra fundo em si mesmo,
mas fica a interrogação:

a nau que chega do Além,
dizei-me vós, a que vem?

Eras criatura y creador.
Estabas en el gesto maravillado que armaba las primeras tiendas
y en la mano indecisa que trazaba el dibujo mágico de los caminos
que se improvisaban;
en la imagen de la vida en la que se embebió el primer ímpetu libre del
espiritu;

estabas en ti y fuera de ti, cuando, un día, los hombres bajaron de los montes
y, temblorosos,
se detuvieron
ante la llanura inmensa...

LA NAVE

La nave que llega del más allás,
¿de dónde viene?

Mis ojos buscan en el mar,
penetran hondo en las olas,
pero queda el interrogante:

la nave que llega del más allá,
decidme vosotros, ¿a qué viene?

Mi corazón se consulta,
penetra hondo en si mismo
pero queda el interrogante:

la nave que llega del más allá,
decidme vosotros, ¿a qué viene?

---

con *Ingenuidade* (1931). Publicó después *O canto da hora amarga* (1936), *Cancioneiro* (1943), *O espelho e a musa* (1949), *Poemas* (1949), *Poesia* (1949), *O instante e o eterno* (1953), *50 poemas escolhidos pelo autor* (1961), *A casa* (1961). Reunió toda su poesia en el volumen *Itinerário poético* (1969). Aunque tiene una poesía de innegable valor y siempre fue elogiado por Carlos Drummond de Andrade (de quien, además de amigo, era compadre), entre otros grandes nombres de nuestras letras, está poco divulgado en la misma literatura/poesia brasileña, donde es casi un desconocido, por lo cual lo hemos vertido aquí al español.

COMO A NOITE DESCESSE

Como a noite descesse e eu me sentisse só, só e desesperado
diante dos horizontes que se fechavam
gritei alto, bem alto: ó doce e incorrupitível Aurora! e vi logo
que só as estrelas é que me entenderiam.

Era preciso esperar que o próprio passado desaparecesse,
ou então voltar à infância.
Onde, entretanto, quem me dissesse
ao coração trêmulo:
- É por aqui!

Onde, entretanto, quem me dissesse
ao espírito cego:
- Renasceste: liberta-te!

Se eu estava só, só e desesperado,
por que gritar tão alto?
Por que não dizer baixinho, como quem reza:
- Ó doce e incorruptível Aurora...
se só as estrelas é que me entenderiam?

ELEGIA

Somos os grandes solitários,
corpos na noite,vozes sem sentido.
A qualquer hora, a mesma sombra
cai sobre nós.

(Podes falar, ninguém te ouve.
Noite tão noite, nunca se viu.
Cada soluço que vem de longe
chega, mas, de onde, ninguém sabe,
como se fôra teu soluço
que vem de longe.)

Somos os grandes solitários.
Só a morte cresce em nós e deita raízes em nosso espírito.
Corpos na sombra, vozes sem sentido,
mudos, erramos sem destino.

E, a qualquer hora, a mesma sombra
cai sobre nós.

COMO LA NOCHE BAJARA...

Como la noche bajara y yo me sintiera solo, solo y desesperado
ante los horizontes que se cerraban,
grité alto, muy alto: ¡oh dulce e incorruptible aurora!, y en seguida
vi que sólo las estrellas me entenderían.

Habia que esperar que el propio pasado desapareciera,
o, entonces, volver a la infancia.
¿Dónde, sin embargo, quién me dijera
al corazón tembloso?:
¡Es por aqui!

¿Dónde, sin embargo, quién me dijera
al espíritu ciego?:

- Renaciste, ¡libértate!

Si yo estaba solo, solo y desesperado,
¿por qué gritar tan alto?
¿Por qué no decir bajito, como quién reza?:
¡Oh dulce e incorruptible aurora!...
¿Si sólo las estrellas me entenderian?

ELEGÍA

Somos los grandes solitarios.
Cuerpos en la noche, voces sin sentido.
A cualquier hora, la misma sombra
cae sobre nosotros.

(Puedes hablar, nadie te oye.
Noche tan noche, nunca se vio.
Cada sollozo que viene de lejos,
llega (pero, de donde, nadie lo sabe
como si fuera tu sollozo
que viene de lejos.)

Somos los grandes solitarios.
Sólo la muerte crece en nosotros y echa raíces en nuestro espiritu.
Cuerpos en la sombra, voces sin sentido,
mudos, erramos sin destino.

Y, a cualquier hora, la misma sombra
cae sobre nosotros.

Sombras Fraternas

Sombras fraternas que viveis na sombra,
por que vindes nesta hora? Por que vindes?
Bem que vos vejo, como antigamente,
sombras fraternas que viveis na sombra.

Bem que eu quero vencer tanto silêncio,
falar, cantar e despertar em tudo
a alma que um dia emudeceu comigo.
Bem que eu quero vencer tanto silêncio.

Vêde as estrelas como estão geladas,
frias e mortas pelo céu vazio...
Vêde as estrêlas como estão geladas.

Como quebrar tanto silêncio e frio,
sombras fraternas que viveis na sombra?
Como quebrar tanto silêncio e frio?

Poema

Renasces em ti mesma e por ti mesma.
Movimentas o sonho, a poesia e as aventuras imprevisíveis.
O imponderável é a tua matéria.

A poesia só me visita para que te realizes,
para que eu te sinta e te compreenda.

Que caminhos te prendem,
que ignotas rotas te iluminam?

Uma rosa se forma entre o teu sorriso e a aurora.

De repente,
tudo se torna tão irreal
que te sinto visível

Noiva

Caminhas para mim como uma colegial em ferias.
Teu sorriso é tão puro que te ilumina toda.
És mito, mas toco-te;
realidade, te elevo e te transformo em sonho.

Sombras fraternas

¡Sombras fraternas que vivís en la sombra!,
¿por qué venís a esta hora? ¿Por qué venís?
¡Seguro que os veo, como antiguamente,
sombras fraternas que vivís en la sombra!

¡Seguro que yo quiero vencer tanto silencio,
hablar, cantar y despertar en todo
el alma que un dia enmudeció conmigo!
¡Seguro que yo quiero vencer tanto silencio!

¡Mirad las estrellas cómo están heladas,
frías y muertas hacia el cielo vacío!...
¡Mirad las estrellas cómo están heladas!

¿Cómo romper tanto silencio y frío,
sombras fraternas que vivís en la sombra?
¿Cómo romper tanto silencio y frío?

Poema

Renaces en ti misma y por ti misma.
Mueves el sueno, la poesia y las aventuras imprevisibles.
Lo imponderable es tu materia.

La poesia sólo me visita para que te realices,
para que yo te sienta y te comprenda.

¿Qué caminos te prenden?,
¿qué ignoradas rutas te iluminan?

Una rosa se forma entre tu sonrisa y la aurora.

De repente,
todo se vuelve tan irreal,
¡qué te siento visible!

Novia

Caminas hacia mi como una colegiala en vacaciones.
Tu sonrisa es tan pura que te ilumina toda.
Eres mito, pero te toco;
realidad, te elevo y te convierto en sueño.

Por que não me revelas de onde surgiste e de que elementos te formaste?
Teus cabelos são nuvens?
Tua voz é de orvalho?

Quantas vezes me torturei inutilmente porque ainda estavas irrevelada,
- fonte oculta na mata, ária adormecida, estrela entre nuvens...

Dormias, Noiva?
Meu apêlo te acorda e eis que sorris, de súbito.
E é como se eu nascessse agora.

PERMANÊNCIA DA POESIA

Quando a luz desaparecer de todo,
mergulharei em mim mesmo e te procurarei lá dentro.

A beleza é eterna.
A poesia é eterna.
A liberdade é eterna.
Elas subsistem, apesar de tudo.

É inútil assassinar crianças. É inútil atirar aos cães os que, de repente,
se rebelam e erguem a cabeça olímpica.
A beleza é eterna. A poesia é eterna. A liberdade é eterna.
Podem exilar a peosia: exilada, ainda será mais límpida.

As horas passam, os homens caem,
a peosia fica.

Aproxima-te e escuta.
Há uma voz na noite!

Olha:
É uma luz na noite!

¿Por qué no me revelas de dónde surgiste y de qué elementos te formaste?
¿Tus cabellos son nubes?
¿Tu voz es de rocío?
¡Cuántas veces me torturé inútilmente porque todavía estabas irrevelada
fuente oculta en el bosque, ária adormecida, estrella en nubes!...

¿Dormias, novia?
Mi llamado- te despierta y he aquí que, de súbito, sonries.
Y es como si yo naciera ahora.

PERMANENCIA DE LA POESIA

Cuando la luz desaparezca del todo,
zambulliré en mi mismo y te buscaré allá dentro.

La belleza es eterna.
La poesia es eterna.
La libertad es eterna.
Ellas subsisten, apesar de todo.

Es inútil asesinar a niños. Es inútil arrojarles a los perros a los que, de repente,
se rebelan y alzan la cabeza olimpica.
La belleza es eterna. La poesia es eterna. La libertad es eterna.
Pueden exiliar a la poesia: exiliada, todavía será más límpida.

Las horas pasan, los hombres caen,
la poesia queda.
Acércate y escucha.
¡Hay una voz en la noche!

Mira:
¡Es una luz en la noche!

Às vezes nos identificamos

Às vezes nos identificamos. Ninguém sabe
porque este sinal foi feito ou esta palavra dita.
Mas nêles nos entendemos e são eles que nos rasgam
este véu de mistério, esta incompreensão patética.

Às vezes nos identificamos. Que anjos são estes
que nos estendem as mãos e nos reconduzem a nós?
Já não somos tão cegos, nem o sofrimento é inútil.

Às vezes nos identificamos. É uma palavra súbita,
desejo de perdoar, ou uma total certeza.
A alma fica mais leve, a solidão não pesa.
E a inocência voltando... E esta paz. Esta paz!

Nasce o poema

O que antes havia eram fragmentos
de alada pétala no ar.
Equívoca imagem,
indecifrável.

Algo, entretanto, baixa, do alto,
à alada pétala. E tudo,
forma, côr, tudo revive,
como se a flor, de repente,
ressuscitasse na imagem
de outra flor. Esta, que pura
e eterna!

