

Anuario **b**rasileño *de* **e**studios **h**ispánicos

A **b**
e **h**
2 0 0 4



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EN BRÁSIL

EMBAJADA DE ESPAÑA



educación
exterior



Anuario brasileño
de estudios hispánicos

XIV

A b
e h
2 0 0 4

www.sgci.mec.es/br

Anuario brasileño de estudios hispánicos, n.1 - 1990 —
Madrid, 1990 — n. 22,5cm

1. Cultura hispánica - Periódicos I. Embajada de España en
Brasil. Consejería de Educación, ed.

CDU 009(460)(058)=60=690(81)(05)

ISSN 0103-8893



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

© Edifia: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA, SUBDIRECCIÓN GENERAL DE INFORMACIÓN Y PUBLICACIONES

EMBAJADA DE ESPAÑA EN BRASIL - CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

NIPO: 651-05-312-6

ISSN: 0103-8893

DOI: 10.4438/2318-163X-CBR-ABEH

Impresión: THESAURUS EDITORA DE BRASÍLIA

CONSEJO EDITORIAL

ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS - 2004

CONSEJO EDITORIAL

JOSÉ CODERCH PLANAS

Embajador de España en Brasil

JESÚS IGNACIO MARTÍN CORDERO

Consejero de Educación de la Embajada de España

CONSEJO DE REDACCIÓN

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
UEL - Universidade Estadual de Londrina

Ana Lucia Esteves dos Santos
UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

Antonio Roberto Esteves
UNESP - Universidade Estadual Paulista

Cristina Vergnano Junger
APEERJ - Asociación de Profesores de Español de Río de Janeiro

Elías Serra Martínez
Consejería de Educación

Enrique Rodríguez Martín
Consejería de Educación

José Antonio Pérez Gutiérrez
Consejería de Educación

Luis Valdivia Sánchez
Consejería de Educación

Manuel Calderón Calderón
Consejería de Educación

Mario Miguel González
USP - Universidade de São Paulo

Miguel Ángel Valmaseda Regueiro
Consejería de Educación

Pedro Câncio da Silva
Faculdades Integradas Ritter dos Reis

Sagrario Ruiz Elizalde
Consejería de Educación

Silvia Cárcamo de Arcuri
UFRJ - Universidade Federal de Rio de Janeiro

Vicente Masip Viciano
Centro Cultural Brasil-España

Secretaria de Redacción
María Cibele González Pellizzari Alonso
Colegio Miguel de Cervantes

Director
Juan Manuel Oliver Cabañes
Colegio Miguel de Cervantes

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

El *Anuario brasileño de estudios hispánicos (Abeh)* publica artículos, reseñas, traducciones e informaciones diversas en español y en portugués. Todos los artículos son revisados y evaluados por un Consejo de Redacción, que decide sobre su aceptación y sobre el volumen en que han de publicarse. El Consejo de Redacción no devolverá los originales recibidos ni mantendrá correspondencia sobre los mismos.

Los trabajos que se envían deben ser originales e inéditos y no deben estar aprobados para su publicación en ningún otro lugar. Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel y grabados en archivo informático, en disquetes de 3 1/2", preferiblemente en la aplicación "Word" para "Windows".

Los originales deberán ajustarse a las siguientes normas de presentación:

1. Todo trabajo debe ir precedido de una página en la que se indique el título, el nombre del autor (o de los autores), situación académica e institución a la que pertenece, dirección, teléfono y correo electrónico, así como la fecha de envío.
2. La extensión de los trabajos no podrá ser superior a las 30 páginas, en el caso de los artículos, ni a las 5 páginas, en el caso de las reseñas.
3. Los textos se presentarán impresos o mecanografiados por una sola cara y a doble espacio (30 líneas por página, 60 caracteres por línea), con un margen mínimo de 4 cm a la izquierda.
4. Las citas breves se han de incluir en el texto entrecomilladas; las citas largas se separan en párrafo destacado.
5. Las palabras que se quieran resaltar por razones de contenido o estilo deben aparecer en cursiva, nunca en negrita o en versales.
6. Las notas deben aparecer a pie de página y a un solo espacio. En las notas no se incluyen referencias bibliográficas completas (estas referencias se ofrecen en una bibliografía final).
7. La fuente de una cita o una referencia se anota entre paréntesis en el cuerpo del texto, señalando el autor (si su nombre no aparece inmediatamente antes), el año de publicación y la página (si fuera el caso). Ejemplos: "como afirma Maravall (1986:138)" o bien "(Maravall, 1986:138)".
8. Los cuadros, mapas, gráficos y fotografías deben ser originales y ofrecer la mejor calidad posible. Todos ellos deben ir numerados y acompañados de una leyenda que los identifique.
9. Las reseñas deberán incluir un encabezamiento donde figure el nombre del autor del libro reseñado, el título de la obra, la ciudad de edición, la editorial, el año de publicación y el número de páginas.
10. Todo autor u obra mencionados en el texto deben aparecer en una bibliografía final. La bibliografía se ajustará a la siguiente presentación:

Para libros:

Apellido(s) del autor, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, *Título de la obra (en cursiva)*, Número de ed. (en su caso), Ciudad de edición, Editorial.

Ejemplo:

Fonseca da Silva, Cecilia, 1995, *Formas y usos del verbo en español. Prácticas de conjugación para lusohablantes*, Madrid, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil.

Para artículos:

Apellido(s) del autor, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, "Título del artículo" (entre comillas dobles), *Nombre de la revista (en cursiva)*, Número de la revista, pp. (páginas).

ÍNDICE

Ejemplo:

Lope Blanch, J. M., 1994, "La estructura de la cláusula en el habla culta de São Paulo", *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, IV, pp. 21-32.

Para capítulos de libros o comunicaciones en actas de congresos:

Apellido(s) del autor, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, "Título del capítulo" (entre comillas dobles), en Nombre de editor (ed.) o director (dir.), *Título de la obra (en cursiva)*, Número del volumen (en su caso), Número de edición (en su caso), Ciudad de edición, Editorial, pp. (páginas).

Ejemplo:

Gili Gaya, Samuel, 1953, "La novela picaresca en el siglo XVI", en G. Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, Barcelona, Barna, pp. 79-101.

Los trabajos serán enviados a la siguiente dirección:

Consejería de Educación de la Embajada de España
(Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos)
Av. Jorge João Saad, 905 – Morumbi
CEP 05618-001 – SÃO PAULO – SP – Brasil

La Consejería de Educación es la propietaria de todos los derechos de edición. Ninguna parte del *Abeh* podrá ser reproducida o almacenada sin el permiso expreso de la Consejería de Educación. Los autores recibirán gratuitamente 25 separatas de su artículo y un ejemplar del volumen en que aparezca. La publicación de artículos en el *Abeh* no será remunerada.

El Consejo de Redacción

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

¡Que venga el tebeo! El empleo de los tebeos como una alternativa más para el fomento del español como lengua extranjera	11
<i>Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão. Universidade estadual de Londrina</i>	
Corpus lingüístico e a aquisição de falsos cognatos em espanhol como língua estrangeira. Estudo de caso	35
<i>Maria Cibele González Pellizzari Alonso. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / Colegio Miguel de Cervantes</i>	
Estrategias de lectura y escritura en la clase de E/LE	47
<i>María Victoria Tarelli. Universidad Nacional de Misiones</i>	

ESTUDIOS LITERARIOS

Inquieta compañía, inquieta lectura	61
<i>Aída Nadi Gambetta Chuk. Benemerita Universidad Autónoma de Puebla</i>	
Sexualidad, género y "alteridad". Pedro Almodóvar – El deseo como ley	67
<i>Brígida Pastor. Universidad de Glasgow</i>	
España en el corazón de Neruda	81
<i>Elsa Otilia Heufemann Barría. Universidade Federal do Amazonas</i>	
<i>Galvez, Imperador do Acre</i> y otros avatares del héroe utópico: Antoñete Gálvez, Pío Cid y Silvestre Paradox	89
<i>Manuel Calderón Calderón. Consejería de Educación</i>	
Las narraciones del entresiglo en Hispanoamérica: gozos y amenazas del saber (acerca de Lugones, Holmberg, Quiroga, Nervo, Clemente Palma)	113
<i>María del Carmen Marengo. Universidad Nacional de Córdoba</i>	
Literatura e imaginarios urbanos: la periferia en el centro del relato. Dos casos: <i>Los siete locos</i> de Roberto Arlt y <i>Plata quemada</i> de Ricardo Piglia	131
<i>Silvia K. López. Universidad de Morón</i>	
A possível moral em <i>Celestina</i> , de Fernando de Rojas	143
<i>Teresa Cecília de Oliveira Ramos. Universidade de São Paulo</i>	
Vicente Huidobro: do modernismo ao criacionismo	155
<i>Ximena Antonia Díaz Merino. Universidade Federal do Rio de Janeiro</i>	

HISPANISMO EN BRASIL

1. Tesis doctorales defendidas	167
2. Tesis doctorales en elaboración	167
3. Tesinas de maestría defendidas	168
4. Tesinas de maestría en elaboración	169
5. Proyectos de investigación científica	169
6. Cursos de postgrado	170
7. Cursos de extensión	171
8. Otros cursos y eventos	171
9. Publicaciones	
Libros	171
Capítulo de libros	171
Revistas	172

RESEÑAS

Assunção, Ronaldo, 2004, <i>Mário de Andrade e Jorge Luis Borges: poesia, cidade, oralidade</i> , Campo Grande, Ed. UFMS, 292 pp.	175
<i>Rosana Cristina Zenelatto Santos. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul</i>	
Kohlrausch, Regina, 2004, <i>O jogo intertextual e lúdico em La saga fuga de J.B., de Gonzalo Torrente Ballester</i> , Erechin: Edifapes, 264 pp.	179
<i>Antonio R. Esteves. Universidade Estadual Paulista, UNESP - Assis</i>	
Pérez Gutiérrez, José Antonio, 2004, <i>Cuantificadores. Enfoque contrastivo español-portugués</i> . Brasília, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasília, 112 pp.	183
<i>Bárbara da Silva Machado. Universidade Veiga de Almeida.</i>	
<i>Ana Cristina dos Santos. Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UVA</i>	
Sant'Anna, Vera Lucia de Albuquerque, 2004, <i>O trabalho em notícias sobre o Mercosul. Heterogeneidade enunciativa e noção de objetividade</i> , São Paulo, EDUC, 267 pp.	187
<i>Maria del Carmen F. González Daré. Universidade do Estado do Rio de Janeiro</i>	
Volpe, Miriam L., 2004, <i>Geografías de exilio: Mario Benedetti</i> , Uruguay, Ediciones La Gotera, 219 pp. (Colección Hermes Criollo. Serie ensayo crítico y teoría)	191
<i>Silvina Carrizo. Universidade Federal de Juiz de Fora</i>	

Estudios lingüísticos



¡Que venga el tebeo! El empleo de los tebeos como una alternativa más para el fomento del español como lengua extranjera

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

0. Introducción

Suponemos que hasta hace unos años, no pasaría por la mente de ningún educador la posibilidad de echar mano de tebeos¹ (también denominados *comics*, historietas gráficas, historietas figurativas, etc.) para fomentar el desarrollo lingüístico de sus aprendices; sin embargo, en los últimos tiempos, los tebeos pasaron a formar parte de los repertorios de varias investigaciones, además de transformarse en un material empleado en la preparación de libros didácticos para la enseñanza de lenguas.

Desde nuestro punto de vista, un buen profesor se caracteriza, entre otras cosas, por ser un mediador entre las fuentes y sus alumnos, enfrentando, incluso, materiales que no han sido concebidos específicamente para la enseñanza del idioma. No obstante, para que se pueda remover los tebeos de sus contextos naturales de uso y plantearlos como material didáctico, se necesita reflexionar previamente sobre su naturaleza, sus características y sus objetivos, y, prepararse, con antelación, para diseñar actividades que despierten el interés de los alumnos.

Uno de los propósitos de este trabajo es exactamente contribuir a esa tarea. Con ese fin, dividimos este trabajo en tres apartados: en el primero, esbozamos una historia de los tebeos; en el segundo, proponemos una caracterización de los tebeos en sus aspectos verbales y no verbales, y, en el último apartado, presentamos algunas propuestas didácticas de utilización de

¹ El TBO fue la primera revista de historietas gráficas aparecida en España. Surgió en 1917. Dejó de publicarse durante la Guerra Civil y sólo volvió a los quioscos en 1941. Desapareció de éstos, otra vez, en los años ochenta.

un tebeo, en concreto, *Mortadelo y Filemón* (de Francisco Ibáñez), dirigidas a alumnos de español como lengua extranjera.

1. Un breve paseo por la historia del tebeo

Los orígenes de los tebeos son bastante inciertos. Los trabajos de Iannone e Iannone (1994), Higuchi (1997) y Vergueiro (1998), entre otros, demuestran que algunos relacionan su génesis con las pinturas rupestres; otros, con los jeroglíficos egipcios; otros, con los frescos de Pompeya y Herculano, con los murales fenicios, con los grabados medievales o, aun, con las pinturas renacentistas. En este estudio, asumimos que los tebeos fueron adquiriendo el formato que tienen hoy en día a partir de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en dos contextos —Europa y Norteamérica—, motivo por el que reconstruimos, de forma muy breve, su desarrollo, tomando por base, especialmente en esos dos entornos.

La génesis del tebeo en el continente europeo tiene dos momentos capitales: el primero, al que denominamos “período de constitución”, abre espacio para la aparición de la “trilogía de las precursoras”; el segundo, al que nombramos “período de consolidación”, enmarca la historieta que establece el formato que el tebeo tendría a partir de entonces (DURÃO, 2003).

En el “período de constitución” aparecen, primeramente, las historietas figurativas del suizo Rudolphe Töpffer (1799-1846), reunidas en 1847 en el álbum *Histoires em Estampes*. En la más famosa de ellas, que gira alrededor de *Monsieu Vieux-Bois*, los diálogos se insertan en bocadillos, como en los tebeos de la actualidad, motivo por el que se le reconoce como creador del tebeo (fig. 1).

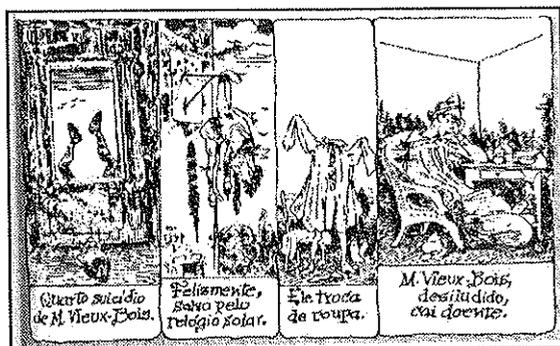


Fig. 1: Escena de *Monsieu Vieux-Bois* (de Rudolphe Töpffer) tomada del trabajo de Moya, que reproduce una traducción de la obra al portugués, en la que se presentan los textos escritos al pie de la página.

En segundo lugar, aparece la obra del alemán Wilhelm Busch (1832-1908). En su historieta más conocida, la cual narra las aventuras tragicómicas de dos chavales turbulentos —*Max y Moritz*— creada en torno a 1865, el autor presenta los textos escritos en versos (fig. 2). Clausurando ese período, figuran las historietas de W. F. Thomas, *Ally Sloper*, aparecidas en el Semanario *Ally Sloper's Half Holiday*.



Fig. 2: Escena de *Max y Moritz* (de Wilhelm Busch)

El “período de consolidación” lo marca *Famille Fenouillard*, del francés Georges Colomb (1856-1945). En esa historieta, se cristaliza la marca más expresiva del tebeo: la separación de las viñetas mediante cuadros².

En el marco norteamericano, el origen del tebeo remonta al año 1890, cuando tres magnates de la prensa de Nueva York, Joseph Pulitzer, dueño del periódico *New York World*, William Randolph Hearst, propietario del *Morning Journal* y James Gordon Bennett, dueño del *The Herald*, comenzaron a editar suplementos dominicales en los que las tiras cómicas eran el principal atractivo. En 1895, el *New York World* publica, por primera vez, el *Down Hogan's Alley*, un cuadro humorístico dibujado por Richard Outcault, cuyo principal personaje era un chico de origen oriental, pelado, de dientes separados y orejas de soplillo, que aparecía siempre con un camisón amarillo, en el que el autor redactaba los textos. El chico, cuyo nombre es *The Yellow Kid*, en poco tiempo, se transformó en la principal atracción del periódico (fig. 3).

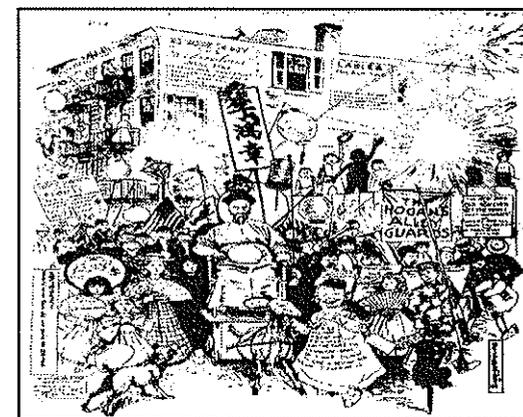


Fig. 3 : *The Yellow Kid* en lamina única.

² Cabe resaltar que, aunque se atribuya el formato que los tebeos tienen hoy en día a Christophe, ese autor no ponía los textos escritos en bocadillos, sino a pie de página de los textos.

En el seno de *Morning Journal*, Outcault presentó *The Yellow Kid* en secuencias de imágenes y no en láminas únicas, como hacía antes, además de introducir bocadillos como marcos para las hablas de los personajes en una de las historietas de la serie (fig.4).³

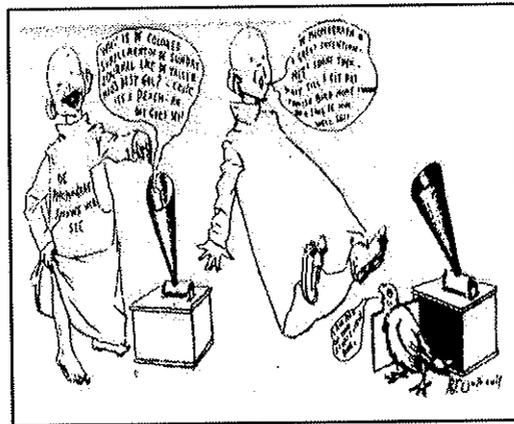


Fig. 4: *The Yellow Kid* en secuencia de imágenes con bocadillos como marcos para las hablas de los personajes.

Con la creación de los superhéroes americanos, el tebeo pasó a tener un perfil uniforme: el suspense pasó a distribuirse por todo el texto, concentrando la atención del lector hasta la viñeta que clausuraba la acción. La trama en esa época se basaba siempre en una temática: el mal contra el bien. Además, para cada héroe había un antihéroe (Batman-Coringa, Superhombre-Lex Luthor, etc.) que tenía poderes casi equivalentes al de los héroes (MOYA, 1971). Ese esquema gráfico, que abundaba en clichés, se fue agotando, hasta que los autores europeos cambiaron la situación, al proponer un tipo de tebeo con dibujos de calidad y enredos de altísimo nivel de elaboración (MOYA, 1971). Siguiendo sus huellas, los autores norteamericanos de tebeos introdujeron rasgos humanos en la constitución de sus superhéroes, aportando un nuevo aire a su trabajo (MOYA, 1971).

¿Cómo eran y cómo son los tebeos hoy en día?

El tebeo pasó por varias transformaciones a lo largo y ancho de su historia. En sus primeras versiones, se presentaba en forma de dibujo único en el que aparecían secuencias sin texto escrito o separaciones internas. Los textos escritos, cuando existían, eran mínimos y elaborados en prosa o en verso; por otra parte, prácticamente, no había diálogos (IANNONE e IANNONE, 1994) (fig. 5).

³ Es importante registrar que Outcault no repitió la experiencia de incluir las hablas de los personajes en globos.



Fig. 5 *Tarzan* (de B. Hogarth): a partir de esa imagen, se puede comprobar la abundancia de detalle del texto imagístico frente al texto escrito, que es ínfimo.

Luego, el tebeo pasó a aparecer en los periódicos en forma de tiras, generalmente, en blanco y negro, o en dos colores. Con el paso del tiempo, el tebeo se desplazó a los suplementos dominicales; después, para espacios limitados en revistas, para pasar, posteriormente, a revistas exclusivas y álbumes de excelente calidad gráfica y editorial. Por fin, llegó a la televisión y al cine en forma de dibujo o de película.

Actualmente, el tebeo integra el mundo de la *internet*, pero, habiendo pasado antes por el filtro de la videosfera. En el presente trabajo, no obstante, optamos por limitar nuestras consideraciones a los tebeos en soporte de papel, puesto que es el tipo al que nuestros alumnos suelen acceder con más facilidad y, también, el que manejan con mayor frecuencia.

Tebeos: ¿literatura o subliteratura?

Algunos estudiosos se esfuerzan para dar a los tebeos un estatuto de literatura. Borges (2001), por ejemplo, dice que el tebeo “[...] asume, hoy en día, el carácter de arte —¿y por qué no?— arte literario, capaz de revelar un extraordinario contenido ideológico, sociológico, narrativo y mitológico, con el privilegio de la creación y de la modernidad” (traducción nuestra). Otros, entre ellos, Kulsar (2001), insisten en mantenerlo como una creación masificada, desproviéndole, por tanto, del carácter aurático que caracteriza las obras literarias. Nuestro punto de vista es el de que aunque los tebeos no son literatura en el sentido estricto de la palabra, sino literatura de masas, no por ello son un producto sin valor. Los tebeos son un elemento que propicia del desarrollo de la lectura y del idioma en cuestión. Las palabras de Mafra (2003) expresan exactamente lo que pensamos: “En un proyecto consecuente de enseñanza de lectura, es necesario que se asuma pedagógicamente —y sin prejuicios— la literatura de masa como una forma de iniciación a la lectura” (MAFRA, 2003:xviii) (traducción nuestra).

2. Los tebeos en sus aspectos verbales y no verbales

Los tebeos son textos sincréticos, puesto que reúnen más de un sistema de lenguaje en un solo objeto que, al unísono, transmite un mensaje. Como resaltan Fiorin y Savioli (1992):

Tanto el lenguaje verbal como los lenguajes no verbales expresan sentidos y, para ello, utilizan signos, con la diferencia de que, en el primer tipo de lenguaje, los signos se constituyen de los sonidos de la lengua [...] mientras que en los demás se explotan otros tipos de signos, como las formas, el color, los gestos, los sonidos musicales, etc. (traducción nuestra).

Los tebeos ponen en interacción dos códigos —el verbal y el icónico—, que se caracterizan por la no-linealidad, es decir, por la no superposición de signos en el espacio de la línea escrita, que se presenta de modo simultáneo. De ese modo, tanto las imágenes como los textos escritos tienen que ser comprendidos, puesto que conforman, en conjunto, el significado de los mensajes. El sentido del texto, por tanto, sólo emerge cuando el destinatario es capaz de interpretarlo como un todo.

Una proposición de “gramática del tebeo”

Siguiendo las huellas de varios estudios puntuales en que se realizaron investigaciones sobre los tebeos antes que nosotros, vamos a incluir entre los elementos específicos que constituyen la “gramática verbal del tebeo”: el *título*, el *subtítulo*, el *cartucho*, los *tipos de discurso*, el *espacio*, el *tiempo de la narración*, los *personajes* y el *enredo*.

El *título* anticipa algo sobre la historieta, intensificando la relación destinador-destinatario (fig. 6).

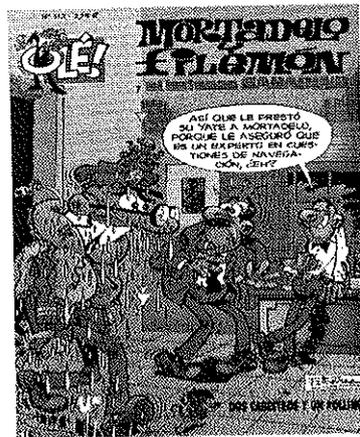


fig. 6: Portada de una revista de Mortadelo y Filemón, cuyo título, que aparece a pie de página, anticipa el contenido de las historietas.

El *subtítulo* presenta una explicación un poco más detallada con respecto a la que aporta el título (fig. 7).



Fig. 7: subtítulos de tebeos de Ibáñez (Mortadelo y Filemón y El Botones Sacarino), que se extrajeron de la revista cuya portada ha sido presentada antes y aclaran, para el lector, quiénes son los dos cabestros (Mortadelo y Filemón) y el pollino (El botones Sacarino)⁴ que el título de la colección anuncia.

El *cartucho* desempeña la función de narrador, presentando alguna instancia narrativa que no forma parte de la historia propiamente dicha (fig. 8). Entre sus principales funciones están la de introducir las historietas, informando sobre algún dato extraordinario y ofreciendo explicaciones y descripciones aclaratorias, con vistas a conectar las viñetas.



fig. 8: cartucho

El *tipo de discurso* más frecuente en los tebeos es la narración. A pesar de ello, los tebeos también suelen alimentarse de secuencias de diálogo.

⁴ El Botones Sacarino es otro personaje de Ibáñez. Su trabajo está muy bien determinado, limitándose a resolver pequeños desperfectos y a hacer algunos recados, pero él, por su carácter apacible, se ha convertido en la víctima preferida de su jefe.

Todos los acontecimientos ocurridos en los tebeos se dan en el *espacio* de las viñetas, que pueden ser reales o imaginarios.

El *tiempo de la narración* es muy variable. A través de recursos gráficos muy variados, se puede imprimir la idea de velocidad o de lentitud a la narración.

Los tipos más frecuentes de *personajes* en los tebeos suelen ser el detective, el policía, el gángster, el delincuente, el vago, el héroe, el amigo del héroe, el antihéroe, el amor secreto del héroe, el niño travieso y sus amiguetes, el adolescente en conflicto y la mujer moderna, independiente y en crisis.

Los *enredos* de los tebeos se montan sobre elementos estereotipados. De entre las situaciones prototípicas del tebeo deslindadas por Villafañe y Mínguez (1996/2000/2002), podemos destacar algunas que suelen ser bastante recurrentes:

a. aquellas en las que la vida del héroe corre riesgo (fig. 9);



fig. 9: riesgo de vida

b. aquellas en las que se muestra la caída de algún (o varios) personaje(s) (fig. 10);



fig. 10: la caída

c. aquellas en las que se deja ver algún artificio por parte de un personaje (fig. 11 parte a);

d. aquellas en las que se destaca la sudoración de uno (o varios) personaje(s) como consecuencia de una situación comprometida (fig. 11 parte b);



fig. 11 (parte a)

fig. 11 (parte b)

Para una lectura adecuada del lenguaje no verbal de los tebeos

Como hemos dicho ya, la configuración de los tebeos forma una unidad, o sea, texto escrito e imagen se complementan mutuamente para expresar sentidos. A pesar de ello, desde el punto de vista de la producción, la base del tebeo es el texto escrito:

Lo que más me cuesta es parir la idea. Una vez que tengo el tema se me van ocurriendo situaciones cómicas y un argumento que las une. Luego pienso en lo que van a decir los personajes. Aquí soy muy exigente. Hay que cuidar mucho los diálogos, elegir las palabras adecuadas, evitar repeticiones... Y cuando lo tengo todo, todo planeado, cojo el lápiz y empiezo a dibujar: el dibujo viene después. El guión es, sin duda, lo más importante de una historieta, y lo que más esfuerzo me lleva... (IBAÑEZ, *apud* PLAZA, 1998).

Pero, por otra parte, desde el punto de vista de la recepción, el lenguaje icónico tiene una importancia mucho mayor de que el lenguaje verbal:

El lenguaje no verbal como, es obvio, no explota los recursos fónicos propios del lenguaje verbal tales como aliteraciones, rima, ritmo o asonancia. Como los signos tienen otra naturaleza en un texto no verbal, encontramos oposiciones de colores, formas (líneas rectas en contraposición a líneas curvas; horizontales a verticales), oposiciones de luz y sombra, etc. (FIORIN y SAVIOLI, 1992:374) (*traducción nuestra*).

Existe una cierta polémica en lo que respecta a la posibilidad de proponer una gramática del lenguaje no verbal paralela a la gramática del lenguaje verbal. Santaella y Nöth (2001) mencionan que la preocupación relacionada con la cuestión de la gramática de la imagen surgió en el campo de la semiótica de la imagen cuando se intentaba probar el postulado de Saussure sobre la transferencia del modelo de la lengua para otros objetos de investigación. Esos mismos autores dicen que a pesar de que Benveniste (1969) argumentaba que las imágenes no rellenan los requisitos que, según él, serían indispensables para la existencia de una gramática de la imagen similar a la de la lengua, pero que "los semiólogos

de la imagen siguieron su búsqueda por una gramática de la imagen, procurando, principalmente, analogías entre los dos planes de articulación (la doble articulación) del lenguaje.”

Así como otros investigadores que “postularon homologías entre la imagen y el lenguaje en el plano de la frase (o de las proposiciones) y en su división entre sujetos (argumentos) y predicados” (SANTAELLA y NÖTH, 2001), nosotros asumimos, en este trabajo, la posibilidad de proponer una gramática específica para sistemas verbales-icónicos, o, más precisamente, una “gramática de los tebeos”. Vamos a presentar, a continuación, algunas de las características de esa gramática.

Fonética del lenguaje no verbal de los tebeos

En los tebeos, las onomatopeyas aparecen no como mero recurso lingüístico, sino de modo verbal-visual, con una preponderancia de lo acústico sobre lo visual (fig. 12).



fig. 12: onomatopeya

Para conseguir ese efecto, los dibujantes aprovechan al máximo el espesor de las letras y los colores fuertes y chillones, de tal modo que el texto escrito parece emitir los sonidos que se quiere expresar. En ese sentido, postulamos la onomatopeya como la fonética de la gramática del lenguaje no verbal (figs. 13 y 14).

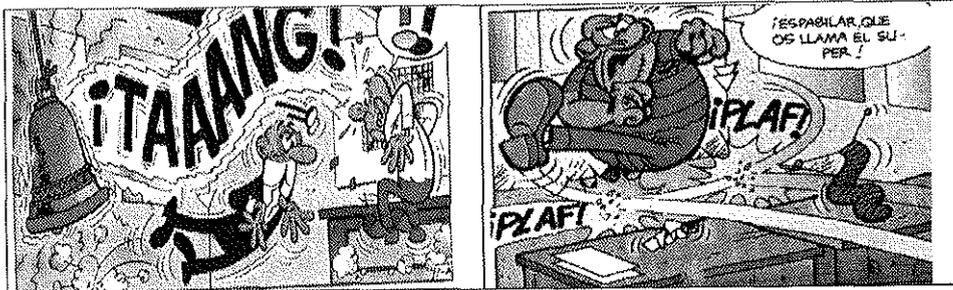


fig. 13: onomatopeya que reproduce el repicar de una campanada.

fig. 14: onomatopeya que reproduce el sonido de golpes.

Morfología del lenguaje no verbal del “tebeo”

Para nosotros, la morfología del lenguaje no verbal de los tebeos lo constituye, entre otros elementos, el uso de *viñetas*, *bocadillos* y *tipos de letras*.

El uso de *viñetas* es la principal marca de los tebeos, sirviendo como “marco” para el escenario, los personajes, en fin, para las narraciones. Cada viñeta es “la representación pictórica del mínimo espacio y/o tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un cómic” (GUBERN, 1981:115).

Existen varias teorías que ofrecen una explicación para el origen de los *bocadillos* (también denominados globos). Una de ellas afirma que los bocadillos surgieron en Europa, en el siglo XIV, cuando se usaban cartelitos en las ilustraciones, junto a la boca de los personajes. Otra, relata que los precedentes más antiguos de los bocadillos los produjeron caricaturistas británicos de finales del siglo XVIII, como T. Rolandson (1756-1827), por ejemplo. Hay, todavía, una teoría más que sostiene la idea de que el uso de bocadillos se inspiró en el trabajo de Outcault, que presentaba los textos escritos de *The Yellow Kid* en la túnica de su personaje. En este trabajo, asumimos que Töpffer fue el introductor de los bocadillos en las historietas, ya que Rolandson usaba bocadillos en ilustraciones, aunque éstas no presentaban la configuración de historietas, y que Outcault sólo empleó bocadillos como marcos para las hablas de sus personajes en 1896, nueve años, después de que Töpffer lo hizo.

Los bocadillos representan el discurso directo. Se los utiliza en lugar de los verbos de elocución y de los signos de puntuación (dos puntos y raya) (DURÃO, 2003). A pesar de que sirven principalmente para contener las expresiones verbales de los personajes, también pueden ser icónicos. Los tipos de bocadillos más frecuentes son:

a) *bocadillo de habla*: suele tener una forma redondeada, hecha en línea no interrumpida. Además, tiene un rabillo que sobresale en la dirección del personaje que emite la locución (fig. 15):



fig. 15: bocadillos de habla

b) *bocadillo de pensamiento*: es aquel en que la conexión entre el globo y el personaje se efectúa mediante burbujas, lo que indica que el contenido escrito o icónico corresponde al pensamiento del personaje (fig. 16):



fig. 16: bocadillo de pensamiento

c) *bocadillo de grito*: tiene líneas irregulares, quebradas o temblorosas (en el cuerpo del propio globo o en su rabillo), indicando que la emisión de la locución es muy potente o indicando un ruido proveniente de un aparato receptor (fig. 17):

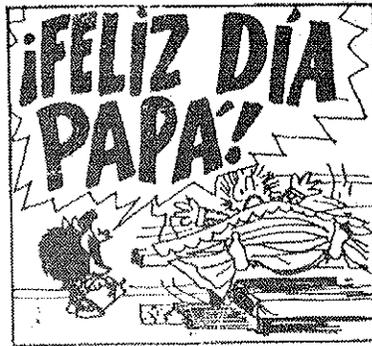


fig. 17: bocadillo de grito

d) *bocadillo unísono*: es el que posee varios rabillos para indicar que la locución proviene de más de un emisor, de modo simultáneo;

e) *bocadillo de cuchicheo*: es el que está hecho de líneas punteadas para indicar que el personaje cuchichea o habla algo de modo tenue;

f) *bocadillo encadenado*: indica que un único personaje dice o piensa cosas en secuencia, manteniendo una pausa entre una y otra habla o pensamiento.

El *tipo*, el tamaño y el trazado de las letras pueden usarse para componer el texto escrito en el sentido de expresar las sensaciones de los personajes. Por ejemplo, palabras pronunciadas en un tono elevado de voz son escritas con tipos mayores y con trazados más gruesos (fig. 18).



Fig. 18: letras

Sintaxis del lenguaje no verbal del “tebeo”

Entre otros elementos, la sintaxis del lenguaje no verbal de los tebeos está constituida por el *formato*, por el *encuadre* y por los *planos*, por los *ángulos de visión* y por las *relaciones de espacio* (distancia).

Hay *formatos* más tradicionales, que suelen ser cajas rectangulares de líneas rectas, y formatos más exóticos, en los que las líneas pueden mostrarse irregulares o interrumpidas. El empleo de uno o de otro depende de la intención del autor (fig. 19).

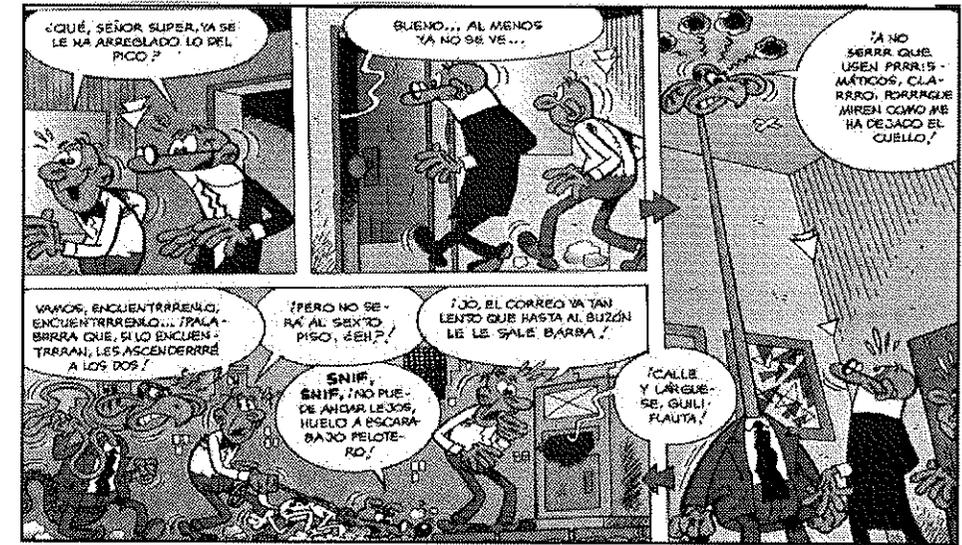


Fig. 19: formatos variados

El *encuadre* es la forma como se muestra la escena dentro de la viñeta. El encuadre revela la elección de un campo visual a partir de un determinado ángulo (acercado, alejado, con zoom, etc.).

Las imágenes se presentan en *planos* y en *ángulos de visión* diferentes, en función del destaque que el autor del texto quiere dar al escenario o a los personajes. Los planos son espacios comprendidos entre el punto de partida y su toma.

Los planos se definen de acuerdo con las características explotadas en los ejes de visión. Los planos de visión comúnmente explotados son:

a) Plano general: muestra escenario y personajes (fig. 20):



fig. 20: plano general

b) Plano total: muestra el personaje de cuerpo entero;

c) Primer plano: muestra el personaje desde la cabeza hasta los hombros;

d) Plano medio: muestra el personaje desde la cabeza hasta la cintura (fig. 21):



fig. 21: plano medio

e) Plano americano: muestra el personaje desde la cabeza hasta la rodilla (fig. 22):

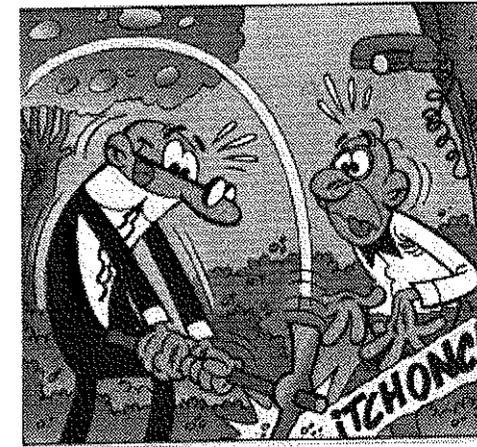


fig. 22: plano americano

f) Plano de detalle: enfoca solamente un aspecto muy específico (que puede ser un detalle del rostro, de un objeto, etc.), lo cual domina todo el recuadro;

g) Plano en perspectiva: muestra el conjunto de diversos planos ;

h) Plano de conjunto: abarca los personajes de cuerpo entero, sin que haya espacio sobre las cabezas o debajo de los pies de los personajes.

Se presentan las acciones a través de *ángulos de visión*. Se suelen explotar tres tipos de ángulos de visión:

a) ángulo frontal: muestra la acción de frente (fig. 23):



fig. 23: ángulo frontal

- b) Ángulo picado o superior: muestra la acción de arriba hacia abajo;
- c) Ángulo contrapicado o inferior: muestra la escena de abajo hacia arriba.

La *distancia* es el espacio que separa las viñetas, interfiriendo en el modo como se narra la historieta. Cuando la distancia entre dos cuadros es mayor, ello puede indicar que hay un intervalo de tiempo mayor y un clima de poca tensión. Al contrario, cuando esa distancia es menor, ello puede indicar que hay un intervalo más corto de tiempo y un clima más tenso. De acuerdo con Villafañe y Mínguez (1996/2000/2002), las relaciones de espacio pueden ser:

- a) de contigüidad total: cuando las viñetas coinciden totalmente;
- b) de contigüidad geométrica: cuando el fuera de campo en una viñeta se prolonga con precisión en el campo de la viñeta contigua;
- c) de discontinuidad total: cuando se pasa de un escenario a otro completamente distinto;
- d) de discontinuidad relativa: cuando se supone una cierta proximidad entre ambos espacios.

Léxico del lenguaje no verbal del tebeo

Según nuestro punto de vista, entre otros elementos, forman parte del léxico del lenguaje no verbal de los tebeos los símbolos de expresividad, los símbolos de movimiento y las metáforas visuales. De los de los símbolos de expresividad más frecuentes que Villafañe y que Mínguez indican (1996/200/2002), destacamos cinco:

- a) cabello desaliñado y ojos desorbitados: expresan temor o rabia;
- b) cejas altas: indican sorpresa;
- c) cejas fruncidas: indican rabia o concentración;
- d) ojos y boca abiertos: expresan sorpresa;
- e) boca mostrando los dientes: indica una maniobra astuta;

Del pequeño repertorio de símbolos gráficos que sirven para indicar *movimiento* que Villafañe y Mínguez presentan (1996/200/2002:300-301), destacamos cuatro:

- a) caída: líneas cinéticas;
- b) mareo: líneas circulares que rodean el personaje;
- c) pelea: líneas cinéticas;
- d) giro: descomposición del movimiento en sus diferentes fases.

Entre las *metáforas visuales* presentadas por Gubern (1981:148) destacamos:

- a) signo de exclamación: indica sorpresa;
- b) imagen de un plato suculento o un hueso: indica hambre;
- c) corazón: indica pasión amorosa;
- d) luz: indica idea;
- e) estrellitas: indica golpe (fig. 24):



fig. 24: estrellitas

- f) sapo, culebras y otras imágenes caóticas: indica palabras malsonantes (fig. 25):

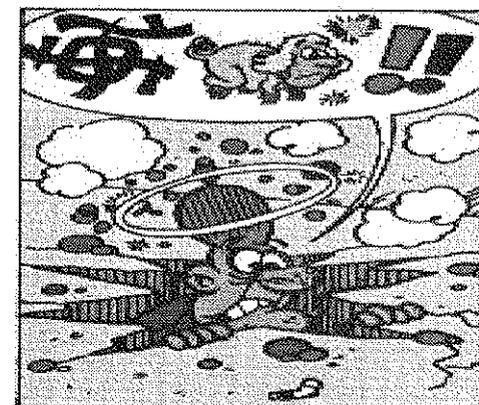


fig. 25: imágenes caóticas

- g) signos musicales: indican que un personaje canta o el sonido de algún aparato sonoro.

Las palabras de Campos y Llano (1996) son importantes para justificar la importancia de la explicitación de todas las características que resaltamos de los tebeos:

(...) aunque parezca raro, hay algunos [estudiantes], que independientemente de la edad, no se dan cuenta de las peculiaridades de este material gráfico, la función de cada globo (los que indican rabia, queja, sonidos en general), lo que dificulta la percepción del humor y de la crítica y, consecuentemente, la comprensión del mensaje.

3. Propuesta de empleo de tebeos en la clase de español como lengua extranjera

En esta última parte del presente estudio, queremos proponer la utilización de una historieta de *Mortadelo y Filemón* (de Francisco Ibáñez). En primer lugar, presentamos una síntesis sobre el autor y sobre el contexto de producción de ese tebeo; después, trazamos una caracterización de sus personajes fijos. Por último, presentamos algunas sugerencias sobre cómo usar una historieta como material didáctico en una clase de español.

a) autor y contexto de producción

Francisco Ibáñez nació en Barcelona en 1936. En 1957, ingresó en el equipo de autores de tebeos vinculados a la "Editorial Bruguena". Ibáñez es autor de *Mortadelo y Filemón* (1958), *La Familia Trapisonda – un grupito que es la monda* (1958), *13 Rue del Percebe* (1961), *Rompetechos* (1964), *El botones Sacarino* (1963) y *Pepe Gotera y Otilio* (1966) (fig. 26).



fig. 26: autorretrato de Ibáñez en 1983, con sus personajes.

Cuando Ibáñez pasó a formar parte del equipo de autores de la Bruguena, los tebeos de mayor éxito en España eran americanos —*Tarzan* (de Hogarth) y *Flash Gordon* (de Alex Raymond). El patrón de esos tebeos era una serie de viñetas que culminaban en la última, en la que estaba presente el componente humor. Ibáñez modificó ese esquema al incluir varias viñetas graciosas en el interior de sus historietas, esquema que mantiene hasta hoy.

b) caracterización de los personajes

<p>Mortadelo</p> 	<p>Hombre de mediana edad, completamente calvo. Tiene una nariz enorme. Lleva unas gafas compatibles con su nariz, es decir, enormes. Mortadelo es agente secreto y trabaja para la Agencia de Inteligencia T. I. A. Forma pareja profesional con Filemón.</p>
<p>Filemón</p> 	<p>Hombre de mediana edad, calvo. Tiene un humor de perros, aunque buen corazón. Es el superior inmediato de Mortadelo.</p>
<p>El Súper</p> 	<p>"El súper" es el responsable de la T. I. A. Es un hombre muy feo, pero se cree simplemente irresistible.</p>
<p>Prof. Bacterio</p> 	<p>Hombre calvo y de barba muy abundante. Es inventor de instrumentos y aparatos que deberían ayudar (pero que en verdad, estorban) el trabajo de los agentes secretos.</p>
<p>Ofélia</p> 	<p>Mujer rubia y gorda. Viste vestidos muy prietos y botas. Es la secretaria de la T. I. A. Siempre dice las cosas más inconvenientes en los momentos menos propicios.</p>

Fig. 27: Personajes fijos de *Mortadelo y Filemón*

c) historieta



d) Aplicaciones didácticas

La lectura de los tebeos tiende a beneficiar el conocimiento lingüístico de los aprendices de español, ampliando su habilidad de comprensión lectora, de expresión oral y escrita, así como su vocabulario.

Primeramente, el profesor debe permitir que sus alumnos lean el tebeo propuesto antes de que se lo comente en la clase, dándoles oportunidad para divertirse y de interpretar las características del tebeo por sí mismos, o sea, usando su conocimiento previo (conocimiento lingüístico, textual y de mundo). A continuación, el profesor puede solicitar que varios alumnos hagan una lectura dramatizada de ese tebeo, así se explicitarán las características verbales (vocabulario típico de los personajes, onomatopeyas, pausas, etc.), así como las características no verbales (bocadillos, símbolos gráficos, etc.), ayudándoles a sobrepasar los límites de una lectura intuitiva y superficial, llegando a hacer una lectura consciente y profundizada de los dos tipos de lenguaje en juego. Después, el profesor puede dar oportunidad a los alumnos para que hagan comentarios interpretativos, de forma oral, sobre el lenguaje no verbal empleado en cada viñeta de la historieta, de esa forma podrán demostrar entendimiento o no de los principales aspectos de la narración. Seguidamente, el profesor puede, por ejemplo, solicitar que los alumnos escriban, otra vez, la historieta, modificándola, a partir de una fotocopia de la misma con bocadillos en blanco. O aun, solicitar que produzcan una nueva historieta, creando personajes y escenarios ellos mismos.

Para incrementar el vocabulario, el profesor puede solicitar que elaboren glosarios con palabras y expresiones nuevas aparecidas en la historieta, y, posteriormente, pedir que construyan frases con esas palabras y expresiones, con el fin de que las incorporen a las ya conocidas.

4. Consideraciones finales

Los tebeos escogidos no deben exceder excesivamente el nivel de conocimiento lingüístico de los alumnos, ni ser exageradamente fáciles, para que tanto en un caso como en el otro, no perturben el interés y quiten el placer de la lectura.