O poeta e a pedra

O poeta está diante da pedra.
O poeta sabe que não há apenas a pedra,
que a vida explode,
aquém,
além
e ao redor da pedra.
Mas, diante dele,
a pedra,
ah, dentro dele,
a pedra
e um vazio maior que o vazio de tudo.

A veces. nos identificamos

A veces, nos identificamos. Nadie sabe
por que se hizo esta señal o se dijo esta palabra.
Pero en ellas nos entendemos y son ellas las que rompen
este velo de misterio, esta incomprensión patética.

A veces, nos identificamos. ¿Qué ángeles son éstos
que nos tienden las manos y nos reconducen a nosotros?
Ya no somos tan ciegos, ni el sufrimiento es inútil.

A veces, nos identificamos. Es una palabra súbita,
deseo de perdonar, o una total seguridad.
El alma queda más leve, la soledad no pesa.
Y la inocencia volviendo... Y esta paz. ¡Esta paz!

Nace el poema

Lo que antes hàbia eran fragmentos
de alado pétalo en el aire.
Equívoca imagen,
indescifrable.

Algo, sin embargo, de lo alto, le baja
al alado pétalo. Y todo,
forma, color, todo revive,
como si la flor, de repente,
resucitara en la imagen
de otra flor. Ésta, ¡qué pura
y eterna!

El poeta y la piedra

El poeta está ante la piedra.
El poeta sabe que no hay sólo piedra,
que la vida revienta,
desde acá,
más allá
y alrededor de la piedra.
Pero, ante él,
la piedra,
¡ah!, dentro de él,
la piedra
y un vacío mayor que el vacio de todo.

O POETA SAI DE SI MESMO

De alma fechada, navego
de um mistério a outro mistério.

Formas novas
inauguram estranho mundo. Há silêncios
que inserem na alma o infinito.
Há sobretudo palavras
nascendo, grávidas, no ar.

Em vão tento decifrá-las,
tirar-lhes a fria máscara.
Cada qual chega e me embala
com o mesmo enigma grave
e eterno na face múltipla.

De alma fechada, navego
de um silêncio a outro silêncio.

Emilio Moura

EL POETA SALE DE SI MISMO

De alma cerrada, navego
de un misterio a otro misterio.

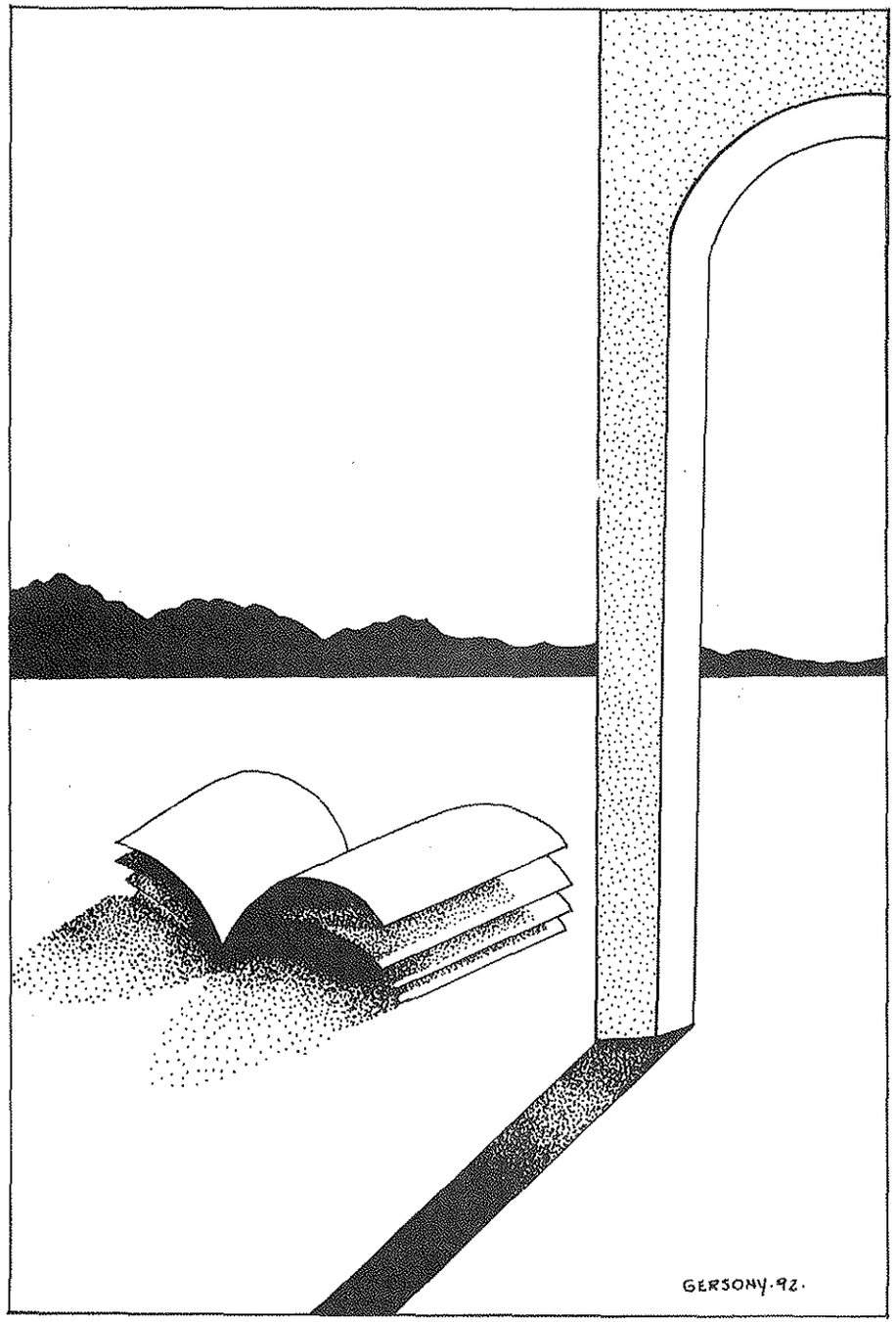
Formas nuevas
inauguran extraño mundo. Hay silencios
que insieren en el alma el infinito.
Hay sobre todo palabras
naciendo, preñadas, en el aire.

En vano intento descifrarlas,
quitarles la fria máscara.
Cada cual llega y me mece
con el mismo enigma grave
y eterno en la faz múltiple.

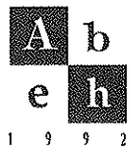
De alma cerrada, navego
de un silencio a otro silencio.

Paulo Octaviano Terra
Universidad de San Pablo

(**) - Paulo Octaviano Terra: 39 años, profesor de Lengua Portuguesa y Literatura Brasileña, poeta, ensayista, traductor, cursa estudios de Maestria en Traductologia en el área de Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana en la Universidad de San Pablo, como orientando de la Profesora Doctora Maria de la Concepción Piñero Valverde.


GERSONY·92·

HISPANISMO EN BRASIL



RESENHA DE LIVROS

Novas andanças brasileiras de um velho pícaro espanhol

Antonio R. Esteves

Já vai para bem mais de quatro séculos que o *Lazarilho* — e não me refiro aqui a Lázaro, o personagem, guia de cegos e criado de vários amos, mas ao anônimo livrinho em que ele conta sua história, publicado por primeira vez sabe Deus em que ano, lá pelos meados do século XVI — iniciou suas andanças. Inicialmente por terras de Espanha, depois pelo Império e finalmente mundo afora. Da primeira edição não se tem notícias. Sabe-se apenas que em 1554 foi publicado em três diferentes lugares do vasto império espanhol de então — Alcalá de Henares, Burgos e Antuerpia. Provavelmente em segunda edição. Esse fato, por si, ajuda a mostrar o êxito da historinha do primeiro pícaro da literatura. E o sucesso deve ter sido maior do que imaginamos, tendo a obra atingido um dos objetivos a que se propunha: ferir as castas dominantes da degradada sociedade espanhola da época, pois já em 1559 entrava para a lista dos livros proibidos pela igreja. Foi então emendado e corrigido de acordo com os dogmas da Contra-Reforma e republicado em 1573. No entanto, apenas no século passado, depois da extinção do Tritunal da Inquisição, o texto primitivo do *Lazarilho* voltaria a ser publicado em terras de Espanha.

O livro, como se sabe, conta a história de Lázaro, filho de gente do povo, órfão de pai muito jovem e cuja mãe, não tendo condições de criá-lo, entrega-o a um cego para servir-lhe de guia. A partir da frase de sua mãe: "Faça-se sozinho", Lázaro inicia um duro processo de aprendizagem, passando de amo a amo. Mudam os amos mas não muda sua situação de fome. Para conseguir superá-la ele terá que valer-se dos mais diversos artifícios, desde esmolar até furtar. Ficaram antológicas as cenas de Lázaro tentando tirar comida do cego, seu primeiro amo, ou do cura de Maqueda, o segundo

deles. Também são muito conhecidos os episódios vividos com o jovem fidalgo a quem Lázaro serve como escudeiro e que, por não trabalhar por princípios de honra, vê-se obrigado a compartilhar da comida que o menino consegue esmolando nas ruas. No final da narrativa Lázaro considera-se um homem de bem, tendo conseguido certo status social com a profissão nada gloriosa de pregoeiro oficial, encarregado não apenas de anunciar vinhos mas também sentenças de condenados.

Ao conseguir fazer parte, mesmo que do estrato mais baixo, da burocracia oficial do Estado Espanhol, Lázaro sente-se seguro para contar sua história. A narrativa está em primeira pessoa -grande avanço para sua época- e Lázaro dirige-se a um interlocutor implícito -que ele chama de Vossa Mercê- em forma de carta, com a intenção de esclarecer "a um certo caso", que não chegamos a saber muito bem qual é.

O livrinho anônimo — e dadas as circunstâncias históricas em que foi escrito acreditamos que não pudesse ser diferente — representou um importante passo na evolução da narrativa, abrindo caminho para o que atualmente se conhece como romance. Além disso, pode ser considerado a matriz de um gênero próprio, "o romance picaresco", que tendo surgido na Espanha ainda no século XVI, acabou por espalhar-se pelo mundo.