Constituye una actitud didáctica productiva el hecho de que el profesor planee actividades que posibiliten a los alumnos leer y analizar los tebeos, puesto que ello les asegura una mejor preparación para transponer los conocimientos adquiridos en el ambiente escolar para su vida extraescolar.

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Universidade estadual de Londrina

Referencias bibliográficas

- ALMEIDA, Fernando Afonso de. (2001) Arquitetura da história em quadrinhos: Vozes e linguagens. *Linguagem & Ensino*, 4/1:113-140.
- BORGES, Lien Ribeiro. (2001) "Quadrinhos: literatura gráfico-visual". *Aguaquê*, 3/2.
- CAMPOS, Simone N.; LLANO, Javier. (1996) "La utilización de historietas y chistes gráficos en la enseñanza de español para estudiantes brasileños: una realidad 'tragicómica'". *Actas del IV Seminario de Dificultades de español para la enseñanza del español a lusohablantes*. São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil, p. 116-121.
- CRISTÓVÃO, Vera Lúcia Lopes; DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri; NASCIMENTO, Elvira Lopes. (2003) "História em quadrinhos em inglês e em espanhol um gênero a ser desconstruído e descrito". *Anais do XVI Seminário do Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná*. Londrina: CELLIP/Fundação Araucária/UEL.
- DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão. (2003) "História em quadrinhos: um gênero textual, no mínimo divertido!" *Anais do I Encontro de Iniciação Científica do Curso de Letras. O Desafio das Letras*. Rolândia: Faculdade Paranaense. CD-rom.
- . (2003) "Proposta de uma gramática específica para sistemas verbais-icônicos: o caminho para uma leitura produtiva do gênero textual 'história em quadrinhos'". In: CRISTÓVÃO, Vera Lúcia Lopes; NASCIMENTO, Elvira Lopes. *Gêneros Textuais: teoria e prática*. Londrina: Moriá, 2004. p. 158-166.
- . (2003) "¡Los tebeos en pantalla! El empleo del «tebeo» en el proceso de enseñanza/aprendizaje de español como lengua extranjera". In: PERDIGUERO, H.; ÁLVAREZ, A. (eds.) *Medios de Comunicación y Enseñanza del Español como Lengua Extranjera*. *Actas del XIV Congreso Internacional de ASELE*. Burgos: Universidad de Burgos/ASELE, 2004, p. 596-613. CD-rom.
- EGUTI, Clarícia Akemmi. (1999) "A oralidade nas Histórias em Quadrinhos". *Aguaquê*, 1/3. <www.wca.usp.br/nucleos/nphqeca.pag.1.htm>
- FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. (1992) *Para entender o texto*. São Paulo: Ática. p. 371- 375.
- GASCA, L.; GUBERN, R. (1988). *El discurso del comic*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ CANO, J. (1998) "Ibáñez: el niño que no lea 'Cómics' no leerá libros". *Tiempo*, 25/5/1998.
- GUBERN, R. (1981) *El lenguaje de los comics*. (4 ed.) Barcelona: Ediciones Península.
- HIGUCHI, Kazuko Kojima. (1997) História em Quadrinhos. In: PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. *Ensinar e Aprender*, vol 3. p. 26-39.
- HIGUCHI, Kazuko Kojima. (2002) "Super-homem, Mônica & Cia." In: Chiappini, Ligia, coord. Geral. *Aprender e Ensinar com Textos não escolares*. Vol. 3. São Paulo: Cortez. p. 125-154.
- IANNONE, Leila Rentroia; IANNONE, Roberto Antonio. (1994) *O mundo das Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Moderna.
- KNOBLER, N. (1970) *El diálogo visual*. Madrid: Aguilar.

- KULSAR, Paulo André Machado. (2001) "As noções de justiça dos Super-heróis. Parte 1: as histórias em quadrinhos e o conceito de justiça [1]. *Aguaquê*, 3/2. <www.wca.usp.br/nucleos/nphqeca.pag.1.htm>
- MAFRA, Núbio Delanne Ferraz. (2003) *Leituras à revelia da escola*. Londrina: Eduel.
- MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. (2002) Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONISIO, Ângela Paiva, MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. *Gêneros Textuais & Ensino*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna. p. 194-207.
- MORETTI, Marco Aurélio Morrone. (2000) "Quadrinhos e internet: uma simbiose possível". *Aguaquê*, 2/3:2000. <www.wca.usp.br/nucleos/nphqeca.pag.1.htm>
- MOYA, Álvaro de. (1971) "No mundo dos quadrinhos: Mao, Mônica, Tarzan e o underground russo atacam". *Realidade*, 69:45-56.
- . (1987) *História da história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense.
- ORTEGA, Pilar. (1999) "Francisco Ibáñez: 'el cómic es el primer escalón hacia la gran literatura'". *La razón*, 8 de junio de 1999.
- PLAZA, J. M. (1998) "Francisco Ibáñez: 'Lo importante no son los dibujos, sino los guiones'". *Leer*: julio/agosto.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. (2001) *Imagem*. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras.
- VERGARA, Jorge. (1973) "Comics y relaciones mercantiles". *Casa de las Américas*, 77:126-142.
- VERGUEIRO, Waldomiro. (2001) "As histórias em quadrinhos e seus gêneros. Parte 1". <www.alvarez.hpg.ig.com.br/hq/as_e_seus_generos_1.htm>
- . (2001) "As histórias em quadrinhos e seus gêneros. Parte 2". <www.alvarez.hpg.ig.com.br/hq/as_e_seus_generos_2.htm>
- . (2001) "As histórias em quadrinhos e seus gêneros. Parte 3". <www.alvarez.hpg.ig.com.br/hq/as_e_seus_generos_3.htm>
- . (2001) "Arte sequencial – A imaginação toma forma no papel." <www.wca.usp.br/nucleos/nphqeca.pag.1.htm>
- VIDAL-FOLCH, Ignacio. (2003) "Un cómic de cine". *EPS – El País Semanal*, 1374:36-45.
- VILLAFANE, Justo; MÍNGUEZ, Norberto. (1996/2000/2002). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Ediciones Pirámida.

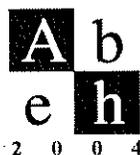
Referencia del tebeo

IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 113 Barcelona: Ediciones B, 1995/1998/2003.

Referencias de las figuras

- Fig. 1: IANNONE; IANNONE, 1994/2002, pág. 28.
- Fig. 2: MOYA, 1987/1996, pág. 7.
- Fig. 3: IANNONE; IANNONE, 1994/2002, pág. 31.
- Fig. 4: IANNONE; IANNONE, 1994/2002, pág. 33.
- Fig. 5: MOYA, 1971, pág. 46.

- Fig. 6: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 113 Barcelona: Ediciones B, 1995/1998/2003.
 Fig. 7: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 8: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 9: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 10: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 11: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 12: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 13: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 14: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 143 Barcelona: Ediciones B, 1998.
 Fig. 15: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 143 Barcelona: Ediciones B, 1998.
 Fig. 16: Tiras de Quino. *Mafalda 2*. Ediciones Lumen, s/f.
 Fig. 17: Tiras de Quino. *Mafalda 2*. Ediciones Lumen, s/f.
 Fig. 18: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 19: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 20: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 21: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 22: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 23: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 24: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 25: IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón*, nº 10 Barcelona: Ediciones B, 1993/1990/2000.
 Fig. 26: VIDAL-FOLCH, Ignacio. "Un cómic de cine". *EPS – El País Semanal*, 1374:36-45, 2003.



Corpus Lingüístico e a aquisição de falsos cognatos em espanhol como língua estrangeira. Estudo de Caso

Maria Cibele González Pellizzari Alonso

Introdução

Atualmente sabemos que o léxico é um importante elemento para que possa haver comunicação fluente e natural entre os falantes de uma língua, e que desenvolver e enriquecer o léxico dos alunos, seja ativo ou passivo, não é uma tarefa simples para um professor de língua estrangeira.

Entre os vários aspectos que esse tema abrange, temos os falsos cognatos, ou também conhecidos como "falsos amigos" ou "heterossemânticos" (léxico de línguas diferentes que mantêm uma relação etimológica, mas que evoluíram de modo diferente em significado, mantendo uma forma total ou parcialmente similar).

Trataremos neste estudo especificamente da aquisição dos falsos cognatos em espanhol como língua estrangeira (E/LE) por alunos brasileiros. Nos anos 90, foram realizados importantes estudos sobre os falsos cognatos português-espanhol, mas todos dedicados somente à reflexão da produção, mencionando os "deslizes" lingüísticos que os alunos brasileiros de espanhol costumam realizar durante sua produção, não havendo uma preocupação com o que fazer para solucioná-los.

Durante o processo de aquisição do E/LE, por mais que os alunos brasileiros se apoiem nos aspectos globais da língua em estudo, deixam-se influenciar, quase sempre, pela sua língua materna, transferindo significados à língua estrangeira que não lhe corresponde. O problema de alunos que lidam com línguas tipologicamente próximas, como é o caso do português/espanhol, é que, induzidos pela forma de certa palavra, podem ultrapassar

o âmbito da língua em questão e buscar pistas de recuperação na língua materna. Sem dúvida, algumas vezes a língua materna é um input transferível muito rentável, mas também pode ser uma forte aliada das interferências.

As línguas tipologicamente próximas favorecem a eliminação de algumas etapas do processo de aprendizagem, mas, por outro lado, ocultam aspectos diferenciados que podem manifestar-se de forma equívoca no processo de aquisição lingüística, dificultando o pleno domínio dessa língua. Por isso, pareceu-nos pertinente fazer este estudo de caso com o propósito de analisar como um corpus lingüístico pode ajudar na resolução das interferências lingüísticas causadas pelos falsos cognatos. Como fundamentação teórica e metodologia nos apoiamos principalmente na Lingüística de Corpus, que estuda a língua a partir da observação de textos em língua natural e usos autênticos armazenados eletronicamente.

Objetivo

O objetivo deste estudo foi observar como as atividades dirigidas por corpora lingüísticos podem contribuir para a aquisição dos falsos cognatos em E/LE.

Os objetivos específicos são:

- Selecionar 3 falsos cognatos de uso mais freqüente nos manuais didáticos (nível básico) de E/LE que podem afetar o processo de ensino / aprendizagem de alunos brasileiros;
- Organizar atividades didáticas dirigidas por corpora para a aquisição desses falsos cognatos;
- Avaliar a reação dos alunos e o resultado das atividades.

Um dos problemas referente ao ensino/aprendizagem do léxico em E/LE é a pouca atenção dos manuais didáticos aos falsos cognatos, já que a grande parte está pensada para um público geral, não considerando a língua materna do aluno.

A importância da preparação de material didático a partir de corpora eletrônicos para o ensino de E/LE a brasileiros se deve principalmente ao fato de contar com usos autênticos de linguagem e, neste caso específico dos falsos cognatos, a possibilidade de uma análise contrastiva com um corpus de português, permitindo aos alunos observarem as diferenças de significado e usos.

É necessário citar que há uma escassez de pesquisas que aplicam conceitos e metodologias da Lingüística de Corpus ao ensino de E/LE. Atualmente os manuais didáticos mais usados não são preparados com o apoio de um corpus; nem mesmo no método *Cumbre* de Aquilino Sánchez, autor que mais faz uso de corpus em língua espanhola, observa-se o uso de atividades com linhas concordâncias ou com instrumentos associados ao uso de corpus em sua metodologia.

Outro aspecto importante deste estudo é que o enfoque proposto pelas atividades com corpus propicia a conscientização lingüística do aluno e sua autonomia.

Concluindo, a relevância do trabalho aqui proposto visava contribuir com a Lingüística de Corpus aplicada ao ensino/aprendizagem do E/LE, considerando as necessidades e as dificuldades do aluno e também comprovar se as atividades com corpus podem realmente contribuir para uma melhor aquisição dos falsos cognatos e verificar como os alunos reagem ao trabalhar com linhas de concordância.

Fundamentação teórica

Ringbon (1992), em um estudo intitulado "On L1 transfer in L2 comprehension and L2 production", afirma que o processo de ensino/aprendizagem de uma língua estrangeira é relativamente fácil se esta é tipologicamente próxima à língua materna do aprendiz. Segundo ele, essa facilidade se deve à existência de homógrafos unissêmicos ou cognatos comuns às duas línguas, considerando que os cognatos são formas lingüísticas derivadas historicamente da mesma fonte, possuindo uma identidade total ou parcial entre eles, por isso a identificação de seu significado não requer muito esforço. O mesmo ocorre com os sistemas gramaticais. Se os sistemas gramaticais da língua materna e da língua estrangeira são congruentes, o aluno não tem que se esforçar muito para compreender as relações morfosintáticas da língua estrangeira que aprende, o que facilita sua tarefa ao interpretar esse idioma, já que o sentido global das mensagens normalmente é suficiente para que possa compreender, mesmo se houver algum falso cognato. Assim sendo, Ringbon afirma que a semelhança léxica e estrutural entre línguas é uma facilidade no processo de ensino/aprendizagem.

Se assumirmos o que propõe Ringbon, deixamos de lado o fato de que há formas e estruturas lingüísticas que parecem transparentes / semelhantes, mas que, na verdade, não o são, podendo transtornar o processo de aprendizagem.

Apesar de que em muitos casos o léxico comum entre o português e o espanhol favorece o conhecimento intuitivo do significado de uma quantidade importante de palavras e expressões; em outros, se limita unicamente ao plano do significante, o que ocorre graças a diferenças geradas ao longo da história das duas línguas em função do desenvolvimento das palavras, assim como o próprio desenvolvimento dessas línguas, que ora coincidiu, ora não.

Também há que considerar que o léxico do português e do espanhol não se dispõe em um plano totalmente equivalente, pois a freqüência do uso de uma palavra em uma língua não corresponde exatamente à freqüência da mesma na outra língua, tanto no campo semântico, que delimita umas e outras palavras, como as conotações que foram adquiridas. O processo de evolução continua com forma e velocidade variável de língua a língua.

Uma das áreas de pesquisa que mais cresce e que se preocupa com o estudo lexical é a Lingüística de Corpus, tanto na descrição da linguagem como no ensino de idiomas.

Um corpus, segundo a descrição de Aquilino Sánchez (1995), é "um conjunto de dados lingüísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos), sistematizados conforme determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de forma que sejam representativos da totalidade do uso lingüístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal forma que possam ser processados por computador com a finalidade de facilitar resultados vários e úteis para a descrição e a análise".

O estudo da linguagem através da observação de dados já tem uma longa tradição em Lingüística.

Nos anos 50, John R. Firth, que foi o fundador da tradição britânica na Lingüística, publicou *Papers in linguistics*, onde este enfoque ao estudo da linguagem resumia-se com a famosa frase "you shall know a word for the company it keeps". Para Firth "a lingüística é uma ciência social aplicada, pois está envolvida com os problemas da língua e da sociedade"

(Stubbs, 1993). Este interesse empírico desapareceu no final dos anos 50, devido a duas fortes críticas que a lingüística baseada em corpus vinha recebendo.

Uma das críticas mais duras à investigação lingüística baseada em corpus era a falta de confiança nos resultados obtidos através do processamento manual de um número muito grande de dados. Este problema foi solucionado nos anos 80, quando surgiram os computadores pessoais, que nos permitem armazenar e processar dados com um esforço e margem de erro muito pequenos.

Outra crítica que colaborou para o atraso no desenvolvimento da Lingüística de Corpus foi a mudança de paradigma ocorrida no início dos anos 60 com as novas considerações de Chomsky em sua obra *Syntactic Structures*, que defende um modelo de competência tácito e internalizado que todo falante tem da língua. A preocupação de Chomsky era buscar evidências que comprovassem a existência de “universais lingüísticos”, características comuns. Os dados necessários para o lingüista estavam na sua mente e eram acessíveis por meio da introspecção. O interesse era a investigação da competência lingüística e não o estudo do desempenho.

As idéias de Chomsky foram amplamente aceitas na comunidade científica, dessa forma, os métodos empíricos ficaram em segundo plano.

Mas, a partir dos anos 80, com o desenvolvimento dos computadores e ferramentas informáticas que permitem selecionar, analisar, ordenar e calcular dados houve o ressurgimento dos métodos empíricos e estatísticos de análise lingüística típicos da década dos 50, quando era comum o estudo das unidades léxicas baseado não apenas em seu significado, mas também em sua frequência com outras palavras.

Na Lingüística de Corpus, a língua é vista como um sistema probabilístico. Segundo Sinclair (1991) e Halliday (2002), o falante faz escolhas lingüísticas que terão maior ou menor frequência de acordo com o contexto.

A Lingüística de Corpus vem colaborando de forma direta e positiva no processo de ensino/aprendizagem de línguas estrangeiras. Os efeitos mais diretos podem ser observados na aquisição de léxico e de gramática através da utilização de exemplos reais e autênticos da linguagem, o que permite que o aluno tenha contato com situações de comunicação reais, permitindo também um estudo contrastivo entre várias línguas e a frequência de uso.

Resultados de estudos realizados em língua inglesa e alemã indicam que há diferenças importantes entre o que os livros ensinam e a maneira como um falante nativo usa a língua, segundo as evidências do corpus. É verdade que, apesar do reconhecimento de importância da Lingüística de Corpus por parte de autores de métodos de língua estrangeira, a grande maioria dos materiais ainda está elaborada dentro de uma visão não empírica. Biber et al. (1999) em sua obra *Longman Grammar of Spoken and Written English*, por exemplo, alerta autores e professores sobre a discrepância existente nos livros didáticos que não se preocupam com a frequência. Para descrever melhor o sistema lingüístico, devemos considerar a frequência de ocorrência dos itens lexicais.

Willis (1990), ao expor quais elementos devem compor o conteúdo programático do *Lexical Syllabus*, defende a necessidade de considerar a frequência de ocorrência de um item lexical como fator primordial para a inclusão ou exclusão do mesmo, já que os itens mais frequentes são os que os alunos devem aprender primeiro.

Além do fator frequência, outro aspecto importante da Lingüística de Corpus no ensino de línguas é a possibilidade de trabalhar com exemplos de uso real e autêntico da linguagem. Os exemplos extraídos de corpora expõem o aluno ao tipo de vocabulário e expressões que ele encontrará em situações reais de comunicação e não a sentenças inventadas.

Metodologia utilizada

Para a realização deste estudo de caso nos apoiamos em instrumentos da Lingüística de Corpus (abordagem indutiva) aplicados ao ensino de idiomas (concordâncias e descrição de língua baseada em padrões e informação de frequência, além do aspecto contrastivo entre duas línguas). Também utilizamos um método introspectivo, o questionário, que possibilitou obter informações dos participantes (alunos) sobre sua experiência ao trabalhar com atividades dirigidas por corpora (instrumento para a coleta de dados qualitativos).

Contamos com a colaboração de dez alunos brasileiros adultos (seis mulheres e quatro homens), profissionais de diferentes áreas que estão estudando E/LE em um nível básico. São alunos de um instituto de idiomas da capital e todos possuem o português como língua materna.

Coleta dos dados

Os dados usados neste estudo são os seguintes:

- Três falsos cognatos selecionados de acordo com a frequência de uso do corpus lingüístico da “Real Academia Espanhola” e que são representativos nos manuais didáticos de E/LE de nível básico. Os manuais didáticos analisados foram: Cerrolaza, M. et al., 1999, *Planeta 1*, Madrid, Ed. Edelsa; Martín Peris, E. et al., 1997, *Gente*, Madrid, Ed. Difusión; Garrido, G. et al., 2001, *Conexión. Curso de español para profesionales brasileños*, Madrid, Cambridge Univ. Press e Durão, Adja e Alonso, Maria Cibele, 2000, *Español. Curso de español para hablantes de portugués*, Madrid, Arco Libros.
- Atividades dirigidas por corpora (linhas de concordância) utilizando o corpus de referência da Real Academia Espanhola e do Banco de Português (LAEL – PUC/SP).
- Questionário aos alunos sobre suas impressões ao trabalharem com as atividades com corpora.

Análise dos dados

A partir da análise dos manuais didáticos, criamos uma lista de falsos cognatos que foram submetidos ao corpus de referência da Real Academia Espanhola para escolha, através de sua frequência de uso, dos três mais utilizados. São eles: *apellido*, *firma* e *fecha*.

A análise também foi feita baseada na realização das atividades propostas com corpora, que tinha como objetivo verificar se a aquisição dos falsos cognatos com corpora era satisfatória; e do questionário aplicado aos alunos. Para verificar se os alunos realmente tiveram uma aquisição satisfatória dos falsos cognatos através das atividades com corpora, aplicou-se uma “tarefa final”: preenchimento de um formulário com dados

peçoais. Esta atividade também foi realizada por outros alunos que não trabalharam com corpora para uma melhor comprovação do resultado final da realização das atividades com corpora.

Atividades propostas

Propomos aos alunos três atividades dirigidas por corpora. A primeira tinha como objetivo que os alunos observassem o significado e usos da palavra "apellido" en líneas de concordancia do corpus em espanhol e "apelido" do corpus do português e as comparassem.

1. Compare el uso de "apellido" en estas líneas de concordancia en lengua española y "apelido" en las de lengua portuguesa. ¿Significan lo mismo?

le tomaré los datos: ¿nombre del padre?	¿Apellido	¿Apellido	¿Apellido
bautizaron con el nombre de Aureliano, y con el su madre, porque la ley no le permitía llevar el El tipo vuelve a restregarse las manos.	apellido	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es
la vida. Francisco Murena -que llevaba el No hubo gran sorpresa cuando Elpidio agregó el en caracteres, y me acañicaba y mimaba el algunos de los cuales «reconocí» y llevaron el como esas casadas modernas que no usan el la que me ayudaba un Secretario medio tonto de Lucifer fracasado y magnífico que firmaba con el nuestro grupo, un estudiante universitario de Berganza o Montserrat Caballé. Isabel Colbran en nuestro país por otro músico de idéntico Blythe. A los 15 años cambió legalmente su primero para utilizar desde entonces sólo el banco chileno cuyo representante es un señor de Estados Unidos por el derecho para venderla, bajo su	apellido	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es
...	apellido	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es
...	apellido	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es
...	apellido	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es
...	apellido	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es
...	apellido	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es
...	apellido	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es
...	apellido	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es	de su madre, porque la ley no le permitía llevar el del padre mientras éste no lo reconociera. Es

1	...	esses militares que voltaram assim ganharam o	apelido	de jovens turcos... porque oficiais do
2		...	Apellido	que ACM ganhou da cúpula do seu
3		Chamado "Sopa na Mão", aludindo ao	apelido	de governador Francisco de Assis de
4		esidente da empresa, Henri Reichstul, ganhou um "	apelido	: Henrix. Francês, virou personagem
5		lguns comandos podem ser executados digitando um "	apelido	/atalho" ao invés do nome. Estes
6		Clique no ícone Nova Entidade e forneça o Nome,	Apellido	e Plural para cada nova entidade.
7		cone nova função na barra de ferramentas e dar um	Apellido	e uma pequena descrição da função.
8		rtir de qual função desejamos mapear, digitando o	apelido	(short name) da função. Para gerar
9		ferentes a definição da tabela, tais como: nome e	apelido	da tabela.
10		# sendmail.cw - inclui um	apelido	para sua máquina

Na segunda atividade, os alunos tinham que observar a palavra "firma" y verificar, através do contexto e das palavras que a acompanham, se significa o mesmo que em português.

2. Observe la palabra "firma" en estas líneas de concordancia en español. ¿Significa lo mismo en portugués? ¿Cuál sería su equivalente en portugués? Qué datos en las frases le llevaron a llegar a esa conclusión?

3	la firma del compositor se debería añadir siempre	la firma	del que la interpreta. Si a la música ya compuesta
4	presidente de Estados Unidos, Jimmy Carter, para	la firma	formal del nuevo tratado. Sin embargo, la
8	la terminación de la II Guerra Mundial, tras	la firma	del acto de rendición del Japón. El que fuera mítico
10	por Alberto González Lapuente, quien	la firma	el prólogo, con la base del compendio de José
11	matéria de comércio internacional. A raíz de la	la firma	de estos acuerdos el comercio internacional creció
15	el séptimo, de «Música en Compostela», que	la firma	Enrique Jiménez, y la presentación del nuevo libro
23	«thriller» musical de tintes siniestros, con	la firma	del norteamericano Stephen Sondheim (autor de «A
28	la disgregación de la Unión Soviética, la	la firma	de los tratados START I y II, y la elección en 1992
29	Rusia en la I Guerra Mundial a través de	la firma	de la Paz de Brest-Litovsk el 3 de marzo de 1918. De
33	israeles, los dirigentes de cada bando aceptaron	la firma	de un histórico acuerdo de paz. Yasir Arafat,
34	Así, las acuarelas de arquitectura que	la firma	María Paloma Pajares, reconocida investigadora de
35	La guerra con Polonia finalizó con la	la firma	de los Acuerdos de Camp David tres años más tarde,
36	asentamientos españoles, esta situación llevó a	la firma	del Tratado de Madrid en 1670, por el que España
39	sobre Corea. Dos meses después de	la firma	del tratado, estalló la revolución de 1905 en Rusia.
40	de la retirada francesa de Indochina (tras	la firma	de los Acuerdos de Ginebra, en julio de 1954), así
41	que debía concluir en el año 2000 con	la firma	de un tratado. La Duma aprobó el 19 de septiembre la
42	devolución de la península del Sinal gracias a la	la firma	de los Acuerdos de Camp David tres años más tarde,
43	consideraba esencial para la causa soviética	la firma	del tratado, a pesar de su dureza, porque daría el
44	fuerzas otomanas comenzaron a declinar y tras	la firma	del Armisticio de Mudros (octubre de 1918) los
45	establecimiento de un Estado socialista. La	la firma	de la Paz de Brest-Litovsk produjo una escisión en
51	soviético de lanzamientos nucleares y la	la firma	de un acuerdo entre Estados Unidos y la Unión
52	acontecimiento final de tales celebraciones, se	la firma	del acuerdo entre el Instituto de Cooperación
54	cesión de los territorios en litigio a Alemania. La	la firma	de este pacto significó el fracaso de la política de
55	formada por seis paneles, y fechada en 1987 que	la firma	del portugués João Sarmiento se vende a 8 millones de
57	el interior de una obra. Por eso, junto a la	la firma	del compositor se debería añadir siempre la firma
65	éxitos obtenidos, la campaña fue suspendida por	la firma	del Tratado de San Ildefonso (1. de octubre de 1777),
66	cuando el 9 de abril tuvo lugar en Amberes la	la firma	de la denominada Tregua de los Doce Años. IV. EL FIN
67	definitivo suele ser puesto en relación con	la firma	de los Tratados de Utrecht, acordados entre 1713 y
68	en el abastecimiento de las colonias. La	la firma	del Tratado de Utrecht (1713) supuso la autorización
69	Rusia se había retirado del conflicto tras	la firma	de la Paz de Brest-Litovsk con los Imperios
73	la que siguen otras obras, como la Anunciación, que	la firma	y fecha en 1588, para la iglesia de Santa Clara de
74	aquellos, en mayo de 1598, mediante la	la firma	de la Paz de Vervins, que ponía fin a la

Na terceira atividade os alunos tinham que observar algumas linhas de concordancia com a palavra "fecha" e depois completar algumas frases com essa palavra.

3. Observe estas líneas de concordancia con la palabra "fecha" y después complete los huecos.

1	no podía abandonarme al descanso. Era la	fecha	señalada para la muerte de varias realidades. En esa
2	en la mañana del 22 de setiembre del 66, una	fecha	que los paraguayos celebramos todos los años como
6	la «libreta» en la primera página, que llevaba	fecha	del 20 de setiembre de 1945, en cuyo día se
7	hacer al juego democrático... El proceso tiene una	fecha	indudable: 1916. Si, mi general. Desde entonces el
8	de computación y que sólo un tonto pondría la	fecha	de nacimiento como contraseña para abrirla. En vez
15	reconocerlos en alguna pareja que llega a pedir	fecha	para casarse... pero no son y me da pesar porque,
16	responsabilidad de obligarlo a levantarse. Esa	fecha	era especial, pero sólo para Rebeca, pues era la
18	Raza caucásica. Ojos: Café. Estatura: 1, 80 m.	Fecha	de la desaparición: Jueves 14 de Octubre de 1987.
19	mi me sacudieron cuatro cosas de esa lectura: la	fecha	del accidente, la profesión del difunto, la
20	lo dijo? En mi cumpleaños. Para nosotros era una	fecha	sin importancia. Pero me lo dijo como para celebrar
21	estudiante negarse, de oficio, a autofijarse la	fecha	de un examen. El Padre Augusto también sabía eso,
24	de azulejos para sentir frescura. Año 1844; la	fecha	escrita en hierro resaltó en el frontal de la
35	CADÁVER: Pepe Malasombra Sucedió el 30 de abril,	fecha	en la que, en Aguascalientes -y en otros lugares- se
41	según el apellido. Una historia que incluye la	fecha	de nacimiento y la ovidia, así como el color de los
44	Lima de vacaciones muy pronto, ya avisarían la	fecha	de llegada. No pudieron enseñarme la carta, se la
45	agua paralizada en su caída, anterior a la	fecha	de su nacimiento. No había tenido ánimo para
47	irreverente la sola idea de pensar en una nueva	fecha	para la boda, que el noviazgo se convirtió en una
51	aguja, pero decidió con espantosa frialdad que la	fecha	sería el último viernes antes de la boda, y el modo
52	ella anotó en una libreta con el nombre y la	fecha	de muerte del destinatario. "No se preocupe",
57	nombre y la dirección de las madres y el lugar y	fecha	de nacimiento de los niños. "Aureliano ha de llevar
63	sienten de nuevo conmoverse con la vida. Menos la	fecha	del matrimonio y los meses antes del parto como en
75	se encerró en su dormitorio. en la	fecha	y la hora acordadas, cubierta solamente por una
76	darse cuenta que arrastra olor a cartucho con	fecha	de vencimiento; porque está en ese vencimiento y se
80	era la última que fuera utilizada. Llevaba	fecha	del 22 de diciembre, y la letra del almacenero

Complete solamente las frases en que se puede utilizar la palabra "fecha".

1. El documento no fue legalizado sin la _____ del juez.
2. Juan y Sofía fijaron la _____ de la boda.
3. La _____ de nacimiento de Paco es el 6 de noviembre de 1971.

4. La _____ de la Sra. Fernández es muy famosa en el mundo de los negocios.
5. Hasta la _____ de mi partida no puede dormir tranquilamente.
6. No comprendo cómo no solucionaron este crimen hasta la _____ de hoy.

E finalmente uma atividade onde teriam que usar os três falsos cognatos estudados.

Complete el fragmento abajo "Cómo rellenar esta solicitud" utilizando las palabras "apellido", "fecha" y "firma".

Su solicitud solamente podrá ser tramitada desde que rellene correctamente sus datos: nombre, primer _____, segundo apellido, _____ de nacimiento, dirección y teléfono.

El documento tiene que contener su _____ y también la _____ de hoy.

Resultados obtidos

Para a comprovação da efetiva aquisição desses falsos cognatos, foi sugerida uma tarefa final –preenchimento de um formulário com dados pessoais– em que teriam que usar os falsos cognatos dentro de um contexto real. Esse formulário foi preenchido por um total de vinte alunos, os dez que realizaram as atividades com corpora e outros dez que viram os falsos cognatos dentro do contexto proposto pelo material didático, ou seja, sem uma atenção especial aos mesmos. O resultado final foi realmente satisfatório, os dez alunos que trabalharam com corpora realizaram a atividade sem problemas de interferência com esses falsos cognatos, e dos dez não participantes, somente quatro foram capazes de realizá-la sem dificuldades.

Através dos questionários respondidos pelos alunos, observamos que no início não foi fácil trabalhar com as linhas de concordância, mesmo o professor tendo primeiramente explicado como utilizá-las e seu objetivo. Causava-lhes uma certa estranheza ver as frases cortadas, mas quando já se acostumaram a trabalhar com a observação dos dados que as cercavam e vê-las dentro de um contexto, consultando o fragmento onde está a palavra alvo, sentiram-se bastante motivados e interessados em buscar as respostas às suas dificuldades com o significado e o uso. O fato de obterem as "respostas" através de seu esforço e observação foi bastante positivo para eles, já que se sentiam mais autônomos e menos dependentes do professor. Como declarou um dos alunos, "cada descoberta é uma conquista e um obstáculo a menos na aprendizagem!"

Conclusões

A utilização da Lingüística de Corpus em atividades para o ensino de idiomas enfatiza o desenvolvimento da habilidade de descoberta dos alunos, que assumem um papel de descobridor ou pesquisador, e o professor passa a ter como função principal propiciar meios para que possam desenvolver suas estratégias de descoberta.

Os alunos passam a ter uma participação ativa no processo de aprendizagem, uma vez que se fundamenta no princípio da descoberta e da observação. Por sua vez, o professor

deixa de ser a fonte de todas as informações e respostas, já que conta com o computador como provedor de informação.

No presente estudo nos interessava verificar justamente se a realização das atividades a partir de corpora poderia ser eficaz para a aquisição dos falsos cognatos da língua espanhola por alunos brasileiros e oferecer-lhes uma alternativa para a aprendizagem de alguns fenômenos lingüísticos, como, por exemplo, os falsos cognatos tratados neste caso, que podem dificultar seu processo de aprendizagem.

Maria Cibele González Pellizzari Alonso

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / Colegio Miguel de Cervantes

Bibliografía

- ALLEN & CORDER, 1975, *The Edinburg course in applied linguistics. Papers*, London, Oxford University Press.
- BENEDETTI, A. M. 2001. "Interferencias semánticas del portugués en el aprendizaje del español" in *Forma. Formación de profesores*. Madrid, SGEL.
- BERBER SARDINHA, T. 2004. *Linguística de Corpus*. São Paulo, Manole.
- BIBER, D., CONRAD, S. e REPPEN R., 1998, *Corpus linguistics: investigating language structure and use*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BROWN, D., 1980, *Principles of language learning and teaching*, New Jersey, Prentice Hall.
- BRUGUEÑO MIRANDA, F. 1998. "Sobre algunos tipos de Falsos Cognados" in *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, vol. 8, Brasília, Consejo de Educación.
- COADY, James y Thomas Huckin, 1997, *Second Language Vocabulary Acquisition*, Nueva Iorque, Cambridge University Press.
- COBB, T., 1999, "Applying constructivism: a test for the learner as scientist" in *Educational technology research & development*, 47(3), 15-31.
- DURÃO, A. B. A. 1999. *Análisis de errores e interlengua de lusohablantes aprendices de español y de españoles aprendices de portugués*, Londrina, Eduel.
- et al. 2002. "Considerações sobre alguns vocábulos heterossemânticos do espanhol face ao português" in *Anais das III Perspectivas Teórico-práticas do Ensino de Espanhol a Brasileiros: o ensino/aprendizagem de espanhol no Brasil de hoje*. Londrina, Netsquare, CD Rom.
- ELLIS, Rod, 2002, *The Study of Second Language Acquisition*, Nueva York, Oxford University Press.
- FOX, G., 1998, "Using corpus data in the classroom" in B. Tomlinson (ed.) *Materials development in language teaching*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GIL, Antonio Carlos, 2002, *Como elaborar projetos de pesquisa*, São Paulo, Ed. Atlas.
- HALLIDAY, M.A.K., 2002, *On grammar. The collected Works of M.A.K. Halliday*, New York e Londres, Continuum.
- HUSTON, Susan, 2002, *Corpora in applied linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JACOBI, Claudia, 2001, *Linguística de corpus e ensino de espanhol a brasileiros: descrição de padrões e preparação de atividades didáticas*. Dissertação de mestrado, LAEL/PUC-SP.
- JOHNS, T., 1991, "From printout to hadout: grammar and vocabulary teaching in the context of data-driven learning" in T. Johns and P. Kong (eds.) *Classroom concordancing*, ELR Journal, vol. 4, Birmingham: Birmingham University Press, 27-46.
- KENNEDY, G., 1998, *Introduction to corpus linguistics*, London, Longman.
- LEWIS, M., 1993, *The lexical approach: the state of ELT and a way forward*, London, Language teaching publications.
- MINDT, D., 1994, "English corpus linguistics and the foreign language teaching" in J. Thomas & M. Short (eds.), *Using corpora for language research*, London, Longman.

- PÉREZ VELASCO, J. M. "Algunas consideraciones teóricas sobre el término "falsos amigos" in *Actas del XI Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Valladolid. Editorial de la Universidad de Valladolid.
- RICHMAN, S. H. 1965. *A comparative study of Spanish and Portuguese*, Department of Romance Languages, University of Pennsylvania, Ph. D. Thesis.
- RINGBON, H. 1992. "On L1 transfer in L2 comprehension and L2 production" in *Language Learning*, 42/1
- SÁNCHEZ, Aquilino, 1997, "Utilidad de los corpus lingüísticos en el aula de español para extranjeros", *Carabela*, n.º 42, Madrid, SGEL, pp. 39-59.
- , 1995, *Cumbre. Corpus lingüístico del español contemporáneo. Fundamentos, metodología y aplicaciones*, Madrid, SGEL.
- SINCLAIR, J, 1991, *Corpus, concordance, collocation*, Oxford, Oxford University Press.
- & RENOUF, A. J., 1987, "A lexical syllabus for language learning" in M.J. McCarthy & R. A. Carter (eds.) *Vocabulary in language teaching and research*, London, Longman.
- SCHMITT, Norbert y Michael McCarthy, 1997, *Vocabulary. Description, acquisition and pedagogy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STEVENS, V., 1991, "Classroom concordancing: vocabulary materials derived from relevant, authentic texts" in *English for specific purposes*, 1:35-46.
- TRIBBLE, C. & JOHNS, G., 1990, *Concordances in the classroom: a resource book for teachers*, London, Longman.
- WILLIS, D., 1990, *The lexical syllabus – a new approach to language teaching*, London and Glasgow, Collins ELT.



Estrategias de lectura y escritura en la clase de E/LE

María Victoria Tarelli

Introducción

El presente trabajo pretende analizar y sistematizar las diferentes estrategias utilizadas en la clase de español como lengua extranjera (E/LE) a los efectos de proveer una reflexión teórico-metodológica respecto de la enseñanza de tal lengua con implicación en la práctica de una clase de E/LE.

En primer lugar, abordaremos la problemática de la alfabetización avanzada en lengua materna por cuanto consideramos que la misma es importante para promover un mejor aprendizaje de las extranjeras. Así es que nos preguntamos sobre las estrategias pedagógico-didácticas que desarrollan los profesores en la primera lengua cuyo aprendizaje pueda abonar a la enseñanza de la segunda lengua. Los objetivos del análisis apuntarán a conocer los *procedimientos de comprensión lectora y producción escrita* previstos por los mismos para, en una segunda instancia, referirnos a la cuestión de las *estrategias de lectura y de escritura* utilizadas para la alfabetización inicial en la lengua extranjera.

Encuadre teórico

El marco teórico se construye a partir de ejes conceptuales tales como la noción de *alfabetización, alfabetización inicial (AI) y alfabetización avanzada (AA), estrategias* para la enseñanza de la lengua materna para AA y para la lengua extranjera española (AI).

Alfabetización inicial y avanzada

En líneas generales se entiende que la alfabetización no significa la mera adquisición natural, sino el aprendizaje del sistema y las estrategias de uso de un producto cultural —la lengua escrita—, y constituye un proceso social que empieza en las relaciones de los niños con las personas que les sirven de modelo lector y escritor en su entorno, y se expande con el transcurrir del tiempo a comunidades cada vez más amplias.

Puede decirse que la institución escuela así como los profesores se responsabilizan de la función social de alfabetizadores que les compete; debido a esto, se pretende que los mismos instalen un amplio abanico de estrategias de lectura y escritura: la “alfabetización” supone no el acto mecánico de desciframiento de un código sino la construcción y operatoria de habilidades lingüísticas y cognitivas para ingresar al universo de la cultura, esto es, la disposición de un *continuum* de habilidades de lectura y escritura, aplicados a un contexto social determinado.

En nuestra civilización, estar alfabetizado legitima y permite pertenecer a un grupo social; es un criterio de inclusión a la vida occidental en todas sus dimensiones. Por oposición, un aprendizaje deficitario de los procesos de alfabetización —o su ignorancia— genera exclusión de muy diferente tonalidad: un analfabeto puro no dispone de habilidad para leer y escribir los textos que circulan socialmente; un analfabeto funcional los comprende rudimentariamente o, tal vez, no logra producirlos con autonomía; un semianalfabeto deja de usar dicha capacidad.

En función de lo expuesto, se detecta como sumamente importante —además de la alfabetización inicial que abre las puertas de la lectura y la escritura—, la cuestión de la alfabetización avanzada o segunda alfabetización que indica el manejo de los procesos de comprensión y producción de textos para el desempeño autónomo y eficaz.

En los primeros grados de la escolaridad, la *alfabetización inicial* instala las bases de la construcción del sistema de la lengua escrita y las habilidades de lectura y escritura. Luego, en niveles posteriores, la *alfabetización avanzada* consolida los saberes adquiridos en distintos modos de organización: conocimientos sobre la escritura, conocimientos sobre el sistema de escritura y conocimientos sobre el estilo del lenguaje escrito.

Al considerar los *conocimientos sobre la escritura* se detecta que la escuela resulta un núcleo fuerte de lectura y escritura, y que tales operaciones requieren de acciones específicas en diferentes situaciones; respecto de los *conocimientos sobre el sistema de escritura*, se presume conveniente seleccionar las unidades del lenguaje que se trabajarán —palabra, oración, párrafo, texto— y con qué propósitos, para desarrollar la conciencia gráfica o conocimiento de las características específicas de la lengua escrita; en atención a los *conocimientos sobre el estilo de lenguaje escrito*, se estima relevante distinguir las notas particulares de la comunicación oral y de la comunicación escrita como sistemas diferentes, y desplegar estrategias de lectura y escritura de textos completos en forma sistemática con un vocabulario pertinente: la escritura solicita recursos puntuales que deben ser enseñados no como traslación directa de la oralidad, sino como un constructo reflexivo y como un código distinto del oral.

Está muy instalada la concepción de enseñanza de la lengua que argumenta que los *conocimientos sobre la escritura* se aprenden mediante actividades variadas de reflexión

sobre la comprensión y producción de textos de circulación social, entre las cuales encontramos la caracterización de secuencias narrativas, descriptivas, dialógicas, argumentativas, por ejemplo. Asimismo, se acepta que los *conocimientos sobre el sistema de escritura* involucran un papel activo en múltiples situaciones de lectura y escritura para profundizar la conciencia gráfica. En referencia a los *conocimientos sobre el estilo del lenguaje escrito*, se observa la promoción de estrategias discursivas relacionadas con todas las áreas del saber mediante la elaboración de diversas técnicas tales como el resumen, el cuadro sinóptico, el esquema de contenido, el mapa conceptual, entre otras.

La posibilidad de leer y escribir con la mayor autonomía posible se vincula *stricto sensu* con la habilidad de gestionar y transferir estrategias alfabetizadoras por medio del hablar, escuchar, leer y escribir frecuentemente.

Estrategias para la enseñanza de la lengua materna para alfabetización avanzada

La pretensión de analizar las estrategias de enseñanza para la alfabetización avanzada en lengua materna se relaciona con la noción de que el aprendizaje de las mismas se organiza mediante un intercambio entre docente – alumno – conocimiento – contexto, y no se presenta de manera arbitraria o azarosa, sino que responde a una intencionalidad y a una planeación: la tarea docente en su dimensión pedagógico-didáctica involucra la enseñanza de mecanismos para pensar y comunicarse, ejercer la crítica reflexiva sobre lo que se enseña y lo que se aprende, reformular los conocimientos adquiridos en función de los nuevos que se construyen para transferirlos a otras situaciones.

Es decir, solicita la organización y puesta en marcha de recursos o procedimientos en distintos momentos presentación de los contenidos:

- Las estrategias *preinstruccionales* son estrategias previas al tratamiento del contenido, y preanuncian qué y cómo se va a aprender —la formulación de objetivos, por ejemplo, permite definir la actividad y la manera de aprender del alumno.
- Los recursos *coinstruccionales* apoyan los contenidos durante su enseñanza y asumen funciones de detección y estructuración de información principal: es el caso de la producción de ilustraciones, mapas conceptuales, redes semánticas que sostienen, por medio de la graficación, los temas planteados.
- Los procedimientos *posinstruccionales* se presentan después del tratamiento del contenido nuevo y permiten al alumno configurar una visión integradora formulando un nuevo texto que habilitará la transposición del nuevo saber a otros contextos.

Existe una gran diversidad de estrategias que podrían tipificarse según el propósito (estrategias de sondeo de saberes previos, de definición de expectativas, de orientación de la atención, de integración de conocimientos); según su resistencia durante los encuentros didácticos (estrategias de rutina diarias y otras más variables); según la modalidad de enseñanza (estrategias individuales, por parejas, para grupos pequeños, para grupos totales).

Lo cierto es que las estrategias pueden definirse como

[...] reglas cognitivas y comunicativas que pone en juego cualquier usuario de la lengua para comunicarse: son mecanismos que operan desde el principio de la producción o comprensión y van realizando conjeturas parciales que se ratifican o rectifican constantemente.

Las estrategias relacionan el saber lingüístico, aplicado al texto específico, con distintas clases de saberes previos acerca del mundo y de la particular situación comunicativa a la que pertenece el texto.

Son cadenas de razones que se basan en procesos de razonamiento. Realizan una comprensión inferencial y prescriptiva del discurso. Tienen una intencionalidad y una finalidad. (De La Linde, 1998: 16)

A raíz de ello, se reconoce la distinción entre estrategias propias de la lectura y estrategias diferenciales de la escritura que, sin embargo, se relacionan a lo largo de dichos procesos.

Estrategias del proceso de lectura

En este marco, se puede observar, en primer término, que el estudiante-lector paratextualiza el texto explorando información adicional icónica y gráfica a partir de las imágenes, tipografía y datos verbales del mismo; lee fragmentariamente; identifica divisiones relevantes del texto, y vincula esa información con conocimientos anteriores o previos¹ sobre aspectos varios relacionados con el material que lee. Se trata de la etapa de *prelectura* o lectura de inspección, en la cual se formulan hipótesis o conjeturas acerca del contenido o forma en que está compuesto el texto.

Posteriormente, durante la *lectura* propiamente dicha o lectura comprensiva, el alumno juega con estrategias cognitivas como la predicción, la anticipación, la inferencia, la ratificación o rectificación de hipótesis mediante paráfrasis (enunciando con otras expresiones las ideas), relaciones de significado de nuevos términos o expresiones con otros ya conocidos, reposición de ambigüedades, identificación de la lógica de funcionamiento de los mundos reales y los mundos de ficción; distinción de ideas relevantes y secundarias, configuración de representaciones a partir de imágenes, interpretación de marcas y propósitos del enunciador, reconocimiento de relaciones intra e intertextuales, contrastación de conceptos y estructuras, etcétera.