Definir o romance picaresco não é tarefa simples e vem causando polêmica entre os críticos há muito tempo. Resolveremos esta questão passando a palavra ao professor Mario M. Gonzalez — sem dúvida o maior especialista brasileiro no assunto — que o define em seu livro *O Romance Picaresco* (1988), como sendo " a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras e a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro".(p.42)

Ainda segundo o professor Gonzalez — responsável também pelo estudo introdutório desta edição brasileira — a picaresca evolui a partir do núcleo clássico espanhol. Tal núcleo é composto por três obras: o *Lazarilho*, germe do gênero; o *Guzman de Alfarache*, de Mateo Aleman, publicado em 1599, o protótipo do romance picaresco; e *A vida do Buscão*, de Quevedo, de 1626, claramente escrito a partir da experiência dos dois anteriores e que apresenta uma visão paródica do pícaro: e o clímax do gênero. A partir desse núcleo ocorre a expansão do gênero pela Espanha, com uma série de livros publicados ao longo do século XVII. A proliferação pela Europa ocorre a partir de fins do século XVII e todo o século XVIII, principalmente nas literaturas francesa, alemã e inglesa. Nos séculos XIX e XX a expansão atinge as Américas. Para designar as obras que vão surgindo a partir do séculoo passado, já fora do contexto social original, o professor González sugere o termo neopicaresca. Embora não mantenham uma relação direta essas obras podem ser lidas a partir do modelo clássico espanhol.

No Brasil o gênero teria seu primeiro repesentante nas *Mémórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida, publicado entre 1852 e 1853, já sendo clásssicos os estudos que apontam características picarescas num dos primeiros malandros de nossa literatura. Esses traços continuam a aparecer em vários outros romances, desde o imortal *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, até uma série de obras bem mais recentes: *Galvez, imperador* do Acre (1976), de Márcio Souza; *Meu*

tio Ataualpa (1979), de Paulo de Carvalho neto; *Os Voluntários* (1979), de Moacyr Scliar; *O Grander Mentecapto* (1979), de Fernando Sabino; *Travessias* (1980), de Edward Lopes; *O Cogitário* (1984), de Haroldo Maranhão etc.

Evidência-se, dessa forma, a presença quase constante deste primeiro pícaro espanhol por terras brasileiras. Na maior parte das vezes, no entanto, circulou em edições originais, já que a primeria tradução à língua de Camões, publicada em Lisboa em 1786, tenha sido feita a partir da edição censurada de 1573. No século passado houve, em Portugal, várias outras traduções, mas a primeira tradução brasileira só apareceu em 1939. Tratava-se, na verdade, de uma recriação livre de Antônio Lages.

A presente edição — bilíngüe — é o resultado do trabalho de um grupo de pessoas. Milagros Rodríguez Cáceres cuidou do texto espanhol; Pedro Câncio da Silva o traduziu ao português, com a revisão de Heloisa Costa Milton e o professor Mario Miguel González encarregou-se do estudo introdutório. O volume destina-se não apenas ao restrito grupo de hispanistas de nosso país, mas ao público em geral e, em especial, aos de estudantes — espalhados por todos o país — que estudam a língua espanhola e suas culturas.

O texto espanhol tem como base o texto fixado pelo iminente crítico Francisco Rico — a partir da edição de burgos de 1554 — e considerado pela maior parte dos especialistas como definitivo.

A tradução brasileira é o resultado de vários anos de trabalho do professor Pedro Câncio da Silva, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e procura ser fiel ao texto original sem, no entanto deixar de considerar o leitor brasilerio contemporâneo. Elimina, por exemplo, as tradicionais — e cansativas — notas de rodapé. Esta publicação — apesar de algumas falhas na revisão final — vem atender plenamente os objetivos da Colección Orellana, patrocinada pela "Consejería de Educación", da Embaixada da Espanha no Brasil.

Professor Antonio R. Esteves
Universidade Estadual Paulista- Assis

Nubosidad variable

Valeria De Marco

Felizes coincidencias não são exclusividade de enredos de romances. Às vezes, elas contribuem para dar relevo a certos acontecimentos que, sem dúvida têm sua história, seu processo. Os fatos ocorreriam de gualquer modo, mas, eventualmente, uma artimanha do tempo cria concomitâncias e paralelismos que podem ofuscá-los ou trazê-los a primeiro plano. Uma dessas felizes coincidências leva o leitor a perceber a nova obra de Carmen Martín Gaite como um romance do ciclo da primavera, este recorrente movimento do cosmos em que a natureza ostenta seu perpétuo renascer e sua permanente capacidade de armazenar sementes de vida.

Nesta primavera espanhola, com o país tomado pelos eventos do V Centenário, a Editorial Anagrama colocou nas livrarias o novo romance de Carmen Martín Gaite —*Nubosidad variable*. O livro marcou um acontecimento em maio, obtendo aprovação da crítica e um grande sucesso de vendagem. Por uma feliz coincidência, os leitores, envoltos no clima do título, devoravam uma narrativa escrita também em um mês de maio. Mas não são somente esses os sinais de primavera que rodeiam e permeiam o romance. Ele marca o renascer da romancista e ostenta o fruto amadurecido de muitas sementes diferentes cultivadas por Carmen Martín Gaite em sua variada trajetória de escritora na qual, além de romances, produziu poesias, contos, ensaios literários e historiográficos.

O romance consiste em duas narrativas escritas por duas ex-companheiras de colégio que, na maturidade, se revêem casualmente em um coquetel. 0 reencontro desperta uma relação de afetividade há tempos adormecida e provoca nas personagens o desejo de retomar o fio perdido da amizade juvenil, de compreender a dissolução dos laços que as haviam unido. 0 movimento leva as duas mulheres a se transformarem em narradoras que revêem o trajeto de suas vidas. Hoje, Mariana de León é uma psiquiatra de renome e está solteira; Sofía Montalvo é uma dona de casa que já criou os filhos e vive com o marido. Sofía, estimulada pela recordação da amiga, constrói sua narração como se retomasse a antiga prática de redação que tão bem realizava no colégio. Mariana, supostamente menos dotada e por isso mais tímida, adota a forma epistolar. No entanto, não se efetiva a típica troca de cartas das habituais correspondências, porque, depois da primeira remessa, uma viagem de Mariana interrompe o fluxo normal do correio. Assim, apenas o leitor tem o privilégio de ler duas narrativas em primeira pessoa que vão se produzindo paralelamente e que entram no livro alternadamente em forma de capítulos. Somente ao final as duas personagens narradoras se encontram, se lêem e editam o romance, responsabilizando-se ambas pela ordem dos capítulos e, portanto, pela suposta produção de um texto a quatro mãos. Tudo se passa em maio e tudo termina no mesmo mês de maio, em meio a uma chuva provocada pelas instabilidades climáticas da primavera.

O texto pode ser lido como o renascer de uma amizade e a reflexão sobre esse sentimento. Mas tal fio progride na direção de enraizar-se em solo cada vez mais extenso e profundo, dando ao romance a dimensão maior que caracteriza o gênero, qual seja, a busca do sentido da vida, pois as duas personagens-narradoras são levadas a repensar cada uma sua história, suas opções, alegrias, frustrações, mágoas e realizações. No romance está em pauta o processo de renovar a consciência de si e da realidade bem como a cisão entre a subjetividade e o mundo.

Na composição da obra e interessante observar o diálogo que ela mantém com modelos da narrativa romanesca, seja em sua roupa mais antiga, como *O morro dos ventos uivantes* leitura permanente de Sofía, seja em seus novos trajes de novelas policiais —companheiras preferidas de Mariana. Para estruturar *Nubosidad variable*, Carmen Martín Gaite explora, no nível do enredo, ingredientes essenciais do romanesco, tais como coincidências, suspenses ou sonhos premonitórios e, no nível da narração, retoma procedimentos tradicionais da fase de gestação da forma romance, tais como a carta e o diário, truques usados desde os ilustres fundadores do gênero, como Richardson ou Defoe. No entanto, *Nubosidad variable* não adere ao mundo dessa narrativa arcaica, caminho este muito freqüentado por alguns atuais romancistas espanhóis de sucesso, como Eduardo Mendoza ou Vázquez Montalbán, para citar os mais conhecidos no Brasil. Em , *Nubosidad variable* a evocação ou as práticas da narrativa romanesca se prestam a problematizar o desejo de evasão, a indicar a implacável consciência do dilaceramento contemporâneo, a demarcar a configuração do imaginário do leitor de hoje, nostálgico de heróis possantes. E isto se dá porque Carmen Martín Gaite combina de modo hábil e original as formas de feições arcaicas as da pauta contemporânea, como a livre associação, o fluxo de consciência, as histórias fragmentárias e a multiplicidade de pontos de vista.

A curiosidade dos leitores e a rapidez no consumo da primeira edição talvez

tenham sido motivadas por ums longa espera, pois há um intervalo de catorze anos entre esta obra e seu romance anterior *El cuarto de atrás*. No entanto, deve-se observar, especialmente para leitores brasileiros, que durante esse período a autora explorou outros escritos: o ensaio literario -*El cuento de nunca acabar* e *Desde la ventana*, o historiografico *Usos amorosos de la postguerra* española e novelas ou contos tributários do gênero maravilhoso *El castillo de las tres murallas*, *El pastel del diablo* e *Caperucita en Manhattan*. À luz desses textos, é importante ressaltar que as sementes dessas experiências foram cultivadas com cuidado e talento para apurar a seiva que irriga *Nubosidad variable*. Nele Carmen Martín Gaite explora fecundas associações à pintura e a textos literários os mais diversos (para nós que temos o português como língua materna, destaco Fernando Pessoa), empreende incursões bem sucedidas no terreno movente do universo onírico e, com fina argúcia, recria o contexto histórico e social das três últimas gerações, especialmente representadas através de figuras femininas. E isso se dá com a sutileza e a multiplicidade de tons da primavera, em contraposição ao inverno rigoroso e de rígidos contornos que caracterizam *O morro dos ventos uivantes* de Emily Bronté, um inquestionável interlocutor deste romance de Carmen Martín Gaite. Por tudo isso, quem se aventurar a expor-se a *Nubosidad variable* verá que valeu a pena esperar.

Valeria De Marco
FFLCH da Universidade de São Paulo

As novas idades da Espanha:

resenha das *Idades de Lulu* de Almudena Grandes traduzido ao português por Lúcia Jahn

Antônio R. Esteves

Não faz muito tempo um desses alunos ingênuos que costumam freqüentar nossas aulas me perguntava se na Espanha não havia coisas novas. Estava cansado de aquedutos romanos: castelos medievais; igrejas góticas; mudéjares e sei lá o que; monumentais praças de touro manchadas de sangue. Povoados brancos com mulheres encerradas em interminável luto; quixotescos cavaleiros lutando inutílmente contra monstruosos moinhos espalhados pelos tristes páramos; anãs disformes pajeando infantas; ensimesmados senhores com a mão no peito; ciganas de mantilhas multicoloridas e castanholas na mão gritando olé; fuzilamentos, bombardeios e mortes em cíclicas guerras civis, sem falar das obscuras procissões que mais pareciam autos de fé. Onde estão os jovens, os cantores de rock, os carros esporte, as auto-pistas, os shopping centers, as vitrinas, os desfiles de moda, indagava em sua revolta.

Tentei explicar-lhe — ignoro se tive êxito — que apesar de todos os clichês e esteriótipos — muitos dos quais alimentados por nós mesmos professores de espanhol neste longínqüo Brasil — pode-se dizer, que, atualmente a Espanha seja um país moderníssimo — usando as acepções correntes deste termo. E que nas últimas décadas tem se esforçado para integrar-se, o melhor possível, à Comunidade Européia, com resultados invejáveis. Cheguei, até mesmo, a ilustrar a situação com uma série de dados estatísticos divulgados recentemente, não apenas pela imprensa espanhola, mas também pelos meios de comunicação nacionais.

Tivesse a pergunta sido feita hoje, teria eu apenas respondido enigmaticamente com uma indicação. Melhor dizendo, duas indicações, um filme e um livro que são duas versões diferentes da mesma história: As idades de Lulu. Tanto a fita, de 1990, dirigida

As novas idades da Espanha:

resenha das *Idades de Lulu* de Almudena Grandes traduzido ao português por Lúcia Jahn

Antônio R. Esteves

Não faz muito tempo um desses alunos ingênuos que costumam freqüentar nossas aulas me perguntava se na Espanha não havia coisas novas. Estava cansado de aquedutos romanos: castelos medievais; igrejas góticas; mudéjares e sei lá o que; monumentais praças de touro manchadas de sangue. Povoados brancos com mulheres encerradas em interminável luto; quixotescos cavaleiros lutando inutílmente contra monstruosos moinhos espalhados pelos tristes páramos; anãs disformes pajeando infantas; ensimesmados senhores com a mão no peito; ciganas de mantilhas multicoloridas e castanholas na mão gritando olé; fuzilamentos, bombardeios e mortes em cíclicas guerras civis, sem falar das obscuras procissões que mais pareciam autos de fé. Onde estão os jovens, os cantores de rock, os carros esporte, as auto-pistas, os shopping centers, as vitrinas, os desfiles de moda, indagava em sua revolta.

Tentei explicar-lhe — ignoro se tive êxito — que apesar de todos os clichês e esteriótipos — muitos dos quais alimentados por nós mesmos professores de espanhol neste longínqüo Brasil — pode-se dizer, que, atualmente a Espanha seja um país moderníssimo — usando as acepções correntes deste termo. E que nas últimas décadas tem se esforçado para integrar-se, o melhor possível, à Comunidade Européia, com resultados invejáveis. Cheguei, até mesmo, a ilustrar a situação com uma série de dados estatísticos divulgados recentemente, não apenas pela imprensa espanhola, mas também pelos meios de comunicação nacionais.

Tivesse a pergunta sido feita hoje, teria eu apenas respondido enigmaticamente com uma indicação. Melhor dizendo, duas indicações, um filme e um livro que são duas versões diferentes da mesma história: As idades de Lulu. Tanto a fita, de 1990, dirigida

por Bigas Luna, um dos cineastas mais importantes desta Espanha modernizante — sem deixar de lado, é claro, o universalmente conhecido Pedro Almodóvar — com roteiro assinado pela própria autora do romance, a madrilenha Almudena Grandes, com o livro puderam ser admirados pelos brasileiros , uma situação nada comum neste país tão pouco receptivo às manifestações artísticas européias, principalmente as de vanguarda em detrimento das norte-americanas.

O filme ficou em cartaz algumas semanas, inclusive em cinemas populares, dando a um público maior a oportunidade de ver a excelente atuação de Francesca Neri no papel de Lulu. Como a própria autora do romance trabalhou no roteiro, estes é um daqueles raros casos em que fica muito difícil dizer qual a melhor, se o filme ou o livro. Simplesmente são duas formas diferentes de contar a nada convencional história de Lulu.

A tradução brasileira do romance de Almudena Grandes, no entanto, já estava entre nós desde o ano passado. Outro fato raro nestas plagas: o livro lançado em 1989 com estrondoso êxito na Espanha, teve sua edição brasileira nas livrarias pouco mais de um ano depois. Principalmente tratando-se do primeiro romance de uma jovem e totalmente desconhecida autora. É claro que devemos isso à sensiblidade do editor — fato também pouco usual por aqui — que acompanhou o grande sucesso de As idades de Lulu, na Espanha e logo em seguida na Europa.

O romance — vencedor do XI Premio La Sonrisa Vertical de literatura erótica em 1989 — não traz grandes inovações formais. Conta, em primeira pessoa, as aventuras amorosas e eróticas — de María Luisa Aurora Eugenia Ruiz-Poveda Y García de la Casa, ou simplesmente Lulú Ruiz García, a sétima de uma seqüência de nove filhos, sendo os dois últimos gêmeos, de uma família de classe média madrilenha.

Aos trinta e um anos de idade no final da década de oitenta, quando narra os acontecimentos do livro, Lulu nasceu e viveu sua infância sob os anos cinzentos do franquismo. Entrou na adolescência nos conturbados anos do fim do franquismo e transição do estado democrático e atingiu a maturidade com a euforia do Mercado Comum.

A maior parte de suas aventuras as vive no agitado bairro central de Malasaña, palco da controvertida "Movida Madrileña", que, apesar de não ser explicitamente referida é pano de fundo para a ação.

A narrativa em primeira pessoa, seguindo o fluxo da consciência da protagonista, com várias retrospectivas, abrange um período de aproximadamente quinze anos. Começa com Lulu aos quinze anos de idade, quando desperta para a vida sexual pelas mãos de Pablo, um amigo da família, doze anos mais velho, com quem ela se casa alguns anos depois. Termina com Lulu aos trinta e um anos de idade, quando reata com Pablo, depois de um duro período de separação, no qual ela vaga pela vida noturna de Madri em busca de sua identidade e de satisfação sexual.

Do mesmo modo que se despojara de seu nome tradicional e falsamente aristocrático, resumindo-o em Lulu, ela também se livra da falsa moral franquista sob a qual havia sido educada e tenta, a duras penas, construir uma moral nova. Essa amputação ocorre a nível simbólico, já que durante toda a narrativa Lulu afirma não ter tido influência, teimando em prolongar esse período até depois de trinta anos. Seu relacionamento com Pablo tem algo de doentio e incestuoso, já que ela teima em identificá-lo com um pai, que esteve sempre ausente em sua infância. Apesar de amá-lo loucamente, ela tem consciência de que a seu lado não crescerá. Inconscientemente

segue o conselho por ele dado na despedida da primeira noite: "Adeus Lulu, seja boazinha e não cresça". Do mesmo modo ela vai se conscientizando da grande distância existente entre a teoria e a prática nas palavras de Pablo. Todas as rupturas aprendidas com ele e a a lição dada, após sua iniciação sexual, de que "sexo e amor não tem nada a ver...", completada pelo "o de ontem à noite foi um ato de amor", vão perdendo sentido ao longo dos quase dez anos de casamento.

Lulu necessita crescer sozinha e a justificativa para a ruptura ela encontra na noite em que realmente se configura o incesto, com seu irmão Marcelo, induzido por Pablo, a sua revelia. Nem Pablo nem Marcelo tocam naquela obscura noite de orgia sexual sob o efeito da bebida, mas Lulu entende que é o momento ideal para a separação.

A partir de então ela vaga solitária pela vida noturna de Madri, num duro e penoso processo de experiência e aprendizado. Tenta descobrir não apenas sua sexualidade, mas, principalmente, através da transgressão, as relações que pode haver entre sexo e amor. Chega a ultrapassar os limites do próprio equilíbrio nessa tentativa de não deixar morrer o desejo sexual. Uma vez mais Pablo vem em seu auxílio, tirando-a dessa girândola, e a partir de então pode-se dizer que ela está madura para voltar à vida familiar, a cuidar de sua filha, a conviver com seu marido.

As idades de Lulu mostra,- como afirmou a própria Almudena na revista Marie Claire, de Madri, em 1989, que não há versões masculina e feminina de desejo sexual. "O desejo sexual é um sentimento denso e primitivo, uma potência animal idêntica em ambos os sexos".

Numa sociedade machista onde não faz muito tempo se negava à mulher os direitos mais elementares, como foi a sociedade espanhola sob o regime franquista, essa jovem escritora, Almudena Grandes, ao escrever seu romance conquista, como sua personagem Lulu, não apenas o direito de exercer livremente sua sexualidade, mas principalmente o direito de trazer para a literatura um tema considerado tabu. Ao romper com os valores de uma falsa moral, baseada nos verdadeiros princípios democráticos onde o indivíduo possa ter o direito de escolher traçar seu destino.

Antonio R. Esteves
Universidade Estadual Paulista

Coleção Latino-América

Paulo Betancur

Grandes contos de um pequeno país

Para sempre Uruguai é antologia que Sergio Faraco e Aldyr Garcia Schlee organizaram e traduziram de contistas do país vizinho.Nada mais exemplar: da emblemática terra uruguaia e de sua literatura lamentavelmente pouco conhecida entre nós. Excetuando-se Onetti,Benedetti e Galeano,quem, até agora, citaria outro nome? E no entanto são dezenas, cerca de 50, dignos de nota. Muitos recebem o reconhecimento dos organizadores mas não são incluídos na seleção; justo: o nível de exigência de Faraco e Schlee os fez escolherem somente obras-primas, ou quase isso.