En tercer lugar, la *postlectura* permite explicitar la estructura semántica y pragmática del texto, y modificar los esquemas preceptuales del lector en nuevas organizaciones de conocimiento: se realizan tareas de escritura para dar cuenta de la comprensión y se elabo-

¹ Según Marín (1999: 232 y ss), el sujeto pone en marcha conocimientos previos conceptuales (de mundo; su enciclopedia); conocimientos previos letrados (se refieren a tipos de textos, formatos de cada tipo textual, soportes, paratextos, superestructuras textuales más comunes, contenidos genéricos de cada tipo, características de las tramas); esquemas mentales (todos los saberes sobre el mundo almacenados en nuestra mente en forma de redes interrelacionadas)

ran otros textos no idénticos al leído por medio de la producción de resúmenes, esquemas de contenido, síntesis de argumento, comentarios, glosas, por ejemplo.

Sería significativo que tales estrategias fueran implementadas en consideración de los propósitos acordados con los estudiantes, es decir, según se lea para aprender, para entretenerse, para buscar información, para encontrar placer estético, para comunicarse, para satisfacer necesidades de prestigio o porque está de moda, para alejarse de la cotidianidad, para ampliar los conocimientos literarios.

Estrategias del proceso de escritura

La preparación para algunas estrategias de planeación y determinación del tema, como ser la recolección-clasificación-síntesis de datos que provienen de otros textos o de la experiencia personal, la formulación del plan textual, la lectura crítica de modelos textuales para caracterizar el estilo y la estructura, y la integración de informaciones a través de esquemas, son todas operaciones que se localizan en la etapa de *preescritura*; en tanto la elaboración de esbozos y borradores varios hasta llegar a la versión definitiva, con aplicación de sus saberes lingüísticos (léxicos, semánticos, morfosintácticos, de género y normativos, corresponden, más bien, a la etapa de escritura propiamente dicha o *textualización*; y, finalmente, durante la edición o *postescritura*, las tareas se diseñan y efectúan para la revisión temática, la corrección gramatical y estilística, y la evaluación de la adecuación.

Resulta interesante abordar la cuestión de algunas estrategias que focalizan los procesos de comprensión y producción de textos, e inauguran la configuración de un texto nuevo, construido por el estudiante desde sus lecturas y escrituras, particularmente las estrategias de reformulación – reelaboración.

La *reformulación* es una operación que posibilita la construcción de un nuevo texto a partir de la paráfrasis de uno anterior. Decir paráfrasis supone remitirse a una explicación o interpretación más amplia y expansiva para hacerlo más claro, o bien a una traducción —traslación que imita o sustituye a un original sin tanta exactitud y con cierta independencia. Pueden hallarse diversos tipos de reelaboración según cuál sea el elemento que se considere en su catalogación.

Según los agentes, podemos hablar de *auto-reformulación* a cargo del autor del texto que vuelve sobre él para reescribirlo local (mediante la acentuación, el uso de mayúsculas, la puntuación) o globalmente (apelando a la revisión de la progresión temática y de la coherencia total); y la *reformulación a cargo de otro* que, como especialista, reformula el texto para hacerlo más inteligible mediante procedimientos de explicación, ejemplificación, descripción, comparación, etcétera.

Según el código, se puede mencionar la *reformulación propiamente dicha* —como movimiento dentro del mismo código a través de la paráfrasis, la reescritura, la reformulación pedagógica del profesor o libro de texto, y el discurso referido que trae otras voces—; la *transcodificación* —o movimiento del código oral al escrito, o contrastando un texto icónico con uno verbal.

Se presume que tales actividades resultan positivas porque demandan una participación activa del profesor en la corrección y orientación a los estudiantes para que reformulen sus textos, y mínimos acuerdos para la revisión que remiten a criterios de adecuación al

género y registro; de búsqueda de cohesión; de ordenamiento de la información; de uso pertinente de puntuación, sintaxis y concordancia; de ortografía convencionalizada y de normas estandarizadas de presentación.

Como estrategias de reformulación utilizadas con mayor frecuencia distinguimos el *borrado* o reducción, por ejemplo, el resumen de un texto como reescritura de otro más denso o más extenso; la *inserción* o ampliación que se mezcla con la *exploración* de otros textos para expandirlo (se explica / especifica / describe / ejemplifica / define / intertextualiza por medio de la nota al pie o la cita textual); la *sustitución* o reemplazo de letras, sílabas, palabras, frases, párrafos, discursos; el *desplazamiento* o recolocación que admite cambiar la organización del contenido del texto para relevar determinada información y poner en segundo lugar otra.

Estas estrategias no se producen en modalidad lineal sino se presentan recursivamente. A modo de ejemplo, presentamos una secuencia de actividades que las pone en funcionamiento:

- 1) Explotación paratextual de un texto narrativo para la formulación de hipótesis de lectura.
- 2) Presentación de imágenes de los momentos más significativos para la observación detallada.
- 3) Escritura en los cuadernos de los alumnos de un texto narrativo generado a partir de las ilustraciones.
- 4) Lectura de las producciones y comentario del profesor sobre las mismas.
- 5) Lectura en voz alta por parte del profesor del texto narrativo que corresponda a las imágenes mostradas.
- 6) Escritura del docente en el pizarrón de palabras claves acerca de los personajes, lugares u objetos.
- 7) Búsqueda a cargo de los alumnos de sinónimos o antónimos de tales palabras.
- 8) Escritura en las carpetas —primera escritura o reformulación por sustitución—, de una nueva narración teniendo como apoyo gráfico las ilustraciones y los términos que cada uno haya hallado.
- 9) Lectura oral de las producciones y comentario sobre aspectos específicos (de cohesión y coherencia, o de construcciones sintácticas / morfológicas / semánticas utilizadas).
- 10) Reescritura individual mediante el intercambio para la reformulación por recolocación sintáctica, por ejemplo.

Estrategias para la enseñanza del español como lengua extranjera para la alfabetización inicial

En el caso de la lengua extranjera, la alfabetización inicial supone una serie de estrategias que pueden clasificarse de distinto modo, a saber:

- estrategias producidas por el emisor para la encodificación del mensaje y estrategias producidas por el receptor para su interpretación;
- estrategias textuales que se sostienen en la información explícita que proporciona el texto y estrategias contextuales sustentadas en la información implícita que debe inferirse;

- estrategias reparadoras de la producción o interpretación que permiten negociar los sentidos y desambiguar el texto, entre otras.

En general, las estrategias se relacionan con las cuatro macrohabilidades que se ponen en juego en la competencia lingüística: escuchar, hablar, escribir y leer. Las mismas pueden ser sistematizadas de la siguiente manera considerando que mediante ellas los alumnos se sitúan como participantes activos y llevan a cabo estrategias menores:

Para la *escucha*, se sugiere prestar atención al mensaje (esto permite indagar las relaciones con los saberes previos, imaginar, inferir, responder apropiadamente, lograr la empatía con el otro); distinguir los sonidos y las imágenes visuales (posibilita reconocer patrones de comunicación; interpretar el mensaje (favorece la identificación de la idea principal y los detalles específicos, así como la distinción de los patrones de organización y sentido del texto); evaluar el mensaje procesando lo relevante; responderlo según el propósito; recordar el nuevo conocimiento; aplicarlo en otros contextos.

A modo de actividades a desarrollar para potenciar esta habilidad, se sugiere en la fase previa de *preescucha*, el uso de estrategias para generar el intercambio de ideas, para predecir palabras o expresiones mediante la lluvia de ideas, formular juegos del lenguaje (rimas, trabalenguas, etc.), para interrogar explorando el texto, para expresar hipótesis sobre el contenido del mismo. Durante la *escucha*, se aconsejan procedimientos para asociar palabra, enunciar instrucciones implícitas, repetir fragmentos, comunicar información, relacionar con las hipótesis predichas, completar espacios en blanco, y repetir palabras, frases u oraciones. En la *postescucha*, se debería promover la comprensión global del texto mediante la resolución de situaciones problemáticas mediante la producción escrita y oral de diversos tipos textuales —preguntas, cartas, correos electrónicos, tarjetas de invitación o saludo, por ejemplo.

Para el *habla*, es posible implementar estrategias para abordar la comunicación oral previa y complejizar los conocimientos de la lengua extranjera mediante acciones que propendan a desplegar el contenido del mensaje, organizar su estructura, realizar presentaciones de acuerdo con una situación determinada (charla informal, narración de anécdotas, instrucción específica, dramatización), producir expresiones con sentidos intencionados, utilizar el lenguaje no verbal —movimiento, mirada, posturas—, monitorear la retroalimentación considerando tanto los saberes previos como lo que sucede durante el habla, analizar la interacción oral propia y la de los otros teniendo en cuenta el error como elemento relevante para la construcción del conocimiento.

Para la *escritura*, resulta conveniente poner en acción recursos diversos para generar, desarrollar, evaluar y recordar ideas, siempre entendiendo que la escritura es un proceso de etapas recurrentes. Así es que en la *preescritura*, se puede trabajar con planificación y escritura de borradores de textos sobre temas varios, en la escritura propiamente dicha se da forma más o menos definida al mensaje elegido, y en la revisión se reorganiza el texto según las correcciones efectuadas y se lo edita para socializarlo con sus pares.

Para la *lectura*, entendida también como proceso de distintas etapas, las estrategias requieren conjugar los saberes previos con la nueva información y el contexto de situación. De este modo, se pueden realizar anticipaciones (sobre el tipo textual y su contenido) y formular interrogantes durante la prelectura; explorar el texto localizando las ideas

principales, buscando información específica, procesando información de mayor a menor complejidad o viceversa durante la lectura; y, finalmente en la postlectura, formular un nuevo texto que resuma, esquematice o amplíe la información procesada.

Es conveniente considerar que en el aprendizaje de una lengua extranjera la comunicación se produce al activar estas cuatro macrohabilidades de manera específica o en simultáneo, ya que las mismas suponen un ejercicio de la habilidad comunicativa global para contribuir a la formación de escritores – lectores – oyentes – hablantes comprensivos.

Por consiguiente, uno de los componentes al cual hay que atender para asegurar un buen aprendizaje, es la formulación de *criterios* para la selección y organización de los contenidos que trabajará el profesor en virtud de muy diferentes variables, tales como:

- la distribución de los mismos en secuencias que permitan la aplicación de distintas estrategias para garantizar la coherencia;
- la eliminación de lo que no es significativo —social, lógica y epistemológicamente— para el alumno que intenta elaborar una gramática provisoria o interlengua;
- la organización multidimensional según las funciones del lenguaje y los actos de habla que se derivan de ellas;
- la posibilidad de ciertos ítem o temas para complejizarse y permitir la resolución de situaciones comunicativas de variada índole.

Respecto de las estrategias para la alfabetización inicial en lengua extranjera, las investigaciones actuales sostienen la idea de que es beneficioso partir del discurso oral y escrito —el texto como un todo con sentido— para focalizar luego las unidades morfológicas y fonológicas como la oración, la palabra y la sílaba —sus aspectos puntuales. En este camino, se deben integrar cíclicamente los nuevos aprendizajes y los anteriores en secuencias que permitan la progresión complejizada de los mismos con posibilidad de sistematizarlos, sintetizarlos y reformularlos. Para explicitar con más precisión, ejemplificamos con una secuencia de actividades bastante similar a la mencionada para la alfabetización avanzada en lengua extranjera, pero con una extensión y complejidad diferentes:

- 1) Presentación de un texto narrativo y exploración paratextual mediante la observación detallada de imágenes por parte de los alumnos para la formulación de hipótesis de lectura.
- 2) Dictado al docente —que escribirá en el pizarrón— de palabras claves acerca de los personajes, lugares y objetos.
- 3) Narración oral del texto antes de su lectura observando las imágenes y las palabras claves.
- 4) Lectura del texto por parte del docente para confirmar las hipótesis de lectura o para reformularlas. Si es preciso, leerlo varias veces.
- 5) Comparación dialogada entre los textos que narraron a partir de la imagen y de las palabras claves, y el texto leído.
- 6) Renarración escrita del mismo a cargo de los alumnos. Se sugiere
 - a. una primera formulación por parejas a modo de borrador compartido para aportar conocimientos de los pares,
 - b. una segunda escritura individual con visos de cierta reformulación personal.

- 7) Lectura oralizada del texto escrito con los pares y el texto individual.
- 8) Comentario del profesor (acerca de la temática y de los dispositivos de construcción textual) y reflexión conjunta en el grupo total de la clase sobre las similitudes y diferencias entre ambos textos.
- 9) Reescritura individual y edición final del mismo.
- 10) Diálogo sobre el proceso de lectura y escritura empleado.
- 11) Presentación de situaciones / personajes nuevos para introducir variantes en las producciones. Para esta última actividad, el profesor podrá complejizar estas acciones con otras, tales como buscar frases-fórmulas repetidas en las producciones previas, y transcribirlas en la pizarra para que el alumno considere su posible transferencia al texto que elabora; o identificar palabras que indiquen acciones / sustancias / cualidades / paso del tiempo / elementos de cohesión intra e interoracional, y gerenciar con los alumnos la búsqueda de sinónimos o perífrasis y componer oraciones breves combinándolas.

De este modo, el docente —como organizador de la secuencia de enseñanza y guía de los aprendizajes— puede ofrecer a los estudiantes de español como lengua extranjera un papel activo como lectores y escritores.

A modo de cierre

Se sostiene con fuerte consenso —devenido de la práctica real o de ciertos prejuicios— que en la enseñanza de la lengua (L1 y L2) se postula un enfoque descriptivo ya que ésta es considerada como sistema-código y no como sistema-representación o simbolización. Esto se fundamenta en una postura mecanicista sobre el aprendizaje a partir de la cual los problemas de lectura y escritura presentan déficit o “fallas en el nivel notacional”. En la práctica, las actividades aparecen fragmentadas y con un fin en sí mismas, no como actividades metalingüísticas ni metacognitivas que den cuenta de los procesos involucrados: resulta difícil plantear la lectura y la escritura como procesos de construcción personal (preferimos decir “personal” y no individual en el sentido de que esto involucra una instancia de producción y comprensión individual y otra colectiva). La lectura y la escritura se muestran como saberes automatizados y espontáneos, puesto que generalmente en la escritura, primero el docente explica y luego propone una ejercitación, y en la lectura, se trabaja con la oralización o con preguntas de comprensión superficiales (de qué trata el texto, quién es el autor, cuál es su mensaje, etc.).

En ocasiones se introduce un intento de gramática textual —en la mayoría de los casos se transforma en gramática oracional— para abordar las cuestiones sintácticas más problemáticas, pero no se establece una relación consecuente con la gramática de uso (gramática propia del usuario, construida por su historia lingüística), por lo cual este enfoque se desvía de su sentido real.

Estas prenociones y estos enfoques sobre enseñanza de la lengua deberían ser revisados para dar cuenta de qué significa teórica y prácticamente enseñar una lengua con el propósito de alfabetización, sea inicial, sea avanzada: las estrategias para enseñar lengua se presentan como la opción de un recorrido, como una trayectoria a través de lecturas y escrituras múltiples en búsqueda permanente de señales que emiten los textos y que sirven

para explorar otros textos. Tales estrategias proponen modos de leer en los que interviene el conocimiento del docente y del alumno, así como la necesidad de conocimiento de los lectores en su búsqueda.

Las prácticas de lectura y escritura suponen una presencia de tipo personal casi corporal pero, a la vez, resultan el reflejo de la estructura social que un docente representa y que voluntaria o involuntariamente promueve y legitima. Por esta razón, entendemos que enseñar estrategias es una manera de acompañar a los alumnos a encontrar por sí mismos modalidades autónomas de apropiación de los textos, y es una manera también de conocer las reglas de producción e interpretación de los mismos, y cómo transgredirlas; resulta una forma de pensar la lengua desde una confluencia entre la materialidad de los textos y la corporeidad de los lectores-escritores que cotejan "versiones" de textos y modos de escribir-leer según los contextos y según la lógica propia de cada tipo textual.

Desde nuestra perspectiva, la lectura y la escritura involucran una actuación del sujeto que comprende y produce definitivamente articulada con el sistema de referencia del texto, que pide su colaboración para identificar las condiciones de recepción y producción previstas, y para reconocer las orientaciones externas —contextuales— o las instrucciones internas —cotextuales— de ese producto lingüístico. Si pensamos en cada texto como la resultante de un complejo proceso "escritor" que implica también un elaborado proceso "lector" con aportación de datos y contenidos y con recurrencia a los saberes propios para la reconstrucción del significado, veremos que desde ambos polos de la enunciación se implementan estrategias para redireccionar el sentido a fin de llegar a una comprensión e interpretación válidas. El universo de los textos es prácticamente inasible por cuanto éstos tienen un estatuto virtual de existencia: un escritor propone una escritura para un lector posible, un lector actualiza esa virtualidad desde un acto de lectura único, particular e irreplicable, poniendo en movimiento su competencia y respondiendo a estrategias determinadas.

Creemos que en la formación de lectores y escritores *estrategas* —particularmente los de una segunda lengua— no pueden tener lugar las instancias ingenuas de producción y recepción, ya que las estrategias que propone el texto lo impiden.

Podríamos hacer extensiva al escritor competente la caracterización que del lector (competente) hace Mendoza Fillola (1998), cuando dice que el mismo

[...] sobrepasa el límite de la comprensión como resultado cognitivo del proceso de lectura, porque hace de la lectura personal, sobre todo, un acto de interpretación coherente. Se centra en las actividades y estrategias de comprensión e interpretación y en las pautas de la metacognición de la actividad lectora, que tiene presente durante todo el proceso; mediante ella, el lector organiza e identifica las distintas fases de su lectura para aplicar aquellas fases que el texto le sugiera [...] (Mendoza Fillola, 1998).

A esa actividad de previsión, a ese accionar la participación y cooperación constante con el texto apuntan las estrategias a las que nos hemos referido. Estrategias que no se aplican espontánea ni arbitrariamente, antes bien, están preanunciadas por indicios discursivos en la superficie textual y por pautas genéricas o de otro carácter en las condiciones de producción y de recepción de los mismos.

Como lo señalamos anteriormente, se trata de procedimientos que generan una búsqueda de relaciones para viabilizar la producción y encauzar la recepción, recursos que se producen a distintos niveles del discurso, y que responden a expectativas de género y tipología, de estilo, de estructura y desarrollo argumental, de intencionalidad o finalidad, etc..

Insistimos en la idea de que las estrategias por sí mismas no alcanzan para desarrollar una producción y una comprensión lingüísticas competentes. Es necesario trabajarlas teniendo en claro sobre qué acuerdos —explícitos o implícitos— se formulan las mismas y qué negociaciones de sentido requieren; acuerdos del tipo desplegar *clases donde se lea y se escriba*, instalar una *escritura expresiva y comunicativa*, habilitar una *lectura activa de textos y de la realidad circundante* donde se ponga en tensión el conocimiento adquirido con los nuevos conocimientos que aportan textos, géneros y discursos.

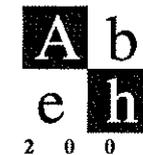
Pensamos en una lectura y una escritura que convoquen expectativas y desafíos mediante una serie de actividades donde los sujetos utilicen sus competencias para dar sentido a sus producciones e interpretaciones, monitoreen y regulen su comprensión durante todo el accionar del proceso, puedan distinguir lo importante de lo que no lo es, logren hacer inferencias y formular preguntas en diálogo constante con el texto y con otros lectores-escritores. Pensamos, en suma, en una estratégica manera de enseñar lengua.

María Victoria Tarelli
Universidad Nacional de Misiones

Bibliografía

- ALONSO, J. y MATEOS, M. M., 1985, "Comprensión lectora: modelos, entrenamiento y evaluación", en AA.VV., *Infancia y aprendizaje*, Nº 31-32, pp. 5-19.
- ALVARADO, M. y YEANNOTEGUY, A., 2000, *La escritura y sus formas discursivas. Curso introductorio*, Buenos Aires, Eudeba.
- BELTRÁN, J., 1993, *Procesos, estrategias y técnicas de aprendizaje*, Madrid, Síntesis.
- CASSANY, D., 1993, *Reparar la escritura. Didáctica de la corrección de lo escrito*, Barcelona, Graó.
- et al., 1994, *Enseñar lengua*, Barcelona, Graó.
- , 1997, *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*, Buenos Aires, Paidós.
- DE LA LINDE, C., 1998, *Recomendaciones metodológicas para la enseñanza. Algunas consideraciones sobre la producción de textos escritos*, Documento del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, Argentina.
- GOODMAN, K., 1996, *La lectura, la escritura y los textos escritos: una perspectiva transaccional psicolingüística*, en AA.VV., 1996, *Textos en contexto 2. Los procesos de lectura y escritura*, Buenos Aires, Lectura y vida.
- LUZÓN, M. J. Y COLL, J. F., 1997, Cap. 4, "Instrumentos para la identificación de estrategias, estilos y representaciones de aprendizaje", en Villanueva, M. L. y Navarro, I. (Eds.), *Los estilos de aprendizaje de lenguas*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp 85 y ss.
- MARÍN, M., 1999, *Lingüística y enseñanza de la lengua*, Buenos Aires, Aique.
- MENDOZA FILLOLA, A., 1998, *Tú, lector*, Barcelona, Octaedro.
- MONEREO, C.; CASTELLÓ, M.; CLARIANA, M.; PALMA, M.; PÉREZ CAVAN, M. L., 1994, *Estrategias de enseñanza y aprendizaje. Formación del profesorado y aplicación en la escuela*, Barcelona, Graó.
- MONEREO, C. (coord.), 1998, *Análisis de los factores que intervienen en la enseñanza - aprendizaje de estrategias en el aula y la enseñanza de las estrategias de aprendizaje en los diversos niveles educativos. Estrategias de enseñanza y aprendizaje*, Barcelona, Graó.
- NISBET, J. y SHUCKSMITH, J., 1987, *Estrategias de aprendizaje*, Madrid, Santillana/ Aula XXI.
- OTAL, J. L., 1997, Cap. 2 "Estrategias de comunicación y enseñanza de lenguas", en Villanueva, M. L. y Navarro, I. (Eds.): *Los estilos de aprendizaje de lenguas*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp 29 y ss.
- SERRA, R., 1997, Cap. 6 "Las representaciones de los profesores sobre la enseñanza-aprendizaje de lenguas", en Villanueva, M. L. y Navarro, I. (Eds.), *Los estilos de aprendizaje de lenguas*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp 155 y ss.
- SOLÉ, I., 1987, *Las posibilidades de un modelo teórico para la enseñanza de la comprensión lectora*, en AA.VV., *Infancia y aprendizaje*, Nº 39-40, pp. 1-13.
- , 1992, *Estrategias de lectura*, Barcelona, Graó - ICE Institut de Ciències de l'Educació Universitat de Barcelona.
- , 1993^a, "La disposición para el aprendizaje y el sentido", en AA.VV., *El constructivismo en el aula*, Barcelona, Graó.
- , 1993^b, "Lectura y estrategias de aprendizaje", en AA.VV.: *Cuadernos de pedagogía*, Nº 216, pp.25-27.

Estudios literarios



Inquieta compañía, inquieta lectura

Aída Nadi Gambetta Chuk

¿Es vida este breve paso, esta premura entre la cuna y la tumba?
Carlos Fuentes, *Vlad en Inquieta Compañía*

Je est un autre
Arthur Rimbaud

Introducción

La solución fantástica a los enigmas historiográficos es una constante luminosa en la narrativa de Carlos Fuentes. La desconstrucción y la reconstrucción de la Historia de México oscilan entre historicidios y filohistoriografía en la obra entera de Carlos Fuentes: lo historiográfico está cuestionado por las versiones provenientes de la fabulosa imaginación histórica del autor, a la vez que impactado, acertada y luminosamente, por apropiadas dosis de lo fantástico que impregnan la diégesis, arrebatando a los lectores sus certidumbres internalizadas y obligándolos a inéditas operaciones apofánticas de contrastación entre el viejo contenido histórico oficial de sus “huellas mnémicas” y las nuevas versiones alternativas historiográficas.

Fantasmas y brujas historiográficos fuentianos

Ya en “Chac Mool” de *Los días enmascarados* (1954), la Historia con la Etnología y la Antropología, confluyen en la estatua rediviva del Chac, dios maya de la lluvia, metamorfoseado dios y hombre, vampírico vengador del pasado prehispánico insepulto y homicida del moderno e irreverente coleccionista de estatuas, Filiberto. Esta solución fantástica resuelve la apuesta de Pepe, el amigo historiador, mientras el amigo innominado —quizás otro de los yoes de Filiberto— busca, “post mortem”, en el plano factual, infructuosamente, la respuesta al enigma de la muerte de Filiberto. Si lo siniestro freu-

diano surge canónicamente, en su casa misteriosa, como un rompecazas invertido, castigando el desarraigo propio de los mestizos y su falta de respeto por el mundo indígena prehispánico.

Aura (1964), texto emblemático que ha resistido incólume variadas lecturas formalistas, sicoanalíticas y sociológicas, desde su publicación hasta la actualidad, soporta muy bien una lectura fantástica porque lo siniestro freudiano surge coherentemente en la casa misteriosa de Donceles, en el primer cuadro de la ciudad de México, habitada por el doble Aura —la joven— versus Consuelo —la vieja—, adonde el joven historiador Felipe Montero, en los sesentas del siglo XX, llega por un anuncio e intentará, inútilmente, concluir las inconclusas memorias del Gral. Llorente, por expreso deseo de su viuda Consuelo. Pero la maleabilidad del texto soporta también una lectura interpretativa: el micheletiano historiador Montero, envuelto en la seducción y el horror historiográfico que deviene de su praxis, representado por la imagen a la vez angélica y bruñido de las Historias, es incapaz de finalizar su trabajo de heteromemorialista. El doble del historiador atrapado en la Historia es el del novelista atrapado en la trama, reflejo del protagonista masculino: el novelista se plantea la tarea de rescatar el pasado y completar lo no dicho y revela el fracaso historiográfico de Montero, autoritario como todo historiador, poniendo en página el terror y el castigo del historiador —su incapacidad de narrar— por medio de su doble, narrando, micheletianamente, porque en la autoparodia propuesta por Fuentes, hay una celebración emocionada de Michelet, el novelizador de la Historia, el custodio de los muertos. El historiador Montero, el que custodia los muertos, es finalmente seducido y atrapado por los muertos y el novelista es testigo sufriente y cómplice del compartido horror del oficio del historiador, aunque salvado por el arte.

Inquieta compañía o los usurpadores al acecho

El título de *Inquieta compañía* (Alfaguara, marzo de 2004) remite etimológicamente a la traducción francesa de lo siniestro u ominoso freudiano, es decir, a la inquietante extrañeza. Cinco relatos —“El amante del teatro”, “La gata de mi madre”, “La buena compañía”, “Calixta Brand” y “La bella durmiente”— y una novela corta, *Vlad*, todos temática y estructuralmente solidarios, componen *Inquieta compañía*. Todos suceden a partir de la segunda mitad del siglo XX y, salvo el primero, todos transcurren en lugares siniestros de México, enclaustrados, como conviene a la tradición teratológica gótica, próximos al castillo de Otranto de Walpole, o al de James, o a las casas misteriosas de Poe y a las atmósferas ocluidas de erotismo perverso del Marqués de Sade.

Los cinco relatos, independientes, desembocan, sin embargo, en la novela breve *Vlad*, que los sintetiza simbólica e ideológicamente, en la cúspide del horror conseguida para la recepción de los inquietos lectores que, en la diégesis, ven transgredidos los límites de la conciencia de los personajes y/o de los narradores, merced al cuestionamiento de la identidad por el uso adecuado del doble, del tiempo y del espacio alterados, pero, sobre todo, canónicamente, del espacio, que sufre múltiples e hiperbólicas metamorfosis.

Todos los relatos de *Inquieta compañía*, excepto “El amante del teatro”, con el protagonista mexicano en Londres, quizá “alter ego” del mismo autor, están protagonizados por seres ajenos, sospechosos, que vienen de pueblos con lenguas y costumbres

diferentes e irrumpen subrepticamente en el espacio propio y ponen en riesgo la tranquilidad de los dueños de la casa, las propiedades privadas y públicas de la ciudad, la soberanía del territorio nacional... No azarosamente poseen determinados orígenes extranjeros, lo cual, en parte, es una concesión al canon fantástico de lo siniestro freudiano, pero no dejan de remitir a una soterrada xenofobia histórica del pueblo mexicano, agredido, desde la Conquista y la Colonia, por sucesivas “intervenciones”: austrohúngara y francesa y americana y la evitada cercanía alemana en la Segunda Guerra Mundial... Medio francés es el fantasma del joven Alejandro, que pretende quedarse con la herencia de sus tías (en “La buena compañía”), alemán es Emil Baur, solitario amante del fantasma de su enclaustrada mujer en la rarísima y aislada casa-fortaleza del desierto de Chihuahua (en “La bella durmiente”) y americana, “gringa”, es Calixta Brand (en “Calixta Brand”) la agraciada ex estudiante de la Universidad de las Américas de Puebla, que descalabra la vida de su marido, aún siendo su víctima, bajo el amparo de la casa diabólica. Tampoco azarosamente, la sirvienta, “la gata” como se dice en México peyorativamente, desestabiliza el rígido orden de los dueños de la casa que ella sirve, los que sólo atesoran recuerdos aristocráticos.

Vlad, el vampirario privilegiado

Vlad, novela breve y de aventuras, propone un episodio independiente de una supuesta cadena diegética literaria en el mutuo sentido proléptico y analéptico, unida por la figura protagónica del vampiro.

La sencillez del argumento contrasta con la densa y creciente atmósfera terrorífica y el efecto final sorprendente, además de que, canónicamente, la relación entre el humano y el vampiro es desigual, asimétrica, y el vampiro gana la partida: no por casualidad, en medio del ambiente de abogados y notarios, próximo al de los pactos y pactarios fáusticos, el anciano Eloy Zurinaga encarga a su asociado Navarro, conseguir en un lugar elegante de la Ciudad de México, una singular casa que debe tener muchas exclusas o canaletas —después se sabrá que por allí correrá la sangre de los animales sacrificados para las opíparas cenas con vísceras— y cuyas ventanas deberán ser condenadas por la fotofobia del futuro dueño, un extranjero, Vladimir (Vlad) Radu, geronte que, con una hija de diez años, Minnea y un criado, Borgo, vendrán a vivir a México. Navarro pide ayuda a su esposa, Asunción, dedicada al negocio de bienes raíces y con la que vive, además de su hija Magdalena, también de diez años y el recuerdo perenne de Didier, el único varón, quien pereció ahogado en Acapulco... La relación entre Navarro y Vlad se manifiesta, siempre, en el espacio clausurado de la nueva casa misteriosa de Vlad, en un largo diálogo realizado intermitentemente y que finaliza con una visión medievalista, asemejando lo divino y lo demoníaco, porque Dios y el Bien aparecen como lo inacabado frente al vampiro y el mal, también lo inacabado; no terminan de manifestarse y necesitan de los humanos para perpetuarse. La casa de Las Lomas recuerda otras casas espectrales fuentianas: la de “El prisionero de Las Lomas” (de *Agua quemada*), la de “Chac Mool” (de *Los días enmascarados*) y la de *Aura*. Está lograda con trazos sin ornatos y con los objetos distorsionados con los cuales los expresionistas alemanes exhibían su naturaleza interna, intensificando la comunicación artística y, particularmente, con el modelo del cine expresionista alemán: *El gabi-*

nete del Dr. Caligari (1919) de Robert Wiene, *Nosferatu: una historia de horror* (1922) de F. W. Murnau y *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang...

El juego de dobles conforma una galería infinita que alude a *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Stevenson. La novela *Vlad* es espejo de *Drácula* (1897) de Bram Stoker: Vlad, doble de Drácula, con las mismas valencias de inmortalidad, erotismo desenfrenado y lascivia; Borgo, doble del sirviente de Drácula; Eloy, doble de Navarro; Vlad Radu, doble de Eloy en el pasado y de Navarro en el futuro; la hija de Vlad, doble de la hija de Navarro; Asunción, doble de las mujeres muertas por Vlad, vampirizada ella misma como amante del vampiro; la casa de las Lomas defecha de Vlad, doble espacial del castillo sepulcral de Transilvania, que resurge como una ominosa pesadilla, coincidiendo con el final de la novela. Como en todo acto comunicativo, en éste, ficcional, se dan juntas la enunciación y la aserción de identidad, el yo del vampiro Vlad, principal sujeto de la enunciación (que a su vez, fuera de la ficción, apuntaría al yo del novelista) le habla a un tú (Navarro y, fuera del marco ficcional, cada lector puede ocupar el lugar de Navarro), pero también le habla a ese otro desconocido e irreductible. En la dimensión semiótica de la manipulación, un hacer factitivo en cuanto a acción sobre la conducta humana para ejecutar un programa narrativo (hacer/hacer), la seducción caracteriza al vampiro en la figura de la caída, pero este vampiro Vlad también ejerce la manipulación como persuasión porque, en su autodefensa, trata de movilizar el intelecto y la voluntad de Navarro y por ende de todas sus futuras víctimas, para que cooperen como víctimas propiciatorias y sin pretensión de reciprocidad.

Bien logrado el clima aterrador, con la tenebrosa y repulsiva fisonomía de Vlad, menos próxima al personaje atlético y pálido de Stocker y más cercana al grotesco, desgarrado y calvo vampiro del "film" *Nosferatu*, y con una sutil indagación sobre la conducta humana encarnada en la presencia teratológica, sin embargo, la novela tiene algunas debilidades, como cierto exceso semántico y simbólico y un largo párrafo entrecomillado, atribuido a Eloy, que explica, innecesariamente, la génesis de la leyenda transilvana en la biografía de Vlad Tepes, el Empalador (1431-1476).

El enunciado de la novela *Vlad* está constituido por sugeridores hiatos y silencios textuales que los lectores pueden colmar y por una intrincada enunciación que predica sobre el fenómeno de la alteridad, el "sí mismo como otro" (Ricoeur, 1996:106-138): el yo de Navarro se erige frente al tú de Vlad, a la vez que yo, Vlad —uno de sus yoes vampíricos— es dirigido al tú de Navarro, todos los cuales se engarzan con otras dobles enunciaciones: yo, Eloy, habla al tú, Navarro y viceversa; yo, Navarro, al tú, Asunción, aparte de los diálogos implícitos entre el íncubo y el vampiro y entre los dos íncubos... mientras detrás está, siempre, el otro. Propuesto el sujeto de la enunciación alejado de la concepción solipsista del yo, el sujeto en términos de "sí mismo", tal como aparece en la dimensión de la otredad vampírica, envía, en parte, a una identidad personal (la del "ídem" que señalaría al mito del vampiro), en cuanto el discurso del inconciente es vivido como extraño al sujeto y el otro puede aparecer sin ser apelado, como otro irreductible, pero, muy especialmente, a una entidad narrativa ("ipse", dentro de la terminología de Ricoeur (1996:138-166)) como un "sí mismo" que se va construyendo temporalmente en la enunciación. La identidad narrativa, según Ricoeur, está determinada por la trama (1996: 147). El vampiro stockereano, proveniente tanto de la enciclopedia del novelista como de la de los lectores,

es paradigmático porque Vlad surge en la enunciación, deícticamente, como el vampiro canónico. Sin embargo, Fuentes lo metamorfosea, haciendo una reescritura del mito del vampiro, una parodia lúdica, de homenaje a *Drácula* de Bram Stoker, pero, sobre todo, al ciclo de Ann Rice, quien ha otorgado una voz autoapologética a sus vampiros en *The Vampire Lestat* (1985), *The interview with the vampire* (1988) y *The queen of the damned* (1988), sin olvidar la más tradicional cauda vampiraria: *La novia de corinto* (1797) de Goethe, *El vampiro* (1819) de John Polidori, *Vampirismo* de E.T.A. Hoffman (1821), *El Viy* (1835) de Nicolai Gogol y *La muerta enamorada* (1836) de Théophile Gautier y, por supuesto, las monstruosas criaturas de Mary Shelley, de Sheridan Le Fanu, de Lovecraft, clásicos a los que hay que agregar las más recientes producciones inglesas que parecen interesar a Fuentes: *Fantasmas* (1979) de Peter Straub, que a su vez es reescritura de *El misterio de Salem's Lot* de Stephen King y *Nightbreed* (1990) de Clive Barker...

Atraído por la novela gótica, Fuentes ha incorporado en *Vlad* sus materiales y motivos populares, junto con elementos visuales del expresionismo del cine alemán, dando por resultado una acumulación de estereotipos ajenos a México: en un marco desplazado hacia el pasado legendario del vampiro, a la manera de los "films" de Murnau y de Lang; Vlad, el vampiro, ha elegido para vivir de abundante sangre, la populosísima megalópolis de la ciudad de México, despojada de su especificidad histórica, hasta donde no se dice cómo ha llegado, aunque la enciclopedia vampiraria hace suponer que ha sido volando, como un murciélago, haciendo honor a la etimología serbia o macedonia: *vampir*, *vampiri*, *vampir*, con sus derivaciones *vampyri* o *vapiers*. Esto favorece una lectura alegórica, donde el espesor fantástico-vampírico de Vlad, ese monstruo inmortal y ubicuo al que los lectores reconocen como un "déja vu", el regreso de lo reprimido, puede datarse en los Cárpatos, en el siglo XV, pero, para México, carece de historicidad: es un objeto imaginario envuelto en la moda "retro" de la posmodernidad que evita lo histórico porque el vampiro es eterno y no es humano. Quizá podría leerse como una demoleadora y pesimista antiutopía sobre el destino sociopolítico de México y de América Latina, dentro de la tradición fuentiana de resolver enigmas historiográficos con soluciones fantásticas. O, quizás, como una autoparodia del oficio del novelista, inevitablemente vampírico.

Aída Nadi Gambetta Chuk
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Bibliografía

- BECCACECE, Hugo, 2004, "Entre el terror y la belleza", *La Nación*, Buenos Aires, s.p.
 FONTANILLE, Jacques, 2001, *Semiótica del discurso*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
 FREUD, Sigmund, 2001, *Lo siniestro (1919) en El hombre en la arena*. E.T.A. Hoffmann, Barcelona, Biblioteca Nueva.
 FUENTES, Carlos, 2004, *Inquieta compañía*, México, Alfaguara.
 GREIMAS, A. J., 1973, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
 RICOEUR, Paul, 1996, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI.

Sexualidad, género y "alteridad": Pedro Almodóvar – el deseo como ley

Brígida Pastor¹

Almodóvar no ha quitado el velo al rostro; pero ha demostrado que [...] el deseo ya no tiene límites, ni internos, ni externos...²

Este trabajo pretende explorar la representación de la "alteridad sexual y genérica" en el cine de Pedro Almodóvar. Asimismo, intenta demostrar las motivaciones del cineasta español en la proyección de sexualidades e identidades genéricas "diferentes" de la "norma". Además, consideraré hasta qué punto la identidad sexual de Almodóvar se entrelaza con las representaciones de identidades homosexuales, bisexuales, transexuales, transgéneras y otras identidades sexuales alternativas. Como el mismo Almodóvar admite, es de vital importancia que todo individuo de sexualidad o género alternativos se sienta cómodo con su propia identidad: "If you take sexuality, or homosexuality [for example], you don't have an obligation to talk about this, but you have an obligation to face it yourself,

¹ Mi más sincero agradecimiento a The British Academy, The Arts and Humanities Research Board and The John Robertson Bequest, University of Glasgow, por las becas de investigación que me han permitido desarrollar este proyecto sobre cine español. También quisiera agradecer al Dr. Javier Herrera su generosa cooperación durante mis investigaciones en la Filmoteca Española, Madrid.

² Paul Julian Smith, "El travestismo sin límites: el cine de Almodóvar", *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies of Australia and New Zealand*, XI/XII (1999-2000), 15-22 (p. 21).



otherwise you are condemned to a very painful life. That is something people should know".³ La última frase de esta cita parece desvelar la postura de Almodóvar y, por consiguiente, la propuesta de su cine: la legitimidad de la fluidez genérico-sexual en nuestra cultura debe empezar por el reconocimiento del individuo en cuestión. Mi análisis se centrará en la construcción y deconstrucción de la alteridad genérico-sexual en la película *La ley del deseo* (1987).

Sexualidad y género sexual

La sexualidad —como el género sexual— no es una esencia perenne, inmutable, transcultural o ahistórica, por el contrario, es variable y mutable y producto manufacturado de nuestra cultura. De este modo, se presta a diferentes interpretaciones y valoraciones por parte de un variado número de discursos culturales.⁴ La aportación de Foucault sobre el carácter histórico de la sexualidad devino en un nuevo discurso sexológico que propone que la sexualidad está, como constructo cultural, sujeta a cambio.⁵ Por ello, todo constructo alternativo al oficial (o heterosexual) se define como una inversión de ese modelo arraigado profundamente en nuestra sociedad.⁶ La imagen del cuerpo "invertido" es un recurso visual usado en el cine de temática de género y, la difícilmente traducible, *queer*, siendo el cine de Almodóvar un ejemplo elocuente. La idea de "alteridad sexual o genérica"⁷ se corresponde con la imagen de "cuerpo invertido".⁸ La inversión implica una transgresión de un modelo de conducta que es heterosexual y, por tanto, implica una negación total de ese modelo o norma. Con la frase "alteridades sexuales y genéricas" me referiré a los diferentes tipos de sexualidad (atracción sexual) y de género sexual (identificación de un individuo con un sexo biológico en particular) respectivamente. Almodóvar propone en sus películas varias posibilidades de expresión sexual y genérica, que son diferentes y alternativas a la sexualidad normativa, tales como la homosexualidad, la transexualidad y la transgeneridad. Todas estas imágenes "invertidas" van más allá de ser consideradas "raras" o extravagantes: se convierten culturalmente en la "otredad" radical, opuesta por antonomasia a la normalidad. Y, por ello, estas "otredades" se erigen como alternativas marcadas con una autenticidad, difícil de cuestionar.

Los personajes que representan estas "sexualidades alternativas" o "anormales" pueden resultar aparentemente kitsch, melodramáticos y variopintos —incluso amanerados o

³ En "All about my Father", traducción de Suzie Mackenzie. *The Guardian Weekend*, 17 agosto 2003, p. 18.

⁴ Es necesario establecer que las categorías de sexo, género y sexualidad no son equivalentes; cada una de ellas establece una dicotomía irreducible a las otras: el sexo discrimina entre macho y hembra, el género entre lo masculino y lo femenino y la sexualidad entre lo heterosexual y lo homosexual.

⁵ Véase M. Foucault, *Historie de la sexualité: La volonté de savoir* (Paris: Gallimard, 1976).

⁶ Véase Domna C. Stanton, *Discourses of Sexuality: From Aristotle to AIDS* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992).

⁷ El género, según Foucault, no es una categoría estable que mantiene unos roles fosilizados para lo masculino y lo femenino.

⁸ Véase I. Stockinger, *Homosexuality: A Proposal. The Gay Academic* (Palm Springs: Etc Publications, 1978).

camp— pero nunca se descubren como personajes meramente gratuitos; por el contrario, Almodóvar construye personajes con sexualidad y género diferentes para ilustrar aspectos culturales que necesitan reevaluarse, para hacer visible lo que en nuestra cultura se pretende hacer invisible: la marginalidad de individuos "invertidos" (sexual y genéricamente) y, asimismo, para destacar que la sexualidad y el género son conceptos flexibles y, por tanto, sujetos a cambio. Por ello, los personajes de Almodóvar son capaces de fluctuar entre una variada gama de sexualidades e identidades genéricas, e incluso de crear su propia identidad genérico-sexual. De hecho, en muchas de sus películas, los límites de la sexualidad y el género no aparecen claramente delimitados; estos límites se exponen únicamente como constructos culturales idealizados, que pueden transgredirse en la pantalla fílmica, y sirven a Almodóvar para desestabilizar las estructuras culturales fosilizadas de la tradición,⁹ "cuyo flujo de prejuicios y falsas interrogativas ponen en evidencia las consecuencias del machismo social y de un catolicismo conservador".¹⁰ De este modo, se vislumbra el cuestionamiento de las identidades fijas y la propuesta de la fluidez en la construcción y expresión de la identidad sexual/genérica del individuo.

Almodóvar parece coincidir con la idea propuesta por Sandra Lipsitz Bem, que "la diversidad de género sexual es natural" [gender diversity is natural].¹¹ En cuanto a la construcción y expresión de su identidad, los personajes de Almodóvar son capaces de relacionarse (sexualmente) con quienes desean. Sus películas presentan *diferentes* tipos de sexualidad y género sexual; de hecho, se cuestiona la concepción de heterosexualidad como norma para todo individuo. Estas identidades alternativas a la heterosexualidad son legibles, interpretables, porque se sitúan como diferencia respecto al discurso establecido, y esa diferencia exige ser medida y reevaluada. Los personajes almodovarianos que transgreden la noción de sexualidad/género afloran liberados en la elección de su sexo y en la atracción que sienten por su mismo sexo. Incluso, se podría argumentar que una "subversión genérica" o una "alteridad sexual" es un requisito previo para muchos de los personajes que aparecen en el amplio abanico de las películas del cineasta español hasta el momento. Como John Waters afirma, los films de Almodóvar "are gay films that are heterosexually friendly and straight films that are homosexually-friendly".¹² De las palabras de Waters se desprende que lo *queer* (raro/invertido/no-heterosexual) se amalgama con lo *no-queer* (norma/heterosexual), lo que conlleva una transgresión de las fronteras tradicionales sobre la sexualidad. Es evidente que la "otredad" transgresora que representan los personajes almodovarianos proponen una inversión de un modelo previo e incontestado, que es el deseo y la práctica sexual entre individuos de sexo opuesto.¹³

⁹ Sandra Lipsitz Bem, *The lenses of Gender* (New Haven; London: Yale University Press, 1993), p. 152.

¹⁰ Dieter Ingenschay, "Homotextualidad: Imágenes sexuales en la novela española contemporánea", *Antipodas*, XLXII (1999-2000), 49-66 (p. 52).

¹¹ Lipsitz Bem, p. 168.

¹² John Waters, en una entrevista sobre *All About Desire: The Passionate Cinema of Pedro Almodóvar* (channel 4, Televisión Británica, 22 diciembre, 2001).

¹³ Véase Domna C. Stanton, *Discourses of Sexuality: From Aristotle to AIDS* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992).

“Alteridades sexuales y genéricas”: *La ley del deseo* (1987)

El cine de Almodóvar ha creado “alteridades sexuales y genéricas” desde su primera película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1982) hasta su última *La mala educación* (2004), y, sobre todo, parece ser un tema recurrente en sus primeras películas. *Entre tinieblas* (1983), por ejemplo, contiene, en opinión de Paul Julian Smith, “challenging images of lesbianism”¹⁴ y se trata de una “lesbian love story”.¹⁵ Los textos filmicos de Almodóvar dejan constancia de que lo convencionalmente “anormal” es “normalizado” y *La ley del deseo* (1987) es un ejemplo elocuente en la plasmación de alteridades sexuales y genéricas “normalizadas”. El hecho de que sea el único film que se centra en la articulación homosexual masculina (Pablo [Eusebio Poncela]/Juan [Miguel Molina]; Pablo/Antonio [Antonio Banderas]) es significativo, pero, tal vez, el aspecto que más sobresale en este sentido es el abordaje del tema de la transexualidad, a través del personaje de Tina, la hermana de Pablo (Carmen Maura). Tina decide cambiar su sexo (de hombre a mujer), pues su identidad genuina se encuentra atrapada en un cuerpo masculino, y se somete a una operación quirúrgica que la define de forma femenina en su anatomía.¹⁶ El hecho de que haya escogido libremente su propio sexo es de gran trascendencia: en el cine de Almodóvar, el deseo de ciertos personajes por cambiar su sexo biológico o revelar socialmente sus cuerpos “invertidos” siempre aparece legitimizado y nunca como negativo de la norma. Es decir, Almodóvar aboga por una tradición directa de la diferencia sexual en el discurso filmico, creando un homotexto, cuya misión principal es la búsqueda de una nueva concepción histórica de la sexualidad: poder expresar y vivir el deseo genérico-sexual con absoluta libertad y acabar con la homofobia represiva de la tradición. En la España de la modernidad, el deseo de Tina debe comprenderse como una necesaria y legítima oscilación en el proceso de identificación genérico-sexual, y de ahí que Tina exprese dicha oscilación a través de su imagen corporal (con la intervención quirúrgica) y a través de su conducta sexual (su deseo por ambos sexos). Tina no es únicamente transexual, sino que también es implícitamente homosexual, a pesar de que confiese no estar interesada en ninguno de los sexos en un momento de la narrativa filmica. De este modo, Tina representa el vehículo eficiente del que se sirve Almodóvar para plasmar dos temas íntimamente ligados: La *diferencia* sexual y genérica y la naturaleza flexible y mutable de la sexualidad y el género. La caracterización de Tina hace que el espectador cuestione la teoría de Kosofsky Sedgwick de que existe una oposición binaria: heterosexualidad/homosexualidad, ya que Tina parece estar vinculada con ambas sexualidades. Es obvio que el personaje de Tina es una subversión cultural, dentro del contexto del patriarcado, pues está atentando contra su propia identidad masculina por cambiar de sexo, y está relativizando su presunta heterosexualidad por revelar su bisexualidad; con lo cual su comportamiento sería censurable dentro de la semiótica patriarcal. Pero es obvio que Almodóvar es muy

¹⁴ Paul Julian Smith, “Laws of Desire: Questions of Homosexuality”, en *Spanish Literature and Film 1960-1990* (Oxford: Clarendon Press, 1997), p. 184.

¹⁵ Smith, *Laws of Desire*, p. 166.

¹⁶ David L. Rosenhan, Martin E. P. Seligman y Elaine F. Walker, eds., *Abnormal Psychology* (New York: London: W. W. Norton and Co., 2001), p. 535.

consciente del contexto cultural en que se encuentran inmersos sus personajes, y así sus films se prestan a una lectura irónica, pues como P. J. Smith observa: “si el cuerpo sexualizado es desmontable, la distinción entre interior y exterior (rostro y velo) ya no sirve: la identidad, como el vestuario, es de quita y pon”.¹⁷

La ley del deseo plantea una reevaluación de las sexualidades que la tradición se ha encargado de hacer invisibles. La visibilidad y autenticidad que Almodóvar otorga a sus personajes “desviados” hace cuestionar los rígidos y autoritarios modelos socio-culturales que tradicionalmente negaban la aceptación e integración de hombres y mujeres que mostraban alguna alteridad sexual o genérica. Asimismo, estos personajes “torcidos” ayudan a comprender la proliferación de identidades que no necesitan de un modelo positivo binario. Es evidente que el principal objetivo del cineasta español es despertar la conciencia del espectador ante la “otredad” sexual y genérica como algo natural —“otredad” que fue incuestionablemente reprimida y condenada, especialmente, durante el periodo franquista (1836-75)¹⁸— e implícitamente cuestionar un legado histórico y cultural que injustamente ha estigmatizado a todo individuo que se revela *diferente* al modelo sexual heterocéntrico.

En su estudio sobre el cine de Almodóvar, *Spanish Labyrinth*, Mark Allinson sugiere que los personajes travestidos y transexuales (por ejemplo, individuos, cuya psique no se corresponde con su sexo físico y han recurrido a la cirugía para transformar su anatomía),¹⁹ le sirven al cineasta español para parodiar la noción de sexualidad y de género.²⁰ Esta idea parece concordar con lo que podría denominarse la sensibilidad *queer* (o también llamada *camp*) de Almodóvar como cineasta gay, porque lo *camp*, en general, recurre a la apropiación y al uso subversivo de la parodia, el humor, el melodrama y la exageración. Esta técnica la utilizan principalmente, aunque no exclusivamente, los homosexuales para expresar su sentimiento de marginación y subrayar su “subcultura”.²¹ No sería descabellado argüir que al mismo tiempo que parodia y cuestiona la concepción tradicional de género y sexualidad a través de la alteridad identitaria de sus personajes, Almodóvar crea una nueva formulación sexo-cultural. Por ejemplo, el personaje de Tina en *La ley del deseo* es excepcional dentro de la cinematografía almodovariana, no sólo porque es el único personaje que ha cambiado su sexo a través de una operación quirúrgica, sino también porque se sugiere que ha tenido tanto relaciones homosexuales como heterosexuales en varios momentos de su vida. Tina encapsula tanto la alteridad sexual como la genérica y es capaz de alejarse del centro como norma, pero a su vez, se erige como

¹⁷ Smith, “Un travestismo sin límites: el cine de Pedro Almodóvar”, p. 20.

¹⁸ Giles Temlett, “Gays persecuted by Franco lose criminal status at last”, 13 diciembre 2001, en <www.guardian.co.uk/gayrights/story/0,12592,838642,00.html>. La persecución de homosexuales se declaró abiertamente. En palabras del General Queipo del Llano: “Any effeminate or introvert who insults the movement will be killed like a dog”.

¹⁹ Bem, p. 170.

²⁰ Mark Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar* (London; New York: I.B. Tauris, 2001), p. 90.

²¹ Andy Medhurst, “Camp”, en *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction* (London; Washington: Cassell, 1997), p. 274.

sujeto de su alteridad, con autonomía propia, distinta, plural e identificable. Tina desafía los modelos tradicionales de sexualidad (heterosexualidad), de género (hombre y mujer) y de los roles tradicionales de lo femenino y lo masculino. La pluralidad y fluidez de la identidad sexual de Tina se pone de relieve en su reacción al comentario de Pablo de que debe buscarse compañía (masculina): "deberías buscarte un tío"; a lo que ella contesta: "ni un tío, ni una tía. Eso se acabó". De las palabras de Tina se desprende que ahora no tiene el deseo de ejercitar su sexualidad, pero implícitamente, ella siente atracción por ambos sexos. Su sexualidad se revela ambiguamente definida. De hecho, se descubre que fue la relación incestuosa que mantuvo con su padre lo que le llevó a cambiar su sexo porque "él así lo deseaba". A través de la caracterización de Tina, Almodóvar pone en escena una progresiva crisis de categorías: hombre/mujer, heterosexualidad/homosexualidad, masculino/femenino, mito/realidad.

Esta fluidez y movilidad de la noción de sexualidad y de género se refleja en las marcas lingüísticas del discurso de los personajes. En una escena inicial, cuando Tina y su hermano Pablo se encuentran en un bar después del estreno del film de éste, *La voz humana*, un joven fotógrafo le pregunta a Tina: "¿son ciertos los rumores de que te has vuelto lesbiana?". Esta idea de "volverse" [*becoming*] una lesbiana sugiere la posibilidad de oscilación entre una identidad genérico-sexual y otra. El planteamiento de Almodóvar aquí es que un mismo individuo puede comportarse e identificarse de maneras diferentes, tanto en su género como en su sexualidad, en momentos diferentes de su vida y contextos socio-culturales diversos. Indirectamente, así se cuestiona la política sexual, definida por el heterosexismo machista del patriarcado, con respecto al que se clasifican todas las demás posiciones. Asimismo, esta modificación de la sexualidad y el género, como proceso y no como esencia, permite explicar no sólo el hecho de que todo individuo participa de forma distinta de los diferentes arquetipos culturales de identidad femenina y masculina; también saca a la luz el espacio tradicionalmente excluido, de las relaciones genérico-sexuales en la biografía del individuo. Judith Butler, por ejemplo, al referirse a la afirmación de Simone de Beauvoir: "One is not born a woman, but rather becomes a woman", comenta: "If there is something right in Beauvoir's claim that one is not born, but rather [sic] becomes a woman, it follows that woman is itself... a *becoming*, a constructing that cannot rightfully be said to originate or to end".²² El contenido de esta cita parece ser una clara referencia al personaje de Tina, que siendo biológicamente hombre, ahora está en proceso de construir su identidad femenina. Al mismo tiempo que es un transexual (cambiando su sexo), también revela una identidad transgénerica (ella se siente y se piensa como mujer cuando en realidad su sexo biológico es masculino). Los personajes de alteridad genérico-sexual como Tina son ejemplo elocuente de que en ese final de siglo XX, el sistema patriarcal no es el único sistema genérico-sexual, y que nuestra sociedad está suplantando cada vez más estos criterios y valores de la tradición por otros que son ajenos al inflexible y desnaturalizado binarismo machista y heterosexista. Así lo corrobora Jay Prosser en su estudio sobre identidad

transgénerica, en el que reúne los más recientes hallazgos de la teoría *queer*: "In Queer Theory [...] all gender is constructed, a fact that transgendered subjects merely make manifest".²³

La fluidez genérica representada en *La ley del deseo* vuelve a ponerse de relieve a través de la homosexualidad lingüística que se trasluce en el comentario sarcástico que Pablo lanza al joven fotógrafo cuando éste alude al lesbianismo de Tina: "Si todos los hombres fueran como tú, hasta yo me haría lesbiana". Este comentario podría, tal vez, contener motivaciones autobiográficas; de hecho, dichas palabras podrían incluso transmitir indirectamente una respuesta crítica al maltrato y a la exclusión que socialmente sufren los homosexuales (u otras "alteridades" genéricas y sexuales); así a través del personaje de Tina (y en este caso, Pablo), el cineasta reivindica una voz legitimizada para las identidades alternativas a la heterosexualidad. Gwynne Edwards, de hecho, destaca la presencia del elemento autobiográfico en el cine de Almodóvar: "[Almodóvar has acknowledged [...] that in all his films, from the first to the last, there is a strong autobiographical element in terms of the feelings expressed and that in *Law of Desire* in particular, there are incidents which are 'more recognizable' in that sense".²⁴

La marcada "feminidad" de Tina en su papel maternal con Ada (la hija biológica de una ex-amante [Bibi Andersen]) —es subversiva en sí; de hecho, su papel va más allá de una clara semejanza con el rol tradicional de "madre", dentro de la dicotomía cultural femenina "madre/*femme fatale*"— dicotomía recurrente en el cine español del pasado, y en particular durante el cine postfranquista. Almodóvar, de este modo, expone su actitud reaccionaria, parodiando el rígido y estricto código cultural, tal y como lo sugiere la casi constante histeria de Tina en la narrativa fílmica; como ella misma confiesa: "Me encanta hacer drama... y llorar... y hablar por teléfono". Asimismo, las palabras de Tina nos remiten a la concepción butleriana de *performatividad*, y pone de relieve un aspecto clave en el análisis de los textos fílmicos de Almodóvar: la configuración de Tina (y otros personajes) como parte de una "actuación", una teatralidad o *performance*²⁵, en el hecho de que los personajes de sus films son entidades plurales en lo que a su carácter genérico-sexual se refiere, y ofrecen actitudes y características de actantes que desempeñan roles diferentes e identidades variadas. De esta manera, las categorías genérico-sexuales (masculinidad/feminidad; heterosexualidad/homosexualidad) se presentan como categorías discursivas, que se definen a través de determinados tipos de actos, pero nunca permanecen estables ni para el individuo ni para la sociedad en la que está inmerso. Esta insistencia almodovariana en adoptar roles o actitudes establecidas culturalmente para teatralizarlos a través de la parodia y la exageración estereotípica, genera un distanciamiento con respecto a la realidad social que los circunda. Por otro lado, también podría considerarse que Almodóvar está proponiendo que los individuos con diferente identidad sexual/genérica —excluidos de la normalidad y estigmatizados culturalmente— ofrecen un nuevo modelo (positivo) de maternidad, y que el núcleo de la familia tradicional no es esencialmente el modelo

²² Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity* (New York; London: Routledge, 1992), p. 33.

²³ Jay Prosser, "Transgender," en *Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction*, p. 314.

²⁴ Gwynne Edwards, *Almodóvar: Labyrinth of Passion* (London and Chester Springs: Peter Owen, 2001), p. 83.

ideal. En una escena doméstica y familiar en que Ada y Tina dialogan juguetonamente, disfrutando del tiempo compartido, Ada le pregunta a Tina: “¿Tú crees que de mayor tendré unas tetas como las tuyas?”. A lo que Tina, cariñosa y relajadamente, le contesta: “Yo a tu edad era lisa como una tabla”. La respuesta de Tina resulta al espectador cómica y confortante pero, a la vez, perturbadora, pues sabemos que el sexo de Tina, a la edad de Ada, era masculino y por tanto no podría haber tenido pecho. Esta narrativa, desligada del discurso normalizado, define los aspectos retóricos del discurso de la alteridad sexual/genérica, y la imagen invertida del cuerpo se convierte en un recurso visual que inscribe el discurso de la homotextualidad. La autenticidad del nuevo género/sexo de Tina se reafirma a través del proceso de la construcción de su propia identidad genérica y, a su vez, se destacan sus destrezas modélicas en su papel de madre. Esta misma idea asoma en otra escena a través de los recursos visuales del homotexto: Tina lleva puesto un suéter naranja con dos parches negros sobre sus pechos, que atraen la atención del espectador sobre los mismos —una estrategia visual que aparentemente tiene como objetivo resaltar su nueva identidad sexual (femenina). Por ello, la nueva identidad genérico-sexual de Tina se proyecta en constante proceso de construcción, no exento de limitaciones y contradicciones.

Es interesante destacar la decisión de Almodóvar de dar a una actriz como Carmen Maura —cuyo sexo biológico es femenino y heterosexual— el papel de Tina. De esta forma, las categorías de sexualidad y género se presentan, a su vez, como algo oscilante y mutable. Peter Evans, en su excelente estudio sobre el cine contemporáneo español, sugiere que el estatus de estrellas de actrices como Maura y la tendencia del espectador a identificarse con ellas, ha hecho que la exploración de aspectos de género y sexualidad en el cine español hayan sido más elaboradas, realistas y provocadoras.²⁶ La crítica cinematográfica ha destacado que las verdaderas estrellas desempeñan su papel sin el debido brío, sólo se “comportan” de forma natural; y hasta cierto punto este es el caso de Carmen Maura: su imagen de diva se armoniza con los personajes absurdos, raros y “desviados” que interpreta generalmente. Todo parece indicar que Almodóvar invierte las expectativas de sus espectadores y cuestiona sus preconcepciones, al presentar una confusión absoluta de géneros, sexos y sexualidades diferentes —proponiendo una actitud inclusiva con respecto a la sexualidad y el género y su deseo de proveer “some sort of antidote to the rigid [...] stereotyping which is still so much a part of [Spanish] culture”.²⁷ Asimismo, John Waters comenta con respecto a *Todo sobre mi madre*, que es un film en el que “all sexual persuasions hang out together” —una afirmación que nos remite a muchos de los films de Almodóvar, y en particular a *La ley del deseo*.²⁸ Tal vez, la frase “hang out together”

²⁵ Véase Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, en *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. por Sue-Ellen Case (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990).

²⁶ Peter W. Evans, “Culture and Cinema 1975-1996”, en David Gies, *Modern Spanish Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 274.

²⁷ John Hooper, *The New Spaniards* (London: Penguin Books, 1985). Hooper alude a la “Ley de peligrosidad social”, que castigaba toda expresión de alteridad sexual y genérica, y en particular la homosexualidad., p. 163.

²⁸ John Waters, entrevistado por Nick Cory-Wright, director de *All About Desire*, Channel Four, Televisión Británica, 22 de diciembre 2001.

[‘conviven juntas’] proyecta la posibilidad plausible de una sociedad alternativa en la que alteridades identitarias sean igualmente aceptadas e integradas en nuestra sociedad —una clara indicación de la motivación político-ideológica del director.

Por otra parte, y a la inversa, Almodóvar con frecuencia da papeles disonantes a verdaderos transexuales y travestís, con el objeto de hacer más visible su “diferencia” sexual y genérica, y *La ley del deseo* no es una excepción. Por ejemplo, la actriz Bibi Andersen, un transexual (de hombre a mujer), interpreta el papel de la ex amante de Tina y madre biológica de Ada. Considerando que Bibi Andersen es ahora biológicamente mujer, el espectador no hubiera percibido el cambio de su sexo en la pantalla, de no haber hecho Ada un comentario inocente a su verdadera madre sobre Tina: “A ella no le gustan los chicos tanto como a ti”. Por todo ello, la definición tradicional de sexualidad queda ambiguamente definida —provocando confusión en el espectador— y el canon hispánico heterosexual queda, por tanto, sujeto a una relectura diferente. A su vez, esta nueva lectura, “torcida” desde la mirada cultural, explica que la madre biológica de Ada, que en un momento del pasado tuvo una relación con una mujer, se interesa ahora por los hombres, y Tina, que tuvo en otro momento sexo masculino, carece de todo interés en el sexo. No hay que olvidar que Almodóvar recurre conscientemente a estos conciliadores y, a la vez, subversivos recursos narrativos —que van más allá del contenido diegético del film, en la tentativa de definir la pluralidad identitaria del individuo.

Asimismo, Almodóvar utiliza el personaje de Tina para resaltar el hecho de que, aunque existen individuos que se identifican con una sexualidad o género “diferente(s)” al suyo propio o revelan oscilaciones entre diferentes identidades sexuales o genéricas, la esencia de su identidad permanece inmutable. Cuando Tina se encuentra con el Padre Constantino —un sacerdote que abusó sexualmente de él cuando era un niño, y dirigía el coro en el que ella cantaba— éste no la reconoce (“—Me recuerdas mucho a un antiguo alumno que cantaba en el coro”). Tina le confiesa que es ella, y aunque haya cambiado físicamente —es decir, haya “invertido” su cuerpo— “en lo esencial sig[ue] siendo la misma”. La elección del género femenino en “misma” aquí sugiere que Tina siempre se ha sentido mujer, a pesar de haber tenido un cuerpo masculino, y de ahí que describa la esencia de su identidad transgenérica y transexual. Similarmente, en la impactante y melodramática escena del hospital, Tina intenta hacerle recordar a su hermano, Pablo —quien ha perdido la memoria a raíz del accidente de coche que sufre bajo el impacto de la muerte de su ex amante Juan— que es su hermana; Tina muestra a Pablo una fotografía de los dos cuando eran pequeños (y el sexo de Tina era masculino) con la esperanza de hacerle recobrar la memoria. Pablo, entonces, parece recordar, de modo súbito, el cambio de sexo/género de su hermana —esta exageración estratégica utilizada por Almodóvar pone de relieve el mutuo reconocimiento y así la aceptación de la *diferencia* sexual y genérica por la que el film aboga.

El deseo de Almodóvar de “normalizar” y otorgar visibilidad a la diferencia sexual se hace patente en el mero hecho de haber realizado un film con una temática homosexual. La relación autodestructiva entre Pablo (Eusebio Poncela) y Antonio (Antonio Banderas) y la relación romántica y positiva de Pablo con Juan (Miguel Molina) son las representaciones extremas de alteridad sexual. La representación explícita de estos personajes “invertidos” y las relaciones “torcidas” que mantienen en la gran pantalla hizo visible el tema de la

homosexualidad por primera en el cine español. Esta nueva narrativa y su temática desligada de la "norma" fílmica tradicional exige una contextualización histórica, en que el "invertido" —u homosexual, en este caso— ha estado tradicionalmente desplazado, excluido de la normalidad, en el contexto de nuestra cultura y, por consiguiente, excluido de la narrativa fílmica clásica. Por ello, la escena en que los cuerpos de Pablo y Juan aparecen entrelazados de un modo sugerentemente romántico invita al espectador a reflexionar sobre el amor que los une, en lugar de definir dicha unión como un vínculo de mero deseo carnal. Esta apropiación estratégica de una pose convencionalmente heterosexual parece resaltar el objetivo de Almodóvar: validar y "normalizar" la alteridad sexual como la misma esencia de la heterosexualidad, siendo el amor por encima del deseo carnal lo que genuinamente une a los individuos en las relaciones homosexuales masculinas. Almodóvar es consciente de la rigidez del heterocentrismo de la tradición española, cuya semiótica de la sexualidad juzga y discrimina a los individuos según su sexo, su género y su sexualidad.

El clímax trágico de *La ley del deseo* hace que el espectador se plantee hasta qué punto es un "film gay" optimista. Sin embargo, sería erróneo tal vez asumir que el film no tiene repercusiones positivas y renovadoras para la comunidad homosexual dentro y fuera del contexto español. La representación de sexualidades desviadas que propone Almodóvar en su film crea un espacio para la expresión de la alteridad sexual de individuos que están marginados o parcialmente excluidos de la normalidad y, al crear este espacio, normaliza sus experiencias a través del más poderoso medio de comunicación de masas —el cine. Además, no hay que olvidar el contexto histórico-cultural en el que se forma Almodóvar, y las implicaciones que un film de esta naturaleza puede tener en una sociedad que, en realidad, acaba de liberarse de unos largos y represivos cuarenta años de dictadura. Así en *La ley del deseo*, los personajes "desviados" representan una parte visible e integrante de la sociedad, pero inevitablemente experimentan dilemas y miedos porque su percepción cultural está sujeta a una fuerte estigmatización. Por ejemplo, Antonio, oculta su relación con Pablo a su madre —ridiculizándose en su justificación, pues según él: "mi madre es alemana y le gusta espiar". De ahí que Antonio convenza a Pablo para que firme las cartas que le escriba con el nombre de *Laura P.* ("—No quiero que nadie se entere de esto, lo mejor es que me escribas con nombre de chica, así mi madre no se entera"). La actitud de Antonio demuestra la sedimentación de prejuicios reguladores y punitivos en la nueva y joven generación española y los conflictos que existen todavía en la autoconciencia homosexual, y confirma como el imperativo heterosexual simbólico puede excluir la "otredad (sexual) identitaria". Además, la exigencia de Antonio de que Pablo firme las cartas que le dirija con un nombre femenino es casi como un acto performativo de sí mismo. El medio discursivo de la carta, "autorizada" con un nombre femenino (*Laura P.*) dentro del entorno convencional represivo, se convierte en un recurso estratégico eficaz para destacar una similitud entre lo que constituye la identidad genérico-sexual y la actuación o *performatividad* de la misma en un espacio ficticio o teatral de la epístola falsamente "autorizada". Este espacio epistolar permite una proyección identitaria (sexual) distinta a la del verdadero autor y receptor de la epístola ante otro posible interlocutor (cultural) —la madre de Antonio. De esta manera, se produce una desestabilización de un sistema binario condenante y excluyente, y a través del cual se produce una crítica de carácter socio-sexual.

Los personajes de Almodóvar sacan a la luz los problemas a los que se enfrenta todo individuo con identificación genérico-sexual diferente frente al legado histórico y cultural de la España post-franquista.²⁹ Por ello, la versatilidad "teatral" de Antonio conlleva un significado didáctico que subraya el proceso de autoconocimiento de su identidad homosexual y su aceptación final. Siguiendo este proceso, Antonio contrasta su inicial y ambigua identificación sexual —siente una fuerte presión social por adherirse al estereotipo heterosexual machista de la tradición, y le confiesa a Pablo, cuando éste le propone acompañarle a su casa: "No suelo acostarme con chicos"— con el reconocimiento eventual de su alteridad sexual, hasta el punto de arriesgar su propia vida, tal y como se desvela al final del film: Antonio revela al mundo, el amor y el deseo (sexual) vital que lo une a Pablo; así lo revelan las confesiones que le hace a Pablo ("—Lo dudo... que halles un amor más puro como el que tienes en mí"; "—Quererte de este modo es un delito y estoy dispuesto a pagar por ello; [...] Imaginaba que sería un precio muy alto, pero no me arrepiento"). Inmediatamente la luz azul intermitente de los coches de la policía ponen final a la escena romántica y erótica que comparten los amantes. La luz azul intermitente podría interpretarse como un ejemplo básico de cómo la semiótica funciona en el lenguaje fílmico: la alteridad sexual que comparten Pablo y Antonio es una "amenaza" para el orden simbólico dominante y, por tanto, Antonio debe pagar un precio muy alto, el de su vida: Antonio muere a manos de "los representantes del orden y la ley" (una alusión al imaginario represivo y aniquilante de la cultura patriarcal). Con arreglo al discurso que establece el film, el patriarcado castiga a Antonio por atravesarse a la transgresión, es decir, a ser y declararse dueño de su propia sexualidad e intentar ser él mismo. En el sistema simbólico sencillamente no hay hueco para las alteridades identitarias. Con todo, la escena de la muerte de Antonio es precedida por el triunfo fallido de los dos amantes de superar estas represivas barreras simbólicamente dominantes, tal y como lo sugiere la impactante narrativa visual y casi surrealista de las últimas escenas: la identificación simétrica entre los cuerpos desnudos de Pablo y Antonio se desvela a través de una sábana (o velo) transparente —evocación de un reflejo de la autenticidad desnuda de su deseo (de su [homo]sexualidad). Sin embargo, la sábana transparente presenta, de inmediato, una distorsión de la imagen de Pablo, y, casi como una repentina metamorfosis, se ve sustituida por una sábana opaca que cubre completamente el cuerpo de Pablo: la simétrica identificación sexual entre los protagonistas ha llegado a su fin con la condena (cultural) de los protagonistas —finalmente ambos deben pagar un precio alto por su su delito: su transgresión sexual, la ilimitada expresión de su deseo.

La propuesta de Almodóvar parece partir de la premisa de que las categorías genérico-sexuales no son naturales, sino culturales, y por consiguiente, no hay impedimento ontológico para que dichas categorías se transformen en el mismo proceso de cambio que experimentan las estructuras sociales. Además, la elección de la forma verbal, "no suelo" en boca de Antonio, encapsula y reafirma ese sentido de movilidad, de metamorfosis, de oscilación (de no fijación) que Almodóvar quiere destacar con respecto a la noción de la sexualidad. Es obvio que el mensaje que se desprende de las palabras de Antonio es

²⁹ Lipsitz Bem, p. 167. Bem destaca las dificultades que se encuentran en la construcción de una identidad homosexual en una sociedad que deslegitima y desnaturaliza la sexualidad no patriarcal.

ambiguo: al final, la relación desemboca en un vínculo destructivo, aunque parece plasarse de forma convincente de que la naturaleza destructiva de esa relación tiene más que ver con la obsesión de Antonio por Pablo, que con el mero hecho de que los amantes sean del mismo sexo.

Almodóvar deja clara evidencia que la política sexual de nuestro siglo está fuertemente influenciada por el heterosexismo machista de la tradición patriarcal, que define la homosexualidad como una categoría sexual desviada, torcida o perversa. Un ejemplo revelador lo encontramos en la escena que proyecta el enfrentamiento entre Tina y un joven agente de policía cuando éste y su compañero registran el apartamento de Pablo, sospechoso del asesinato de Juan (ex-amante de Pablo) —que muere víctima de los celos mortales de Antonio. Tina es golpeada por el joven policía; el acto violento de este supuesto representante de la ley y el orden social —y ciudadano modélico— queda justificado según los criterios discriminatorios sociales porque Tina es "un maricón" —es decir, un elemento anti-social, un transgresor de la "norma". Esta escena es reveladora de las preocupaciones que el mismo Almodóvar pueda tener con respecto a la comunidad homosexual dentro y fuera del contexto español. Los personajes de los dos policías, aunque son secundarios en el desarrollo de la narrativa fílmica, desempeñan un papel significativo por la forma en que Almodóvar los proyecta, con el propósito de subvertir los principios de autoridad y la actitud represiva que la policía española ha desempeñado en la España de la dictadura. Así, la subversión de las percepciones tradicionales de moralidad y justicia social cuestiona las percepciones y las preconcepciones que el espectador pueda tener de la alteridad sexual. La violencia física de esta escena se acentúa con la violencia verbal del mismo policía, que nos remite a los alarmantes y arraigados residuos discriminatorios que perduran todavía en nuestra sociedad ("—La gente como tú [Tina] no merece vivir").

Conclusión

En *La ley del deseo*, Pedro Almodóvar pone en un primer plano identidades genérico-sexuales que son diferentes de la norma machista y heterosexual de la tradición. Con estas representaciones, el cineasta manchego exige la necesidad de construir un espacio para la expresión de las alteridades sexuales y genéricas en nuestra cultura —la búsqueda de nuevos horizontes expresivos. Asimismo, estas oposiciones a la "norma" son implícitamente normalizadas y legitimizadas, al menos, hasta cierto punto, vislumbrándose así las motivaciones ideológicas que encierra el film: un director heterosexual probablemente hubiera optado por no hacer un film sobre la temática homosexual en el momento en que se realizó *La ley del deseo* (1986-87) por miedo a que fuera un fracaso comercial. Aunque Almodóvar, a menudo, se mofa de sí mismo y no habla mucho de él, me atrevería a decir que, al menos, en España, como gay, en su cine se descubre un tipo de política *queer* —un planteamiento que explora conceptos centrales de nuestra cultura, entre los que cabe destacar la alteridad y la marginación sexual, el deseo y la identidad genérico-sexual.

Las proyecciones de alteridades sexuales en el cine de Almodóvar han evolucionado notablemente en las dos últimas décadas. En sus películas más tempranas se utilizan alteridades genérico-sexuales principalmente para generar una "subcultura" visible, y

empezar a construir un proyecto de integración y aceptación. En películas más recientes, como *Todo sobre mi madre*, las entidades pertenecientes al mundo de la alteridad se muestran con una ego-identidad más sólida, reconociendo y admitiendo el orgullo por su identidad no-heterosexual; asimismo, su integración social aparece más normalizada y menos estigmatizada. Es probable que Almodóvar se resista a admitir que su cine tiene una misión pedagógica. De hecho, su actitud parece, a veces, quedarse a niveles superficiales y frívolos, como lo hacen aparentemente muchos de sus films. Sin embargo, su cine se edifica sobre los sólidos cimientos de una extremada sofisticación fílmica, que sabe "conjuguar la modernidad con la tradición sin desvincularse de la cultura netamente española".³⁰ Además, el cine almodovariano está íntimamente vinculado a la experiencia biográfica del director como gay y a sus sentimientos de empatía por sectores, cada vez más amplios, de nuestra sociedad que son víctimas de marginación y exclusión. Es evidente que Almodóvar crea "un género fílmico que define el cine español de una nueva generación y un nuevo estilo artístico lleno de tintes universales".³¹ Aún más, adoptando las palabras de Peter Evans: "[Almodóvar's] films [have] a freshness and vitality that dramatize[s] the needs and desires of newer generations".³² La obra cinematográfica del cineasta español sugiere que los "deseos" de las "nuevas generaciones", tanto en España como en cualquier otra parte, son más diversos que los de sus predecesores y que las opciones de sexualidad y género sexual son más variadas de lo que se reconoce y se legitima, por lo general, en una sociedad regida por una semiótica patriarcal. Las exploraciones fílmicas de Almodóvar proponen una inversión de los valores y criterios tradicionales, que definen las relaciones de género y sexo dentro de un sistema binario limitado en sus pluralidades combinatorias.³³ Por ello, en su cine las alteridades sexuales y genéricas: gays, bisexuales, transexuales, travestis y todas aquellas identidades que se diferencian de los modelos identitarios de la ortodoxia heterosexual, se inscriben en el discurso dominante, validando y *normalizando* su existencia.³⁴ De ahí que los conceptos de identidad y *performatividad* (teatralidad) se transformen en términos transmutables para las alteridades identitarias, ya sea dentro del contexto de la teatralidad o como sujetos de una escenificación exagerada o paródica. A pesar de todas las trabas culturales, Almodóvar logra representar relaciones que no están fabricadas por el orden dominante. ¿Hasta qué punto están condicionadas las alteridades genérico-sexuales por su posición con el Otro en un sistema de significados que ha etiquetado con un signo negativo a dicha Otredad? ¿Se puede subvertir el símbolo patriarcal con imágenes identitarias "invertidas" y las relaciones entre ellas? ¿Pueden estas representaciones escapar del orden dominante como elaboraciones marginales y castigadas?

³⁰ Antonio Holguín, *Pedro Almodóvar* (Madrid: Cátedra, 1994), p. 24.

³¹ Brígida Pastor, "Transmutaciones de género en el cine de Almodóvar: Mujeres al borde de un ataque de nervios", *Cuadernos de Rectienvenido*, Universidades de São Paulo, 16 (2002), 1-19 (p. 19).

³² Evans, p. 279.

³³ Véase Pastor: "el mundo de los filmes de Almodóvar constituye una imagen estilizada de la modernidad, que engloba una mezcla de ironía, comedia, farsa y tragedia —contextualizada dentro de una tradición de valores y convencionalismos sociales en proceso de desintegración", (p. 1).

³⁴ Véase A. Jagose, *Queer Theory* (Carlton, Victoria: Melbourne University Press, 1996).

Espero que de este estudio de *La ley del deseo* surjan respuestas a estas preguntas. Los films almodovarianos en su conjunto descubren avances significativos en las representaciones de "otredades" sexuales y genéricas. En conclusión, *La ley del deseo* explora la liberación de la subjetividad genérico-sexual y propone deseables alternativas a los arquetipos tradicionales de sexualidad y género a través de lo que podríamos denominar: el nuevo discurso almodovariano —un discurso que legitima la democracia del "deseo como ley": la única ley por excelencia; o, en otras palabras, la verdadera "voz humana" —esa voz "invisible" que Jean Cocteau dejó como legado visible al mundo de la cinematografía mundial— y que, desde el punto de vista simbólico y semiótico, da título al film de Pablo dentro de la narrativa de *La ley del deseo*. No cabe la menor duda de que dentro del contexto cinematográfico español, Pedro Almodóvar es pionero en lo que podríamos denominar el género fílmico *queer* y, por tanto, en su propuesta de un sistema alternativo que permite una combinatoria genérico-sexual diferente —una alternativa plural, que replantea el legado histórico y cultural de la tradición, y que sólo puede definirse ya en el siglo XXI como la verdadera "revolución sexual".

Brígida Pastor
Universidad de Glasgow



España en el corazón de Neruda

Elsa Otilia Heufemann-Barría

De la lectura de las memorias, entrevistas y biografías, entre otros, del poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973), es posible inferir que su corta permanencia en España fue de inmensa importancia en su vida y obra. Su relación más estrecha con España comienza cuando conoce a Federico García Lorca en Buenos Aires. En agosto de 1933, Neruda emprendió viaje para la capital argentina con el fin de ocupar un puesto en el consulado de Chile. Allí hizo amistad y se ganó el afecto y el respeto de intelectuales argentinos, como Oliverio Girando, Ricardo Molinari, Alfonsina Storni, Norah Lange, Héctor Eandi y Raúl González Muñón, entre otros (Gálvez, 2003:45). Por su parte, García Lorca llegó a Buenos Aires el 13 de octubre del mismo año para estrenar su tragedia teatral *Bodas de sangre*. Se conocieron en la casa del escritor Pablo Rojas Paz, cuya esposa, Sara Tornú, conocida como "La Rubia", se convirtió en una entrañable amiga de ambos poetas.¹

Entre los escritores nació una amistad muy estrecha y de respeto mutuo, a pesar de sus diferencias; Neruda era tranquilo, lento y callado y, al contrario, Federico era expansivo, alegre y musical. Según la escritora María Luisa Bombal, con Federico la vida era una continua fiesta. No conocía hombre con mayor encanto del espíritu, del corazón. Era completamente irresistible. Con su risa contagiosa era el alma de las reuniones. A Pablo

¹ Consta que durante su estancia en Buenos Aires, Neruda consiguió alcanzar un objetivo muy preciado: el de publicar su libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* fuera de Chile. Fue una edición artesanal, en la cual los poemas de amor estaban acompañados de dibujos hechos por García Lorca. La edición fue confeccionada en 1934 y dedicada a la amiga de ambos, Sara Tornú.

siempre le gustó ser el centro de atención, pero con él, era distinto, le cedía todo (Gálvez, 2003:46).

Pablo Neruda relata en sus memorias un hecho que refleja la genialidad y la complicidad de parte a parte que unía a ambos. Estando en Buenos Aires y con motivo de una recepción que ofrecía el *Pen Club* a los dos escritores, decidieron preparar un discurso diferente, sería un discurso al alimón, que según las explicaciones de García Lorca:

Dos toreros pueden torear al mismo tiempo el mismo toro y con un único capote. Ésta es una de las pruebas más peligrosas del arte taurino. Por eso se ve muy pocas veces. No más de dos o tres veces en un siglo y sólo pueden hacerlo dos toreros que sean hermanos o que, por lo menos, tengan sangre común. Esto es lo que se llama torear al alimón. Y esto es lo que haremos en un discurso. (Neruda, 1994:136)

Llegado el momento de los discursos, sentados en mesas diferentes, ambos se levantaron al mismo tiempo y se prepararon para hablar, para gran sorpresa e incomodidad de los escritores presentes, temiendo tratarse de una tremenda equivocación, cuando empezaron a hablar alternando las frases y construyendo un hermoso y merecido homenaje dedicado a Rubén Darío.

Su permanencia en la capital argentina duró poco. A comienzos de 1934 fue trasladado a Barcelona, también con el cargo de cónsul de Chile. Ya instalado en España, y con el apoyo de su superior jerárquico, Neruda asume el cargo de cónsul en Madrid. Allí reencuentra a García Lorca y Alberti, quienes lo acogen fraternalmente y le permiten el acceso al rico mundo intelectual español. Se instala en el quinto piso de un departamento ubicado en Argüelles, cerca de la ciudad universitaria, cuyo edificio se llamaba *Casa de las Flores*, que en la época era un moderno edificio, con muchas flores, como su nombre sugiere. Para Gálvez, este lugar pronto se convirtió en un sitio de tertulias literarias y fiestas de amigos que marcaron época en Madrid. No sólo por la generosidad de su anfitrión para recibir a gentes de las letras españolas y latinoamericanas, sino también por la categoría de los poetas y artistas que allí se congregaban. (2003:57)

La segunda República española se había instaurado tres años antes, lo que se dejaba entrever en un ambiente de esperanza y de optimismo reinantes, especialmente entre los intelectuales y artistas de la capital española. A muchos de ellos Neruda los recuerda en sus memorias: Arturo Serrano Plaja, Alberto Sánchez, Maruja Mallo, José Caballero, Manuel Altolaguirre, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Antonio Aparicio, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Luis Lacasa y otros tantos. Pero dedica un especial espacio para el entonces joven poeta Miguel Hernández, amigo de García Lorca y de Alberti, que recién había llegado de Orihuela, donde había sido pastor de cabras. Para Neruda:

Era ese escritor salido de la naturaleza como una piedra intacta, con virginidad selvática y arrolladora fuerza vital. Me narraba cuán impresionante era poner los oídos sobre el vientre de las cabras dormidas. Así se escuchaba el ruido de la leche que llegaba a las ubres, el rumor secreto que nadie ha podido escuchar sino aquel poeta de cabras. Otras veces me hablaba del canto de los ruiseñores [...] Como en mi país no existe ese pájaro,

ese sublime cantor, el loco de Miguel quería darme la más viva expresión plástica de su poderío. Se encaramaba a un árbol de la calle y, desde las más altas ramas, silbaba o trinaba como sus amados pájaros natales (1994:142).

Pero no todo era un mar de rosas para Neruda. En Chile siempre tuvo enemistades literarias, a los que les incomodaba el prestigio alcanzado por el poeta, especialmente después de sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y *Residencia en la tierra*. Conocidas fueron las controversias de los poetas Pablo de Rocka y Vicente Huidobro contra Pablo Neruda, especialmente la disputa pública surgida mientras el último estaba en España. Neruda fue acusado por sus coterráneos de plagio y las acusaciones y polémicas se sucedieron a través de panfletos, periódicos, revistas literarias e, incluso, en poemas. Sus nuevos amigos españoles salieron en su defensa, homenajeándolo a través de un texto que incorporaron en el libro *Residencia en la tierra – Entrada a la madera, Apogeo del apio y Estatuto del vino*, editado en Madrid por la editora Plutarco (1935), en el que se leía:

Chile ha enviado a España al gran poeta Pablo Neruda, cuya evidente fuerza creadora, en plena posesión de su destino poético, está produciendo obras personalísimas, para honor del idioma castellano. Nosotros, poetas y admiradores del joven e insigne escritor americano, al publicar estos poemas inéditos —últimos testimonios de su magnífica creación—, no hacemos otra cosa que subrayar su extraordinaria personalidad y su indudable altura literaria. Al reiterarle en esta ocasión una cordial bienvenida, este grupo de poetas españoles se complace en manifestarle una vez más y públicamente su admiración por una obra que sin disputa constituye una de las más auténticas realidades de la poesía de la lengua española. (Gálvez, 2003:73)²

Entre los escritores españoles Neruda también encontró algunas hostilidades. Como él se identificaba especialmente con los integrantes de la generación del 27, los defensores de la pureza en la poesía, que defendían la corriente estética que identificaba poesía con lírica, se preocupaban con el crecimiento de los jóvenes poetas que abogaban por la libertad en la creación. El gran poeta español Juan Ramón Jiménez, ácido crítico que encontró Neruda en la Península, lo hostilizaba diciendo: “Siempre tuve a Pablo Neruda por un gran poeta, un gran mal poeta, un gran poeta de la desorganización; el poeta dotado que no acaba de comprender ni emplear sus dotes naturales...” (Jiménez *apud* Gálvez, 2003: 75)

La respuesta que Neruda y sus amigos le dieron a Juan Ramón Jiménez y a los intelectuales que los atacaban, fue la creación de la revista literaria *Caballo verde para la poesía*, dirigida por Neruda e impresa en una pequeña imprenta que poseían Manuel Altolaguirre y su esposa. Fue el camino que encontraron los jóvenes poetas para publicar y defender su nueva poesía. El 1 de octubre de 1935 nació la revista y los colaboradores intelectuales

² Suscribieron el manifiesto los siguientes escritores: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Miguel Hernández, José Antonio Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja, Luis Felipe Vivanco (Gálvez, 2003:73).

eran los mismos que ayudaban en la impresión, en el plegado de las páginas, en el empaquetado y las entregas. Gálvez registra cómo a Neruda le gustaba observar a su querido amigo Altolaguirre: “[...] siempre lleno de risa y de sonrisa, levantar los tipos, colocarlos en las cajas y luego accionar con el pie la pequeña prensa tarjetera. A veces se llevaba los ejemplares de la edición en el coche-cuna de su hija Paloma” (2003:77).

Los años vividos en España fueron la antítesis de los años vividos como cónsul de Chile en el Oriente entre los años 1927 y 1932. En España se siente a gusto, rodeado de amigos y jóvenes escritores como él. La actividad española era variada y multifacética en la época. Pero este ambiente tan rico en experiencias para Neruda estaba próximo a llegar a su fin, con los rumores y amenazas de golpe que los militares españoles tramaban contra la aún joven república. En mayo de 1936, Azaña es proclamado presidente de la República, pero sólo dos meses después, el 19 de julio, los militares liderados por el general Francisco Franco se rebelan contra los republicanos, en su guarnición en África, y empieza la guerra civil. Neruda vio a muchos de sus amigos ser encarcelados, asesinados o exiliados; sin embargo, su mayor indignación la manifestó ante la muerte de García Lorca, quien fue fusilado en Viznar, Granada, el 19 de agosto de ese año.

¡Qué poeta! Nunca he visto reunidos como en él la gracia y el genio, el corazón alado y la cascada cristalina. Federico García Lorca era el duende derrochador, la alegría centrífuga que recogía en su seno e irradiaba como un planeta la felicidad de vivir. Ingenuo y comedante, cósmico y provinciano, músico singular, espléndido mimo, espantadizo y supersticioso, radiante y gentil, era una especie de resumen de las edades de España, del florecimiento popular; un producto árabe-andaluz que iluminaba y perfumaba como un jazminero toda la escena de aquella España, ¡ay de mí!, desaparecida. (Neruda, 1994:147) [...] “Federico García Lorca no fue fusilado; fue asesinado. Naturalmente nadie podía pensar que le matarían alguna vez. De todos los poetas de España era el más amado, el más querido, y el más semejante a un niño por su maravillosa alegría. ¿Quién pudiera creer que hubiera sobre la tierra, y sobre su tierra, monstruos capaces de un crimen tan inexplicable?” (Idem, 1994:150)

La experiencia de Miguel Hernández también conmueve a Neruda, que de pastor de cabras y poeta pasó a integrar el bando de los republicanos durante la Guerra Civil. Se transformó en un soldado miliciano, pero sin abandonar su producción literaria. Después del término de la guerra, el 30 de abril de 1939, es detenido por la policía portuguesa en un pueblo fronterizo y entregado a la Guardia Civil española. Fue trasladado de prisión en prisión, sufrió todo tipo de malos tratos y se le declaró una grave lesión pulmonar que acabó con su vida el 28 de marzo de 1942, cuando aún no cumplía los treinta y dos años.

El recuerdo de Miguel Hernández no puede escaparse de las raíces del corazón. El canto de los ruisenores levantinos, sus torres de sonido erigidas entre la oscuridad y los azahares, eran para él presencia obsesiva, y eran parte del material de su sangre, de su poesía terrenal y silvestre en la que se juntaban todos los excesos del color, del perfume y de la voz del Levante español, con la abundancia y la fragancia de una poderosa y masculina juventud. [...] Los elementos mismos de la poesía los vi salir de sus pala-

bras, pero alterados ahora por una nueva magnitud, por un resplandor salvaje, por el milagro de la sangre vieja transformada en un hijo (Neruda, 1994:142-143).

El estallido de la Guerra Civil conmocionó extraordinariamente a Neruda, y a partir de entonces su obra da un giro significativo, dejando de lado la poesía romántica que marcó sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y su crisis ontológica en *Residencia en la Tierra*. Surge así una poesía combativa, como símbolo de lucha, inspirada en el sufrimiento del pueblo español. Según el escritor chileno Jorge Edwards, el momento decisivo de la *conversión* del poeta ocurre durante la guerra civil española (2003:293). Es cuando surge la inspiración para sus célebres versos “España en el corazón”. El poeta Manuel Altolaguirre editó en pleno frente, el libro *España en el corazón* en el viejo Monasterio de Montserrat, en Cataluña, que entonces estaba bajo la administración del diputado republicano Carles Gerhard, donde funcionaba un antiguo taller tipográfico desde 1499 (Gálvez, 2003:160-161). Neruda cuenta la manera singular en la que fue impreso su libro en plena guerra: los propios soldados aprendieron a accionar los tipos de imprenta, pero como les faltó el papel, decidieron fabricarlo en un viejo molino, utilizando los materiales más inesperados que encontraron al alcance de la mano, entre ellos una bandera del enemigo y una túnica ensangrentada de un soldado moro. Según el poeta, el resultado fue un hermoso papel y “Los pocos ejemplares que de ese libro se conservan, asombran por la tipografía y por los pliegos de misteriosa manufactura.” (1994:151) En el corpus de la obra Neruda explica el cambio en su producción, cuando manifiesta en los versos finales del poema “Explico algunas cosas” (Montes y Orlandi, 1970:552-553):

Preguntaréis ¿por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

¡Venid a ver la sangre por las calles!
¡Venid a ver la sangre por las calles!
¡Venid a ver la sangre por las calles!