De E. Acevedo Díaz (1851) a Elbio Rodríguez Barilari (1953) 22 ficcionistas — distribuídos em cinco períodos da produção do país —, escolhidos a dedo, revelam um universo dividido entre a épica melancólica de guerreiros pobres e provisórios - os gaúchos- e a discreta tragédia de uma grande cidade sem juventude. O Uruguai, muito já disse, é um capítulo à parte na América do Sul. Dos países do prata ele é que encarna com perfeição a literatura pampeana. Sem os rasgos europeus da Argentina.

Do período inaugural de sua literatura os organizadores pinçaram Acevedo Díaz,

Javier de Viana e Horacio Quiroga; da segunda geração campeira (a primeira,junto com os missioneiros,está na fundação literária uruguaia), Francisco Espínola, Victor Dotti e Juan José Morosoli; na das inidividualidades anteriores a 45, Felisberto Hernández, Augusto Mario Delfino (atencão para o conto O telefone,um dos melhores do volume!) e, claro, Juan Carlos Onetti.

As correntes posteriores a 45 - postas por Faraco e Schlee num só "grupo" são três: a 3ª geração campeira, os "montevideanos" e as "narradoras". Da 3ª geração campeira, Mario Arregui,Julio C. da Rosa, Juan Capagorry e Elbio Barilari; dos "montevideanos",dois Marios, Benedetti e Cesar Fernández; das "narradoras" - "escritoras que criaram seu espaço tardiamente"-, Giselda Zani, María de Monserrat e Armonía Sommers. Em meio a uma literatura de machos, o acento que essas autoras oferecem é bem peculiar.

A última geração convocada é a que testemunhou a repressão política pelos militares no Uruguai. Carlos Marínez Moreno, Anderssen Banchero, Julián Murguía e Eduardo Galenao compõem o grupo mais heterogêneo do livro; nada mais saudável: chamados a depor, denunciam uma multiplicidade de vozes numa literatura que parecia breve e monossilábica como seu país.

As pedras, e não Sísifo

Juan José Morosoli sabe que o trabalho de Sísifo é inútil. E que os seres, freqüentadores do limbo, estão mais para pedras do que para mitológicas personagens. Nada épica, a existência é feita de nadas,intervalos, silêncios onde a palavra perde definitivamente para outras forças. *A longa viagem de prazer*, antologia de contos do escritor uruguaio (Minas,1899-1957) traduzida e selecionada por Sergio Faraco, revela o patético e o elegíaco de pessoinhas aniquiladas e no entanto, talvez por isso mesmo, vivas.

Nesse buraco distante onde a terra se perde de vista e os significados se encolhem mas os sentidos se aguçam, um homem se confunde com árvores, com estradas, com animais. Burros e sensíveis, ancorados na própria solidão, porém com o conforto de amizades pouco exigentes. Até mesmo um cego, num velório , pode salvar um homem que se julgava afortunado.

O contista, escolhendo um mundo cuja raiz é rude mas rebenta em flor delicada, paciente, minúscula, constrói suas histórias — na verdade, retratos, perfis — num fluxo contido e sereno. Frase a frase, traço a traço, sem jamais cometer um só excesso (embora não opte pela dureza mineral, já que deseja tocar a pele de corpos que eternamente carregam pedras, no entanto sem jamais subir a montanha).

Época do minúsculo, heroísmo da resistência, os contos de Morosoli aliam pungência, melancolia e transparência. Nenhum gesto que cause espalhafato, nenhuma dor que se expresse pela tragédia, nenhuma palavra que busque a violência do escândalo. A condenação já foi sentenciada. Os prisioneiros simplesmente cumprem a pena, surpresos somente com detalhes cotidianos que são de fato os que importam aos olhos de um verdadeiro poeta.

Espelho de um mundo urgente

De 1951, quando estreou, até 1974, quando toda sua poesia foi reunida em um volume — agora traduzido ao espanhol por Héctor Báez, *La hora evarista* — o grande tema de Heitor Saldanha(nascido na Serra do Caxambu, em Cruz Alta, em 1910, e morto em 1986, em Porto Alegre) são as minas de carvão, ou melhor, a vida dos mineiros, seu olhar sem perspectivas dentro da noite mais completa.

Poesia social, inevitável na época, porém capaz da síntese indispensável em poesia e rara em toda preocupação social. Razão da permanência de seus versos nítidos,claros,diretos, comprometidos sem o truque da facilidade. O que protesta ama, e se o discurso pode ir contra a densidade, se a emoção mais funda se ancora na beleza da contenção, é atento às exigências da lírica — texto transversal — que Heitor Saldanha cumpre sua missão (perigo) de transparência.

Em poesia é um desafio; mais fácil jogar para o delírio disponível o que deveria pertencer à construção consciente de sonhos universais. Mas o poeta das galerias não pode fugir da dor ao lado nem deve - sabe disso o tempo todo - repetir o grito simplesmente. Comunica-se com o emparedado, fala, não por ele, mas fala, fala que soma à experiência humana da urgência a poética da quintessência.

Provocadoramente, deve-se dizer: poesia, aí, é futilidade. Ainda morrendo, necessitamos de luz, de beleza. O homem é um animal fútil; o poeta nos conta desse animal,e mesmo quando o animal morre, ou agoniza, o poeta sabe que se quer beleza. Nas minas falta ar,espaço,claridade. E também: espelho.

A Salamanca de Simões

A universalidade de Simões Lopes Neto reside na escolha dos temas servida por um tratamento verbal tão rigoroso quanto em sintonia com o universo retratado. *La Salamanca del Jarau*, versão em espanhol de Aldyr Garcia Schlee para a mais ambiciosa —na forma— das *Lendas do Sul*, que o escritor gaúcho publicou em 1931, em Pelotas, realiza à perfeição esse ideário de casar os olhos da aldeia com o corpo do mundo. O que seria folclore, muitas vezes restrito à leitura regional, recebe voz literária tão fecunda, daí adquirindo expressão mais abrangente.

É preciso que se informe que *La Salamanca...* não constava da primeira edição de *Lendas do Sul*, obra que o autor apresentava como contribuição ao populário rio-grandense. "Contribuição" no caso é pura modéstia; o estilo atravessado de poesia, a linguagem tão aguda quanto lírica e visceral, a recriação das lendas preocupada sobretudo com a sugestão e a beleza plástica do fundo caracterizam a obra como a de ficcionista, não de pesquisador. Se a inclusão posterior de *La Salamanca...* demonstrava servir mais aos propósitos da "profundeza de horizonte histórico e lendário que se desdobrava" (expressão de Augusto Meyer),a qualidade estética do livro que a recebia mais tarde já fora conquistada.

A tradição gaúcha da história ocorrida no Cerro do Jarau (ao norte de Quaraí) somou Simões Lopes Neto outras fontes (D. Daniel Granada, *Resenã Histórico-*

Descriptiva de Antiguas y Modernas Supersticiones del Río de la Plata,1896; Padre Teschauer, *Revista Trimensal do Instituto do Ceará*; TOMO XXV, Ano XXV, 1991). O resultado é absolutamente pessoal, tornando o que era apenas uma furna encantada violada pela ambição humana — portanto basicamente moral — num trecho estilisticamente irretocável, e no permanente retrato de um mundo que até na fantasia é nosso e de todos.

Paulo Betancur
Universidade federal do Rio Grande do Sul

Maluco, ou la metonímia/ metáfora de la Locura

Mario M. González

El emperador Carlos V de Alemania y I de España ha abdicado del trono español en 1555. Retirado desde 1556 en el monasterio del Yuste, y enfermo de gota, espera la muerte. En medio de los fantasmas de su madre Juana y de su hermana Leonor, Carlos lee el manuscrito que un bufon, ya algo viejo, le ha hecho llegar. Se trata del relato del viaje de Magallanes/Elcano, quienes, entre 1519 y 1522, comandaron la expedición de los que habrían sido los primeros hombres en circunnavegar el globo terrestre. El autor, Juanillo Ponce, se queja ante el emperador, porque su versión sobre los acontecimientos del viaje le ha valido el cancelamiento, por orden de Felipe II, ya en el trono, de la pensión a la que, como partícipe en la empresa, tenía derecho. Y pide la restitución del beneficio.

El relato de Juanillo constituye la novela Maluco, de Napoleón Baccino Ponce de Leon, uruguayo, nacido en Montevideo en 1947. Con esta, su primera novela, el autor obtuvo el Premio Casa de las Américas, en 1989.

El manuscrito de Juanillo es la historia no oficial de la empresa de Magallanes. La historia oficial la habían contado los cronistas y, tal vez, ya en el siglo XVI, no satisfacía a los lectores más críticos. Por eso, Juanillo, que la anduvo corrigiendo oralmente, se ve obligado a ponérsela por escrito al emperador. No se nos dice cuales serían las diferencias entre una y otra versiones de la empresa: queda por cuenta del lector, como último autor del texto, intuirlas. Pero está claro que, además de la denuncia de la locura colectiva, el relato del bufón tiene otra cosa que las crónicas oficiales no tenían: la visión de Magallanes y de sus hombres como seres humanos, llenos de aciertos y de errores, mezcla de locos y de pícaros en la confusa motivación de su aventura.

La narración de Juanillo tiene explícitas referencias al modelo que, por los mismos años, habría inaugurado otro autor-personaje: la picaresca, cuya primera muestra había sido el texto firmado por Lázaro de Tormes, hacia 1552. Juanillo, como Lázaro, escribe una larga carta dirigida a un superior (explícitamente mencionado) para exponer su caso por extenso. Y así, como Lázaro, nos cuenta su vida. Es un ser tres veces marginal a la sociedad de la época: por hijo de judía (y de padre cristiano desconocido); por ser su madre prostituta; y por deficiente en su físico contrahecho y en su mente alucinada, que sólo sirven para divertir a los señores. Así, no le han quedado otros caminos sino los de la sevidumbre, como a Lázaro. El último de sus amos, antes de Magallanes, había sido el conde don Juan (en quien se alude al célebre personaje creado por Tirso de Molina), señor de Monturque. Al morir éste, Juanillo se dirige a Sevilla, territorio favorito de la picaresca, donde acaba enganchado como bufón en la expedición de Magallanes.

Pero hay otros indicios de voluntaria aproximación a la novela picaresca. No sólo el hambre que también funciona como el motor primario de la aventura de Juanillo (y que se agravará más de una vez a lo largo de ésta), sino que el narrador confiesa claramente su carácter incapaz de mayores heroísmos.

Mas aún, luego que zarpa de Sevilla, la expedición, que navega por el Guadalquivir todavia, pasa junto a San Juan de Alfarache, donde Guzmán habría sido engendrado y de donde tomaría el célebre apellido, y frente a "Gelves, la blanca" (¿alusión a la isla de Gelves, donde habría muerto el padre de Lázaro de Tormes, en realidad situada en el meditarráneo, frente a la costa africana?). A la hora del trágico regreso, nuevamente ambos lugares serán hitos registrados por el bufón navegante.

Pero Maluco no es plenamente una novela picaresca apócrifa, como lo es, por ejemplo, La canción del pirata, de Fernando Quiñones (1983).Tal vez por ceñirse a una única gran aventura, sin que acompañemos el proceso de hacerse pícaro para dejar de serlo, si es posible. O tal vez porque los demás personajes de la aventura se imponen como verdaderos protagonistas, quedándole a Juanillo poco más que el papel de testigo. Pero también hay que reconocer que en ese correr al margen de la picaresca puede estar uno de los secretos que contribuyen para que Maluco no sea sólo una repetición del modelo y tenga la fuerza conmovedora del patético relato de la aventura irracional.

Otras relaciones intertextuales (además de aquéllas de don Juan y de la picaresca) son la conexión del manuscrito de Juanillo con la locura omnipresente en la literatura española. De esa manera, aparece el Romancero español como uno de los textos favoritos que Magallanes hace que su bufón le recite. Y las relaciones entre la vida, el tiempo, los placeres, la fortuna, el mundo y la muerte son expresadas con la transcripción prosificada de un fragmento de las Coplas a la muerte de su padre, de Jorge Manrique, que pocos años antes de la aventura magallánica había sintetizado nuestras vidas en la metáfora de los ríos que van a dar a la mar. Más aún, la Danza de la muerte medieval es revivida en plena Patagonia, en vísperas de la ejecución de Gaspar de Quesada. Y el Amadís de Gaula es la lectura de Juan de Cartagena, el intendente de la escuadra, que sería abandonado en esa misma región junto con el padre Pedro Sánchez de la Reina,como castigo.

Sin embargo, lo que más sorprende al lector en este terreno de la intertextualidad

es la incorporación de otra realidad literaria. El padre Sánchez de la Reina, capellán de la flota, que acabamos de nombrar y que tendría tan trágico destino, ha venido a parar a la empresa de Magallanes tras un periodo de treinta años como cura párroco de Argamansilla de Alba, donde era amigo del hidalgo del lugar, llamado Alonso Quijana (¿Quijana o Quesada? el cura tiene dudas sobre el apellido), padre de otro Alonso Quijana, en quien el lector adivina el futuro don Quijote, con quien tanto tendría que ver el sucesor del padre Pedro Sánchez.

Esta evocación del Quijote no es gratuita en Maluco. Toda la novela tiene como telón de fondo la locura de Magallanes, quien parte hacia Maluco (nombre que se daba en español a las islas Malucas o Molucas, descubiertas por los portugueses en 1512) sin que la tripulación sepa el destino ni el derrotero, este último trazado por el cartógrafo Ruy Faleiros que no puede embarcar por estar loco. Aparentemente se iría navegando hacia el este. Pero al llegar al sur del Africa, Magallanes hace tomar el rumbo oeste. Y se inicia allí la temeraria singladura, imposible sin una fuerte dosis de quijotismo en su capitan y otro tanto, o tal vez una equivalente de picardía en sus tripulantes. La figura de Juanillo evoca mucho más la de un ex-pícaro que ahora se apasiona por la empresa de su señor y lo sigue, como un predecesor de Sancho Panza, rumbo a un nombre, en pos de la promesa de ser nombrado "conde de Maluco". El propio título de la novela juega con la locura, gracias al significado que la palabra tiene en portugués.

El subtítulo de la novela ("Novela de los descubridores") pareceria querer decir que se pretende hacer en ella la síntesis de todas las empresas descubridoras. En una única narración se sintetizan todas las locuras desde la de Colón hasta la de Magallanes. Así, debe leerse Maluco como una gran metonimia de esa locura colectiva. Y queda también la denuncia de como los monarcas (como el emperador reducido a ser otro bufón tras entregar el poder) se aprovecharon de esa locura para, con tremendos sacrificios de los aventureros, beneficiarse ampliando los territorios bajo su dominio y hallando soporte para sus propias locuras.

Pero también Maluco es una inmensa metáfora. Metáfora del hombre que nace para viajar rumbo a la muerte; y que llega, por fin, con la última de sus naves, de vuelta al soñado punto de partida. La contradicción sólo tiene sentido en los desequilibrios que hacen posible y que impulsan la existencia.

Maluco es una excelente novela histórica escrita por quien considera la Historia como una hipótesis y plasma magistralmente en un ejemplo concreto la complejidad de las relaciones entre ficción y realidad. Su calidad le viene de ser un universo traslaticio y de la profunda humanidad de sus personajes, vistos por dentro gracias al ojo penetrante del bufón-poeta. Y también de la riqueza estilística con que se tejen páginas inolvidables al narrar las tremendas peripecias físicas y psíquicas de los personajes. Se deja para el lector el juicio sobre los hechos que, al revés de lo que sucede en las crónicas, se muestran desde el interior de sus actores. Y queda en abierto también el destino y hasta la existencia de Juanillo Ponce. Juan Ginés de Sepúlveda, encargado por Carlos V de averiguar la verdad sobre la expedición de Magallanes, informa en carta-apéndice al emperador lo que los cronistas (en la historia o en la ficción) registrarían. Y, entre otras cosas, que nada se sabe sobre Juanillo Ponce. No se podría saber tampoco cuál habría sido la actitud de Carlos V: el informe de Sepúlveda, que

cierra la novela, está fechado el 21 de setiembre de 1558. El mismo día en que, en el Yuste, moría el emperador.

¿La muerte de Carlos V habría significado la prolongación de la condena de Juanillo Ponce al silencio? Por detrás de esa condena adivinamos otra que en la historia, Felipe II (o su Inquisición) se realizarían: la del Lazarillo de Tormes (publicado bajo Carlos V y prohibido al comienzo del reinado de su hijo), castigado por su insolencia durante los 275 años en que tuvo que circular mutilado por la censura. Maluco es, así el rescate de la voz de todos los pícaros y bufones condenados por la sinceridad de su locura.

Mario González
Professor da Universidade de São Paulo

BIBLIOGRAFIA

BACCINO PONCE DE LEON, Napoleón : *Maluco. Novela de los descubridores*. La Habana, Casa de Las Américas, 1989.

BACCINO PONCE DE LEON, Napoleón :Maluco. *Romance dos descobridores*. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Isabel, mujer y reina

María Guadalupe Pedrero-Sánchez

Luis SUAREZ FERNANDEZ. *Isabel, mujer y reina*. Madrid, Rialp, 1992. 342 pp.Luis Suárez Fernández, actualmente profesor Emérito de la Universidad Autónoma de Madrid, ocupa un lugar señero entre los grandes maestros de la historiografía española. Ya desde su cátedra en Valladolid ha venido desarrollando una minuciosa y amplia labor de investigación sobre millares de documentos. Especializado en historia europea de los siglos XIV y XV,ha publicado más de una docena de volúmenes y numerosos artículos. Sobre el reinado de los Reyes Católicos, la editora Rialp acaba de publicar cinco volúmenes. Historia de España Antigua y Medieval, Documentos acerca de la expulsión de los judíos; los judios españoles de la Edad Media, son alguna de sus obras.

La que ahora reseñamos, presenta unas características especiales. Destinada al gran público, es una obra de síntesis escrita de forma amena y sencilla; un retrato lleno de afecto y simpatía hacia la protagonista, pero cimentado en su experiencia de investigador,lo que garantiza todo lo que se afirma en ella.

Como fondo de unos hechos contados con rigor científico, aparecen los rasgos humanos de una mujer que hizo de su oficio de reina un deber, no exento de sacrificios y amarguras. Laconciencia, casi exagerada, del deber y la fidelidad a sus principios, profundamente religiosos, unidos a una inteligencia clara para captar los problemas del ambiente, hicieron de Isabel una de las figuras más importantes de la historia universal.En su vida "la grandeza, la gloria y el dolor se dan cita".

La obra está dividida en 13 sugestivos capítulos.En los primeros se introduce al lector en la azarosa corte de Enrique IV, en la que no faltan escándalos e intrigas. Isabel se incorpora a ella, con el asombro de una niña educada en el retiro y la escasez, "... como yunque sufro y callo".

Los avatares de la guerra civil, la actividad incansable y tenaz de los príncipes - ya Isabel y Fernando- para fortalecer y legitimar su partido, nos conducen hasta descubrir el perfil de los reyes, "restauradores de la unidad de España". La expresión "tanto monta" en sus orígenes y en la interpretación legendaria que se la ha dado, va cobrando sentido. "Isabel eligió el marido que más convenía mediante una deliberación racional..." y, aunque en algunos aspectos, "...no fue Fernando todo lo fiel, que sin duda hubiera deseado Isabel" .. Nadie pudo descubrir jamás ninguna sombra que velase la armonía del entendimiento" (139).

El nuevo planteamiento político, las acciones de gobierno y conquista, la cimentación del crecimiento interior del Estado, la sorpresa de América, se presentan en el contexto de un programa laboriosamente preparado por los reyes, al que no escatiman las fatigas y sacrificios de una corte itinerante.

En los últimos capítulos: Amarguras de una madre y Un príncipe vino de Flandes, nos lleva de nuevo al encuentro del sentido humano de la mujer, y a la aceptación por ella de una realidad, que no se adecua a la voluntad de intenciones y esfuerzos empeñados, a la incertidumbre del futuro, "...pues los reyes hemos de morir".

Es pues, uns obra fácil y agradable de leer, al mismo tiempo que ayuda a puntualizar muchos de los aspectos que la tradición ha atribuido, tanto a Isabel como a su época.

María Guadalupe Pedrero-Sánchez
Universidade Estadual Paulista - Assis

San Juan de la Cruz: um centenário pouco recordado

São João da Cruz: *Poesias Completas* Edição bilingüe, Tradução brasileira de Maria Salete Bento Cicaroni, São Paulo, Nerman/ Embaixada da Espanha, 1991.