En el mismo poema deja patente toda su indignación cuando dice:

Generales traidores:
mirad mi casa muerta,
mirad España rota;
pero de cada casa muerta sale metal ardiendo
en vez de flores,
pero de cada huerto de España
sale España,
pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,
pero de cada crimen nacen balas
que os hallarán un día el sitio
del corazón.

Con sus palabras Neruda demuestra que no puede permanecer ajeno al sufrimiento y a la injusticia que están ocurriendo a su alrededor. En los versos el poeta deja claro que ha asumido una nueva postura ante la vida y ante la creación poética, surgiendo una poesía ideológica y comprometida con los acontecimientos sociales y humanos de su época. Neruda precozmente demostró en su obra preocupación por lo social, por el dolor de los pobres, por los trabajadores y necesitados, pero nada comparado con los poemas que forman parte de *España en el corazón*, en que el tema social se transforma en tema político. Aunque su filiación al Partido Comunista ocurrió en julio de 1945 (Pascual, 2000:46), el propio autor reconoce en sus memorias que se definió a sí mismo como un comunista durante la guerra de España (1994:165). En la atmósfera de turbación y destrucción de la guerra civil y ante el inminente estallido de la segunda guerra mundial, registra el poeta: "Sencillamente: había que elegir un camino. Eso fue lo que yo hice en aquellos días y nunca he tenido que arrepentirme de una decisión tomada entre las tinieblas y la esperanza de aquella época trágica" (Neruda, 1994:167). Reconoce en la figura de Rafael Alberti a un gran maestro, que a través de la convivencia en Madrid, posteriormente en Francia y más tarde en Argentina le reafirman el compromiso social innato que desde temprano había manifestado. Dice Neruda: "Lo conocí militante del pueblo cuando no había muchos poetas que ejercieran ese difícil destino" (1994:167). "El credo popular y revolucionario de Alberti influyó decisivamente en Neruda y le hizo ver la necesidad de cultivar una poesía sencilla y solidaria, inteligible para los humildes." (Pascual, 2000:38) Pero esta conversión le costaría cara, puesto que la reacción de sus adversarios no se dejó esperar y se intensificó, y sufrió ataques tanto desde el punto de vista literario como personal, debido a su orientación política, prácticamente hasta el fin de su vida.

Neruda explica así su conversión:

A las primeras balas que atravesaron las guitarras de España, cuando en vez de sonidos salieron de ellas borbotones de sangre, mi poesía se detiene como un fantasma en medio de las calles de la angustia humana y comienza a subir por ella una corriente de raíces y de sangre. Desde entonces mi camino se junta con el camino de todos. Y de pronto veo que desde el sur de la soledad he ido hacia el norte que es el pueblo, el pueblo al cual mi humilde poesía quisiera servir de espada y de pañuelo, para secar el sudor de sus grandes dolores y para darle un arma en la lucha del pan. (1994:182)

Pero su compromiso no sólo se manifestó en su creación poética, sino que también se dedicó con ahínco a la protección y defensa de los republicanos presos y perseguidos. Del sinnúmero de actividades que el poeta realizó a favor de la República, cabe destacar la creación, junto a César Vallejo, del Grupo Hispanoamericano de Ayuda a España. Estas actividades le costaron su puesto diplomático en España y se vio obligado a retornar a su país natal. Las noticias que llegaban desde Europa eran aterradoras: los españoles que consiguieron salir de su país estaban en Francia en condiciones lastimosas. Desde Chile, Neruda inicia una campaña de concienciación en los países americanos, a través de sus intelectuales, para que apoyen la causa de los refugiados españoles que no contaban con un lugar seguro para emigrar. Su campaña fue exitosa y, con el triunfo del candidato del Frente Popular en las elecciones para Presidente de la República en Chile, Pedro Aguirre

Cerda, fue nombrado Cónsul Especial para la Inmigración Española, en París, en 1939. Enfrentando y superando la negativa de los sectores conservadores chilenos y franceses, no desistió de perseguir el objetivo del gobierno progresista chileno: de sacar españoles de sus prisiones y enviarlos para Chile. El Gobierno Republicano en exilio adquirió un viejo carguero llamado *Winnipeg*, y en plena guerra mundial, el 4 de agosto de 1939, zarpaba el barco desde un puerto próximo a Burdeos, llevando a más de dos mil refugiados españoles y a quince chilenos que combatieron en las Brigadas Internacionales. El 3 de septiembre el barco atracaba en el puerto de Valparaíso. Se puede decir que Neruda fue el autor intelectual y material de la iniciativa de inmigración.

Neruda parió el proyecto; logró la unidad y la colaboración de sus amigos y colegas intelectuales; involucró en él al pueblo chileno y al gobierno del Frente Popular; comprometió la ayuda de los pueblos americanos; participó en la organización con el gobierno español en el exilio (Gálvez, 2003:231).

Neruda siempre demostró tener gran orgullo de su labor en beneficio de los españoles perseguidos, y la consideraba como "la más noble misión que he ejercido en mi vida" (1994:171).

El 23 de septiembre de 1973 muere Pablo Neruda, a pocos días de ocurrir el sangriento golpe de estado en su país natal, lo que, como trágica coincidencia, se asemeja a la muerte de sus queridos Federico García Lorca y Miguel Hernández, que sucumbieron en circunstancias de violencia social y política, tan despreciadas y combatidas por los tres poetas.

En junio de 1970, en Barcelona, Neruda se refería a su relación con España: "España es para mí una gran herida y un gran amor [...] Esa época es para mí fundamental en mi vida. Por lo tanto, casi todo lo que he hecho después, casi todo lo que he hecho en mi poesía y en mi vida, tiene la gravitación de mi tiempo de España..."

Elsa Otilia Heufemann Barría
Universidade Federal do Amazonas

Bibliografía

- EDWARDS, Jorge, 2003, "Las conversiones de Neruda", en SCHOPF, Federico, *Neruda comentado*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GÁLVEZ B., Julio, 2003, *Neruda y España*, Santiago de Chile, RIL Editores.
- MONTES, Hugo y ORLANDI, Julio, 1970, *Historia y Antología de la Literatura Chilena*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag
- NERUDA, Pablo, 1994, *Confieso que he vivido*, Barcelona, RBA Editores S.A.
- PASCUAL, Arturo Marcelo, 2000, *El lector de Pablo Neruda*, Barcelona, Océano Grupo Editorial S.A.

Galvez, Imperador do Acre y otros avatares del héroe utópico: Antoñete Gálvez, Pío Cid y Silvestre Paradox

Manuel Calderón Calderón

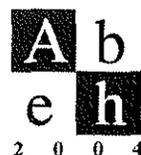
Lo que sigue son unas notas acerca de los paralelismos entre el contexto histórico de la llamada "cuestión de Acre" y su ficcionalización por Márcio Souza en *Galvez, Imperador do Acre* (1976) y Alfonso Domingo en *La estrella solitaria* (2003), por un lado, y entre éstas y otras ficciones de héroes utópicos españoles, contemporáneos del Luis Gálvez histórico, por otro: dos *Episodios Nacionales* galdosianos de la quinta serie (1911), que narran las peripecias de la Primera República española; *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (1895), de Ángel Ganivet, y *Paradox, rey* (1906), de Pío Baroja.

El hilo que une dichas ficciones es el tono satírico que, salvo Alfonso Domingo, adoptan sus autores y el carácter histórico, salvo Pío Cid, de sus protagonistas;¹ todos los cuales pretenden instaurar una utopía política en un momento histórico de transición tanto en España (Restauración, Generación del 98 y Regeneracionismo) como en el Brasil (advenimiento de la Primera República, *Encilhamento* y *Regeneração*).

El contexto histórico

La vida de Luis Gálvez se inscribe en una época de reajustes económicos, políticos y sociales que afectaron a las costumbres y las ideas vigentes hasta entonces en Europa y

¹ Igual que Antonio Gálvez y su homónimo Luis Gálvez, existió un Silvestre Paradox real, conocido de Baroja, que fundó en Estados Unidos una comunidad utópica (Porlán, 1972).



América. En el caso del Brasil, la antigua sociedad señorial del Imperio fue suplantada por la nueva República burguesa y mercantil, surgida de la Segunda Revolución Industrial en los países centrales. El desfase entre el crecimiento acelerado de la producción y el limitado mercado interno en estos países propició la inversión de capitales en regiones coloniales con el fin de obtener materias primas y abrir nuevos mercados; lo que, a su vez, provocó la desestabilización de sociedades tradicionales y el estallido de conflictos como la guerra del Paraguay (1864-1870), que sirvió al expansionismo económico y territorial del Imperio británico y de sus socios de la Triple Alianza (Brasil, Argentina y Uruguay).

Por otro lado, en el periodo que va de la guerra franco-prusiana (1870) hasta la Primera Guerra Mundial, se reformuló el moderno Estado-nación (liberal, burocrático y racional), cuyos principales objetivos, tanto en Europa como el Brasil, fueron garantizar la estabilidad interna y las mejores condiciones para competir económicamente con otras naciones, adquiriendo nuevas fuentes de materias primas como el caucho. En Brasil, Joaquim Nabuco y Tobias Barreto habían reclamado, en los años finales del Imperio, un Estado fuerte y una nación bien definida. Fue precisamente el afán por definirla, a partir de una serie de rasgos étnicos, geográficos, históricos y culturales, lo que propició iniciativas políticas e intelectuales como la Liga de Defensa Nacional de Olavo Bilac, el ufanismo nacionalista de los Alfonso Celso (parodiados por Lima Barreto en *Policarpo Quaresma*) y la tentativa de Euclides da Cunha de explicar científicamente el Brasil, relacionada con su proyecto de crear un frontera móvil en el Brasil que fuera desplazándose hasta el Pacífico.²

En este contexto aparece un aventurero como Luis Gálvez Rodríguez de Arias, sexto hijo de un auditor de la Armada española y sobrino de un ministro de Marina sublevado en Cádiz, junto con Prim y Topete, contra Isabel II (1868). Luis Gálvez, en cambio, prefirió matricularse en Ciencias Jurídicas y Sociales en la Universidad de Sevilla y trabajar en el servicio diplomático. Luego se echó una novia rica y pudo colocarse de interventor en una sucursal del Banco de España, de donde lo despidieron en 1889 por falsificar la firma y cobrar cheques para saldar deudas de juego.

Al año siguiente, su vida cambió bruscamente de rumbo. Decidió probar suerte en América y durante dos años anduvo por Buenos Aires ejercitándose como espadachín con maridos cornudos³ hasta que hubo de salir por pies del país. En Río de Janeiro fue empresario de pelota vasca; participó, en 1894, en la fracasada insurrección del almirante Saldanha contra el Gobierno de Floriano Peixoto y, dos años después, se trasladó a Manaus, donde trabajó de contable, periodista, taquígrafo de la Asamblea Legislativa del Estado de Amazonas y regente de un cabaret. Allí frecuentó a tahúres, aventureros, negociantes y desheredados de toda laya. Más tarde, ejerció de reportero en Belém do Pará y gracias a una oferta de José Paravicini, embajador boliviano en Brasil inte-

² La "definição exata e do domínio franco da grande base física da nossa nacionalidade", en palabras de Euclides da Cunha (1995: I, 160). No en balde el autor de *Os Sertões* fue comisionado para trazar las fronteras de Acre y trabajó como cartógrafo de Rio Branco en Itamaraty.

³ Habilidad que enseñaría a los jefes y cabecillas de su revolución (Domingo, 2003: 215).

resado en editar un periódico oficial en Acre, entró a trabajar en el consulado de Bolivia.

Por entonces, el negocio del caucho tenía un interés estratégico para el Brasil (Cunha, 1995: I, 801). La explotación de los bosques de *hevea*, árbol de la América meridional del que se extrae el látex, se remonta al primer tercio del siglo XVIII. En su viaje por el Ecuador y el Amazonas, Carlos M^a de La Condamine (2000: 72) halló poblaciones de *hevea* en el curso alto del Amazonas, junto al río Napo, y en Belém do Pará, en el delta amazónico. En 1880, la región de Acre, a caballo entre Bolivia y Brasil, se había convertido en un nuevo El Dorado que explotaban miles de indios y *seringueiros* esclavizados por patronos, en su mayoría brasileños, que promovieron una serie de revueltas con la intención de anexionarlo al Brasil.⁴ Pero como Bolivia no podía asegurar su dominio legal del territorio, cedió a los Estados Unidos, entre otras concesiones aduaneras y territoriales, la mitad de la explotación del caucho a cambio de auxilio militar en caso de guerra con Brasil.

Gálvez tuvo conocimiento de estas negociaciones siendo funcionario del Consulado de Bolivia y le faltó tiempo para denunciarlas en la prensa brasileña,⁵ así como los acuerdos para transferir el control de Acre al *Anglo-Bolivian Syndicate* y la *U.S. Rubber Co.*, multinacionales dedicadas a la explotación del caucho.⁶ No contento con eso, buscó el apoyo del Gobernador del Amazonas, Ramalho Júnior, para organizar una guerrilla que controlase a los trece mil habitantes que poblaban los 191.000 km² del País de la Goma. "Foi a fortuna do aventureiro. Convenceu o governador a antecipar-se com um golpe teatral" —comenta Pedro Calmon (1956: 203). Al frente de un puñado de veteranos de la Guerra de Cuba, Gálvez remontó durante veinte días el Amazonas hasta unirse a la Junta Central Revolucionaria que proclamó la independencia de Acre un simbólico 14 de julio de 1899.⁷

⁴ La colonia gomera se componía de patrón o barraquero, *fregueses* ("especie de aparceros que explotan el gomal de un barraquero") y peones ("miseros jornaleros condenados a no salir nunca de estos ríos", como nuevos siervos de la gleba (Ciro Bayo, 2004: 292-296). El procedimiento para reclutar esta mano de obra era el mismo que se practicó entre 1830 y 1914 con los culis chinos en las plantaciones de Filipinas, Cuba, Perú y Hawai, en los ferrocarriles del oeste de EE.UU. y Canadá y en los cauchales y minas de Malasia.

⁵ Según Alfonso Domingo (2003: 54-55) fue Guillermo Uthhoff, hijo del cónsul de Prusia en Cádiz y viejo colega de Gálvez que, a la sazón, ejercía de comandante de fronteras de Acre, quien, a punto de perder el empleo a causa del último golpe de Estado boliviano, decidió vender una copia del acuerdo a Gálvez.

⁶ Vid. *Ciro Bayo* (2004: 284-286). Estas corporaciones monopolistas ejercían las mismas competencias fiscales y policiales que las *chartered companies* que operaban en las colonias de Asia y África, como la *British South Africa Co.*, envuelta en el *ultimatum* que el Imperio Británico dio al de Portugal en 1890 para impedir que uniera sus colonias de Angola y Mozambique.

⁷ "La función de zarzuela [de la histórica Compañía Sánchez-Alonso] había tenido parecida asistencia, pensaba Gálvez". Y poco más tarde, Uthhoff le recuerda que "nosotros no somos políticos ni pensadores. No somos hombres de Estado. Somos, tal vez, los que hacemos el trabajo sucio, los de la tramoya" (Domingo 2003: 158, 173-174).

Después de diseñar la bandera *verde-amarela* del actual Estado de Acre, Gálvez quiso ganar el reconocimiento internacional de su flamante República, lo cual chocaba con los intereses de Bolivia y de los exportadores del caucho y creaba problemas diplomáticos al Brasil. Así que ambos países se pusieron de acuerdo, en marzo del año siguiente, para que Acre volviera a manos bolivianas. Enfermo de malaria y a pesar de haber hecho todo lo posible por la anexión, Gálvez fue evacuado por el Gobierno brasileño a Recife y de allí a Madrid, vía Lisboa. Después de todo, se iba convencido de que "Acre acabaría siendo brasileño más tarde o más temprano" (Domingo, 2003: 350).

Entretanto, un periodista llamado Orlando Correa Lopes encabezó otra expedición, armada por el nuevo Gobernador del Estado de Amazonas, Silverio Neri, llamada "de los poetas" por integrarla estudiantes y bohemios de Manaus. En noviembre de 1900, proclamaron la segunda independencia de Acre, que apenas duró un mes; pero el 7 de agosto de 1901 José Plácido de Castro, veterano de la Revolución federalista de 1895 en Rio Grande do Sul, volvió a a las andadas con el apoyo de Neri. Aunque tan efímera como las anteriores, el maragato *gaúcho* no cejó en el empeño y el 27 de enero de 1903 declaró por cuarta vez la independencia en Puerto Alonso, la actual Porto Acre.⁸

Gálvez, que había regresado a Buenos Aires y Manaus el año anterior con la supuesta intención de abrir un negocio de importación de carne, fue acusado por Silverio Neri del levantamiento de Plácido de Castro y deportado a Caracará, en el actual Estado de Roraima. Pero una vez libre, Gálvez no se sentía seguro y huyó a la vecina Guyana Británica y de allí, a Cuba. Mientras, el ministro Rio-Branco compró al *Bolivian Syndicate* de Nueva York el traspaso del negocio del caucho con financiación de la casa Rothschild. Sin los intereses norteamericanos en juego y con una hábil combinación de maniobras diplomáticas y amenazas bélicas, los bolivianos tuvieron que ceder (Tratado de Petrópolis, 1903).⁹

Cuando Gálvez leyó en La Habana la noticia de la cesión de Acre al Brasil, decidió regresar a Río de Janeiro y Buenos Aires, donde "dirigió una imprenta, un hotel y trabajó como gerente en diferentes empresas comerciales". Pero el auge de las exportaciones del caucho ya había pasado. Así que "un buen día, a punto de cumplir setenta años, recogió lo poco que tenía y decidió volver a España" (Domingo, 2003: 437), donde moriría en febrero de 1935, solo y olvidado.

⁸ Este "ardoroso caudillo" murió cuando regresaba a Rio Grande do Sul, el 9 de agosto de 1908, en una emboscada que le tendió el Subdelegado del Gobierno, Alexandrino José da Silva (Calmon 1956: 212). Entre los "irregulares nordestinos" que acaudilló durante la ocupación de Acre, figuraba el paraibano João Melchíades Ferreira, *cantador* de la "Guerra dos Canudos" y padrino del "Rei do Quinto Império" en el *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna.

⁹ Cfr. Sodré (1970: 305-306). A hechos como éste se refiere Gilberto Freyre cuando afirma: "o Brasil sempre procurou resolver suas questões de fronteira com as vizinhas repúblicas de língua espanhola pela arbitragem, em lugar de recorrer à guerra" (2000: 48).

La historia novelesca

Veamos ahora cómo reelaboran literariamente lo anterior Márcio Souza y Alfonso Domingo. La novela del primero arranca en Belém do Pará, en una fecha simbólica para España: el año del Desastre o del "triunfo de Calibán" y uno antes de la Guerra de los Boers o, lo que es igual, del principio del fin del Imperio británico.¹⁰ Pasamos, por tanto, del final de dos imperios a la grotesca creación de otro (Acre, en la novela de Souza) que es engullido por un cuarto (el nacionalismo expansionista de la Primera República), dentro del contexto de crecimiento demográfico, urbanización y modernización de las sociedades tradicionales verificado en el último cuarto del siglo XIX.¹¹

Luiz Gálvez va intercalando la narración de su pasado con la de sus actuales andanzas en Belém, donde trabaja como redactor de noticias internacionales en *A Província de Pará* y luego como agente brasileño. La narración está dividida en fragmentos muy breves que son como las escenas de un retablo de títeres¹² o las cajas tipográficas de los *almanhaques*, en cuyos epígrafes el organizador y editor de estas memorias apócrifas emplea un recurso típico de la sátira literaria: el ingenio.

Episodios como el de la agresión a Luiz Trucco, cónsul boliviano en Belém; el allanamiento de su casa y el adulterio de Dona Irene (Souza, 2001: 17, 53, 56) recuerdan las caricaturas y escenas entremesiles que Manoel Antônio de Almeida inserta en sus folletinescas *Memórias de um sargento de milícias*.¹³ El resto de la novela de Márcio Souza confirma y amplía este aire de pastiche,¹⁴ ya que su propósito, como el de Baroja, no es crear una ficción realista, sino grotesca y para eso ambos autores recurren a las técnicas de reducción¹⁵ y tipificación,¹⁶ comunes a la sátira, la caricatura y la historieta.

Incluso el *mateiro* (rumbeador o baquiano) Alfredo Caipora, de *La estrella solitaria*, está inspirado en un personaje de los albores de la historieta gráfica brasileña, "que passou

¹⁰ "Eu podia me considerar um quase especialista em *fait-divers* coloniais" —dice el narrador-protagonista. "Posição que um bom espanhol não dispensaria sem aproveitá-la até as últimas consequências" (Souza, 2001: 143). Claro que donde dice *espanhol* podríamos escribir innumerables gentilicios orientales y occidentales, desde la más remota Antigüedad hasta la "cuestión de Acre", que no fue, precisamente, una empresa española.

¹¹ Aparte del de D. Pedro II, en la historia mítico-literaria del Brasil es común el uso de la palabra "Império". Recordemos los cinco imperios de la *Pedra do Reino* y el "Império de Belo-Monte de Canudos", asediado, a su vez, por un avatar del "Imperador de Roma" (Suassuna, 1971: 587).

¹² "Como o mestre de Mecejana, digo aos leitores que se 'avenham com o mundo, que é o titereiro-mor de tais bonecos'" (Souza, 2001: 14, 34-35 y 150-151).

¹³ Me refiero a las prosopografías grotescas de Leonardo Pataca o *Maria da hortaliça*, los episodios protagonizadas por el franciscano sardanapalesco y las escenas de violencia convencionalmente cómica, tan característica de los tebeos y dibujos animados.

¹⁴ "Devolvo minhas aventuras como elas sempre foram: um pastiche da literatura em série" (Souza, 2001: 219).

¹⁵ Como hizo Swift con los liliputienses. Una caricatura es siempre una sinécdoque: una barba y un puro pueden representar a un dictador.

¹⁶ En la tradición de los caracteres (Teofrasto, La Bruyère, Addison), la teoría de los humores y las fisiognomías (los *Cuentos de Canterbury*, el *Quijote*).

a ser um mito no inconsciente do povo".¹⁷ El folletín ilustrado que Ángel Agostini comenzó a publicar en enero de 1883 narraba, en efecto, "as desventuras e peripécias de um herói cómico, depois aventureiro e finalmente romântico" (Cardoso 2002: 26-27), semejante en esto al Luis Gálvez de Márcio Souza y Alfonso Domingo.

Pero ¿quién era realmente Gálvez: un español que buscaba la revancha contra Calibán, después de la pérdida de Cuba y Filipinas, o un aventurero ambicioso con pose romántica?¹⁸ Para Alfonso Domingo, cuyo cordial homenaje contrasta con los sarcasmos de Márcio Souza, Gálvez era una mezcla de a) hombre de acción ilustrado, aficionado a los placeres y las humanidades, cuyo propósito fue instaurar "una República liberal humanitaria" que ofreciese "servicios propios de la civilización" (2003: 152-153);¹⁹ b) galán romántico y algo tarambana en su juventud que quería rehabilitarse implantando una utopía rousseauiana en aquella selva inhóspita (2003: 205-206); y c) filibustero que inventó una patria vicaria "en la que no creían ni sus propios creadores" (2003: 323), pero honrado y, desgraciadamente, ingenuo, pues no se enteró de la corrupción de su Ministro de Hacienda, Domingos Carneiro, ni de la felonía de algunos capitanes-patronos como el cearense Antônio Sousa Braga y el portugués José Álvaro Rodrigues.²⁰

Repárese en que la simpatía del narrador de *La estrella solitaria* por Luis Gálvez responde a su adánico compromiso con la Segunda República española. Por eso Domingo ve en este aventurero varado en el Café Comercial de Madrid, a caballo de la Revolución de Asturias y la Guerra Civil, al revolucionario ejemplar que "de la nada construyó un Estado progresista".²¹ Dicho adanismo se manifiesta de dos formas en la novela: mediante una idea confusa del pasado (el narrador llega a confundir el nombre de María Cristina de Habsburgo, madre de Alfonso XIII) y mediante el simbólico *leit-motiv* del color blanco: el

¹⁷ Asimismo, Paradox y su perro Yock, en la novela de Baroja, nos recuerdan a Tintín y Milú, los personajes creados por Hergé en 1929.

¹⁸ En la novela de Souza, Luis Gálvez hace una Revolución y de inmediato se proclama Mariscal y Emperador de Acre, sin más; pero en la de Domingo, un Luis Gálvez abatido por el paludismo, el beriberi y el desengaño declara a los emisarios del Presidente Campos Sales cuál ha sido su objetivo: segregar Acre de Bolivia —"nuestra enemiga"— y anexionarlo al Brasil. Pese a que el narrador afirma que Gálvez odiaba a McKinley —"el verdugo de Cuba"— y que había proclamado la independencia de Acre "para que no fuera yanqui", el propio protagonista termina reconociendo: "fui un actor que se creyó el papel" (Domingo, 2003: 52, 59, 394), que es el punto de vista sugerido por Pedro Calmon y que adopta Márcio Souza.

¹⁹ Entre la civilización de don Quijote —el Gálvez épico y justiciero de Uthoff que, por otro lado, aspira a gobernar aquella Ínsula Barataria a golpe de refranes— y la de Robinson, quien "reconstruyó un mundo real y tangible sacándolo de la naturaleza que le rodeaba, allí donde el caballero manchego, sin las alforjas de Sancho [el *mateiro* Alfredo Caipora y el capataz Cassiano], se hubiese muerto de hambre a pesar de jactarse de conocer las yerbas (Unamuno en Ganivet, 1996: 161-162).

²⁰ "Si no podemos ser brasileños, no seremos nunca bolivianos" —dice Gálvez, justificando la independencia de Acre. Y más adelante proclama: "no somos aventureros ni hemos armado un Gobierno de comedia"; pero lo cierto es que "quería integrarse en la añorada patria" [Brasil] y como "la madre patria nos abandona, nosotros creamos otra". A la advertencia de Uthoff de que "cuando no les seas útil, nos echarán a patadas" opone una suerte de voluntarismo humanitario: "ya que estamos, vamos a hacer algo contra la injusticia y la ignorancia" (Domingo, 2003: 152, 167-169, 188-189).

²¹ "Si aquí [en España] fuéramos capaces de crear un país así, de nuevo, de la nada [...] y atendiendo a un diseño progresista..." —suspira "cargado de trascendencia" (Domingo, 2003: 438-439).

uniforme de los marineros durante la Gloriosa, la nieve que cayó el día que enterraron a Prim, el pañuelo que los revolucionarios de Acre llevan al cuello y el traje de casimir que Gálvez se pone para proclamar la independencia; momento en que se imagina a María Alonso vestida también de blanco y sonriéndole, aunque quien lo observa, en realidad, es Ntra. Sra. de Acre desde el calendario.²²

Bandeiras y seringales

A todo esto, ni el narrador ni su héroe reparan en que la eficacia de una revolución política depende de otras revoluciones previas: la económica,²³ de las costumbres²⁴ y de la sensibilidad; razón por la cual en las Trece Colonias a "verdadeira revolução já estava feita antes da independência", mientras que en el Brasil "o modelo americano, em boa parte vitorioso na Constituição de 1891, tinha sentido profundamente distinto daquele que teve nos Estados Unidos" (Carvalho, 2003: 25).²⁵

Así que un día de finales de siglo, el Gálvez de Márcio Souza se traslada al Acre, en la frontera con Bolivia, para buscar su destino. Acre era entonces el lugar de destierro de los represaliados por los motines y revueltas como la de la vacuna obligatoria (1908) y la tierra prometida de gran parte de los cearenses que, aprovechando la explotación de los *seringais* amazónicos para la industria del caucho, huían de las sequías

²² Cfr. la alusión a la *España virgen* de Ganivet y Waldo Frank, aquel país empeñado en "fragar ideas generales que tuvieran curso en todos los demás" y que quizá "llegará al cabo de los días a descubrir que su espíritu era ajeno a su obra" (Ganivet, 1996: 1 y 97).

²³ La transformación del proletario en obrero consumidor, promovida por Henry Ford, así como el colapso de la economía socialista en la URSS han hecho más por la democracia, después de la Segunda Guerra Mundial, que cualquier debate ideológico.

²⁴ Léase *moral*, pues la *costumbre* era el principio del *ethos* para griegos (Heródoto, *Historia*, II, 38) y romanos —de *mos, moris*. Tocqueville la usa con el mismo sentido, aplicándola a "las diferentes opiniones que tienen crédito entre [los hombres] y al conjunto de ideas que forman los hábitos de espíritu" (1993: I, 271), que es a lo que se refiere Domingo Faustino Sarmiento con "la moral en grande", "este sentimiento, esta conciencia política, pues no sé qué nombre darle" (2002: 474-475). Fernand Braudel utiliza los términos *mentalidad* o *inconsciente colectivo*: la "mentalidade coletiva que dita as atitudes, orienta as opções, arraiga os preconceitos" al punto de que las "reações de uma sociedade aos acontecimentos da hora obedecem menos à lógica ou mesmo ao interesse do que a esse inconsciente coletivo". Por lo demás, "essas mentalidades variam lentamente, não se transformam senão depois de longas incubações" (Braudel 2004: 42-43; cfr. Galdós citado por Octavio Paz 1998: 170-171). Por carecer de dicho sustrato de "ideas madre", según la terminología de Paz y Ganivet (1943: II, 593-594 y 600-609), el liberalismo democrático de 1776 y 1789 devino en Iberoamérica caudillismo positivista y patrimonialista, populismo y totalitarismo (Krauze 2003: 146-151). En otras palabras, aquel supuesto liberalismo democrático se convirtió, en los países independientes de Iberoamérica, "en una máscara que ocultaba la percepción de la realidad", esto es, la inexistencia de clases que se correspondiesen intelectual, social y económicamente a la ideología liberal y democrática que sus dirigentes oligárquicos decían representar (Octavio Paz 1998: 168).

²⁵ Cuando Sarmiento visita los EE.UU., a mitad del siglo XIX, observa que "la mujer soltera" norteamericana es tan libre y autónoma, incluso en el terreno sexual, que para referirse a ella dice "el hombre de sexo femenino" (2002: 437). Por el contrario, Carvalho comenta así el fracaso de la iconografía femenina de la República en el Brasil: "falhava dos dois lados: do significado, no qual a República se mostrava longe dos sonhos de seus idealizadores, e do significante, no qual inexistia a mulher cívica" (2003: 96).

cíclicas del Nordeste, especialmente las de 1877-1879 y las que se prolongaron intermitentemente de 1880 hasta 1890 (Cunha, 1995: I, 276). Esta emigración económica de sertaneros y *retirantes* nordestinos sirvió, sobre todo, a los intereses expansionistas de la Primera República brasileña, ya que sin esta providencial presión demográfica, su Gobierno no habría podido hacer valer frente a los bolivianos el *uti possidetis solis*, principio reconocido por el Tratado de Ayacucho que había sido aplicado por España y Portugal en 1750 y 1777, durante la Guerra de las Misiones. Como dice uno de los personajes de la novela de Souza, aquellos desharrapados “empurraram a fronteira com a própria miséria” y la forma de hacerlo recuerda los viejos sistemas de poblamiento de *sesmarias* y *bandeiras*:

A “questão do Acre” [...] tem evidente analogia com o ciclo histórico da ocupação do continente. O que, no século XVI, os portugueses fizeram, alastrando o domínio sobre o litoral salteado pelos “filibusteros” (conquista da costa septentrional); o que fizeram o século XVII os mamelucos paulistas, entrando a região das “missões”; e no século XVIII as “bandeiras”, que descortinaram a zona do ouro da Mantiqueira aos lindes de Mato Grosso, emprenderam, depois de 1860, os exploradores da bacia amazônica, atraídos pela árvore da borracha (Calmon, 1956: 198).

Naturalmente, el revolucionario *Comitê de Defesa do Acre* se apresuró a declarar que no luchaba por la “nacionalidad” brasileña ni boliviana de Acre, sino por “solidaridad” con los indígenas y contra la “codicia internacional” de las corporaciones del caucho. Pero Acre es hoy un Estado de la *República Federativa do Brasil* y eso demuestra que, “certamente, a miséria também é imperialista” (Souza, 2001: 47-48 y 139);²⁶ pues como en otros lugares, la expansión territorial del Brasil fue tan sólo una faceta de un empeño más global por crear una identidad nacional.²⁷

Esta búsqueda de identidad fue, según Murilo de Carvalho, la principal tarea de los intelectuales brasileños de la Primera República y continuó a lo largo del siglo XX. Además de lo que Demétrio Magnoli llama *o corpo da pátria*, hacía falta crear una literatura (en lo que se empeñaron románticos y modernistas), un paisajismo y una música tropical. Siguiendo la senda abierta por Euclides da Cunha, Gilberto Freyre llegaría a proponer

²⁶ “Tengo por seguro —afirma Pío Cid— que si esos mismos pueblos retrasados y aun salvajes de África tuvieran un claro concepto de la ley de solidaridad de los intereses humanos y una navegación más perfeccionada, vendrían a su vez a llenar en nuestra propia casa la misma humanitaria misión que nosotros cumplimos en la suya” (Ganivet, 1943: I, 334).

²⁷ La Amazonia era “a mais dilatada diretriz da expansão do nosso território” —reconocía Euclides da Cunha (1995: I, 810), en referencia a su propuesta de una frontera móvil que alcanzase la costa del Pacífico (*ibidem*, pp. 189 y 353). Para lo cual reclamaba la explotación del “látex das seringueiras, o cacau, a salsa, a capaíba e toda a espécie de óleos vegetais, substituindo o ouro e os diamantes”; la creación de una Transacrea que facilitara el poblamiento y posterior anexión de Acre, así como la transformación de los afluentes del Amazonas, que atravesaban las plantaciones de *hevea*, en ríos navegables (*ibidem*, pp. 188, 313-315, 802 y 804-809).

una nueva ciencia: la “tropicología”, encargada de explicar la idiosincrasia nacional brasileña mediante criterios raciales (*miscigenação*), geográficos y folclóricos.

Por otra parte, Lima Barreto había denunciado en *Os Bruzundangas* (1922) el caciquismo, la corrupción y la mediocridad intelectual de la época, a lo cual se refiere Márcio Souza de forma chusca cuando menciona la atracción que un coronel analfabeto de la Guardia Nacional sentía por los libros y los calzoncillos de Coelho Neto (2001: 28). La *Guarda Nacional*, a cuya imagen y semejanza organizó Gálvez su ejército (Domingo, 2003: 213-214), fue durante la Regencia, el Imperio y la *República Velha*, aliada a las oligarquías terratenientes de cafetaleros y ganaderos, una fuente importante de poder político en virtud de su alianza con los “coroneles” latifundistas del *sertão*, región de donde procedían los seringueiros brasileños de Acre.²⁸

En la novela de Márcio Souza hay un personaje que empieza de gacetillero lírico en el *Jornal do Comércio* pero que, a diferencia de los expedicionarios de Orlando Correa Lopes, acaba convertido en General revolucionario. Thaumaturgo Vaez —nos dice el narrador— se mostraba “vibrante” y “persuasivo em matéria política”, gracias a su habilidad para “deturpar os fatos”.²⁹ No contento con eso, se propone escribir un poema épico para celebrar la conquista y fundación del imperio de Acre (Souza, 2001: 165 y 197), mientras el líder máximo organiza una zarzuela “com um quadro em homenagem à Guerra do Paraguai... O vapor —añade arrobado— navegava na utopia” (2001: 101).

A aquellas alturas del siglo XIX, el modelo canónico para la empresa apologético-patriótica de Thaumaturgo Vaez era *O Uruguay*, de Basílio da Gama; un poema neoclásico escrito a mayor gloria de quienes masacraron los Siete Pueblos de las Misiones y que, paradójicamente, fue transformado por los constructores románticos del Brasil en el primer eslabón de una historia lineal, progresiva y con una comunidad de destino (colonización-independencia-orden-crisol de razas y progreso) del Brasil imperial y republicano.³⁰

Otro “compañero de viaje” en aquella nave de los locos decide inmortalizar la Revolución e Independencia de Acre en un cuadro como los de Vítor Meireles de Lima y Horace Vernet. Pero a pesar de “inaugurar uma nova escola de pintura”, el cuadro de Blagis acaba

²⁸ Como es sabido, de los coroneles de aquel cuerpo se tomó prestada la palabra para designar a un tipo social surgido durante la formación del Estado-nación brasileño. *Vid.* Faoro (2001: 697-738) y Sodré (1970: 304-305). Los cargos del Gobierno que preside Luis Gálvez recaen también en “coroneles: ricos propietarios de seringales o comerciantes que apostaban por la Revolución” (Domingo, 2003: 167). Sobre su actuación en la política local nordestina, véase Freixinho (2003: 163). La Guardia Nacional que sostenía el Régimen de Louis Philippe fue igualmente caricaturizada en la época, así como los oficiales de la Guardia Imperial, en el Brasil de D. Pedro II, lo fueron por Manuel Antônio de Almeida.

²⁹ El coronel Thaumaturgo de Azevedo era jefe de la comisión brasileña destacada para demarcar la frontera entre Acre y Bolivia en 1895.

³⁰ El epígrafe que encabeza la reunión de notables en el Hotel Cassina es un alusión irónica a ese destino (Souza, 2001: 138). La hegemonía de los nacionalismos identitarios plantea hoy las siguientes cuestiones: ¿en qué medida son las coyunturas políticas y no los procesos de decantación de ‘larga duración’ (Braudel) los que determinan la elección, rechazo e incorporación de los elementos que conforman la identidad?; ¿qué grupos programan tales identidades?; ¿hasta qué punto éstas no surgen de “uma história mais imaginada que reconhecida ou provada”?; ¿qué grado de adhesión exigen?; y ¿quién será sujeto de derechos: el grupo, el territorio o el individuo? (Braudel, 2004: 55)

rematado en una subasta de trastos viejos; destino del que un providencial auto de fe lo redimirá, en 1942 (Souza, 2001: 183).

Los avatares del héroe

Como en los *Episodios galdosianos*, donde abundan las referencias cervantinas, Márcio Souza inserta en la narración y al comienzo de la primera parte de su novela, varias citas del autor de *La Galatea* y recurre, como en el *Quijote*, al tópico del manuscrito encontrado. Se trata de las memorias escritas en 1945 por “um velho que morava em Cádiz” y que el autor encontró en una librería de viejo del Boulevard Saint Michel, de París, en 1973. Pero Souza no se limita a transcribirlas, también se inmiscuye en la narración asumiendo el papel de editor y, haciendo un guiño sobre la verosimilitud poética, declara alencarianamente su disposición a interrumpir el relato “cada vez que o herói faltar com a verdade dos fatos”.³¹

La prevención de interrumpir el relato recuerda la prevención que los señores académicos de la Historia hacen a Tito Liviano, el narrador de *La Primera República*, de Galdós. Una noche, Tito tiene un sueño quevedesco: es conducido a las entrañas de la Tierra, donde declara a tan docta concurrencia su propósito de escribir la historia del Cantón de Cartagena.

—Pues tenga cuidado con que se le escape algo que no sea del gusto de esta gente. No le arriendo la ganancia si no compone sus historias al son de lo que quieran el Cárcel, el Contreras y el Antofiete Gálvez (Pérez Galdós, 1998: 128);

independentistas que precedieron en un cuarto de siglo a Luis Gálvez, Joana d'Arc y compañía, el nombre de la cual es semejante al de Juanita Cid, la bachillera del *Episodio galdosiano*.

La conquista del reino de Maya y Paradox, rey combinan, en cambio, el género de la novela utópica y de aventuras con el cuento filosófico. Pío Cid y Silvestre Paradox ensayan su utopía y contrautopía en el quijotesco reino de Micomicón que, según Dorotea (*Quijote* I, 29), estaba en la Guinea, aunque Sancho entendiera “Etiopía”, sinónimo del África negra;³² pues *La conquista del reino de Maya y Paradox, rey* nacen en el contexto de la expansión colonial europea en África, la crisis política de la Restauración canovista y el debate sobre “la regeneración nacional” (Ganivet, 1943: I, 370-371).

Pío Cid es un joven doctorado en Leyes que ha decidido dedicarse a los negocios y recorrer Europa, pero un día tiene que viajar, por razones comerciales, al llamado reino de Maya (“que los pueblos vecinos llaman Ruanda”), donde se convertirá en reformador

³¹ Cervantes también ejerce de editor o “padrastró de don Quijote”, según afirma en el Prólogo de su novela, interrumpiendo con comentarios la historia narrada por el primer autor. Además del editor, en el *Quijote* hay otros dos mediadores: un segundo autor (Cide Hamete) y un traductor (el morisco aljamiado). Asimismo, Pío Cid, protagonista de *La conquista del reino de Maya*, se declara “historiador verídico... de estas memorias” (Ganivet, 1943: I, 566).

³² Paradox, a su vez, llama “etíopes” a los mandingas del Senegal (Baroja, 1999b: 144).

religioso y político. Allí descubre la existencia de pedagogos que “eran como jueces” y “sabían relatar de coro la historia del reino, única ciencia que se consideraba necesaria porque servía para entusiasmar a la plebe” (un antecedente del Ministerio de la Verdad orwelliano). Así que cuando Pío Cid busca su apoyo para aglutinar a los mayas en una nación común, ellos prefieren ser agentes del cantonalismo, pues aquél apenas intuye algo que Hamilton había aprendido leyendo a Hume: la relación directa entre interés y nación (Ganivet, 1943: I, 377-378 y 501).

Pío Cid descubre “que los mayas conocen la virtud extraordinaria de la repetición de una palabra” y sabiendo de antemano que “el hombre se contenta con mentiras agradables” y que “una canción tiene más fuerza que un código”, se deja arrastrar por el “deseo de hacer ensayos y experimentos para deducir principios generales de arte política”, como todo buen aventurero en este terreno; por eso incurre en contradicciones tales como practicar la justicia distributiva, declarar que prefiere la “libertad colectiva” a la individual (la *libertad de los antiguos* y la *libertad de los modernos* de Benjamin Constant) y que “el principio jurídico fundamental no ha de ser el derecho a la vida, sino el derecho al ideal” para implantar, a continuación, “reformas parciales bien combinadas” y una Constitución a la inglesa.³³

Entonces —confiesa— puede observar que la razón de la rápida creencia en mis invenciones estaba en que los mayas no habían llegado, como nosotros, a sentir la necesidad de la noble mentira [...] y creían a ciegas en la veracidad de la palabra humana (Ganivet, 1943: I, 311).

Como las de Ganivet y Souza, la de Baroja es también una novela satírica, pero con características formales específicas: no está narrada, sino dialogada; mezcla el tono burlesco con el lírico (en algunas acotaciones y en los elogios del acordeón y del tióvivo) y el filosófico (en el soliloquio nihilista del Cíclope y el vitalismo nietzschiano de Sipson). Es, en parte, una fábula con animales y elementos de la Naturaleza que hablan³⁴ y, principalmente, una crítica (en clave de farsa grotesca) del utopismo rousseauiano de Paradox,³⁵ los ideales revolucionarios de 1789 y 1871, así como de las instituciones civiles, militares

³³ Ganivet (1943: I, 376, 405-406, 597). Si bien el autor se muestra partidario, en otros lugares, de “que la inteligencia no viva subyugada por la petulancia de los audaces y pueda lentamente transformar las cosas a medida que las cosas lo vayan permitiendo” (1943: I, 65), así como lamenta “este grave error político, este estúpido afán de asegurar la felicidad de todo el mundo [mediante] expedientes que vienen a sustituir a la libertad individual” (Ganivet 1943: II, 899).

³⁴ El empleo de fábulas era habitual en la sátira romana. Los parlamentos altisonantes del mar, del viento y del Cíclope evocan un recurso típico de la diatriba filosófica antigua: la prosopopeya. También hallamos resonancias clásicas en las alusiones de Ganivet a los “pedagogos o siervos” de aquella “paz octaviana”; a Quiyeré, reyezuelo “patazas” y “veloz en la carrera como el divino Aquiles” y al Anfitrión que se oculta en el fondo de cada maya.

³⁵ “Sólo la Naturaleza es recta; sólo la Naturaleza es justa y honrada. ¡Oh, tierras misteriosas! ¡Tierras lejanas y desconocidas! Estoy anhelando pisar vuestro suelo. Allí donde se vive naturalmente” (Baroja 1999b: 80). Por el contrario, aunque “los mayas creían que toda alteración en la marcha de la impasible Naturaleza era para daño del hombre”, “la Naturaleza para el maya no es buena ni mala, sigue su curso”, tan indiferente como la del *Cándido* de Voltaire y el murciélago de *Paradox, rey* (Ganivet 1943: I, 261-262, 317).

y religiosas de la Tercera República francesa, incluyendo sus sinécdoques mandingas (el ministro Funangué, el jefe Langa-Rá y el mago Bagú); pues a diferencia de *Un mundo feliz* (1932), en la contrautopía barojiana el “salvaje” ni siquiera es aquel que rescata los valores que la propia civilización occidental había echado en saco roto, sino un ser cruel, ambicioso e indolente.

Silvestre Paradox y Avelino se embarcan en un proyecto financiado por el banquero londinense Abraham Wolf de fundar una nueva patria para el pueblo judío en el golfo de Guinea, cosa que realmente se propusieron David Wolfsohn y Chamberlain a principios del siglo XX.³⁶ Los extravagantes funcionarios de la futura República del Cananí zarpan siguiendo la misma ruta de Pantagruel cuando partió hacia la Utopía, premonitoriamente situada, en la novela de Rabelais, más allá del Cabo de Buena Esperanza. Pero los personajes barojianos corren otra suerte. Como le sucediera al cartaginés Sataspes,³⁷ su goleta es desarbolada por una tempestad y encalla en un arrecife próximo a la costa del Senegal. Durante las grotescas aventuras que se suceden, los expedicionarios convencen a los nativos ugangas, sirviéndose de sus conocimientos técnicos y su sagacidad, para que se rebelen contra el rey Kiri y acepten una Constitución que decreta que todos los ugangas son libres, iguales y fraternos. Paradox propone entonces un “Gobierno paternal” y Thonelgeben, convencido de que “lo principal es hacer que el pueblo viva feliz”, “una dictadura socialista”; hasta que aquél comprende que “las ilusiones son como las flores, como las mariposas... se las coge entre los dedos y se marchitan” (Baroja, 1999b: 187).³⁸

Sin duda, Baroja tuvo presentes *Los viajes de Gulliver*, IV, 12 al escribir su novela. Al final, el ejército francés masaca Bu-Tata y la ex princesa Mahu acaba bailando en un mugriento café-cantante, “a estilo del Moulin Rouge de París”, mientras el abate Viret y los políticos de la metrópoli se felicitan por la obra civilizadora del Ejército y la Iglesia. “En el fondo —había dicho Ganivet, refiriéndose al Congo belga—,³⁹ no hay tal obra ni tal

³⁶ Pío Baroja cuenta, en sus memorias, otro proyecto parecido: la creación de una utópica República de Cucani, en el actual Estado de Amapá. El Presidente de esta República había sido un periodista francés llamado Julio Gros, quien “había fundado una Orden de caballería llamada *La estrella del Cucani*, con la divisa romana de Justicia y Libertad”. Y el capitán Casero, que “se había pasado la vida primero pensando en la revolución y después tocando la guitarra y la flauta en los cafés de París”, iba a ser ministro de la Guerra (Baroja, 1983: 392-396).

³⁷ Castigado, en el s. V a.C., a circunnavegar África por haber seducido a una doncella, embarrancó frente a la costa del Camerún (Heródoto, *Historia*, IV, 3).

³⁸ Recuérdese cómo justificaban los utopianos el colonialismo y la guerra (More, 1999: 93-94, 146, 149, 159). Pío Cid, en cambio, estaba convencido de que “la felicidad de un pueblo es cosa imposible de conseguir” y desconfiaba de quienes “pretendían meter por la fuerza la felicidad en los países de África” (Ganivet, 1943: I, 333 y 386), porque ¿qué país es capaz de ofrecer todo lo que podría hacer felices a sus habitantes, ofreciéndoselo al mismo tiempo, no sucesivamente, y durante toda la vida? —contesta Solón de Atenas muy a la gallega. El cual —cuenta Heródoto— “redactó una legislación y luego se ausentó por diez años para no verse obligado a derogar ninguna de las leyes que había promulgado” (*Historia*, I, 29 y 32). Recuérdese la oposición entre la *felicitas civitatis* o bien común del neotomismo y el derecho de cada cual a buscar su propia felicidad, reclamado por la tradición liberal.

³⁹ No por acaso fue otro rey belga quien inició la moda de bañarse en Copacabana, a raíz de su celebrada visita a Río de Janeiro, en septiembre de 1920, y fue en Bélgica donde se educó Cira Chermont, prototipo de *smart* amazónica en la novela de Souza.

civilizadora y sí sólo una empresa comercial en grande, encubierta con rótulos filantrópicos, [...] que dará excelentes resultados si, como es de esperar, no se acaba la raza de los héroes de relumbrón que buscan la muerte o el ascenso y de los héroes oscuros que buscan la muerte o un pedazo de pan”, como el capitán Fripiery Hardibrás en *Paradox, rey* (Ganivet, 1943: II, 832-833).

El punto de vista satírico

Sin ser satírica, la *Utopía* de Tomás Moro es un “libellus nec minus salutaris quam festivus”, según reza en el título; pues su autor, nos dice Erasmo, ya en su juventud era aficionado a los epigramas (More, 1999: 191) y, de hecho, algunas ediciones de la *Utopía* incluían este tipo de textos.

Al presentarnos su “librito áureo” como una lucianesca historia verdadera, basada en el testimonio de un tercero nada fiable, Moro hace gala de una refinada ironía (More, 1999: 189). Hitlodeu es el “versado en patrañas”, usa un estilo a veces irónico y no sólo es amigo de contar facecias, como la del bobo y el fraile (More 1999: 44-47); al igual que los utopianos, gusta de reírse con los bufones y mostrar sentido del humor. El mismo del que hace gala Cervantes (a quien, dicho sea de paso, nunca gustaron las sátiras),⁴⁰ ya que unos y otros, desde la Antigüedad, pasando por la literatura jocosa de la Edad Media y el Renacimiento hasta los personajes de *La guerra del fin del mundo*, están convencidos de la necesidad de experimentar placer tanto corporal como espiritualmente.⁴¹

Hitlodeu es, incluso, una máscara del autor cuando ironiza sobre el cumplimiento de los tratados internacionales por parte de los poderes secular y religioso. Pero si técnicas como el enmascaramiento y elementos como la burla, el humor y la ironía volvemos a encontrarlos en utopías satíricas posteriores, Tomás Moro también abre el camino a la antiutopía cuando dice aquello de “prefiero engañarme siendo sincero a afirmar algo en lo que no creo” (More, 1999: 9). En este sentido, Alfonso Domingo no disimula su admiración por el héroe con bellos ideales fracasados; lo cual contrasta con el escepticismo de Pío Baroja, mientras que Márcio Souza prefiere diluir el desencanto en sosa cáustica: las aventuras de *Gálvez, Imperador do Acre* se entremezclan con las representaciones de una *Companhia Francesa de Óperas e Operetas* y con las de una zarzuela que él mismo organiza y llama *Les Commediens Tropicales*; pues Gálvez, convertido en *Marechal-de-campo* como Floriano Peixoto, siempre estuvo dispuesto a hacer de la Revolución “una pantomima de performance impecável”: “alguns números de can-can, boas bebidas, eram tão bom argumento ideológico quanto qualquer outro” y “a política nos trópicos é uma questão de coreografia” —añade el autor, remedando a Lima Barreto en *Os Bruzundangas* (2001: 143 y 167).⁴²

⁴⁰ En el *Quijote*, II, XVI distingue entre los “sermones al modo de Horacio” y las “torpes sátiras”, que tilda de “bajezas” en el *Viaje del Parnaso*, IV, vv. 34-36.

⁴¹ Placer, en cualquier caso, que termina donde empieza el dolor del prójimo, al contrario del egoísmo instintivo del Barón de Cañabrava, en *La guerra del fin del mundo*, y el “prazer do sangue” disfrazado de vitalismo nietzscheano por Arésio, en *A Pedra do Reino*.

⁴² La nueva Río de Janeiro “surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia” (Barreto, 2001: 800).

Estos héroes utópicos podrían hacernos pensar, equivocadamente, en su parentesco con la picaresca. Gálvez se convierte en revolucionario por azar después de probar varios oficios y Pío Cid confiesa que, siendo mozo, “por lo mismo que no los solicité ni los necesitaba, me salieron al paso éste y otros buenos empleos”. Luego dejó los negocios, se metió a reformador político y escribió sus memorias. Recuerda también que siendo niño “fui sumamente travieso y pícaro” y que un día “recibí tan terrible pedrada en la cabeza que a poco más me deja en el sitio”, de lo cual “me sobrevino un despabilamiento notable de todos mis sentidos” (Ganivet, 1943: I, 249-251).

Pero Gálvez no es un pícaro, sino un calavera en España y un caballero de fortuna y aventurero político en América. Irene Bacchini, el socio argentino de Gálvez en *La estrella solitaria*, pretendía abrir un casino en Brasil, como el barojiano Piperazzini en el Cananí, ya que los casinos y los Jockey Clubs eran los lugares de alterne preferidos por las minorías elegantes y republicanas de la *Regeneração*. Y para Márcio Souza, Gálvez no pasaba de “um homem sem critérios que gostava de experimentar o maior contato com a vida”; “sorri para ela como um oportunista aventureiro. Naquele tempo era preciso ter um certo requinte para ser oportunista. A aventura não era pejorativa no sentido político”, pues “um aventureiro prudente vale por dois” y “eu vivi a aventura e depois me transformei numa lenda” (Souza, 2001: 42, 64, 88 y 175).

El *Imperador do Acre* está, en todo caso, más cerca de Ginés de Pasamonte, el galeote quijotesco con veleidades literarias (*Quijote* I, 22), que del pícaro del Siglo de Oro. “Os lances picarescos” y las “coisas pícaras” (únicas referencias al género picaresco que encontramos en la novela) están insertas en el “vaudeville político do ciclo da borracha” (Souza, 200: 219-220); género emparentado con la ópera bufa, el disparate, el folletín y la caricatura, más que con la picaresca.⁴³

En realidad, lo que hace Márcio Souza es evocar el contexto literario brasileño de la primera década del siglo XIX, cuando la sátira, el epigrama y la ironía eran un lugar común de la bohemia literaria y de la crítica (Sevcenko, 2003: 124 y 149). Como todo escritor satírico, Souza desea poner en evidencia a un falso héroe (a los que también se refieren Lima Barreto, en un capítulo de *Os Bruzundangas*, y Pío Baroja), presentándolo en su contexto sociopolítico desde un punto de vista grotesco y decididamente hostil; tanto más cuanto se trata de un héroe utópico, pues “la sátira no sólo es la forma más corriente de literatura política, sino la parte más política de la literatura” (Hodgart, 1969: 33).⁴⁴

⁴³ Las referencias del narrador a estos géneros, empezando por el título son constantes: “eu estava ali para um encontro clandestino de romance de folhetim”; “minha vida nunca daria uma história séria, era o tema de um folhetim e a vida de Belém não passava de uma *blague* cínica de um folhetim”; “Dueto bufo”; “escapei pela porta dos fundos, como num folhetim”; “boa pergunta para encerrar um capítulo de folhetim”; “nem Aristóteles nem Maquiavel, toda a minha ciência de clima temperado estava inutilizada pelos trinta graus do Amazonas. O vaudeville ao correr da vida não respeitava expectativas” (Souza, 2001: 45, 57, 71-72, 94, 138).

⁴⁴ Sin el simplismo de Clemente Anversio y Samuel Wandernes, quienes pensaban que “o ‘riso satírico e a realidade’ eram de Esquerda, a ‘seriedade monolítica e o sonho’, da Direita [...]; a lírica era considerada ‘pessoal e subjetiva e, portanto, direitista e reacionária’, enquanto que a satírica, ‘social e moralizante, didática’, era considerada progressista e da Esquerda” (Suassuna, 1971: 196).

Para hacer aceptable esa presentación, el escritor satírico tiene que hacernos reír o sonreír mediante el ingenio y la forma más socorrida de hacerlo consiste en jugar con las formas y los significados de las palabras; algo de lo que abusa el autor de *Galvez, Imperador do Acre*, tanto en los epígrafes como en el interior de los capítulos. Con todo, la eficacia de la sátira dependerá siempre de la competencia del lector para entender el contexto político y de un presupuesto estético, compartido con el autor, consistente en no confundir la sátira (donde la invectiva es aliada del ingenio y el sentido del humor) con la estéril polémica, la ingenuidad irritada y el moralismo pedante.

Como no podía ser menos en el contexto histórico de la *Regeneração*, los personajes y ambientes de la *República Velha* satirizados por Souza tienen un aire de familia con los de la neoclásica, bufa y folletinesca Francia orleanista, imperial y republicana,⁴⁵ así como con los de la España cascabelera de la quinta serie de *Episodios Nacionales* y la regeneracionista, salida de la Restauración y la guerra de Cuba. Las opiniones del narrador se asemejan a las de Tito Liviano, el narrador de *La Primera República* de Galdós, quien después de presenciar la *comedia lírico-parlamentaria* del 23 de abril de 1873 y la algarada entre milicianos monárquicos y republicanos, concluye que

no hubo nada de epopeya; no fue tragedia ni drama; creí encontrar la clasificación exacta disputándola como entretenida zarzuela,⁴⁶ con música netamente madrileña del popular Barbieri [...] Concluía la obra con un gran coro de generosidades ridículas y alelles de victoria [...] El 24 de abril estaba la vida nacional lo mismo que antes estuvo [...] ;Solución de amiguitos, querella de dicharachos en un inmenso patio de Tócame-Roque, simulacro de guerra y paces entre compadres bonachones! (Pérez Galdós, 1998: 47-48)

Si después de descubrir su falta de vocación, viendo desfilar a los soldados por las calles de Belém, la infeliz *irmã Joana* se lanza a fornicar con el protagonista, en el episodio galdosiano topamos con el sacerdote republicano Hilario de la Peña, quien, además de declararse partidario de suprimir el celibato eclesiástico, quiere obligar a los curas “a procrear practicando el ‘crescite et multiplicamini’” (Pérez Galdós, 1998: 54-55). Y si el narrador galdosiano se convierte en un cronista obligado a dar fe de lo que cuenta, transcribiendo las listas con los miembros de los sucesivos Gobiernos republicanos, el

⁴⁵ Entre las caricaturas dedicadas por Daumier a la burguesía de la época de Louis Philippe, véase la titulada *Repos de la France*, donde el gallo totémico y la sumisa Marianne aparecen —degollado el uno y esposada la otra— detrás de un burgués repantingado en el Trono, el sombrero de copa caído sobre la cara y el bandullo a horcajadas de un cañón fállico cuya rigidez contrasta con el pescuezo bamboleante del gallo y la flaccidez del gorro frigio de Marianne. Asimismo, Luis Gálvez está “aposentado e broxa” mientras escribe sus memorias, pero antes de ser un “herói que morre na cama de velhice”, era un “garanhão” como el senador y “baluarte da sociedade” Hipólito Moreira. Por lo demás, el salón donde celebra el triunfo de la Revolución tenía las paredes “revestidas de painéis ao gosto de Luiz Felipe, com pinturas do Arco do Triunfo, do Sena e de mulheres de 1880” (Souza, 2001: 13, 22-23, 192).

⁴⁶ Los moros de Tánger, primera escala de Paradox camino de Guinea, tienen también “ademanos de zarzuela” (Baroja, 1999b: 74).

Imperador do Acre hace lo propio insertando despachos, órdenes, notas y decretos grotescos.

En el fondo, el cantonalismo de Antofiete Gálvez era una forma de filibusterismo.⁴⁷ No sólo acuñó duros de plata en el Cantón de Cartagena con más ley que los de la Casa de la Moneda de Madrid. También se dedicó a expoliar el litoral murciano y alicantino con secuaces como Alberto Colau, “la figura más saliente, pintoresca y castiza del Cantón cartaginés”, Caballero de la Legión de Honor (en reconocimiento “de su amor a la Humanidad”) y Caballero de la Orden de Contrabando con todas sus “virtudes” (Pérez Galdós 1986: 24-26). En el siguiente episodio galdosiano, *De Cartago a Sagunto*, Tito se sorprende de que el 26 de noviembre de 1873 los centralistas bombardeen la población de Cartagena y no los castillos, “indicio de secretas connivencias con las guarniciones” —sospecha. Efectivamente, hubo una serie de cabecillas cantonales que se habían comprometido a entregar el Cantón a cambio de recompensas de grados y dinero; cosa que, a juicio de Tito Liviano, “explica y corrobora la psicología de las guerras civiles [del XIX] en España” (Pérez Galdós, 1986: 39-41).⁴⁸ Asimismo, la independencia proclamada por Luis Gálvez primero y luego por Plácido de Castro fue “un separatismo de ocasião: para desviar das autoridades brasileiras a responsabilidade do conflito” (Calmon, 1956: 206).

En resumidas cuentas —dice Mariclio—, los lectores “pensarán que hemos escrito cuentos disparatados para educar a los niños en la barbarie y en la imbecilidad” (Pérez Galdós, 1986: 117). Como los “disparatones” que tanto gustaban a la “crisólata” y “cursi” Eloísa de *Lo prohibido*, novela donde Galdós retrata a la burguesía madrileña de 1880-1884; porque también los tipos como Luis Gálvez, en la novela de Márcio Souza, sirvieron para consolidar una versión tropical de la paleoburguesía europea que definió Engels y caricaturizó Daumier: “aqueles filhos do dinheiro recente e fácil”, obtenido con el comercio del látex, que vemos desfilar del *buffete* al salón y de la *boutique* a la ópera en la novela de Márcio Souza y que “não conseguiam escapar da ostentação e da nudez do poder econômico”, como el matrimonio formado por Cira y Alberto Chermont. Él, próspero negociante de madera, de familia tradicional de Pará y con curso de comercio en Recife; ella, “bonita, rica e elegante”, interna en un colegio religioso de Bélgica y luego, estudiante de Derecho en São Paulo (Souza, 2001: 25-26, 35).

Este ambiente de arrivismo social y económico caracterizó la década de 1890 en Brasil, una época de frenesí especulativo, derroche y ostentación que asoma en las *Recordações do escrivo Isaias Caminha* (1907), de Lima Barreto, y que el Vizconde de Taunay bautizó como *Encilhamento* por el lugar donde los elegantes de la capital apostaban en las carreras hípicas.⁴⁹ Una realidad, común a muchas otras épocas y lugares, como la Inglaterra de la segunda década del XVIII, satirizada en *Los viajes de Gulliver* mediante la

Academia de *Proyectistas* (en el sentido de *arrivistas* más que *científicos*), y que sirve de excusa para explotar un viejo *topos*: la condena del lujo y la ostentación que, pongamos por caso, hace Hitlodeu en la *Utopía* de Tomás Moro (1999: 34).

Nuestra América

Entre los frutos de la Revolución hay que contar, tanto en Francia como en Iberoamérica (a pesar del contorsionismo verbal de Gilberto Freyre para exonerar al Brasil), el militarismo y el bonapartismo.⁵⁰ Si las guerras de Independencia sirvieron para cambiar la dependencia de los países iberoamericanos e institucionalizar en ellos el nacionalpopulismo y el caudillaje, en Acre —dice el autor— Gálvez también “tentou organizar uma República liberal. E depois, bem, depois, pensando melhor, para que desviar o leitor da fantasia?” (Souza, 2001: 197). Por eso la novela de Souza es una parodia tanto de los iconos de la Independencia como de la Revolución.⁵¹

En otro 14 de julio y en “um matagal cortado de caminhos e rodeado de choças cambaleantes”, llamado Versalles, Gálvez inicia su farsa revolucionaria con el mismo lema trinitario de 1789. Lo secundaban Joana d’Arc,⁵² “a guerrilheira” que iba al frente del batallón de “Os Inconfidentes”, y Justine L’Amour —parodia de la Marie Deschamps de 1830—, la cual

estava tomada por um arrebatamento bufo. Vi quando surgiu na praça empurrando o povo, segurando o busto semidespido, comandando suas amigas como se entrasse num imenso palco vegetal e sua deixa tivesse sido dada no meio do espetáculo (Souza, 2001: 182).

Una vez representado “O grito de Acre” con escenografía de Delacroix, cuya *Liberté sur les barricades* transforma Gálvez en una *performance* multicultural,⁵³ los jacarandosos revolucionarios desfilan por la plaza de Puerto Alonso “montados em tristes pangarés ornamentados para as Folias de Reis juninas”, mientras la multitud aclama a un Dom Pedro I redivivo que no tardará en ceñirse “a palma de folhas de seringueira lavrada em prata” (Souza, 2001: 181-189).

⁴⁷ Compárese esta declaración del protagonista: “assumi o Império com um gesto napoleónico” (Souza, 2001: 189) con esta de Gilberto Freyre: “O Regime imperial no Brasil foi uma felicíssima combinação de monarquia com democracia, juntamente com um sistema de seleção aristocrática” (Freyre, 2000: 44), quien añade: “nenhum líder militar mostrou [en Brasil] qualquer vaga tendência para se aproveitar da situação, que permitisse uma aventura napoleónica”. “O resultado —concluye— é que se criou para o Brasil... um clima político mais saudável do que o das repúblicas das Américas espanhola e francesa, nas quais, sob o nome de presidentes, caudilhos e ditadores, gerais e aventureiros puderam às vezes exercer durante anos e anos o mando absoluto” (2000: 105).

⁴⁸ Cfr. los epígrafes “Os descamisados”, “Ventoso de 1899”, “O que fazer?”, “Pior cego é... o que quer a Utopia” y “O grito do Acre”, “Nossa bandera idolatrada”, “Maquiavel e o Estado moderno”.

⁴⁹ Entre 1898 y 1900, Georges Hatot y Georges Méliès estrenaron sendas películas sobre *Jeanne d’Arc*.

⁵⁰ Guerrilleras afrancesadas, “chapéus acreanos” y “espadas bolivianas” en un “palco” tropical.

⁴⁷ Un día, después de apresar un vapor, “arbotó una bandera que las aguas del Mediterráneo no habían visto desde tiempos muy remotos... Era la bandera de Barbarroja” (Pérez Galdós, 1998: 153).

⁴⁸ Por sí quedaba alguna duda, después del Golpe de Pavía el narrador es nombrado Delegado Secreto para sobornar con trescientos mil duros a los cabecillas carlistas (Pérez Galdós, 1986: 98-99).

⁴⁹ Vid. Sodrè (1970: 299-300) y Prado Jr. (2004). Hodgart cita un aforismo de Rémy de Gourmont: “l’homme est un animal arrivé, voilà tout court” (1969: 157).

Márcio Souza se aprovecha de este episodio histórico para ironizar sobre la polémica trasculturación de los indígenas amazónicos. La decepción que produce constatar la ausencia de una civilización “importante para a história da humanidade” en la cuenca del Amazonas se atenúa cuando el narrador añade jocosamente que, en el siglo XVII, un nativo de aquellos pagos murió de un ataque cerebral al intentar leer la *Summa Teológica* del Aquinate. Pero el organizador de estas memorias apócrifas no para en barras y extiende sus sarcasmos a la esclerosis, banalización y deturpación —queremos suponer— de la “Educação européia”, la civilización (“Travessias I”), la “Cultura”, la “Estética do gosto” y los “Valores tradicionais”. Todo lo cual podría analizarse desde tres puntos de vista: el de la tónica literaria, el sociopolítico de la Primera República brasileña y, más globalmente, el de la tradición cultural y política de los países iberoamericanos.

Los referidos sarcasmos, convertidos hoy en el mantra de una multitud mediática y contracultural, constituyen, en efecto, un tópico literario que se remonta a la condena que el rey de Broddingnag y los houyhnhums hacen de la civilización europea en *Los viajes de Gulliver* y que autores como Voltaire en 1752 (*Micromegas*), Baroja en 1906 (*Paradox, rey*) y Anatole France dos años después (*La isla de los pingüinos*) emplearon en sus utopías y contrautopías.

Adquieren, con todo, un sentido más específico en el contexto de la Primera República brasileña, cuyos dirigentes se propusieron acabar con los vestigios socioculturales y urbanísticos del Brasil colonial e imperial, implantando a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX (la llamada *Regeneração*), un modelo civilizatorio basado en el cosmopolitismo afrancesado, simbolista, positivista y *art-nouveau* que en la novela de Souza representa el Teatro Amazonas; muestra ostensible del afán de aquella burguesía mercantil y cosmopolita por dejar de ser los perezosos y pintorescos macunaímas que Sir Henry Lust seguía buscando (Souza, 2001: 102-103).⁵⁴

Con todo, la crítica contemporánea de Lima Barreto al escamoteo del pasado y su desordenada y acrítica suplantación por modelos civilizatorios afrancesados y anglosajones tuvo un sentido muy distinto al de los años 20 y 30 del siglo XX, cuando dicho modelo fue reformulado por el esteticismo, el radicalismo y la mitología modernistas, primero, y por el nacionalismo tecnocrático después.

Más ampliamente, podríamos decir que en algún momento de la aproximación entre civilizaciones con procesos civilizatorios dispares y asincrónicos, los dirigentes de una de ellas dejan de imitar y asimilar a la otra (hasta entonces considerada paradigmática) para reformular sus señas de identidad. Dicha reacción, documentable en la literatura rusa a partir de las guerras napoleónicas, se produce también en *Os Sertões* (1902), donde Euclides

⁵⁴ Una burguesía urbana y cosmopolita, por cierto, odiada tanto por los “fidalgos nacionalistas, cavaleiros e imperiais do Integralismo” como por los izquierdistas de la “Revolução Latino-Americana” y por el equidistante Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, *sebastianista castanho* que repudia románticamente a los modernos Diego de Mirandas “porque não andan com bandeiras nem se metem em cavalarias” (Suassuna, 1971: 239, 282-283). No obstante, cuando el cronista-rapsoda-profeta de *A Pedra do Reino* (1971) opone la vida heroica y exultante de la “Aventura da visão do Lajedo” a otra “burguesa, vulgar e sem imaginação”, se refiere, en el fondo, al papel que desempeña la literatura (ese Quinto Imperio que no es otro que el Reino de la ficción) en nuestra vida pequeña y solitaria, “onça sarrenta, assentada sobre o abismo da Cinza” (Suassuna, 1971: 466-470).

da Cunha, sirviéndose del utilaje historicista en boga hasta la Escuela de Frankfurt, denuncia la *civilização de empréstimo* que la joven República se obstinaba en imponer aceleradamente; es decir, sin seguir las fases supuestamente objetivas de la Historia.⁵⁵ Después de todo, el modernismo de 1922, con su esteticismo cultural, su invención de mitos prehistóricos —como el de Sir Henry Lust en el pasaje citado— y su retrato de un Brasil idealizado, así como el nacionalismo autoritario de Getúlio Vargas y la Dictadura, continuaron el camino abierto por los demiurgos de la Primera República.

En tercer lugar, podemos relacionar el pasaje que venimos comentando con la común tradición cultural y política del Brasil y los países hispanoamericanos. Richard M. Morse observó al respecto que la tradición neotomista fue la base sobre la que se asentó la política paternalista, corporativa y patrimonialista de los países iberoamericanos; una tradición continuada por el positivismo comtiano (otra forma de historicismo que pasó de ser una filosofía de la historia a una religión de la Humanidad) y la escolástica marxista de “la ‘clerecía’ antiliberal latinoamericana” (Krauze) y que Ariano Suassuna personificó en el sebastianismo negro-tapúa de Clemente Anvérsio y su *Filosofia do Penetral*.⁵⁶

Se trata de la misma raíz que explica, según Morse, las políticas comunitaristas y estatistas de estos países (*o Anjo Latino-americano*) frente al individualismo y liberalismo anglosajones (*a Besta-Calibã*).⁵⁷ En tal sentido, los movimientos revolucionarios y guerrilleros del siglo XX en Iberoamérica han sido más bien “un eco de la teoría tomista de la ‘guerra justa’ que el diseño propiamente bolchevique o maoísta de la revolución” (Krauze 2003: 203, 225-227). Y el escolasticismo basado en la *auctoritas*, la *ratio studiorum* y el canon ha seguido siendo el modelo cultural de una izquierda que, desde 1920 a 1972,

⁵⁵ Antes de ser sargento de la guardia de Gálvez, Argimiro había sido *cangaceiro* y *jagunço* (Domingo, 2003: 204) y el paisaje de Bu-Tata después de la batalla, en *Paradox, rey*, es tan desolador como el *arraial* de Canudos después de la masacre (Baroja, 1999b: 213).

⁵⁶ Clérigo era, en la época carolingia, quien sabía leer y escribir y, en la Edad Media, el dedicado a reproducir un saber heredado, cerrado e inmutable en una *schola* monástica, catedralicia o universitaria. La diferencia con los humanistas posteriores es que éstos no desdeñaron el ejercicio de actividades públicas y establecieron redes de comunicación internacionales; pero lo habitual sería su reclusión en la esfera académica, lejos del ‘vulgo profano’. Hasta que, a fines del XIX, se produjo lo que Julien Benda llamaría, en 1928, *la trahison des clercs* y desde Sartre hasta los *simposia* de Munich, Viena y Oxford (1990-91), ‘el compromiso del intelectual’. Clemente Anvérsio es uno de estos últimos. Respecto a los del subcontinente iberoamericano, dice Octavio Paz que “han abrazado sucesivamente el liberalismo, el positivismo y el marxismo-leninismo; sin embargo, en casi todos ellos no es difícil advertir, ocultas pero vivas, las actitudes psicológicas y morales de los antiguos campeones de la neoescolástica” por su “idea polémica y combatiente de la cultura y del pensamiento” (1998: 166), subordinada, a su vez, a la dicotomía *dominantes / dominados*, hace tiempo desechada en el campo de la antropología y la historia políticas por March Bloch, Gilberto Freyre y Carlo Ginzburg, entre otros.

⁵⁷ Al comparar la historia política de los países angloamericanos e iberoamericanos, Morse distingue dos “epistemologías” o “éticas” políticas: una que conjuga la tradición neotomista y el humanismo cristiano, persigue el bien común mediante la creación de un Estado orgánico y jerárquico, legitimado por la moral cristiana sobre la base de una Ley Natural —precedente de la Voluntad General rousseauniana— y otra científico-materialista, con raíces en la teología protestante, que reclama el derecho de cada cual a buscar su propia felicidad en un Estado artificial, individualista, garante de la igualdad de todos ante la ley y legitimado por la eficiencia y la utilidad sobre la base del sufragio universal; dicotomía que ya advirtieron Alberto Sales, Sívlio Romero y Aníbal Falcão.

“decidió el proyecto cultural alternativo de Latinoamérica” y elaboró su respectivo canon (Monsiváis, 2000: 135).⁵⁸

Viene aquí a cuento el pasaje donde Márcio Souza pone su novela bajo los auspicios de “Mauleón, poeta bobo e acadêmico burlesco da Academia dos Imitadores”, tal como reza el epígrafe cervantino de la primera parte; lo que, a su vez, nos remite a otros dos lugares del *Quijote*: el epitafio del monicongo, académico de Argamasilla, a don Quijote (I, 53) y el encuentro de éste y su escudero con un “humanista” de los que “se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria” (II, 22).⁵⁹

Entre mitos y flautas

A pesar de su entusiasmo iconoclasta, el editor de las memorias de *Galvez, Imperador do Acre* proyecta la teoría del Buen Salvaje sobre los descendientes criollos de la “América mestiza” (Uslar Pietri) cuando reprocha a Trucco, el cónsul boliviano, que no sepa distinguir entre la vulgaridad de los nuevos ricos europeos y la pureza mancillada de aquellos “habitantes de uma terra primitiva”, seducidos por la serpiente del dinero que “na Europa era uma roupa íntima e uma alma, uma metafísica”, pero que en Belém do Pará sólo había servido para estragar el idílico “mundo sem mal” (Buarque de Holanda, 2002: 259 y ss.) al que remiten las citas de *La Galatea*.

Mas he aquí que el mundo “próximo ao estado natural” tiene “códigos de honor” cuya transgresión debe ser lavada con sangre:

O meu Império —dice Gálvez— era um pedaço de mundo absurdo em suas leis próximas ao estado natural [...] Manter uma conversa com aquela mulher que contava seu crime de honra como se tivesse comido um doce proibido, era um sacrifício para mim (Souza, 2001: 203)

Márcio Souza no duda, finalmente, en echar mano del mito del carácter nacional para elaborar su caricatura. De ahí la referencia a los “mistérios do Céu, uma especialidade de espanhol” y reminiscencia de un nacionalcatolicismo que recurrió también al biologicismo para explicar supuestas disposiciones psicológicas como el sentimiento del honor (Souza 2001: 107).⁶⁰ O el casticista de la España conflictiva que “vive desviviéndose” (Américo

⁵⁸ En su discurso de recepción del Premio Cervantes, Octavio Paz recuerda a un personaje de los *Episodios Nacionales*, “devoto de Rousseau, el de la omnipotencia de ‘la voluntad general’, máscara democrática de la tiranía jacobina”, que a la vuelta del siglo XX “ya no intimida al adversario con los silogismos de la escolástica, sino con las ondulaciones de la dialéctica” (1997: 306).

⁵⁹ Cfr. con el protagonista de las *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), inventor de cosas inútiles o estrafalarias, y la gallinácea Miss Pich de *Paradox, rey*, directora de una revista perfectamente prescindible donde se publicaban artículos de “un interés extraordinario”.

⁶⁰ La versión tropical de ese nacionalismo teocrático sería el indigenismo integralista del *Movimento Verde-Amarelo*, luego conocido como *Escola de Antã*. Una de las tesis *antropofágicas* del *Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia* postulaba nada menos que la “organización tribal del Estado” (Schwartz, 1991: 536), cosa que el reyezuelo Viaco, jefe de la facción ensi o territorial, lleva a la práctica en el reino de Maya, donde “todo el mundo deseaba recobrar su autonomía” (Ganivet, 1943: I, 341 y 498).

Castro), evocado en las alusiones al “remorso” español y la “paixão hispânica pela violência” (Souza, 2001: 25, 98, 101).⁶¹

Lo quiera o no el narrador, la moderna civilización de “Sir Henry Progress (personaje que remeda las sátiras de Swift contra la Royal Society y la Royal Philosophical Society) y Ricardo Coração de Borracha” (antífrasis del Ricardo Coração dos Outros de Lima Barreto) aventó al neolítico Buen Salvaje tanto como al Buen Criollo *latinoamericano* y sus contemporáneos finiseculares de una España identificada por Souza con el sensualismo oriental de Merimée y Delacroix.⁶² Y eso a pesar de que Gálvez siga sintiéndose deslumbrado por el abigarramiento de la selva amazónica (“a mata é muçulmana. Eu via no lusco-fusco uma imensa tapanaria persa”) y abrumado por la decadencia de aquel paisaje prehistórico que, mira por dónde, sigue siendo el mismo ambiente decadente y enrarecido que tiene la casa del Secretario del Tesoro Público, donde el protagonista se mueve entre el humo de los narguiles de hachís mientras suena un fondo musical de Carlos Gomes.

El autor, en suma, combina los sarcasmos sobre la fallida República “imperial” de Luis Gálvez con la vaga apelación al “instinto Carafba” invocado por Oswald de Andrade; un modernismo opuesto a la modernidad que actualiza la propuesta alencariana de *O Guarani* (1857).⁶³ Lo cual no impide que el tono irónico y corrosivo de la novela de Souza nos distancie de ello tanto como del aventurerismo político de cualquier “Marxillar desvairado” —parafraseando a Oswald de Andrade.⁶⁴

Conclusión

Hemos visto cómo el escritor satírico pretende desenmascarar a los otros al tiempo que adopta su propia máscara. Ésta puede consistir en un personaje sacado de su contexto habitual, como el tópico salvaje en medio de la civilización (el polinesio de Diderot) o viceversa (Pío Cid y Silvestre Paradox). Pero también puede ser una máscara elaborada a base de narradores interpuestos, como en la novela de Márcio Souza, combinada con “una forma narrativa que permita el mantenimiento de una doble corriente significativa” (Hodgart, 1969: 130), ya sea un viaje imaginario, una utopía (como la de Ganivet), una contrautopía (como las de Pérez Galdós y Baroja) o una epopeya burlesca (más cerca de la cual estaría la novela de Souza).

⁶¹ “¡Oh, España!, ¿qué haces, qué piensas, qué imaginas? Tejes y destejes tu existencia. Tu destino es correr tropezando y vivir muriendo” (Pérez Galdós, 1998: 42). Márcio Souza y Gilberto Freyre se columpian en la misma *rede* del lugar común cuando achacan a españoles e hispanoamericanos el integralismo religioso con que Américo Castro imaginó a sus paisanos (Freyre, 2000: 48-49).

⁶² Otra consecuencia de este recurso a los tópicos es el anacronismo: “Sou um velho que observa o cintilar das abóbadas e minaretes crispados nas salinas de San Fernando” —dice Gálvez ¡en 1945! (Souza, 2001: 219). ¿Será por la “pasividad oriental” de los españoles que criticaba el regeneracionista Joaquín Costa a principios del siglo pasado?

⁶³ *Manifiesto antropófago* (1928). “El señor Levi-Bruhl”, a quien Oswald de Andrade oponía el pensamiento salvaje (Lévi-Strauss) de los Carafbas, tiene su reflejo en el Sir Henry Lust de la novela de Márcio Souza y en epígrafes como “O Século das Luzes” y “Descartes”.

⁶⁴ Mário de Andrade, *Paulicéia Desvairada* (1922) y Marxillar [Oswald de Andrade], “Por quê como” (1929).

También el autor de la primera utopía moderna, Tomás Moro, se enmascara detrás de un narrador con quien coincide y discrepa a la vez; ambos invierten e intercambian sus puntos de vista e incluso muchas de las propuestas utópicas del segundo son tan absurdas y contradictorias como bien intencionadas; lo mismo que la antroponimia y la corografía de una República que no llega a ser ideal y tampoco satírica, porque Moro tiene muy en cuenta la realidad.

Otra diferencia importante entre estos relatos es su visión subyacente del hombre. La confianza que Ángel Ganivet y Márcio Souza tienen en los benéficos efectos de ridiculizar la impostura contrasta tanto con el humanismo problemático de Tomás Moro como con la socarronería comprensiva de Pérez Galdós, el pesimismo biológico de Baroja y el idealismo humanitario de Alfonso Domingo. De manera que el quijotesco revolucionario y hábil administrador de una pequeña República traicionada, en la novela de este último, no pasa de ser, en la de Márcio Souza, un cínico aventurero que ilustra lo que Lima Barreto, reseñando a Jules Gaultier, definió como *bovarismo*: “o poder partilhado no homem de se conceber outro que não é” (Barreto, 2001: 1254).

Manuel Calderón Calderón
Consejería de Educación

Bibliografía

Bibliografía primaria

- ALMEIDA, Manuel Antônio de, 2000 [1853], *Memórias de um sargento de milícias*, Atelié Editorial, São Paulo.
- BAROJA, Pío, 1999a [1901], *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, ed. de Inman Fox, Espasa-Calpe, Madrid.
- , 1999b [1906], *Paradox, Rey*, ed. de Jesús M. Lasagabaster, Espasa-Calpe, Madrid.
- , 1983 [1947], *Desde la última vuelta del camino. Memorias, IV: Galería de tipos de la época*, Caro Raggio, Madrid.
- BARRETO, Lima, 2001, *Prosa seleta*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- BAYO, Ciro, 2004 [1912], *El peregrino en las Indias*, Renacimiento, Sevilla.
- CARDOSO, Athos Eichler, 2002, *Ángelo Agostini, As aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora. Os primeiros quadrinhos brasileiros, 1869-1883*, Senado Federal, Brasília.
- CUNHA, Euclides da, 1995, *Obra completa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2 vols.
- DOMINGO, Alfonso, 2003, *La estrella solitaria*, Algaida, Madrid.
- GANIVET, Ángel, 1943 [1889], *España filosófica contemporánea*, en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, vol. II, pp. 587-672.
- , 1943 [1893-1895], *Epistolario, ibidem*, vol. II, pp. 823-1031.
- , 1943 [1895], *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid, ibidem*, vol. I, pp. 247-602.
- , 1996 [1896], *Idearium español. El porvenir de España*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- LA CONDAMINE, Ch[arles] M[arie] de, 2000 [1746], *Viagem na América Meridional descendo o Rio Amazonas*, Senado Federal, Brasília.
- MORE, Thomas, 1999 [1516], *Utopia*, Martins Fontes, São Paulo.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, 1998 [1911], *La primera República*, Alianza Editorial, Madrid.
- , 1986 [1911], *De Cartago a Sagunto*, Alianza Editorial, Madrid.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, 2002 [1845-1847], *Viajes por Europa, Africa y América (selección)*, en *Obras selectas*, ed. de Diana Sorensen, Espasa-Calpe, Madrid., pp. 325-519.
- SOUZA, Márcio, 2001 [1976], *Galvez, Imperador do Acre*, Record, Rio de Janeiro.
- SUASSUNA, Ariano, 1971, *Romance d'A pedra do Reino e do príncipe do sangue do vai-e-volta. Romance armorial-popular brasileiro*, Livraria José Olympio Editôra, Rio de Janeiro.

Bibliografía crítica

- BRAUDEL, Fernand 2004 [1987], *Gramática das civilizações*, Martins Fontes, São Paulo.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sergio, 2002 [1959], *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, Brasiliense, São Paulo.
- CALMON, Pedro, 1956, *História do Brasil. A República*, Editora Nacional, São Paulo, vol. 5.
- CARVALHO, José Murilo de, 2003 [1990], *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo.
- COSTA, Craveiro, 1940, *A conquista do deserto ocidental. Subsídios para a história do Território do Acre*, Editora Nacional / INL, São Paulo.

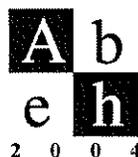
- FAORO, Raymundo, 2001 [1958], *Os donos do poder. Formação do patronato político brasileiro*, Globo, São Paulo, 3 ed. revista.
- FREIXINHO, Nilton, 2003, *O sertão arcaico no Nordeste do Brasil. Uma releitura*, Imago, Río de Janeiro.
- FREYRE, Gilberto, 2000 [1963; 1971, 1ª ed. brasileira aumentada e atualizada], *Novo Mundo nos trópicos*, Topbooks / UniverCidade Editora, Río de Janeiro.
- HOBBSAWM, Eric J., 1977 [1975], *A era do capital*, Paz e terra, Rio de Janeiro.
- HODGART, Matthew, 1969, *La sátira*, Guadarrama, Madrid.
- KRAUZE, Enrique, 2003, *Travesía liberal. Del fin de la historia a la historia sin fin*, Tusquets Editores, Barcelona.
- MONSIVÁIS, Carlos, 2000, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona.
- MORSE, Richard M., 1999 [1988], *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del Nuevo Mundo*, Siglo XXI, México.
- PAZ, Octavio, 1997, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, Círculo de Lectores – Fondo de Cultura Económica, Barcelona – México.
- , 1998 [1983], *Tiempo nublado*, Seix-Barral, Barcelona.
- PORLÁN, Alberto, “Últimas indagaciones en torno a la verdadera personalidad de Silvestre Paradox”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 265-267 (1972), pp. 537-561.
- PRADO JÚNIOR, Caio, 2004 [1945], “A República burguesa (1889-1930)”, en *História econômica do Brasil*, Brasiliense, São Paulo, pp. 205-283.
- SARAIVA, Maria de Fátima Aires Perreira Marinho, 2000, «Alguns caminhos da metaficção historiográfica brasileira (a propósito de Galvez Imperador do Acre, de Márcio Souza)», en *Literatura Brasileira em Questão. Actas do II Congresso Português de Literatura Brasileira (8 a 10 de maio de 1997)*, org. de Arnaldo Saraiva com colaboração de Francisco Topa, Porto, Faculdade de Letras, pp. 269-279.
- SCHWARTZ, Jorge, 1991, *Las vanguardias latinoamericanas*, Cátedra, Madrid.
- SEVCENKO, Nicolau, 2003, *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, Companhia das Letras, São Paulo, 2ª ed. revista e ampliada.
- SODRÉ, Nelson Werneck, 1970 [1962], *Formação histórica do Brasil*, Brasiliense, São Paulo.
- SOARES, Teixeira, *História da formação das fronteiras do Brasil*, Biblioteca do Exército Editora, Río de Janeiro, 1973, pp. 212-221.
- TOCQUEVILLE, Alex de, 1993 [1835], *La democracia en América*, Alianza, Madrid, 2 vols.

Las narraciones del entresiglo en Hispanoamérica: gozos y amenazas del saber (acerca de Lugones, Holmberg, Quiroga, Nervo, Clemente Palma)

María del Carmen Marengo

Una de las características fundamentales del final del siglo XIX, y uno de sus rasgos más seductores y cautivantes, es su apertura como espacio de convivencia de diferentes manifestaciones culturales: si hasta ese momento la historia literaria y cultural puede identificar con relativa claridad períodos cubiertos por movimientos más o menos homogéneos, las últimas décadas del siglo XIX estallan en una multiplicidad de estéticas y tendencias culturales. En su clásico libro *Rubén Darío y el Modernismo* (1970:41-43), Ángel Rama observa cómo, por primera vez en la historia cultural de América Latina, comienza a imponerse un isocronismo que hace que América pueda seguir de cerca las transformaciones literarias que se producen en los centros culturales del mundo. De esta manera, mientras tienen que pasar unos treinta años para que el romanticismo, desde sus inicios en Europa, sea conocido en América (y va a permanecer en este continente hasta la década del ochenta en algunas manifestaciones), en el fin de siglo estas distancias temporales comienzan a reducirse notablemente, lo cual genera una relación más directa con respecto a la metrópolis y, a la vez, provoca la superabundancia cultural y estética en que se desarrollan de manera simultánea diversas corrientes. Es así cómo el modernismo hispanoamericano, en tanto que manifestación en el plano literario de esta crisis epocal, constituye un conjunto heterogéneo que absorbe diferentes manifestaciones y preocupaciones contemporáneas.

Por otra parte, dentro de este marco de profusión cultural coinciden dos tendencias de signo diferente, no ya en el plano de lo estético sino de lo cognoscitivo. Se trata, por un lado, del cientificismo de signo positivista, que da respuesta a través de la ciencias fácticas



al afán de conocimiento y progreso, y por otro, de un desarrollo de teorías de carácter esotérico, tales como el espiritismo, entre otras, ligadas a la experimentación con fenómenos paranormales. Tradicionalmente se han considerado algunos aspectos de la literatura modernista como reacción contra la ciencia positiva. Sin embargo, en "Modernismo, positivismo y (des)herencia en el discurso de la historia literaria", Adam Sharman nota cómo ambos movimientos, el estético y el filosófico, presentan una vinculación más sutil de lo que la historia literaria ha reconocido (1993:87-106). A partir de los conceptos de "evolución" y su consecuente, en el plano histórico, de "progreso", ambos fundamentales dentro de la especulación positivista, Sharman demuestra cómo en diversos textos de Darío la idea de progreso histórico se mantiene presente. En este sentido, existiría una huella del positivismo en el modernismo que permitiría revisar las relaciones entre ambos movimientos; es en esta confluencia de términos opuestos en la que se sitúa, a mi juicio, el desarrollo de la narrativa del entresiglo que podría encuadrarse dentro del modernismo.

En otro orden, el problema de la canonización de los textos modernistas resulta un aspecto digno de revisarse, puesto que mucho de la fuerza innovadora y cuestionadora de este movimiento pareció haber quedado oculta para la historiografía literaria durante gran parte del siglo XX. Es así cómo debió esperarse hasta las investigaciones y los análisis de Iván Schulman, Ángel Rama y, posteriormente, Rafael Gutiérrez Girardot, entre otros críticos, para que se rescataran aspectos de historia cultural valiosísimos a la hora de reevaluar el lugar tanto del período histórico como del movimiento estético y restituirle su actualidad. Asimismo, la cuestión de los géneros cultivados durante esta época parece haber quedado fijada de manera desigual en la distribución de los lugares canónicos y, de esta manera, la narrativa modernista parece haber pasado desapercibida frente a otros géneros con los que más frecuentemente se identifica al movimiento, como la poesía o el ensayo.

El propósito de este trabajo es observar un conjunto de narraciones del período correspondientes a los finales del siglo XIX y principios del XX, a fin de recuperar algunos cuestionamientos y problemas que interpelan directamente al ámbito de lo cognoscitivo. Es en la narrativa de esta época, en autores filiados canónicamente al modernismo, o que de algún modo dialogan con este movimiento,¹ donde confluye esta tensión epistemológica entre lo racional y lo que no lo es, donde se problematizan tanto los conocimientos científicos como las nociones esotéricas, en función de la búsqueda de una verdad de orden superior. Así, frente a una línea que se concentró en la preocupación estetizante, tanto por la búsqueda estilística como por la temática, y que se desarrolló fundamentalmente en el cultivo de la novela, como es el caso de *De sobremesa* de José Asunción Silva o *Resurrección*, de José María Rivas Groot, los textos aquí seleccionados se orientan hacia el problema de los límites del conocimiento y se inscriben dentro del espacio del género fantástico en sus diferentes variantes. Es el fin de siglo, por otra parte, el momento en que este género comienza a consolidarse dentro de la literatura hispanoamericana, puesto que anterior-

¹ Puede llamar aquí la atención la inclusión de autores poco comúnmente relacionados con el modernismo, como Holmberg o Quiroga. Pasaré a detallar las razones de esta inclusión al tratar los casos específicos, no obstante cabe aclarar que se ha tomado un criterio de época con todas sus implicancias histórico-culturales, más que un criterio restrictivo de movimiento como escuela.

mente sólo se había presentado de manera esporádica a partir de escritores de filiación romántica, como Juana Manuela Gorriti, pero sin un desarrollo orgánico.