Antonio R. Esteves

As diversas atividades previamente preparadas tanto na Espanha como fora dali, para celebrar o *V Centenario*, se não alcançaram os resultados esperados por seus organizadores, pelo menos serviram para desviar a atenção de outros centenários. Sem a grandiosidade — e principalmente a polêmica que se criou em seu redor — do descobrimento da América, da conquista de Granada, da expulsão dos judeus da Espanha ou da publicação da primeira Gramática da Língua Castelhana, o aniversário de quatrocentos anos da morte de San Juan de la Cruz, comemorado no ano passado — e também os 450 anos de seu nascimento, comemorados neste mesmo 1992 — não pode ser ofuscado.

A obra poética desse dominicano espanhol, passados quatro séculos de sua morte, continua a impressionar pela força e energia que transmitem. O exacerbado erotismo e a ardente paixão contidos nos versos do místico espanhol da época da Contra-Reforma continuam cativando leitores em nosso tempo.

San Juan de la Cruz — nascido como Juan de Yepes, filho de uma família pobre das redondezas de Ávila — foi um homem que superou, em muitos aspectos, o seu tempo. Tendo nascido pobre, filho de tecelões, a essa profissão dedicou-se no início de sua vida. Órfão desde criança, teve uma infância atribulada. Acabou por optar pela única saída que lhe permitiria, na sociedade em que vivia, certa ascensão social, e principalmente, o acesso ao saber: a vida religiosa. Em 1563 ingressou na ordem dos carmelitas com o nome de frei Juan de Santo Matía. No entanto — apesar de sua sincera vocação religiosa — seu espírito inquieto não se adaptou ao Carmelo e acabou por juntar-se a um grupo de renovadores — influenciados por Teresa de Jesus, superiora do Convento de la Encarnación, em Ávila — dos quais tornou-se um dos líderes. Adotou, então, o nome de frei Juan de la Cruz.

Os reformadores, conhecidos como carmelitas descalços, criticavam a opulência

e inatividade da ordem a que pertenciam e pregavam, entre outras coisas, a pobreza absoluta e o êxtase místico. A secessão incomodava aos superiores da ordem que, na tentativa de evitá-la, prenderam San Juan de la Cruz , mantendo-o encarcerado em Toledo, em condições desumanas, de dezembro de 1577 a agosto do ano seguinte, quando ele conseguiu fugir.

Pouco mais tarde as autoridades eclesiásticas reconheceram os carmelitas reformados como província independente dentro do Carmelo e, a partir de então, frei Juan de la Cruz ocupou vários cargos importantes. Apesar de sua saúde débil, decorrente dos cargos que exerceu, San Juan praticamente percorreu toda a Península Ibérica nos últimos dez anos de sua vida, até falecer a 14 de dezembro de 1591, num convento de Úbeda, antes de completar os cinqüenta anos de idade.

A curta e atribulada vida de San Juan de la Cruz — aliado ao fato de que ele nunca se considerou um escritor profissional não lhe permitiu deixar-nos uma vasta produção literária. Divide-se sua obra em duas categorias: escritos em verso e escritos em prosa. As primeiras — mais importante e mais conhecidas — incluem poemas menores (romances, coplas e glosas) e poemas maiores (*o Cântico Espiritual, a Chama Viva e a Noite Escura*). Sua prosa inclui os quatro comentários que ele mesmo fez a seus poemas maiores, uma série de opúsculos, um epistolários de pouco mais de trinta cartas, além de alguns escritos produzidos no exercício de suas funções eclesiásticas. Costuma-se datar a parte lírica como produzida entre os últimos dias de 1577 e 1585. A maioria dos comentários, no entanto foi escrita após essa data.

Fora do âmbito religioso — não devemos nos esquecer que frei Juan de la Cruz foi canonizado logo após sua morte — a obra que mais interessa e que sobrevive ao tempo são seus poemas maiores. A maior parte dos críticos e unanime em afirmar que o *Cântico* e um dos mais belos poemas de amor que já se escreveu em todos os tempos.

Enquanto a maioria dos poetas de sua época, embebidos nas teorias renascentistas, mantinham-se dentro dos cancioneiros cortesãos e italianizantes, frei Juan de la Cruz rompeu com esses princípios. Sua poesia, altamente simbólica, tenta resolver um problema que preocupou muitos poetas e estudiosos de poesia, principalmente no último século: como transportar à linguagem comum a experiência íntima e pessoal que por essência seria intransferível. O resultado é a ruptura não apenas com o uso comum da língua, mas principalmente com a rigidez sintática tão cara ao Renascimento.

Desaparecem as ligações lógicas, devendo-se buscar nas imagens abruptas um valor emotivo e misterioso ausentes na linguagem cotidiana. O resultado é uma sensação de perplexidade e desassossego que prende e cativa o leitor.

A presença de símbolos e eufemismos sexuais é clara tanto no *Cântico Espiritual* como na *Chama Viva* ou na *Noite Escura*. O professor Felipe Pedraza Jiménez, na *Introdução* que escreve para esta publicação, chama a atenção para a modernidade de San Juan de la Cruz, que de uma forma ou de outra acaba por prenunciar aquilo que a Literatura havia descoberto desde os remotos tempos e que a psicanálise sistematizou muitos séculos depois: as formas essenciais da pulsão sexual nos seres humanos. San Juan desvenda até que ponto se fundem na alma humana o prazer e a dor, e como nas mais radicais comoções amorosas não faltam nunca as alternâncias de violência e abandono que o místico espanhol retrata com mestria e beleza em seus poemas maiores. Não falta sequer o componente sadomasoquista presente nos símbolos da

Chama Viva, ou na imagem do cautério, símbolo da ferida que causa prazer e dor ao mesmo tempo. De um lado estão os violentos símbolos do erotismo, de outros aqueles da placidez e do abandono.

Estes símbolos teriam nascido de uma alta tensão humana. A obra poética que se conhece de San Juan de la Cruz teria se originado no período em que passou no cárcere em Toledo, em meio à perseguisão, à luta e sobretudo a uma tremenda solidão física e moral.

Altamente moderno e polêmico, como se pode ver, sua obra sempre esteve aberta às mais variadas interpretações e leituras, tanto entre leigos quanto entre religiosos. Praticamente todos os principais poetas e críticos da literatura espanhola dedicaram algumas linhas a esse grande poeta místico espanhol.

A presente edição, bilingüe, contém a obra poética completa de San Juan de la Cruz, de acordo com os dois códices mais importantes que chegaram até nós. Inicialmente se publicam as poesias constantes do manuscrito guardado no convento das carmelitas descalças de Sanlúcar de Barrameda, exemplar corrigido pelo próprio autor, que contém a primeira redação o do *Cântico Espiritual*, e aceito por todos os críticos como o mais fidedigno. Em seguida se publicam as poesias do manuscrito guardado pelas carmelitas de Jaén, que recolhe as mesmas poesias do anterior, mas apresenta uma ordenação diferente do *Cântico*, ampliada em uma estrofe, além de acrescentar dois poemas mais. Além destes textos, o Professor Felipe Pedraza Jiménez, responsável pela fixação dos textos em espanhol, preferiu juntar dois pequenos poemas cujos manuscritos estão guardados na Biblioteca Nacional de Madri.

A tradução brasileira, em verso, cuidadosamente elaborada pela professora Maria Salete Bento Cicaroni, procura manter o ritmo, suas sugestões sonoras e a íntima ligação entre o nocional e o intuitivo. Consegue fazer com que soem em português com a mesma sonoridade e intensidade que em espanhol.

Acreditamos que a presente edição - com uma boa introdução, a cargo do professor Felipe Pedraza Jiménez, onde apresenta vasta bibliografia especializada sobre a obra de San Juan — cumpre plenamente seu objetivo: celebrar o IV Centenário do nascimento de místico espanhol, trazendo sua obra mais perto do público brasileiro.

Antonio R. Esteves
Universidade Estadual Paulista - Assis

TESES DOUTORAIS DEFENDIDAS

1 Maria Aparecida da Silva: *Formação da simbólica erótica nas obras de Carlos Fuentes*. Orientação: Profa. Dra. Bella Jozef. UFRJ - Faculdade de Letras

2 Lea Marques Guimarães: *Poder e violência em Martín Fierro*. Orientação: Profa. Dra. Bella Jozef. UFRJ - Faculdade de Letras.

Dissertações de Mestrado

1 Cristina de Sousa Vergnano: *Língua espanhola: ensino a partir de objetivos e outros caminhos*. Orientação: Profa. Dra. Maria de lourdes Martini UFRJ - Faculdade de Letras

2 Mariluci da Cunha Guberman: *O filtro mágico da linguagem: Miguel Ángel Asturias e sua trilogia*. Orientação: Profa. Dra. Bella Jozef.

CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO

LITERATURA ESPANHOLA.

O romanceiro espanhol

Teoria sobre as origens. Paralelo do romance com outras formas poéticas. Classificação temática dos romances. Romances tradicionais e romances eruditos. Trajetória até atualidade.
Nome do Professor: Dra. Maria de Lourdes Martini.
Primeiro semestre de 1992.

Língua Espanhola.

Espanhol e aprendizagem da língua.
Aquisição de língua:língua materna vs. segunda língua (L2 e língua estrangeira). As teorias sobre segunda língua. A hipótese contrastiva entre outras. O modelo da competência e o da comunicação. Diferença. Revisão do material pedagógico do Espanhol como língua 2 (perspectiva).
Nome do Professor: Dra. Maria Aurora Consuelo Alfaro Logorio.
Segundo Semestre de 1991.

CURSOS DE ESPECIALIZAÇÃO

Curso intensivo de especialização em língua Espanhola.
A expressão escrita em língua espanhola.
Professores: Silvia Inés Cárcamo (coordenadora)
Maria Aurora Consuelo Alfaro Logorio.
Maria de Lourdes Martini.
Maria Aparecida da Silva.

Primeiro e segundo semestres de 1991
Cursos de especialização.
A influência da cultura indígena na literatura hispano-americana.
Professores: Mariluci da Cunha Guberman (coordenadora);
Claudia Luna

LINHAS DE PESQUISA DA FACULDADE DE LETRAS NEOLATINAS DA U.F.R.J.

CURSOS: LETRAS NEOLATINAS

1 *Semiologia do texto literário nas letras neolatinas*
Estudo da produção de sentidos como efeito do jogo de significantes; o *dizer-mais* da linguagem, camuflado pela função comunicativa da língua. O tecido do texto; relações intra e intertextuais

2 *O modelo narrativo contemporâneo nas literaturas*
Estudo das formas narrativas de século XX e de suas relações com a narrativa tradicional. Descrição dos modelos recorrentes e estabelecimento das características mais marcantes do romance, da novela e do conto desse período.

3 *A poesia neolatina e suas relações com a modernidade*
Relações entre poesia e modernidade: deflagração da linguagem e consciência da leitura. Componentes intertextuais: leitura palimpsesta do poema.
O poema como espaço de relações entre o poeta e a linguagem: o procedimento alegórico e o paródico. Metalinguagem.

4 *Diálogo de culturas nas literaturas neolatinas*
Estudo do texto literário em língua espanhola ou em língua francesa produzida fora da Espanha e da França respectivamente. Assimilação e identidade cultural. A poética da relação.

5 *Estruturas lingüísticas neolatinas em contraste*
Estudos contrastivos entre as estruturas do português e de outras línguas neolatinas, visando à análise comparada de traços gramaticais relevantes e à tradução de textos literários ou não literários.

CONCURSOS

1 Prof. Aux. Líng. e Lit. Espanholas. UFRJ - Fac. de Letras.

2 Prof. Assistente Língua e Lit. Hispânicas. UFRJ- Faculdade de Letras.

3 Prof. Assistente Língua e Lit. Hispânica. UFF - Faculdade de Letras.

4 Prof. Língua Espanhola. Colégio Pedro II. R. J.

5 Prof. Língua e Lit. Hispânicas. Vitória E.S.

PRÊMIOS

1 *Prêmio Manuel Puig* para teses universitárias sobre temas vinculados à literatura argentina. Promoção: Instituto Cultural Brasil-Argentina R. J.

2 *Prêmio Miguel Hernández*. Trabalhos monográficos sobre qualquer aspecto da obra do poeta. Promoção: Consejería de Eduacación de la Embajada de España e APEERJ. R. J.

3 *Concurso de monografias "La América Latina y el V Centenário del descubrimiento del Nuevo Mundo"*. Promoção: Instituto Latino-Americano de Cultura e APEERJ. R. J.

PUBLICAÇÕES

REVISTA DE LA APESP. S. P. nº 2 y 3, 1991-1992.

ANUÁRIO BRASILEIRO DE ESTUDIOS HISPÂNICOS. S. P./ Brasília. Consejería de educación de la Embajada de Españas. 1991.

RECORTES. (Revista Didáctica de Español) S. P. Consejería de Educación de la Embajada de España. 1992, nº 1,2,3 y 4.

REVISTA AMÉRICA HISPâNICA -R. J. Faculdade de Letras UFRJ. (Número monográfico dedicado a Manuel Puig.) 1991.

NICOLÁS GUILLÉN: *Lagarto verde. Antología poética*. R. J. Leviatã. 1992.

EDUARDO MAGALHÃES: *Cordel Salmantino*. Maceió, 1992.

SAN JUAN DE LA CRUZ: *Poesías completas*. Edição bilingüe. S. P. Consejería de Educación de la Embajada de Españas. 1991. ("Orellanas", 3).

LAZARILLO DE TORMES. Edição bilingüe. S. P. Consejería de Educación Embajada de España. 1992 ("Orellana",4).

BALBINA FEIJÓO HOYOS Y RAFAEL HOYOS ANDRADE: *Diccionário de falsos amigos del español y del portugués*. S. P. Consejería de Educación de la Embajada de España. 1992 ("Orellana",5).

CARMEM MARCHANTE: *Lo que oyes. Materiales para la comprensión auditiva y la expresión oral*. S. P. Consejería de Educación de la Embajada de España. 1992.

MIGUEL HERNANDEZ: *Sangre a sangre*. Antologia poética. R. J. Consejería de Educación de la Embajada de España/ Leviatã, 1992.

GUILLERMO GIUCCI: *Viajantes do Maravilhoso*. O Novo Mundo. S. P. Companhia das Letras 1992.

CONGRESSOS

Ciclo de conferências-colóquio. AP Brasília e Assessoria Lingüística da "Consejería do Educación de la Embajada de España". Abril-junho, 1992.

IV Semana Internacional da Cultura. Organizada pela Faculdade de Filosofia Ciência e Letras das Faculdades Integradas da Católica de Brasília. Maio, 1992,

Seminário "Encuentro de culturas". UFC- Fortal a. Maio, 1992.
III Jornada de trabalho: o ensino do espanhol no Grau. UFF - Instituto de Letras. R. J. Julho, 1992.

Congreso Internacional de la Fac. de Letras de UFRJ: "Utopías del Nuevo Mundo". R.J., agosto de 1992.

Congresso de ABRALIC, na UFF R.J., agosto de 1992.

Seminário sobre o ensino do espanhol no Brasil. Bienal Internacional do livro-1992. S. P. Agosto, 1992.

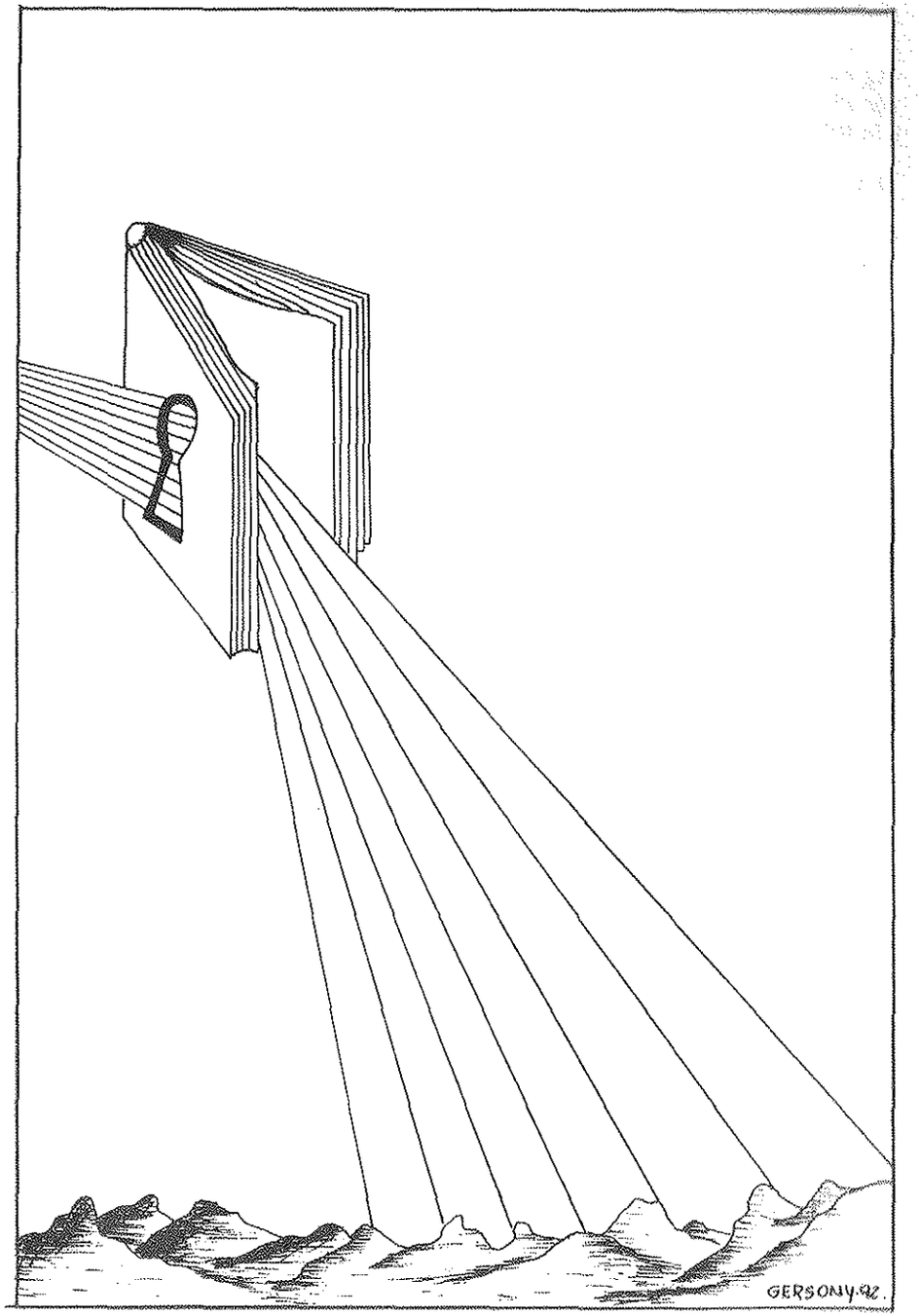
V Semana de Cultura e Literatura Hispano-Americanas: 500 anos de Hispano-América. Univ. Fed. de Juiz de Fora. Setembro, 1992.
II Encontro de professores de Língua estrangeira. Departamento de Letras modernas, UNESP, Campus de Assis. Setembro de 1992.

IV Encontro Estadual de professores de espanhol. USP/APEESP. Setembro de 1992.

Seminário España-América: 1492-1992. Faculdade de Filosofia de Campos e APEERJ. Campos. R.J. Setembro, 1992.

XI Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literária. X Seminário Internacional de Semiótica e Literaturas Orientais. V Colóquio paraibano de estudos portugueses. II Forum Campinense de escritores nordestinos. Paraíba. Setembro, 1992.

Colóquio de Letras em Homenagem a Zorrilla. UFES e APEEES. Vitória, E.S. Maio, 1993.


GERSONY·92.

ÍNDICE DE AUTORES

Este segundo volumen del *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, se terminó de imprimir en Morumbi Artes Gráficas e Editora Ltda. de San Pablo, en el mes de octubre de 1992.

Este segundo volume do *Anuario brasileño de estudios hispánicos,* se acabou de imprimir na Morumbi Artes Gráficas e Editora Ltda. em São Paulo, no mês de outubro de 1992.