Los autores que van a desarrollarse —Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Eduardo Ladislao Holmberg, Amado Nervo y Clemente Palma— han merecido una suerte diversa dentro de la historia literaria. Así, si el caso de Leopoldo Lugones constituye el de una figura indiscutiblemente canónica en las letras argentinas, no puede decirse lo mismo de Eduardo Ladislao Holmberg. La falta de estudios e, incluso, de reediciones de sus obras constituyeron por mucho tiempo un obstáculo para una apropiada evaluación de su papel dentro del campo cultural y de los vaivenes de la historia intelectual. Puede tomarse como dato el lugar que cada uno de los cinco autores señalados y su producción ocupa en un texto clásico de la historia literaria como lo es la *Historia de la Literatura Hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert (1962: 2 Vol.). Aun dentro de lo amplio y lo exhaustivo del recorrido que el crítico realiza, puede observarse, sin embargo, que Eduardo Ladislao Holmberg no aparece siquiera mencionado, mientras que se le da lugar, si bien brevemente y con una actitud crítica, a un escritor de calidad muy inferior, a mi juicio, como Atilio Chiappori. Leopoldo Lugones, Amado Nervo y Horacio Quiroga, en cambio, tienen un amplio espacio.

En términos cuantitativos, Lugones ocupa seis páginas, lo cual es importante en una obra de carácter tan abarcador; se lo sitúa como figura clave del modernismo, no obstante se privilegia el desarrollo de su producción poética frente al de su obra narrativa: "Su prosa no fue tan eximia como su poesía. Gran técnico de la prosa, no gran prosista" (1962: 378). Según este criterio, Anderson Imbert dedica solamente una página a *La guerra gaucha* y a los libros de relatos, frente a las cinco que le merece la obra de Lugones como poeta. Algo semejante sucede con Amado Nervo. Incluido como representante del modernismo en México, ocupa sólo dos páginas de esta Historia, y, si bien el espacio dedicado respectivamente a su poesía y a su prosa es más equilibrado que en el caso de Lugones, al igual que a éste, el crítico le cuestiona sus habilidades como prosista. Horacio Quiroga merece, a su vez, dos páginas, dentro del espacio dedicado a la prosa modernista, en el apartado que corresponde a "narradores estetizantes", en oposición a "narradores realistas".² Dentro de esta línea de narración estetizante (donde ubica, por ejemplo, a Enrique Gómez Carrillo, Enrique Larreta, Augusto D'Halmar) Horacio Quiroga aparece caracterizado como "el gran narrador de temas anormales" (1962: 410). Es en este apartado donde se encuadra también a Clemente Palma, cuya mención es tan breve que merece citarse:

Clemente Palma (Perú; 1872) escribió relatos fantásticos, macabros, irreverentes: *Cuentos malévolos* (1904); *Historietas malignas* (1925). Su última novela —XYZ, 1934— esseudocientífica: cuenta la invención de un procedimiento para proyectar imágenes de las películas cinematográficas sobre un protoplasma y de ese modo crear vidas que repiten exactamente las de las actrices de Hollywood. (1962:408)

² Cabe aclarar aquí un juicio interesante que se observa en Anderson Imbert, quien considera a la narrativa realista del período, e incluso la naturalista, como parte del fenómeno modernista, en tanto que absorción de la novedad y renovación artística de la época

Es posible observar, así, que en esta historia de la literatura la balanza que sopesa el modernismo se inclina hacia el lado de la poesía, no sólo cuantitativamente, por el lugar que se le dedica a quienes escribieron poesías frente a quienes fueron puramente narradores, y porque esta balanza coloca hacia el lado de la poesía a quienes fueron cultores de ambos géneros (del lado de lo poético figuran Darío, Martí, Silva, además de los dos mencionados), sino también cualitativamente, por el juicio desfavorable que la narrativa modernista le merece al crítico. Al respecto dice: "La prosa modernista se vio en aprietos cuando tuvo que novelar, por el conflicto íntimo que hay entre el cuidado de la enojada frase bonita y el cuidado del desenvolvimiento real de la acción. Es difícil el equilibrio, y cuidar una virtud generalmente supone descuidar la otra" (1962:399-340). Se observa, entonces, a través de las palabras del crítico y de la escasez de estudios al respecto, que el canon del modernismo se centró en la poesía y desplazó la narrativa y la prosa en general.³

Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga, dos modos de la catástrofe

La obra de Lugones recorre diferentes manifestaciones, lo que ha hecho observar a críticos e historiadores el carácter proteico de este escritor. Dentro de este marco, se observa en *Las fuerzas extrañas* (1906) la presencia de las dos preocupaciones que acompañaron a Lugones en su turbulenta vida intelectual y que he señalado como parte del desarrollo de la cultura finisecular: la ciencia y el esoterismo. Así, si por un lado Lugones se vio atraído por la teosofía y las diversas formas del ocultismo, por otro lado, también la ciencia fue objeto de su interés, como lo demuestra, además del hecho de su amistad con Albert Einstein, su conferencia "El tamaño del espacio" dictada en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.

El gran tema de *Las fuerzas extrañas*, posible de reconocer en los diferentes cuentos, puede plantearse como el de los límites del conocimiento humano: cada uno de los relatos desarrolla el problema del afán de saber de un individuo o de un grupo y cómo el conocimiento logrado, o el solo intento de lograrlo, le resulta finalmente imposible de dominar y se vuelva en contra del sujeto que lo posee o intenta poseerlo. Así, en "La metamúsica", "La fuerza Omega" o "El Psycon" se presenta el motivo del invento maldito que termina escapando al control del individuo que lo produce; en "Yzur", "Un fenómeno inexplicable" y "Viola Acherontia" el horror resulta de un experimento que transgrede las leyes y las posibilidades de la naturaleza. En "La estatua de sal", en cambio, el ansia de saber reviste un carácter místico diabólico que se apodera del monje Sosítrato y toma la forma de un secreto revelado, el de la mujer de Lot, resucitada por el mismo Sosítrato. En "La lluvia de fuego" y en "El escuerzo", la transgresión se produce, quizá, no sobre un orden de lo intelectual, pero sí sobre el límite que separa lo conocido y lo desconocido. En "La lluvia de fuego", especialmente, este orden se situaría sobre los placeres sensoriales, cuya exploración, según el intertexto bíblico, desencadena la catástrofe. Quizá los cuentos que más se resistan a ser encuadrados dentro de la problemática del conocimiento y sus límites sean

³ Es posible preguntarse, sin embargo, cómo un crítico y escritor como Enrique Anderson Imbert, cultor del género fantástico, no reconociera en este período a sus antecesores.

"Los caballos de Abdera" y "El milagro de San Wilfrido"; sin embargo, puede pensarse que la contravención de ciertas normas de comportamiento es lo que provoca la reacción adversa: en el primero, el inculcar a los caballos conductas humanas y, en el segundo, el asesinato de un santo. En este sentido, *Las fuerzas extrañas* constituye un libro totalmente homogéneo, en el que todos los relatos parecen estar alertando acerca de un orden vedado a los seres humanos, tanto a su inteligencia como a sus sentidos, y la sola transgresión de sus límites puede sacar de control fuerzas maléficas totalmente impredecibles.

Existe otro relato en *Las fuerzas extrañas* que no he mencionado aún; se trata de "El origen del diluvio", texto en que la problemática que aquí intento esbozar adquiere una complejidad que lo vuelve muy particular dentro del libro. En el "Estudio preliminar" a la edición de Cátedra, Arturo García Ramos, divide la colección de relatos en dos grandes grupos: los cuentos científicos y los de tema legendario (1996:9-37). Si partimos de esta distinción cabe preguntarse en cuál de los dos grupos se inscribiría este relato. El cuento lleva un subtítulo, "Narración de un espíritu", y consta de dos partes: la descripción desde el punto de vista físico y químico de la tierra en su formación anterior al Diluvio Universal (que postulara el relato bíblico), en boca de una médium como verdad revelada por un espíritu y, conformando una segunda parte, la narración del final de la sesión luego de que la médium ha dejado de hablar. Se parte así del contenido esotérico, la sesión de espiritismo, para dar explicación científica a un momento de formación de la tierra. De esta manera, la idea del Diluvio Universal tal como aparece en el relato bíblico se debilita: el cuento no presenta ni a Noé ni a su arca, ni los símbolos que tanto el Génesis como la tradición popular asociaría con aquel acontecimiento, sino que ofrece una detallada explicación geológica acerca de los minerales que componían la tierra y los gases de su atmósfera, así como una explicación en términos biológicos sobre los seres, inteligentes incluso, que poblaban. Todo se encuentra en permanente estado de formación y cambio, por lo que reina la inestabilidad de los cuerpos y la indeterminación de sus formas: aves cuyas alas no tienen plumas sino escamas, antecedentes del hombre cuyo cuerpo es hueco y que pueden tanto reabsorberse como extenderse en una niebla gelatinosa y cuyas casas son una especie de caparazón a semejanza del caracol, hongos y líquenes mal asidos a la superficie poco firme de la tierra, con tentáculos como los de futuros animales. Se propone también una bellísima explicación pseudocientífica para el diluvio, según la cuál éste se habría originado por precipitación de los mares de la luna sobre la tierra:

La falta de presión causada por este fenómeno, vaporizó los mares de la luna que estaban helados hacía muchos siglos; y una niebla fría, a muchos grados bajo nuestro cero termométrico, rodeó al astro muerto como un sudario.

Cierto día el vapor acuoso se precipitó en la atmósfera terrestre, y ésta vio aumentado su peso en varios miles de millones de toneladas. A tal fenómeno, uníose la acción catalítica del vapor, y entonces fue cuando empezaron a disgregarse los sólidos terrestres. (1996:177)

A partir de este fenómeno, se produce una enorme transformación química de la tierra que, luego de millares de años, da origen a otra formación protohumana, mitad pez, mitad mujer: la sirena.

El relato presenta, así, un intercambio entre lo esotérico y lo científico que es digno de notar. Se trata de hablar sobre las épocas anteriores al diluvio, lo cual remitiría a un tema de la tradición religiosa judeocristiana, pero el discurso que vehiculiza la narración nada tiene que ver con lo religioso o mítico, sino que se reviste de un carácter científico; tensando más la cuerda, ese discurso se pone en boca de una medium que lo transmite de un espíritu. Por último, el relato de la formación geológica de la tierra y del origen de sus primitivos habitantes acaba en la justificación de la existencia de un ser mítico como la sirena.

En la segunda parte del texto sobreviene el horror que, como un revés del experimento, acaba los diferentes cuentos de *Las fuerzas extrañas*. Aquí, por la incredulidad de uno de los participantes en la sesión, el cono de sombra desde el cual ha hablado el espíritu se hace presente en el cuarto y, al desintegrarse, deja no sólo a los presentes empapados en un lodo frío, sino también una pequeña sirena en el lavabo, muerta. Este planteo parece coincidir con el de la sentencia anotada por Coleridge: "Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?", y al que Jorge Luis Borges le dedica el ensayo "La flor de Coleridge". La idea de un objeto que atraviesa las fronteras de dos dimensiones —ya sea del sueño a la vigilia, del pasado o el futuro al presente o de lo sobrenatural a lo natural— es, para Borges, uno de los grandes procedimientos de la literatura fantástica, en tanto que plantea la posibilidad de poner en cuestión el orden lógico conocido y sus límites. En "El origen del diluvio" funciona como la irrupción de un ser de otro mundo, de un pasado remoto y, a la vez, asignado al orden de lo mítico; las fuerzas extrañas se materializan, pese a todas las barreras de lo científico y de las habilidades humanas.⁴

Contemporáneo y amigo de Lugones, Horacio Quiroga ocupa un lugar límite entre diferentes estéticas. Noé Jitrik lo considera como un representante del realismo y limita su participación dentro del modernismo a la primera etapa de su obra, ligada a la experimentación con las drogas y donde Quiroga incursionó en la poesía (1967:19). La misma línea de clasificación es la que se sigue en la "Cronología" presentada en la edición de los cuentos de Quiroga en la Biblioteca Ayacucho, donde se considera que con la publicación de *El crimen del otro* en 1904 ya se ha cerrado la etapa modernista del autor (1981:376). Sin embargo, creo más productivo tomar a Quiroga como un caso en que confluyen las premisas estéticas del realismo, en muchos casos naturalista, con aspectos propios del modernismo. La presencia de lo fantástico operaría como mediación entre ambas líneas produciendo como resultado una obra de características únicas. En este sentido, acuerdo con la caracterización que plantea Anderson Imbert: "Un gran narrador de temas anormales —con curiosa aleación de esteticismo y naturalismo— fue Horacio Quiroga..." (1962:410).

⁴ Es curioso observar cómo en la novela de Adolfo Bioy Casares, *Plan de evasión*, la aventura fantástica se enmarca por un dije de oro con la forma de una sirena, que una niña le entrega al comienzo y que éste reencuentra en el final, luego que la aventura acabó, y que no parece tener otra función dentro de la trama más que marcar este recorrido entre el adentro y el afuera de dos dimensiones, una dimensión natural y otra donde tiene lugar lo prodigioso si no lo sobrenatural.

Lo singular en la narrativa de Quiroga es el desarrollo de una escritura según parámetros del realismo para abordar una temática propia de las preocupaciones modernistas. A la vez, su trabajo con el género fantástico, si bien no abarca toda su producción, se configura de manera híbrida. En este sentido, la ficcionalización de la paranoia recorre diferentes textos de Quiroga y, al igual que en Lugones, se articula en el motivo de los inventos y de los descubrimientos científicos. En "Los destiladores de naranjas", el descubrimiento y la producción del alcohol de naranja acaban con el personaje, provocándole una adicción destructiva, que, a través de una serie de visiones monstruosas, lo lleva a asesinar a su propia hija. A diferencia de Lugones, sin embargo, los relatos de Quiroga no presentan un abordaje metafísico al problema de la ciencia, ni combina nociones científicas con otras de origen hermético, sino que su interés parece inclinarse hacia la experiencia de lo patológico en el ser humano. Esta problemática de lo anormal, de lo monstruoso en la psiquis humana, fue otra de las preocupaciones que tuvieron cabida en la literatura finisecular, y que no es ajena a Lugones, pero que en autores como Quiroga o Atilio Chiappori se sustentan más en las especulaciones de la medicina y la psiquiatría de la época que en las prácticas del esoterismo. Refiriéndose a esta tendencia, el mismo Jitrik observa:

Moda que en Quiroga viene de Poe, pero que en el ambiente tiene como fundamento la compensación fantástica del rigorismo positivista: el positivismo materialista y científico negaba lo irracional, negaba la inexplicabilidad de ciertos fenómenos; lo irracional e inexplicable terminaron por filtrarse a partir de premisas positivistas y realizaron el pasaje: el espiritualismo se tornó espiritismo, el alma se pudo medir, todo lo extraño, antes encapsulado en lo inexplicable de la psicología, ahora se ponía en descubierto por medio de técnicas literarias tales como el suspenso, los trucos, los saltos de locura, etc. (1967: 22-23)

Es en "Los perseguidos" (1905) donde la narrativa de Quiroga tensa al máximo todas las líneas que articulan sus relatos. En primer lugar, el cuento se presenta como una especie de homenaje al ambiente modernista, en tanto que tiene como uno de sus personajes a Leopoldo Lugones. El tema del relato es la paranoia que experimentan el personaje de Díaz Vélez y el mismo narrador, Quiroga. La narración comienza con una conversación entre el narrador y Lugones acerca de la locura, durante la cual a Quiroga le es presentado un extraño muchacho, Díaz Vélez, quien, como secuela de una enfermedad, sufre un delirio de persecución y es capaz de hablar del problema como si se tratara de una tercera persona. Lo fantástico en este texto se condensa en la relación que se establece entre Díaz Vélez y el narrador, quien comienza a compartir inexplicablemente los arrebatos paranoicos de aquel, a la vez que se convierte en sujeto del delirio persecutorio que lleva a Díaz Vélez al borde de la locura.

El relato explora, así, el tema del doble, de modo que la relación entre ambos personajes se vuelve sincrética, las fronteras entre la locura y la cordura se confunden y también los límites entre un sujeto y otro. Quiroga, el personaje, intenta efectivamente perseguir a Díaz Vélez, como parte de un inexplicable juego, pero este juego sólo parece dar forma a su propia paranoia por la cual el perseguidor se vuelve perseguido, como una serpiente que acaba mordiendo su propia cola.

¡Eso es! Acababa de dar en la causa de mi desasosiego. Díaz Vélez, loco maldito y perseguido, sabía perfectamente que lo que yo estaba haciendo era obra suya. “Estoy seguro de que mi amigo —se habrá dicho— va a tener la pueril idea de querer espantarme cuando nos veamos. Si me llega a encontrar fingirá impulsos, sicologías, persecuciones; me seguirá por la calle haciendo muecas, me llevará después a cualquier parte, a tomar café” [...] (1981:24).

El intento de descifrar los signos de locura y la manipulación del loco sobre el cuerdo constituyen en sí un delirio paranoico que, en la tensión entre ambos personajes, parece tener una forma especular: “A los pocos metros pisé con fuerza dos o tres pasos seguidos y volví la cabeza: Díaz se había vuelto también. Cambiamos un último saludo, *él con la mano izquierda, yo con la derecha*, y apuramos el paso al mismo tiempo” (1981:26, el subrayado es mío). La situación de reflejo, no obstante, y la tensión perseguidor-perseguido, provoca la alternancia de los personajes dentro de cada rol. Así, cuando Quiroga enloquece intentando sobreponerse al acoso del que se siente víctima por parte de Díaz Vélez, Díaz Vélez se muestra tranquilo y en todo ajeno al delirio de su amigo; a la vez, es al sufrir Díaz Vélez su gran crisis cuando Quiroga puede distanciarse de ese proceso. Sin embargo la influencia es mutua

—“En cuanto me levante —pensé con angustia— me va a matar de un tiro”. Pero a pesar de todo me puse de pie, acercándome para despedirme. Díaz, con una brusca sacudida, se volvió a mí. Durante el tiempo que empleé en llegar a su lado su respiración suspendiéndose y sus ojos clavados en los míos adquirieron toda la expresión de un animal acorralado que ve llegar hasta él la escopeta en mira. (1981: 30-31)

El relato acaba “salvando” a Quiroga y dejando a Díaz Vélez encerrado en una institución, aún cuando lo peor parezca haber pasado; este final se asemeja a un *deus ex machina*, por el cual el universo vuelve a estar en orden, mientras que la fuerza de la narración reside en la confluencia del delirio de los dos personajes. Esta problemática, del perseguidor-perseguido y de la relación de identidad común entre ambos, será luego desarrollada por Borges en relatos como “La muerte y la brújula”, aunque no desde un punto de vista psicológico sino metafísico. El abordaje de lo psicopatológico reaparecerá en el cuento “El impostor” de Silvina Ocampo incluido en su libro *Autobiografía de Irene* donde el delirio esquizofrénico del personaje lo lleva a crear una entidad fuera de sí mismo, dato que se esclarecerá en el final de la narración. El relato de Quiroga no opta por la vía del desdoblamiento, pero gran parte del suspenso se sostiene en la tensa relación de identificación y distanciamiento entre los dos personajes en su paranoia.

Eduardo Holmberg y Amado Nervo: dos modos de la risa

El caso de Eduardo Ladislao Holmberg dentro de la historia literaria argentina, como ya lo he mencionado, es totalmente diferente. Nacido en 1852, podría ubicarse dentro de la generación de los 80 en Argentina, pero su figura, por su carácter de científico, dista de la del escritor *gentleman* propio de ese período; a la vez, tanto su obra como su hacer en el

campo intelectual comparten algunas de las preocupaciones de la literatura de fin de siglo XIX y principios del XX.

Sin embargo, pese a la calidad y la singularidad de su trabajo, Holmberg fue, durante décadas, un autor prácticamente excluido de la historia literaria argentina. Esta exclusión posiblemente responda a diferentes razones. En primer lugar, Holmberg fue simultáneamente un naturalista y un cuentista. Sus estudios de medicina y, posteriormente, su apasionada dedicación a las ciencias naturales lo convirtieron en una figura destacada en el ámbito de las ciencias del Buenos Aires de fines de siglo. Así, si bien su obra literaria no fue desconocida por los círculos intelectuales, es probable que su producción y su fama como científico hayan opacado su rol de escritor. En segundo lugar, sus cuentos nunca fueron reunidos en libro en vida del autor y, sólo parcialmente en décadas posteriores a su muerte; entre ellos, *Dos partidos en lucha* (1875), *El maravilloso viaje del señor Nic-Nac* (1875), *Horacio Kalibang o los autómatas* (1879) *La bolsa de huesos* (1896), *Nelly* (1896) y *La casa endiablada* (1896), aunque se publicaron por primera vez en volúmenes individuales, fueron escasamente reeditados. De esta manera, la obra de Holmberg aún permanece dispersa y, en algunos casos, descansa en las publicaciones periódicas en que apareció originalmente. Otro aspecto importante a destacar es la relación entre Holmberg y Rubén Darío, quienes se conocieron y frecuentaron en Buenos Aires. Por su carácter de sabio polifacético, Holmberg se vinculó con los diferentes intelectuales de su época, como José Ingenieros, Roberto J. Payró, Charles de Soussens y también Leopoldo Lugones y Rubén Darío, constituyéndose como una figura importante de cenáculo literario, pero con una estética totalmente singular. Así, quizá sea a partir de todas estas características que la figura de este autor se encuentra en un lugar intermedio, renuente a las clasificaciones estancas con que la historia literaria tradicional podía ordenar el recorrido de una literatura nacional.

Gioconda Marín, en “‘El ruiseñor y el artista’ (1876): un temprano cuento modernista argentino” (1985:107-116), observa en ese relato rasgos propios del modernismo hispanoamericano, como la confluencia entre ocultismo, simbolismo, parnasianismo e impresionismo. Sin embargo, la autora acaba proponiendo que este cuento constituye una reacción contra el racionalismo y, en consecuencia, contra el positivismo. Difiero, en parte, con esta interpretación, en tanto que se presenta descontextualiza del resto de la producción y de la actividad cultural del autor, ligado por esa época al desarrollo de la ciencia positiva y cuya admiración por Darwin la misma autora cita en el comienzo del artículo. Más coherente resultaría pensarlo como vinculado de una manera integrada a los dos ámbitos, tanto el de la ciencia del momento, como el de la literatura.

Otro aspecto diferencia a la literatura de Holmberg de la de los autores argentinos e hispanoamericanos de la época. Si bien entre sus influencias se puede encontrar la de Edgar Allan Poe, figura de capital importancia para el desarrollo del modernismo, en Holmberg aparece con gran fuerza la presencia de E. T. A. Hoffmann, lectura que, puede aventurarse, no resultaba del todo frecuente en los círculos literarios de la época en Argentina, más sensibles a la tradición francesa que a la alemana. De la misma manera, la impronta de Poe tiene consecuencias distintas en otros autores; así, si en los relatos de Lugones o de un Clemente Palma, por ejemplo, se desarrolla la vertiente fantástica vinculada al horror, en Holmberg parece orientarse más hacia el cultivo del género policial deductivo, como sucede en “La bolsa de huesos”.

El problema del conocimiento y de la experimentación también tiene un carácter completamente diferente en los textos de Holmberg del que presentan en los relatos de Lugones o de Quiroga. En "La pipa de Hoffmann" (1876) el protagonista-narrador comienza a verse dominado por el ansia de posesión del objeto que da título al cuento, que ejerce en él una atracción misteriosa y perturbadora. Luego de que logra obtener la mentada pipa, por la muerte *ad hoc* del judío Isaac, su dueño anterior, no duda en desobedecer la exhortación de aquel a no fumar en ella. Por este acto de transgresión de los límites del conocimiento y de la experimentación, el personaje queda atrapado en una especie de cilindro donde van a suceder situaciones de horror; sin embargo, la conciencia del sujeto se mantiene inalterada y su actitud, más que la de un espanto que paraliza, parece ser la de una curiosidad activa

Ante aquel fenómeno inexplicable, ¿me era permitido continuar fumando?

No sé si me era permitido, pero continué. La escena era imponente. Una obscuridad profunda me rodeaba y lo que es peor, cada vez que mis carrillos hacían quemar una nueva porción de tabaco, estimulado éste por la corriente de aire, lanzaba siniestros resplandores rojizos que iluminaban el interior del cilindro.

La última fumada acompañó al último resplandor. Las tinieblas fueron entonces completas.

—Bueno —me dije—, esto es curioso. Merece la pena fumar la pipa de Hoffmann. (1957: 123)

Tampoco existe una sanción ante la posible actitud soberbia del personaje en su decisión de experimentar lo prohibido y su desparpajo para violar cualquier reconvencción dada por un orden sobrenatural superior. Finalmente, las extrañas escenas que tienen lugar a partir de su uso de la pipa de Hoffmann sólo concluyen en la aparición del fantasma del judío Isaac con el único propósito de entregarle un manuscrito inédito de Hoffmann. Ninguna transformación se opera en el personaje narrador que, luego de recuperar el conocimiento al día siguiente, se da al examen de la obra dejada por Isaac. Este pasaje de un objeto a través de la alucinación fantasmagórica al plano de la realidad empírica es semejante al que se presenta en el final de "El origen del diluvio", pero aquí es aceptado, podría decirse, con naturalidad. El relato atribuido a Hoffmann compone la segunda parte del cuento, bajo el título de "Una teoría terriblemente moralizadora" y constituye una divertida narración totalmente independiente de lo anterior. De la misma manera, en otro de los textos, "Horacio Kalibang o los autómatas", aún cuando se presenta la problemática del invento siniestro en la producción de autómatas que reproducen a seres humanos vivientes, el invento no se vuelve contra su gestor, sino por el contrario, le da el triunfo.

Existen procedimientos por los cuales la narración toma distancia con lo narrado, tales como el uso del humor y de lo grotesco. En "La pipa de Hoffmann", la figura de Isaac que muere de cólera despidiendo chispas como un "volcán humano", o ya convertido en fantasma cuya lengua crece indefinidamente, parece estar bastante lejos del efecto de horror sobrenatural, de la misma manera que los personajes de "Horacio Kaliban o los autómatas", parecen engendros torpes de un absurdo teatro de marionetas.

A la vez, la ironía está constantemente presente. Nunca se pierde la razón en los relatos de Holmberg, como si la inteligencia del narrador se mantuviera siempre alerta, a cierta distancia de lo narrado, capaz de reírse de las debilidades humanas y exigiéndole la misma capacidad al lector. Ahora bien, en la dedicatoria de "Horacio Kalibang" a José María Ramos Mejía, compañero de estudios y amigo de Holmberg, se lee: "...y me glorifico tanto más al dedicarte, como un homenaje, este *juguete discutible...*" (1957: 147, el subrayado es mío), y en la dedicatoria de "La bolsa de huesos" a Belisario Otamendi expresa: "Cometería un acto de insolente modestia, si no consignara aquí que usted escuchó la lectura de este *juguete policial* con toda la atención que corresponde a una persona bien educada..." (1957:169, el subrayado es mío). Relatos como juguetes, ambas expresiones muestran a Holmberg atribuyendo a sus textos una intención lúdica, que, a la vez, volvería un poco niños a quienes los comparten, autor y lectores. Muy lejos de las prevenciones apocalípticas de Lugones.

El distanciamiento racional de Holmberg presenta puntos de contacto con la narración de Amado Nervo, *El donador de almas* (1899). En esta novela, Nervo explora la temática de la transmigración de las almas desde un punto de vista humorístico; presenta, así, características particulares, que muestran un aspecto poco estudiado en la producción del autor, más reconocido por la poesía que por la narrativa, por un lado, y a cuya obra, por otro lado, se le atribuye una tendencia a la melancolía. Roland Grass en "Amado Nervo y los comienzos de la novela modernista" (1976:165-177), cita las palabras de Manuel Ugarte: "Todos fuimos idealistas por aquel tiempo y al idealismo permanecimos fieles hasta el fin. Pero Nervo no matizó la tendencia con paréntesis de buen humor. Melancolizaba sin tregua..." (1976:172). Es posible pensar, así, que esta idea del Nervo melancólico y sentimental limitó la imagen del autor y opacó una gran parte de su trabajo que no responde a esas características.

En *El donador de almas* se narra la historia de Rafael Antiga, un médico a quien su amigo, el poeta Andrés Estévez, le obsequia nada menos que un alma, puesto que el poeta domina el difícil arte de poseer espíritus humanos. La historia desarrolla una serie de graciosas vicisitudes, a partir de que el médico se enamora de Alda (el alma en cuestión) y ésta queda desprovista del cuerpo al que pertenece (el de una monja llamada Sor Teresa) al provocarle la muerte por su ausencia. Alda se aloja súbitamente en el cerebro de Rafael, pero este "matrimonio cerebral" fracasa, víctima de una cercanía insoportable de los cónyuges, a lo que se impone el divorcio; luego, ambos irán en busca de Andrés para que éste consiga un verdadero cuerpo para Alda, pero finalmente, ante un nuevo fracaso, la hora de Alda llega y debe despedirse de Rafael, no sin prometerle, de un modo tan lírico como tierno, que encontrará su presencia en la brisa, en los perfumes, en las auroras y los ocasos.

Desde el punto de vista de una teoría de lo fantástico, y siguiendo la clasificación de Todorov, el texto respondería, más que a las características del fantástico puro, a las de lo maravilloso, es decir, a la representación de un mundo donde los hechos sobrenaturales o extraños no se ponen en cuestión ni provocan un desequilibrio para las categorías del pensamiento racional, sino que resultan explicables por las leyes que rigen ese mundo. Además de ofrecer una interesante teoría de los géneros, del matrimonio y del amor (por la cual se plantea, entre otras cosas que la posibilidad de amar

exige voluntad y libertad de elección, o que la relación amorosa no es en definitiva "mas que una encantadora forma del odio entre los sexos") esta novela se articula en una sutil parodia de los saberes que circulan y se entrecruzan en la época del modernismo. Roland Grass considera que la intención de Nervo es la de satirizar el cientificismo de su época, sin embargo, si el humor de Nervo parodia los saberes científicos en la caracterización del médico, también la teoría de la transmigración de las almas de origen pitagórico, al igual que el cúmulo de saberes herméticos que se conjugan en la historia, reciben su cuota de representación humorística en el recorrido desopilante de Alda por encarnar en un cuerpo. A la vez, durante su idilio con Rafael estando alojada en el cerebro de este, Alda desarrolla toda una narración acerca de sus viajes por el espacio sideral, en la que se integran elementos del género de la ciencia ficción y, puede presuponerse, otros provenientes de la especulación científica de la época; posteriormente en el texto, Andrés expone la teoría cabalística que le permite el manejo de su arte como "donador", y el sumo sacerdote que lo ayuda en la búsqueda de la palabra necesaria pasa a enumerar los libros de Oriente de cuya lectura proviene la obtención de dicho verbo. Este movimiento pendular de la novela entre los dos discursos -ya figurativizado en los personajes masculinos, el médico y el poeta- marca el recorrido oscilante entre cientificismo y esoterismo.

La distancia irónica, por otra parte, es constante. Así, ante la muerte de Sor Teresa y la necesidad imperiosa de que Alda encarne en un cuerpo, ambos discuten

—Pero yo no tengo manera de fabricarte un cuerpo..., y en cuanto a los fabricados por la naturaleza, todos tienen alma...

—¡No lo creas! Busca una mujer hermosa, vana e idólatra de sí misma, y de seguro podré encarnar en ella.

—¡Magnífica idea! Más ¿dónde hallarla?

—¡Eso abunda! ¡Vamos, búscala, luego, inmediatamente!... (1962:209)

La actitud irónica se refuerza, además, en la presencia constante del narrador que comenta y teoriza sobre lo narrado; sin embargo, esta ironía no es sino un elemento más que se presenta en un equilibrado balance con la profundidad de la temática metafísica y epistemológica que se aborda. En este sentido, la novela integra las voces de los personajes, que, junto con la del narrador, componen la polifonía que equilibra el desarrollo de la narración. La dialéctica entre materia y espíritu se incluye así en este cuadro, donde se ponen en tensión la dualidad alma-cuerpo a la vez que la oposición ciencia-ocultismo. Nervo no parece inclinarse ni por un término ni por el otro, sino que plantea una visión jocosa, pero no exenta de ternura, donde el lector encuentra un amplio margen para la reflexión y la emoción. Si bien el planteo, dado lo emotivo del final, puede considerarse de carácter espiritualista (y en esto es necesario recordar la presencia de los temas esotéricos en el resto de la obra de Nervo, como la problemática de la reencarnación en *Las Casas* o en el cuento "La serpiente que se muerde la cola", o en la novela *Mencía*, que, igual que *El donador de almas*, explora cuestiones pertinentes a la transmigración) se trata de un espiritualismo no reverencial ni solemne. Más que un uni-

verso de tesis, cerrado, el texto de Nervo parece mostrar una distancia divertida con respecto a su época, que, a través de un fino humor, deja abiertas amplias posibilidades de interpretación.

Clemente Palma: el extraño espíritu del mal

Habiendo sido uno de los autores vinculados a los círculos modernistas en su época y con una obra de características excepcionales, tanto en calidad como en singularidad, el olvido de Clemente Palma por parte de la historia literaria resulta un tanto inexplicable (en este sentido, se hace necesario un cuidadoso trabajo sociológico e historiográfico, que analice la posición del autor en la constitución del canon nacional y continental). Las obras más importantes de Clemente Palma, hijo de Ricardo, son los volúmenes de relatos *Cuentos malévolos* (1904) *Historietas malignas* (1925) y la novela de ciencia ficción *XYZ* (1934). Estos textos, al igual que sucedió con los trabajos de Holmberg, han sido escasamente reeditados (no así *Cuentos malévolos*, que contó con varias reediciones hasta 1974, pero nunca fuera del Perú).

En los cuentos de Clemente Palma, tal como los títulos de sus libros lo indican, el problema del mal constituye un eje de preocupación principal. Influído Palma por Nietzsche, lo que Miguel de Unamuno le reprocha en el "Prólogo" que escribe a *Cuentos malévolos*, relatos como "Parábola", "El quinto Evangelio" o "El hijo pródigo" presentan una inversión en los valoraciones cristianas. La necesidad del mal como fuerza motora, como fuerza vital que mueve al hombre y al mundo, constituye el planteo de los tres relatos, que se hace explícito en el final de "El hijo pródigo". Satanás, o Luzbel, es aquí el hijo rebelde de Dios, el hijo pródigo según la parábola evangélica, que, al recibir el perdón de su Padre y ser acogido nuevamente en los Cielos, genera la anulación del mundo: "Y fue el Gran Cataclismo de la Creación: faltando Luzbel en el Universo, el Universo murió: le faltaba el alma... Y volvió a ser la Nada..." (1904: 113). Esta mística del mal, que en otros relatos cubre la forma de un sadismo irónico ("Los canastos", "Idealismos", "Una historia vulgar") o de una experiencia del horror, ("La granja Blanca", "Los ojos de Lina"), o bien de un humorismo paródico ("La última rubia"), sin embargo, no se presenta como una superación de la dualidad cristiana, sino más bien como una inversión. No obstante, constituye, a mi juicio, un planteo original dentro de la literatura hispanoamericana y, particularmente, en el ámbito del modernismo.⁵

Lo fantástico puro aparece, especialmente, en "La Granja Blanca", el más inquietante y complejo, quizá, de los relatos incluidos en *Cuentos malévolos*. La narración comienza con una serie de preguntas metafísicas que el personaje narrador se formula y que le formula a su maestro de filosofía, con quien discute sus propios planteos, de un idealismo poco ortodoxo

Yo le sostenía a mi maestro que Kant estaba equivocado, puesto que admitía una realidad mal representada dentro de nuestro yo; no hay tal mundo real: el mundo es un estado intermedio del ser colocado entre la nada (que no existe), y la realidad (que

⁵ Dentro del marco de la cultura del entresiglo, resulta de interés rescatar un texto como "La última rubia", donde el relato de anticipación articula una parodia de los desarrollos del racismo positivista.

tampoco existe): un simple acto de imaginación, un ensueño puro en el que los seres flotamos con apariencia de personalidad, porque así es necesario para divertir y hacer sentir más intensamente a ese soñador eterno, a ese durmiente insaciable, dentro de cuya imaginación vivimos. (1904:116)

A partir de allí, narra la historia de su relación con Cordelia, la joven a quien ama desde niño y a quien lo une el compromiso de matrimonio, y la confusa instancia de muerte-vida de la muchacha. La presencia de lo inexplicable se articula en el relato mediante la superposición de planos, en que el sueño y la realidad, la vida y la muerte, parecen formar parte de una misma dimensión, sin que el lector pueda discernir racionalmente lo ocurrido. Así, la Granja que da título al cuento, se configura como el lugar en el que se condensa la experiencia fantástica, en un espacio y un tiempo aislados del mundo natural, donde se instala el prodigio. La tensión entre materia y espíritu da forma aquí al enigma, como lo prefigura el planteo con que se inicia la historia. Así, si Cordelia es un espíritu redivivo, lo es en la materialidad de su presencia en la Granja Blanca, de la cual queda testimonio en la hija nacida de la unión entre ella y el narrador. A la vez, la muerte acompaña a su persona desde antes de la enfermedad, otorgándole una inexplicable aura fantasmal. En la hija de Cordelia se produce el pasaje de una dimensión fantasmal a una dimensión material, puesto que si la mujer desaparece presa del prodigio, la niña permanece, como una entidad real y diferenciada. Sin embargo, el rastro de lo maldito, representado en la niña y en la casa posiblemente sea la razón de la destrucción final, destrucción que, a la vez, refuerza y cierra lo indescifrable del enigma, al borrar los rastros de la existencia de Cordelia en el lugar.

En *Breaking Traditions. The Narrative of Clemente Palma*, uno de los pocos trabajos exhaustivos sobre la obra de este autor, Nancy Kanson señala el motivo del pacto diabólico en "La Granja Blanca". Durante la enfermedad de Cordelia y ante la posibilidad de su muerte, el narrador alterna las súplicas con las blasfemias: "Díamela Dios o el diablo, poco me importaba." (1904: 123), sin embargo, más clara parece insinuarse la posibilidad de un pacto hecho por la misma Cordelia, de lo cual es indicio el crecimiento de su angustia y las súplicas a solas. Así, ella misma menciona la existencia de un plazo cierto: "¡Es imposible!, —murmuraba con voz sorda, como si hablara consigo misma— ¡Si pudiera durar su ejecución un año más! ¡El plazo es fatal!" (1904: 128). En el personaje de la mujer se cifra el secreto que ella parece conocer y que permanece oculto dentro del universo narrativo; en tanto que secreto, el misterio de Cordelia se mantiene como tal y forma parte de la zona difusa que tensa los límites de la racionalidad en el relato. Por otro lado, la relación amorosa también parece formar parte de un espacio sobrenatural en el que confluyen lo celestial y lo demoníaco. Así, al describir los momentos previos a la desaparición de Cordelia el narrador refiere: "Y ese día nuestro amor fue una locura [...] Fue una demencia, una sed insaciable, que crecía en progresión alarmante y extraña. Fue un delirio divino y satánico, fue un vampirismo ideal y carnal, que tenía de la amable y pródiga piedad de una diosa y de los diabólicos ardores de una alquimia infernal..." (1904: 131).

Por otra parte, la narrativa de Palma hijo se ofrece como un campo promisorio para la exploración de las lecturas finiseculares en Latinoamérica, y concretamente de

la gravitación de determinados autores en su obra, de la misma manera que sería productivo abordar el estudio de la presencia de la literatura alemana en Holmberg. Así, el modo como Palma lee a Poe (relación que Kanson observa, específicamente a partir del cuento "Ligeia") y a Nietzsche, pueden dar cuenta de la singularidad de su obra y de una temprana constitución de una mística del mal en la literatura hispanoamericana. Por otro lado, el establecimiento de los precursores también se proyecta hacia los escritores posteriores. En ese sentido, puede considerarse que "La Granja Blanca" constituye una prefiguración de "Las ruinas circulares" de Borges.⁶ Tal como se observa en la cita primeramente mencionada aquí, el relato se inicia y se sostiene sobre el planteo de la posibilidad de un idealismo absoluto, por el cual pudiera pensarse a la vida humana como parte del sueño de un soñador eterno. El texto se inicia con una serie de preguntas que permiten remitir directamente al famoso cuento de Borges: "¿Somos efectivamente viajeros en la jornada de la vida o somos tan sólo personajes que habitamos en el ensueño de alguien, entidades de mera forma aparente, sombras trágicas o grotescas que ilustramos las pesadillas o los sueños alegres de algún eterno durmiente?" (1904:117). Este planteo permanece latente en el relato y vuelve a aparecer como la explicación al misterio que finalmente el narrador sostiene: "—Ergo, maestro, he sido el esposo de la muerta durante dos años; ergo, la muerte de Cordelia ha sido, a pesar de usted, del médico que la asistió en los últimos instantes, del sepulturero que la inhumó, un incidente sin realidad positiva en el ensueño de alguien". (1904:141).

Algunas conclusiones

La narrativa del entresiglo constituye, así, un amplio campo abierto a la exploración. Se trata de una gran parte de la producción literaria que ha pasado inadvertida o que ha sido injustamente olvidada, tal vez por reductivas clasificaciones que simplificaron la riqueza del movimiento modernista, o por oscuras triquiñuelas del canon. Dentro de este marco, es posible observar cómo en la época se dio un amplio cultivo de la literatura fantástica ligado al desarrollo del modernismo, campo que propició la opción por parámetros diferentes de los del realismo que le fuera contemporáneo.⁷

A la vez, dado los amplios márgenes estéticos y conceptuales de la época, el género se configura como un espacio de recepción de problemáticas múltiples que genera, a la vez, diferentes resoluciones narrativas. Sin embargo puede decirse que el relato fantástico en la época que comprende el fin de siglo XIX y principios del XX surge de la preocupación epistemológica dada por la confluencia de diversas formas de conocimiento y su

⁶ Debo a José Emilio Pacheco el haber observado esta particular relación entre el texto de Clemente Palma y el de Borges. El análisis de Kanson también da cuenta de este aspecto. Nancy Kanson. *Op. cit.*

⁷ Susana Rotker, en su libro *La invención de la crónica*, analiza cómo el modernismo produjo un modo de representación propio, distanciado del realismo: "El realismo como forma de comprensión y de expresión afirmaba que la verdad se halla en lo externo. En cambio, los modernistas buscaron la verdad en la analogía entre su interior, la vida social y la naturaleza" (1992:147).

problematización en busca de una respuesta de orden metafísico. Así, se conjugan los saberes científicos-técnicos o la especulación sobre las posibilidades psíquicas y psicopatológicas provenientes de la investigación médica, con las exploraciones de orden esotérico y oculto; en algunos casos, esta conjunción da lugar a lo macabro, en otros casos, en cambio, constituye un espacio de escritura donde ingresan el humor y la ironía, como lo muestran las obras de Holmberg, la novela de Nervo y algunos cuentos de Palma, lo que permite observar una actitud de distanciamiento racional, poco frecuentemente atribuida a los autores de ese período. Por otra parte, la actitud posible del sujeto ante el conocimiento en sí, la curiosidad vital que toda ansia de conocimiento implica, constituye un objeto de tematización que recibe diferentes valoraciones, tal como lo muestra la oposición Lugones-Holmberg.

Diferentes caminos de búsqueda que se resuelven, tal vez, en la oposición espiritualismo-materialismo. Sin embargo, aún en sus divergencias, tanto Lugones como Holmberg, Quiroga como Nervo y Palma, construyen sus relatos con los saberes que circulan en la cultura del entresiglo y que les dan su heterogeneidad tan particular. Todos ellos incorporan los contenidos de la ciencia, del esoterismo, de las tradiciones populares y de las literaturas europeas. Todos permiten vislumbrar, además, las relaciones no siempre hostiles entre la literatura modernista y el ámbito de la ciencia positiva.

María del Carmen Marengo
Universidad Nacional de Córdoba

Bibliografía

- LUGONES, Leopoldo, 1996, *Las fuerzas extrañas*, Estudio preliminar de Arturo García Ramos, Madrid, Cátedra.
- HOLMBERG, Eduardo Ladislao, 1957, *Cuentos fantásticos*, Estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya, Buenos Aires, Hachette.
- QUIROGA, Horacio, 1981, *Cuentos*, Prólogo y compilación de Emir Rodríguez Monegal, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- NERVO, Amado, 1962, *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- PALMA, Clemente, 1904, *Cuentos malévolos*, Barcelona, Salvat.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, 1962, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CARTER, Boyd G., 1969, "Clemente Palma en Prisma: sobre Darío y el modernismo", *Revista Iberoamericana*, XXXV, pp. 473-490.
- , 1967, "Darío y el modernismo en *El Iris* (1894) de Clemente Palma" *Revista Iberoamericana*, XXXIII, pp. 281-292.
- DE LEÓN, Fidel, 1972, *El cuento fantástico en Hispanoamérica*. (Eduardo L. Holmberg, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga), Austin, The University of Texas at Austin.
- FREDERIK, Bonnie, 1991, "A state of conviction, a state of feeling: scientific and literary discourses in the works of three argentine writers, 1879-1908", *Latin American Literary Review*, XIX, pp. 48-61.
- GRASS, Roland, 1976, "Amado Nervo y los comienzos de la novela modernista", en *Homenaje a Andrés Blyden: ofrecido por sus amigos y discípulos*, Clark Creek, The American Hispanist, pp. 165-177.
- JITRIK, Noé, 1967, *Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- , "Las narraciones fantásticas de Leopoldo Lugones", 1990, en Lugones, Leopoldo, *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*, México, Trillas.
- KANSON, Nancy, 1988, *Breaking Traditions. The Narrative of Clemente Palma*, Cranbury, Associated University Presses.
- MARÚN, Gioconda, 1985, "El ruiseñor y el artista' (1876): un temprano cuento modernista argentino", *Río de la Plata*, 2, pp. 107-116.
- MELÉNDEZ, Gloria, 1986, "Reincarnation and Metempsychosis in Amado Nervo's Fiction of Fantasy", en Michael Collings (ed.), *Reflections on the Fantastic*, New York, Greenwood Press. 77-102.
- MONTALDO, Graciela, 1994, *La sensibilidad amenazada: Fin de Siglo y Modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María, 1994, "Escritura fantástica y destrucción realista en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones", *Hispanic Review*, 62, pp. 23-34.
- RAMA, Angel, 1985, *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- , 1970, *Rubén Darío y el Modernismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

- ROTKER, Susana, 1992, *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Letra Buena.
- SHARMAN, Adam, 1993, "Modernismo, positivismo y (des)herencia en el discurso de la historia literaria", en MacGuirk, Bernard (ed.) *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies. 87-106
- SPECK, Paula, 1976, "Las fuerzas extrañas: Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata", *Revista Iberoamericana*, XLII, pp. 411-426.
- TODOROV, Tzvetan, 1972, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

Literatura e imaginarios urbanos: la periferia en el centro del relato. Dos casos: *Los siete locos* de Roberto Arlt y *Plata quemada* de Ricardo Piglia

Silvia K. López

Há muito que – com relativo escândalo de muitos e dando um exemplo que facilmente se poderia multiplicar – afirmo que se pode compreender melhor o tempo lendo Proust do que decifrando Heidegger [...]. Pensei frequentemente em como poucas filosofias se aproximam hoje dos poderes de compreensão do mundo que por vezes a literatura transporta e veicula.

Manuel M. Carrilho, *Elogio da modernidade*

En el creciente anonimato de las grandes ciudades, la mala vida tomaba un aire más áspero y cruel, como se iba haciendo áspera y cruel la nueva miseria urbana.

José Luis Romero, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*

Aproximaciones a la vida moderna

En su libro *Imaginarios Urbanos*¹, García Canclini define a la ciudad como un *palimpsesto* que debe comprenderse desde la idea de la yuxtaposición de discursos, de escrituras, de imágenes, y caracteriza al espacio urbano como el lugar de intercambios materiales y

¹ (García Canclini, 1999)

simbólicos. Desde esta perspectiva, me apropio de su expresión “imaginarios urbanos” para hablar del relato que los sujetos ciudadanos construimos a partir de la combinación variada y subjetiva de los fragmentos de imágenes que la ciudad nos ofrece, para construir una visión del mundo que nos rodea y que nos permita dar cierta estabilidad a “nuestras experiencias urbanas” en movimientos de transición permanente.

De este modo, podríamos pensar a las sociedades urbanas como un lenguaje que nos habla desde diferentes discursos, cuya lectura nos involucra en la deconstrucción de una idea sobre la ciudad, de una imagen.

Gino Germani habla de la ciudad como núcleo de la modernidad y a ese aspecto me referiré en este trabajo a través del cruce de la lectura de dos textos: *Los siete locos* de Roberto Arlt y *Plata quemada* de Ricardo Piglia.

Estos textos no postulan una tesis sobre la ciudad moderna, pero sí nos permiten construir una imagen del sujeto que se define “por la referencia a otros y en una instancia que regula los conflictos y acuerdos entre ellos”². En la sociedad moderna, este sujeto inicia su camino de conversión a individuo³ que invoca su independencia a la vez que trastabilla bajo el ritmo acelerado, heterogéneo, fragmentario y frágil que el mundo urbano moderno propone como modo de estar. En este punto debo aclarar que cuando hablo de modernidad, de lo moderno, me circunscribo a las circunstancias sociales y culturales que emergen a partir de la década de 1930 y que dan un marco de correspondencias a lo largo de todo el siglo.

José Luis Romero⁴, en referencia a la ciudad masificada que surgiría entre 1930 y 1940, dice que “la anomia comenzó a ser la característica del conjunto”⁵ caracterizada por la superposición de *guetos* incomunicados, por la masificación de las formas de vida y de las formas de mentalidad. La metrópoli se ofrece como el espacio de las ilusiones, sin embargo, también se muestra como una sociedad escindida, fragmentada como consecuencia de la propia multiplicidad y heterogeneidad intrínseca en su definición. De ahí que cuando Marshall Berman⁶ habla de la *experiencia moderna*, se apropia de la expresión de Marx que manifiesta que “todo lo sólido se desvanece en el aire” y es éste el espíritu que sobrevuela el período. Así, la imagen del individuo que surge es la de aquél que está preso, junto con otros, en un mismo espacio donde se suceden interacciones de movimientos constantes y veloces. Por lo tanto, ser moderno podría sintetizarse con los conceptos de paradoja, ambigüedad, contradicción, ironía, volatilidad de las certezas y, en consecuencia, vulnerabilidad del hombre que debe *construir-se* sus propios espacios de referencia, sus propios hilos conductores que lo sostengan y le den un marco en su transitar urbano por este siglo.

García Canclini, retomando un artículo de Rosalba Campra, dice que “las ciudades, también se fundan en los libros, o se fundan a partir de los libros”⁷ porque en ellos se

² (CARRILHO, 1989)

³ Manuel Carrilho señala en su texto la diferencia entre sujeto e individuo.

⁴ (ROMERO, 2001)

⁵ *Op. cit.*, pág. 322

⁶ (BERMAN, 1989)

⁷ (GARCÍA CANCLINI, 1999)

construyen imágenes de la ciudad o de la metrópoli a partir de la lectura de los códigos y discursos que ella ofrece, y se retoman los mitos que perviven en el inconsciente colectivo para pergeñar una idea del sujeto en interacción con su espacio y su circunstancia. El espacio imaginario del libro, que yo elijo circunscribir a la literatura, permite reordenar las problemáticas que se perciben a “*soto voce*” y le dan un marco de expresión al capital simbólico que circula entre los individuos urbanos y que hacen referencia a la heterogeneidad de formaciones de identidades que conforman *la identidad* propia y característica de las sociedades urbanas modernas.

La periferia en el centro del relato

Sobrevivir es la única gloria en una guerra
Piglia, *Plata quemada*.

Arlt y Piglia, desde distintas perspectivas contextuales y discursivas, reconstruyen en sus textos parte de un imaginario urbano, fragmentos del relato que la ciudad moderna proporciona. Hay una selección particular de las imágenes que representarán a la ciudad y, en el contar ficcional, hay también una lectura del mundo referido.

Al decir de García Canclini, “las ciudades se configuran, también, con imágenes”⁸, por eso elegí textos que, en el cruce, permiten configurar una de las visiones del mundo urbano. Esta mirada se dirige a la periferia y a los márgenes, escogidos como espacios en la representación literaria.

Los siete locos de Arlt tiene un marco espacio-temporal que ubica los hechos en Buenos Aires, a las puertas de la década del 30, bajo las circunstancias de la crisis económica mundial y con las consecuencias sociales y culturales ya analizadas en numerables trabajos históricos, filosóficos y sociológicos.

Plata quemada, según el propio Piglia, retoma un hecho delictivo menor que ocurre en Buenos Aires y en Montevideo en 1965. Si bien el autor finaliza el relato de los sucesos en 1997, éstos refieren a un contexto urbano ubicado en la década del sesenta.

¿Cuáles son los puntos de intersección que los textos posibilitan para permitirnos elaborar una de las imágenes de la ciudad moderna? Para sintetizar una idea, podríamos retomar la propuesta de Arlt sobre “no conversar de literatura sino escribir libros que encierren la violencia de un cross en la mandíbula”. Los dos textos coinciden en la construcción de una imagen de la ciudad donde la violencia explícita, en unos casos, y contenida, en otros, refleja un aspecto de la vida en la sociedad masificada, y esa violencia es el motor de las acciones de los personajes de estos textos, que ocupan el lugar de la periferia social, del fuera-del-centro.

Piglia dice que “no hay ficción posible en el mundo del trabajo; los hombres que viven de un sueldo no tienen nada que contar”⁹ y más tarde afirma que el dinero está ligado al delito y a la transgresión. De este modo, podemos observar la proyección de este para-

⁸ (GARCÍA CANCLINI, 1999)

⁹ (PIGLIA, 1993)

digma de la modernidad en las obras elegidas. El dinero se presenta como un tópico. Constituye una imagen aglutinante de una genealogía (concepto desarrollado en *Elogio da modernidade*, ver bibliografía) en tanto representación de los mecanismos y las estrategias que asume como símbolo/paradigma urbano.

La imagen del dinero surge como producto de la mirada particular de quien, a su vez, construye esa imagen. Las voces particulares (de los autores, de los personajes) resumen una historia individual y otra social. En esta historia, el sujeto parecería definido por el tener y ese tener le da un destino de pertenencia social.

En los textos propuestos para este trabajo, el dinero es, a su vez, un elemento corruptor del individuo, pero le otorga el poder necesario para acceder al mundo moderno. Así, en Arlt, la deuda de Erdosain, y en Piglia, el robo, son los ejes subyacentes a la vida urbana moderna y "postmoderna" (uso este último término entre comillas para decirlo de algún modo y para no entrar en la discusión sobre lo moderno y lo posmoderno). El dinero genera otros símbolos morales que se desprenden del deseo que, a su vez, provoca y se mueve por desplazamientos, igual que se mueven los personajes de los textos con el objetivo de poseerlo. Circula y hace circular a su ritmo a los sujetos urbanos y al mismo tiempo pone en movimiento las reglas de poder en juego que se despliegan en esa circulación.

El dinero, como objeto-símbolo de las relaciones sociales capitalistas, articula la problemática en las tres obras ya que en él se concentra uno de los dramas de la modernidad: la impotencia por estar fuera del sistema, lo que implica la pérdida del lugar en el mundo. En efecto, en estas obras se colocan imágenes del dinero que nos permiten reconstruir su valor para los individuos y el efecto que en ellos provoca.

En Arlt, el dinero genera la angustia de desearlo y no tenerlo, es lo que concentra las ilusiones que la propia vida moderna desata y es el que deja, ante su falta, la sensación de fracaso y de humillación, despertando sentimientos oscuros en el alma humana. Erdosain es una víctima y recoge en sí el mito del desilusionado y desplazado económicamente en la década del 30.

—Y salvarás de la angustia a mucha gente buena. ¡Cuántos hay que por necesidad defraudaron a sus patrones, robaron dinero que les estaba confiado! ¿Sabés? La angustia... Un tipo angustiado no sabe lo que hace... Hoy roba un peso, mañana cinco, pasado veinte y cuando se acuerda debe cientos de pesos. Y el hombre piensa. Es poco... y de pronto se encuentra con que han desaparecido quinientos, no, seiscientos pesos con siete centavos. ¿Te das cuenta? Esa es la gente que hay que salvar..., a los angustiados, a los fraudulentos.¹⁰

—Dije que es la angustia. Uno roba, hace macanas porque está angustiado. Usted camina por las calles con el sol amarillo, que parece un sol de peste... Claro. Usted tiene que haber pasado por esas situaciones. Llevar cinco mil pesos en la cartera y estar triste. Y de pronto una idea chiquita le sugiere el robo. Esa noche no puede dormir de alegría. Al otro día hace temblando la prueba y sale tan bien que no queda otro remedio que seguir..., lo mismo que cuando usted se intentó matar.¹¹

¹⁰ (ARLT, 1978:12)

¹¹ *Op. cit.*, p. 24

El dinero aparece también como arma de revolución para subvertir el orden social vigente, tal como lo propone el Astrólogo en su discurso donde desarrolla su plan para "reordenar el mundo".

— ¡Ah! El oro... el oro... ¿Sabe cómo lo llamaban los antiguos germanos al oro? El oro rojo... El oro... ¿Se da cuenta usted? No abra la boca, Satanás. Dése cuenta, jamás, jamás ninguna sociedad secreta trató de efectuar semejante amalgama. El dinero será la soldadura y el lastre que concederá a las ideas el peso y la violencia necesarios para arrastrar a los hombres. (12)

Sin embargo, terminé por preguntarme involuntariamente por qué el dinero puede convertir en dios a un hombre, y de pronto me di cuenta de que usted había descubierto una verdad esencial. ¿Y sabe cómo comprobé que usted tenía razón? Pues, pensando que Henry Ford con su fortuna podía comprar la suficiente cantidad de explosivo como para hacer saltar en pedazos un planeta con su luna. Su postulado se justificaba. (13)

En *Plata quemada* es interesante el uso de los diferentes modos de nombrar al dinero que se recoge de la jerga callejera y vulgar: mosca, guita, medio palo (por medio millón), plata, mango. Ése es el lenguaje desacralizado para nombrar al objeto del deseo del hombre urbano.

Hay varias imágenes asociadas del dinero como símbolo y que por proyección definen su relación con el hombre y lo que en él provoca.

Dinero/tentación:

Había vivido toda su vida en San Fernando y su padre también había trabajado en la Municipalidad. Tenía una hija con problemas nerviosos y atenderla le costaba una fortuna. Varias veces había pensado que era posible robar el dinero que le entregaban todos los meses. Incluso se lo había comentado a su mujer.

A veces piensa que habría que llevar un portafolios igual y llenarlo de plata falsa. Sustituir uno por el otro y salir tranquilamente. [...] Era una idea que lo ayudaba a vivir y le agregaba cierto espíritu de aventura y cierto interés personal al traslado de dinero que hacía todos los meses.¹⁴

Dinero/exceso-poder

No la habían contado pero pesaba como si estuviera hecha de piedra, la bolsa de lona con la guita. Bloques de cemento laminado, hojas finas, todos los billetes, en la bolsa de lona, con una soga marinera. [...]

— Toda la guita del mundo — y tanteó la merca.¹⁵

¹² *Op. cit.*, p. 95

¹³ *Op. cit.*, p. 92

¹⁴ (PIGLIA, 1997:31-32)

¹⁵ *Op. cit.*, p. 44

Dinero/droga-adicción:

La plata es como la droga, lo fundamental es *tenerla*, saber que está, ir, tocarla, revisar en el ropero, entre la ropa, la bolsa, ver que hay medio kilo, que hay cien mil mangos, quedarse tranquilo. Entonces recién se puede seguir viviendo.¹⁶

Dinero/símbolo-ilusión:

Lo más divertido era que toda la plata estaba amontonada en una especie de bargueño con un espejo que la duplicaba, una parva de guita sobre un hule blanco repetida, como una ilusión, en el agua pura del espejo.¹⁷

Anteriormente hice referencia al dinero como elemento simbólico a través del cual se vehiculizan las relaciones urbanas modernas. En función de esta idea creo interesante observar cuáles son las imágenes de la ciudad que surgen mediatizadas por el deseo de dinero y poder desde la perspectiva de estos personajes periféricos. En efecto, la ciudad como espacio de relaciones referenciales entre sujetos se muestra con diferentes rostros reveladores de un discurso urbano implícito. Los casos particulares de *Los siete locos* y *Plata quemada* nos permiten pensar en un *pathos* porque los sujetos/personajes están en crisis en su relación con el espacio urbano, y concluyen en que uno de los rasgos propios de las organizaciones modernas es la preeminencia del individuo sobre lo social, de ahí que no se sientan incluidos en el sistema de la ciudad, por el contrario, se sienten expulsados. Este *pathos* sostiene la idea de la tragicidad del destino. Hay un sino que sujeta a estos individuos a su desgracia, que es aceptado con el determinismo de saber que no podrán desviar demasiado el rumbo de la vida que les ha tocado en suerte.

Los personajes son seres desamparados y, desde esta definición, dejan en evidencia que el hombre moderno está signado por su condición de individuo que transita por la vida moderna en soledad. Para ilustrar las imágenes de la ciudad que los textos nos muestran, es preciso saber que surgen de la mirada que los sujetos-personajes tienen de ella y del sistema de relaciones que los reúne. De esta forma, en *Los siete locos* somos testigos de una ciudad indiferente donde el sujeto vaga solitario:

Vagabundé toda la tarde. Tenía necesidad de estar solo, de olvidarse de las voces humanas y de sentirse tan desligado de lo que lo rodeaba como un forastero en una ciudad en cuya estación perdió el tren.

Anduvo por las solitaria ochavas de las calles Arenales y Talcahuano, por las esquinas de Charcas y Rodríguez Peña, en los cruces de Montevideo y Avenida Quintana, apeteciendo el espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura, y negadas para siempre a los desdichados.¹⁸

¹⁶ *Op. cit.*, p. 44

¹⁷ *Op. cit.*, p. 61

¹⁸ (ARLT, 1978:17)

Otra imagen que podemos distinguir es la de la ciudad como enjambre humano donde se yuxtaponen grupos variados que conviven en la ignorancia e indiferencia de los males humanos. Es la representación de la soledad en la multitud.

Al poner una mano en el bolsillo encontró que tenía un puñado de billetes y entonces entró en el bar japonés. Cocheros y rufianes hacían rueda en torno a las mesas. Un negro con cuello palomita y alpargatas negras se arrancaba los parásitos del sobaco, y tres "macrós" polacos, con gruesos anillos de oro en los dedos, en su jeringoza, trataban de prostíbulos y alcahuetas. En otro rincón varios choferes de taxímetro jugaban naipes. El negro que se despiojaba miraba en redor, como solicitando con los ojos que el público ratificara su operación pero nadie hacía caso de él. Erdosain pidió café, apoyó la frente en la mano y se quedó mirando el mármol.¹⁹

También aparece la idea de la ciudad utópica, de la ciudad deseada por los que se sienten fuera de la ciudad real.

—La ciudad de nosotros, los Reyes será de mármol blanco y estará a la orilla del mar. Tendrá un diámetro de siete leguas y cúpulas de cobre rosa, lagos y bosques. Allí vivirán los santos de oficio, los patriarcas bribones, los magos fraudulentos, las diosas apócrifas. Toda ciencia será magia. [...]

"El hombre vivirá en plena etapa de milagro y será millonario de fe. Y las multitudes adorarán de rodillas a Dios, y únicamente el cielo no existirá para nosotros, bandoleros tristes que tenemos el poder, la ciencia y la verdad inútil".²⁰

En *Plata quemada*, el texto nos ofrece la visión de la ciudad como espacio donde se suceden los hechos sin que, a veces, se den a conocer; y a su vez ajena al devenir de sus habitantes y cubierta de velos de apariencias donde el bien y el mal conviven en un territorio que ni siquiera se disputan, tan sólo comparten.

La ciudad estaba tranquila. Hay crímenes, adulterios, robos, pero uno anda por las calles y todo se mueve normalmente y con el aire de falsa tranquilidad que los mismos transeúntes le dan a las cosas.

Muchas veces Silva se quedaba levantando hasta la madrugada, en su casa, sin poder dormir y miraba la ciudad desde la ventana, a oscuras. Todos trataban de ocultar el mal. Pero la maldad acechaba en las esquinas y adentro de las casas.²¹

Y junto con esta ciudad aparente, se describe a aquella que recoge las ilusiones de los que llegan para salvarse, para progresar y que terminan enredados en el laberinto engañoso de las falsas oportunidades. Es la ciudad de la noche, donde los que arriban con esperanzas

¹⁹ *Op. cit.*, p. 13

²⁰ *Op. cit.*, p. 180

²¹ (PIGLIA, 1997:86)

estrenadas todavía no se reconocen en los otros que ya perdieron esas ilusiones y aceptaron su destino. Un ejemplo ilustrativo es el relato sobre la vida de Margarita, a la que en el ámbito de la prostitución llaman Giselle.

Tiempo atrás, pero no mucho tiempo atrás, (según dijeron luego los diarios) la morochita había venido con un montón de ilusiones capitalinas desde el interior [...]. Bajó a Montevideo con toda la candidez y la esperanza que da la frescura de la joven belleza femenina. En la ciudad se fue enredando en los hilos brillantes de la noche y de la boite llamada "Bonanza", pasó luego a otra llamada "Sayonara", para terminar en otra boite céntrica, conocida como "El Molino Rojo", donde encontró un amigo que la puso en circulación en ambientes de categoría.²²

La relación de los personajes de los textos con la ciudad y con el dinero nos remiten a la idea de periferia, presente en el título de este trabajo. ¿Qué es ser periférico? Es estar en el lugar del desplazamiento. Es ocupar el espacio que queda fuera-del-centro, pero que lo rodea y puede mirarlo desde esa posición.

A partir de ese lugar del desplazamiento, los personajes se mueven *por* la ciudad y *hacia/fuera* de ella. La ciudad, sin embargo, los acosa y persigue con los instrumentos que la legalidad urbana ha construido y que determinan la pertenencia o no al sistema. Son personajes marginales porque es en los márgenes donde se reconocen. Por eso, coincidentemente, en estos casos literarios se observa la formación de sociedades paralelas que enfrentan y desafían, desde la ruptura de la norma moral y del sistema de relaciones urbanas al mundo "legal". Absorben los códigos que la ciudad moderna les ofrece, pero los reelaboran y los lanzan contra ella construyendo el propio imaginario de identificación que les da un carácter particular a través de la negación de las definiciones urbanas.

En relación con los textos de Arlt, Adriana Pérsico dice: "si toda identidad se define por fronteras, por los límites que señalan los espacios otros y de los otros, la literatura intenta dibujar fronteras geográficas y corporales, de inscribir la topografía de la individualidad en una topografía comunitaria"²³. Esta idea es aplicable, también, a *Plata quemada* donde, al igual que en *Los siete locos*, los espacios de pertenencia definen la no pertenencia a otros espacios y delinean un ejercicio de poder en "una territorialización simbólica". El espacio periférico urbano (sea geográfico o metafórico), su lenguaje y su moral revelan una identidad que determina un topos y un logos que construyen y se construyen en un imaginario colectivo porque se yerguen como "representaciones" de un status social. Entonces, el discurso literario concretiza el imaginario social y dibuja desvíos de la identidad sacralizada que se cristaliza en otros espacios, con otros códigos.

Adriana Pérsico sostiene que "Arlt realiza una operación desacralizadora que consiste en la centralización de los márgenes, en convertir lo que es socialmente fronterizo en elemento simbólico fundamental"²⁴, por extensión, podríamos proyectar esto al Piglia de *Plata*

²² *Op. cit.*, p. 117

²³ (PÉRSICO, 1993)

²⁴ *Op. cit.*

quemada. En este sentido podemos decir que hay una desacralización desde la literatura que centraliza lo que está en el margen y coloca en crisis a las instituciones urbanas (lenguaje, ley, moral) y nos muestra la corrupción de las normas canonizadas, lo que permite dar status de héroe a personajes que no se corresponden con la idea de héroe clásica.

Bajo este contexto, el bien y el mal se cruzan en un gris donde disputan por el espacio, porque hay otras jerarquías y otra estratificación de valores y de relaciones de poder ligados todos a otros sentidos identitarios y a otros espacios de pertenencia.

Los marginales (en el sentido de "desplazados del centro") se reconocen como iguales y pueden dilucidar y compartir sus males; coinciden y se encuentran en el "fuera-de-lugar" que la sociedad moderna les delimita, y se acorralan en espacios donde deben fundar otra ley, donde impera otro orden.

Siguiendo esta línea, veremos que los dos textos, que nos reúnen en esta reflexión, presentan la formación de grupos que podríamos llamar "para-sociales". Son locos y delincuentes que se reconocen en la no inclusión en el sistema de la sociedad normatizada, como J. L. Romero la llama (ver Bibl.); en consecuencia, se ven impulsados a reunirse para, de algún modo, fundar un nuevo espacio que los acepte.

Los siete locos de Arlt forman una sociedad por la cual, desde un programa revolucionario propio, ingresar y construir un nuevo esquema social urbano que les permita oponer resistencia al que ya existe y que los expulsa. Más aún, el objetivo final que persiguen es el de tomar la ciudad, hacerse sus dueños e instaurar su propia ley.

Cuando yo hablo de una sociedad secreta, no me refiero al tipo clásico de sociedad, sino a una supermoderna, donde cada miembro y adepto tenga intereses, y recoja ganancias, porque sólo así es posible vincularlos más y más a los fines que sólo conocerán unos pocos.²⁵

Las organizaciones que surgen de locos y de delincuentes tienen una ética, la de los bordes, la del espacio simbólico de la frontera como límite que indica la pertenencia. Desde esa frontera hay un intento de trasladar los espacios de poder hacia la periferia simbólica como espacio del ser.

En el caso de Piglia, la sociedad de ladrones no tiene un programa revolucionario que les permita construir un "plan" de ataque al mundo ciudadano, sino que ingresan a él por otro de los mecanismos propios y que se incrementan con las sociedades masificadas: la violencia. Esta violencia se dirige a apropiarse de lo que los ciudadanos comunes desearían tener, es esa apropiación la que les otorga un poder que es efímero en la posesión, pero que habla de la necesidad que el dinero despierta (deseo puro, tener en el tener). Ese poder ejerce su fuerza culminante en el momento de la quema de la plata.

Esa sociedad delictiva que se desintegra a balazos arroja cachetazos de ironía a la masa que ve las cenizas de los sueños y deseos de la clase media (todos los que observan se hubieran abalanzado sobre un billete caído, pero disimulan ese deseo frustrado ante las cenizas y dan al hecho una carga de falsa moral).

²⁵ (ARLT, 1978:22)

Un murmullo de indignación hizo rugir a la multitud.

—La queman.

—Están quemando la plata.

Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos. Indignados, los ciudadanos que observaban la escena daban gritos de horror y de odio, como en un aquelarre del medioevo. [...]

—Quemar dinero inocente es un acto de canibalismo.

Si hubieran donado ese dinero, si lo hubieran tirado por la ventana hacia la gente amontonada en la calle, si hubieran pactado con la policía la entrega del dinero a una fundación benéfica, todo habría sido distinto para ellos.²⁶

Pero frente a la situación límite de verse sin salida, cuando el dinero pierde su valor simbólico ahogado por la necesidad, que ya se percibe fracasada, de salvar la propia vida, lo que queda es el coraje que les da una identidad que los sostiene hasta el final. Es el coraje de enfrentar, desde la perspectiva criminal, a la ley; es llevar hasta el final el deseo de desafiar y ultrapasarse los límites instituidos por el comportamiento esperable para aquellos que se reconocen en la legalidad urbana. La quema de la plata es una última provocación para indignar a aquellos que observan "desde afuera" el espectáculo de su desgracia y es buscar ser reconocidos aunque sea en el mal, atropellando la razón burguesa que indica cuidar al dinero porque es un valor para el relacionamiento entre los hombres que habitan la ciudad.

Los grupos de seres que se perfilan en las obras aquí presentadas se definen por los sentimientos de resentimiento y desolación, y por la necesidad de ser reconocidos como fuerza social, como fuerzas de acción que pueden influir y modificar los ritmos de la vida urbana. Para estos grupos, los otros adquieren importancia en tanto que sujetos que devuelven una mirada y se constituyen en espejos donde refractan las imágenes de los sueños urbanos modernos fracasados.

Las agrupaciones societarias que vemos en estos casos literarios nos permiten rastrear los discursos identitarios que homologan a los sujetos en grupos de pertenencia que los absorben y son una respuesta a la no identificación con los sujetos y con las normas de la sociedad contemporánea. Forman una élite (son seleccionados entre otros de su clase) y se apropian de lo más negativo que los grupos de élite tienen al ejercer el poder. Esto les da un carácter monstruoso que se acentúa por las características que definen su imagen: locos y delincuentes (hay varias referencias en los textos a la idea del sujeto-monstruo). Se definen a sí mismos desde el otro lado del límite de la "normalidad de las convenciones" y lo monstruoso es que utilizan la carencia de los valores sacralizados, la conciencia de "no pertenecer a" para ejecutar un plan que los coloque en la línea del juego de poderes por el control de la vida urbana y sus habitantes.

²⁶ (PIGLIA, 1997:190-191)

Llegados a este punto, me propongo considerar, brevemente y para no pasar por alto, el concepto de héroe literario. ¿Desde qué lugar podemos hablar sobre estos personajes como héroes ficcionales? A grandes rasgos, una de las características propias del héroe clásico es el desplazamiento a través del cual, por la superación de pruebas que demuestren que es poseedor de determinados valores esperados por la comunidad, va construyendo una identidad que pueda ser reconocida por los otros, quienes le darán un estatuto social: el ser heroico.

Los personajes que Arlt y Piglia nos presentan, construyen su heroicidad o antiheroicidad, si se quiere, en ese desplazamiento por la ciudad, con el objetivo de mostrarse y ser vistos por los otros ciudadanos. Para ello recogen los códigos de relacionamiento que la ciudad proporciona, los niegan, los reelaboran y construyen otro sistema de valores que les permita incluirse como alteridad urbana moderna. Son héroes literarios que se construyen en la subversión del orden y, desde ese lugar, se asocian para hacer evidente el relato que las luces de la ciudad disimulan. Se aúnan en la alternancia entre el deseo de "asaltar la ciudad" para ocupar un espacio visible y la humillación, traducida en la angustia de Erdosain y en la violencia de los delincuentes atrincherados junto con el recuerdo de sus pasados. La ciudad ofrece lo que, a su vez, les niega y, junto con el desplazamiento topográfico, percibimos desplazamientos espirituales y de carácter. Insisto en repetir el término "desplazamiento" para acentuar el espacio identitario desde donde estos personajes se construyen a sí mismos. La ciudad se erige como el "dragón mítico" al que hay que vencer y, en esa ejecución de fuerzas de poder en juego, asistimos al diseño de otras imágenes de la ciudad que recogen los mitos urbanos del fracasado (*Los siete locos*) y de la delincuencia (*Plata quemada*).

De esta manera, los héroes de estos textos se legitiman como tales en la representación de lo opuesto al discurso urbano moderno canonizado, y nos permiten entrever otros discursos que narran otros *mitos nacionales*, al decir de Piglia, y que circulan paralelos a los mitos oficiales. Así, la ficción, en su posibilidad de crear imágenes, retoma esos mitos urbanos que están desplazados, lateralizados y los coloca en el centro del relato. Legítima, desde el discurso ficcional y desde la reelaboración del concepto de heroicidad, la marginalidad como un modo de ser, incluyéndolos (héroe y periferia) en el imaginario colectivo y en el discurso urbano moderno, dentro del marco de la institución (lateral) literaria regida por la ley de la ficción.

Silvia K. López
Universidad de Morón

Bibliografía

- ARLT, Roberto, 1978, *Los siete locos. Los lanzallamas*, Caracas, ed. Biblioteca Ayacucho
- BAREI, Silvia, 1993, "Ricardo Piglia: La literatura como maquinación" en *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, pp. 119-122.
- BEDOIAN, Juan, 30-6-1991, "El octavo loco", en *Clarín*, Buenos Aires.
- BERMAN, Marshal, 1989, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 3ª edición, Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores.
- BONZINI, Laura, 1996, "Respiración artificial: Roberto Arlt en la ficción de Ricardo Piglia" en *Celehis*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Universidad Nacional de Mar del Plata, año 5, nº 6-7-8, pp. 59-64.
- CARRILHO, Manuel M., 1989, *Elogio da Modernidade*, Lisboa, Edit. Presença.
- ECHEVARREN, Roberto, 1983, "La literariedad: *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia", en *Revista Iberoamericana* del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, nº 12, 3, pp. 997-1008.
- FREIDEMBERG, Daniel, 5-4-1990, "Fantasmas de la modernidad" en *Clarín, Suplemento Cultura y Nación*, Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1999, *Imaginario Urbanos*, 2ª edición, Buenos Aires, Eudeba.
- GONZÁLEZ, Horacio, 1998, "Ricardo Piglia y el lenguaje de los argentinos" en *El Ojo Mocho. Revista de Crítica política y cultural*, nº 12-13, Buenos Aires, pp. 55-58.
- PELLETIERI, Osvaldo, 5-4-1990, "Una dramática germinal" en *Clarín, Suplemento Cultura y Nación*, Buenos Aires.
- PEREIRA, Maria Antonieta, 2002, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires, Ed. Corregidor.
- PÉRSICO, Adriana, 1993, "Arlt: saca las palabras de todos los ángulos" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 517-519, pp. 4-14.
- PIGLIA, Ricardo, 1993, *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, ediciones Siglo Veinte.
- , 1997 *Plata quemada*, 2ª edición, Buenos Aires, ed. Planeta.
- ROMERO, José Luis, 2001, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, 5ª edición, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.



A possível moral em *Celestina*, de Fernando de Rojas

Teresa Cecília de Oliveira Ramos

1. A transgressão das tradições

Um dos temas mais destacados e discutidos pela crítica literária da *Celestina* é o diálogo que a obra estabelece com a tradição literária de sua época, principalmente aquela institucionalizada em fórmulas no período medieval, que determinavam uma finalidade para a literatura e uma maneira de fazê-la dentro de marcos bem definidos. Como destacou Lida de Malkiel (1970: 301), uma dessas fórmulas, consagradas pela tradição, era aquela que considerava o valor de uma obra do ponto de vista utilitário, delimitada pelos marcos da literatura didática e exemplar. Outra dessas fórmulas estava definida pelo amor cortês, que inclui, como esclarece Shipley (2001), a forma autorizada de se sofrer a agonia de amor. Também Louise Fothergill-Payne (2001), em sua obra sobre as influências de Sêneca em *Celestina*, destaca a postura adotada por Rojas em relação à literatura baseada em compêndios de frases e sentenças filosóficas e morais. Alan Deyermond (2001) aponta também os mesmos traços desse diálogo presentes em *Celestina* com relação aos textos de Petrarca e Di Camillo (2001) aborda essa questão em termos de fontes advindas de um discurso universitário acadêmico. Américo Castro (1965), por sua vez, centra toda a sua interpretação de *Celestina* justamente nessa contraposição entre a obra e os padrões literários tradicionais.

Todos esses críticos, partindo de pontos de abordagem distintos, são unânimes em destacar uma postura subversiva e transgressora dessa tradição culta medieval ou renascentista em *Celestina*.

June Hall Martin McCash (2001), ao analisar o desempenho galante de Calisto no primeiro encontro com Melibea à luz do *De Amore* de Andreas Capellanus, um tratado que estabelece as regras do amor cortês bastante difundido na Idade Média, destaca como sucessivamente Calisto faz um mal uso do manual, redundando no seu eminente fracasso junto a Melibea. Primeiramente, Calisto insulta Melibea ao aproximar-se abruptamente dela, algo somente recomendado aos homens quando se aproximam de suas amantes; nessa aproximação Calisto se preocupa apenas em exaltar a beleza de Melibea, e não suas virtudes, sabedoria e prudência. Segundo McCash, Calisto escolhe as idéias dos diálogos IV e VI do *De Amore*, que se referem à abordagem que um nobre deve adotar com uma mulher de classe média e menos nobre. Ele se coloca portanto, de acordo com as regras do amor cortês, em um nível superior ao de Melibea, o que acarreta o seu áspero rechaço.

Também Louise Fothergill-Payne (2001)¹ destaca a relação do texto de Rojas com a literatura de sua época, agora do ponto de vista dos compêndios de filosofia popular, principalmente aqueles que haviam “expandido, distorsionado y simplificado” (2001: 128) as palavras de Sêneca até converter suas idéias e as de outros filósofos em um código de conduta conhecido como “ciência moral”. É esse tipo de sentenças de saber condensado que Rojas utiliza em sua obra, com uma técnica que mistura sentenças filosóficas com linguagem popular, citações equivocadas, com mudanças de palavras ou citadas de maneira incompleta. Esse uso é completado pela justaposição irônica do que se está citando a um novo contexto, o que, para Payne, desvenda a intenção de Rojas de brincar com o conhecimento superficial de filosofia moral adquirido por meio desses compêndios.

Para Américo Castro, a principal “contienda” presente na obra se dá no nível literário, em que Rojas se apropria dos espaços e esquemas da tradição literária e os transtorna, servindo-se deles para fins imprevisíveis, em que as hierarquias de valoração vigentes, os ideais poéticos e cavalheirescos, enquanto signos do literariamente admitido, são negados, a fim de “demostrar la posibilidad de que una figura literaria continúe subsistiendo privada de su marco típico, como una negación de su forma previa” (1965:96).

George Shipley, em um artigo esclarecedor, irá colocar a discussão que Rojas trava com a tradição literária em termos da autoridade que a cultura livresca autorizada pela tradição desempenha como guia de referência e consolo aos personagens, bem como elemento ordenador da sociedade. Para ele, o embate envolvendo o tema do amor que Calisto e Sempronio desenvolvem no Ato I, estruturado sobre a maneira correta de se sofrer a agonia do amor que Calisto assume e à qual Sempronio atua como contraponto retórico, como oposição da sociedade à excentricidade do enamorado, buscando dar alívio oral a seu amo e aconselhando moderação e racionalidade, atua como um prazeroso exercício “puro y vano del lenguaje” (2001: 549). A argumentação de Sempronio está repleta de referências livrescas, que elevam o estado de Calisto por compará-lo a “los hombres más sábios y más santos” (2001:549). No entanto, esse diálogo, “uno de esos raros momentos de cooperación en *La Celestina*” (2001:550), compartilhado também pelos leitores por meio da consciência que têm da convenção que está em jogo, demonstra ser um puro exercício retórico na medida em que a cooperação e o senso de unidade é quebrado pela própria anticonvencionalidade dos

personagens envolvidos, distantes do modelo elevado dos protagonistas do amor cortês, e pela não credibilidade de se recorrer às autoridades usadas por Sempronio para a resolução dos problemas de Calisto e pela própria desautorização das autoridades em matéria de amor, contida na argumentação de Sempronio. Da mesma forma, a busca de referências de Melibea em exemplos literários no momento de seu suicídio, como forma de consolo e conselho, mostra-se infrutífera. O apoio que busca encontrar na razão, na forma dos livros que leu, fracassa diante de uma realidade à qual ela se vê submetida e que não consegue explicar, vítima de sua paixão. Também Pleberio, no seu monólogo final, não encontra na literatura um exemplo que se iguale ao seu diante da perda de sua única filha. O mundo para ele está em desordem, e em lugar de um discurso lógico, o que Pleberio nos apresenta é “una serie de apóstrofes y anécdotas, ecos bíblicos y tópicos poéticos, asociaciones casuales y cambios bruscos de registro y [...] retahílas de exempla que parecen fuera de lugar en semejante momento” (2001:570-571). A autoridade que busca em vão encontrar nos livros e em seus personagens e histórias não cumpre o papel para o qual está destinada, porque nenhum dos exemplos é igual ao seu, e o modelo analógico falha em seu papel de dar um sentido de ordem e hierarquia.

Shipley defende que, com a entrada em cena de Celestina, essa autoridade livresca embasada na tradição culta medieval é substituída pela autoridade da experiência, encarnada no personagem da alcoviteira. “Con la introducción de Celestina a la dialéctica [...] la experiencia más que la autoridad tradicional se convierte en el criterio con arreglo al cual se evalúan los actos y los móviles” (2001:553). Todos aqueles que recorrem a ela, desde os criados até Calisto e Melibea, reconhecem sua autoridade e prática nas questões ligadas ao sexo e à sedução, e ninguém pensa em utilizar a tradição livresca, que continua aflorando nos diálogos, e suas analogias, como modelo:

[...] éstas no ponen cotos a los antojos de los hablantes ni tampoco les proporcionan consuelo para sus sufrimientos y sus pérdidas, ni alivio contra sus dudas y sus temores. Más bien sirven los intereses puntuales y mundanos de los hablantes, quienes utilizan su poder con intención de seducir... (2001:553)

No entanto, a autoridade de Celestina e o valor por ela proclamado da experiência individual também são negados pelo erro trivial que ocasiona sua morte – já que ao final Celestina não encontra nenhuma defesa em sua experiência – ou pela morte dos jovens amantes no momento mesmo em que o desenvolvimento dessa experiência estava em curso e é abruptamente abortada. Se a autoridade livresca se mostra ineficiente ou inútil como modelo de referência, e portanto ordenador do mundo, também a autoridade conquistada pela experiência individual é abortada, interrompida e negada.²

² Quanto a esta questão, Shipley conclui: “El cuerpo ensangrentado y apuñalado de Celestina [...] es la prueba más convincente en contra de la ética de la experiencia, como lo son los cuerpos destrozados y decapitados de los criados de Calisto [...], y las piedras del pavimento al otro lado de la tapia del jardín de Melibea salpicadas de sesos. ¿En favor de qué cosmovisión, de qué modelo universal de orden, hablan estos hechos tan terribles? ¿Y las caídas de estas criaturas que hacen caso omiso de la autoridad medieval deben entenderse como operaciones de la justicia poética en pro de ese modelo antiguo – o intemporal – y absoluto?” (2001:560).

¹ Publicado originalmente em seu livro *Seneca and “Celestina”*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 139-144.

Nota-se portanto uma interpretação predominante da crítica que aponta como constante a subversão de uma tradição que se manifesta principalmente por meio da ambigüidade e dos paradoxos, presentes na própria estrutura da obra e criados por ela, entre conceitos, valores e princípios aceitos, ou autorizados, e as ações ou intenções dos personagens. Essa mesma subversão enquanto eixo abarca também os aspectos morais e religiosos, em que conceitos e valores efetivamente não assumem ou desempenham o papel a eles destinados, de princípios organizadores da sociedade e das relações entre os personagens na obra. O discurso respalda-se na tradição, considerada como autoridade no sentido defendido por Shipley ou como padrões aceitos, e atua dentro do texto de Rojas num sentido que parece corroer as bases mesmas da religião, da moral e da literatura, arrastando consigo todas as normas, valores e preceitos que formalmente regem a sociedade e não encontram respaldo na vida prática e cotidiana dos personagens.

2. Níveis e desníveis

Ottavio Di Camillo, ao contrapor o riso em *Celestina* à idéia de carnavalização de Bakhtin, nos aporta uma interpretação importante de *Celestina*:

[...] en *La Celestina*, no es el mundo de la cultura popular que irrumpe en la cultura oficial, como acaece en la obra de Rabelais, sino que es el mundo de la cultura oficial, específicamente la alta cultura de la universidad, la que se filtra a las capas más bajas. Y si hasta cierto punto esta cultura "se populariza", hay que entender que este proceso se da siempre dentro de los sectores alfabetizados, relativamente privilegiados, y no, por cierto, entre "alcahuetas y malos y lisonjeros servientes" [...]. Sin embargo, y aquí Bajtín tiene perfecta razón, son las acciones y los valores de los personajes de estamentos más bajos los que han invadido, para nunca dejarlo, el espacio de la literatura oficial (2001:586).

Esse caráter intercambiante entre o culto e o popular em *Celestina*, que se estabelece a partir de uma sociedade dividida economicamente, processa um nivelamento entre as duas esferas sociais, aplainando-as sob o ponto de vista de conceitos e ações. Essa estrutura paradoxal, com as camadas populares apossando-se de uma erudição que não lhes é característica, seria explicada por Lida de Malkiel (1970) como um fenômeno estilístico essencial que enlaça *Celestina* com a tradição retórica medieval e com o culto da amplificação, e algo muito mais fácil de ser aceito pelos leitores da época, acostumados com essa tradição retórica, que por nós leitores modernos.³ No entanto, é difícil imaginar que uma obra, que se constrói sobre um sentido de realidade social e que trata seus personagens com a mesma complexidade independente de seu nível econômico, não tenha provocado uma sensação de estranheza e distanciamento nos leitores da época, quer pela incongruência dessas transposições retóricas e eruditas, quer pela radicalidade da postura subversiva dos personagens, quer pela comicidade criada por uma sensação de não adaptação tanto aos padrões literários quanto a uma realidade social figurada na obra de forma radical.

³ Ver o capítulo "Erudición" em Lida de Malkiel, 1970:330-346.

Esse nivelamento dos personagens ocorre também em relação a uma atitude que poderíamos analisar a partir do ponto de vista da moral e contraposta aos conceitos e princípios aceitos como regras de conduta. As condutas chamadas questionáveis não se encontram dentro da obra restrita àqueles personagens das camadas inferiores da sociedade, movidos por posturas interesseiras e oportunistas, mas se disseminam por toda a obra, por todos os níveis.

Podemos afirmar que em *Celestina* as normas e princípios de conduta, quer religiosos, quer baseados numa tradição social, são também constantemente subvertidos num jogo de ações e intenções. Se adotarmos os termos da discussão proposta por Shipley, podemos dizer que a autoridade ética e moral embutida nesses valores religiosos e sociais, quer no nível da tradição literária, quer no nível da religiosidade devota e popular, quer como normas de conduta, quer como princípios baseados no conceito de honra, que perpassa o texto transversalmente, já que inerentes a toda a textura social em que a obra é realizada e que constantemente dialoga com ela e com os leitores por meio da comicidade e da ironia, é sistematicamente esvaziada pelos personagens.

Calisto, dominado pelo amor e pela adoração a Melibea, age segundo as determinações de seus desejos, de sua vontade, e não racionaliza em outros termos.⁴ A despreocupação de Calisto com questões de tipo moral, que não entram em sua perspectiva de mundo, é evidente: ele está imbuído de um objetivo e esse objetivo se distancia de qualquer juízo de valor que seus atos possam ter.

Já os criados, conciliados após o processo de sedução de Pármeno, encontram o apoio mútuo que confirma a sua predileção pelo mundano, pelas vantagens pessoais, pela covardia. Diante dos valores morais da fidelidade e da boa conduta, eles optam por uma postura contrária, uma opção consciente que nega a utilidade desses valores quando aplicados a eles mesmos. Os princípios morais, sociais ou religiosos têm valor para eles apenas na medida em que podem ser utilizados a favor de suas vantagens.

Celestina é um grau mais acabado de adaptação entre valores morais e ações: ela conhece os conceitos, adota uma postura completamente não condizentes a eles, usa os conceitos para seus propósitos contraditórios, mas principalmente os subverte e os usa como justificativa para seu modo de ver o mundo e para suas ações. No embate entre a racionalização que os princípios morais exigem e a realização da vontade, ela racionalmente utiliza os valores para sustentar e defender a realização da vontade.

Já Melibea está, a princípio, dividida entre seguir os princípios e valores morais tradicionais e subvertê-los em nome de seu amor por Calisto. Esse embate, e a mudança de postura que ele envolve, ressaltam a crença real de Melibea na validade desses valores enquanto baseados em virtudes, ou seja, positivamente considerados, já que a nova ordem que ela estrutura é por ela defendida, paradoxalmente, com base nesses valores.

Os personagens apresentam uma postura pouco ortodoxa diante da moral e da boa conduta guiada por princípios religiosos. Os seus móveis são outros bem diferentes daqueles referentes a valores sociais ou morais, o que não significa uma exclusão deles de seu

⁴ Segundo Carmen Parrilla (2001:229-245), seguindo Aristóteles, Calisto se encaixaria na caracterização do incontinente, para quem a condição moral da continência não existe e que, portanto, não está livre para escolher.

horizonte de ação, mas que parece indicar uma inadaptação. A distância entre conceitos formais ou autorizados e a realidade dos personagens é evidente. Eles não servem como pontos de referência aos atos ou intenções concretas e, por isso, encontram-se esvaziados de seu real objetivo, que é ordenar a vida e conduta humanas. O objetivo subjacente a esse conjunto de regras morais, que é ordenar, não surte efeito. Em vez de convencerem os personagens, eles ecoam no vazio diante das ações ou são subvertidos em favor de objetivos opostos ao que é enunciado, o que demonstra a distância entre conceitos e realidade. O que Rojas coloca em discussão e nos apresenta do ponto de vista da moral é o grande abismo existente entre esses conceitos e a realidade.

As transgressões constantes e sistemáticas de toda e qualquer autoridade instituída, a recorrente quebra das convenções literárias, sociais, morais ou religiosas dentro da obra, acabam por instituir-se como uma nova dinâmica ordenadora da estrutura dramática: a transgressão da ordem tradicional instituída passa a ser a regra, o que coloca sob um novo enfoque tanto a validade desses valores como a condenação dos personagens com referência a essas regras.

Celestina, em seu diálogo com a tradição literária e a moral autorizada, socialmente instituída, do ponto de vista da tradição e da religião, subverte essa ordem por transformar em protagonistas os personagens condenáveis por essa moral e transformar a moral aceita socialmente como modelo ordenador de condutas paradoxalmente condenáveis por essa moral.

Dentro da estrutura da obra, a moral socialmente aceita atua como fator válido de justificação da conduta, por exemplo, de um personagem como *Celestina*. Em suas argumentações em defesa de suas atividades, *Celestina* se apóia em alguns conceitos: sua honra construída a partir de seu esforço pessoal (“¿Qué pensabas, Sempronio? ¿Habíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conócesme otra hacienda más deste oficio de que como y bebo, de que visto y calzo? En esta ciudad nacida, en ella criada, manteniendo honra, como todo el mundo sabe, ¿conocida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por extranjero” [Rojas, 2000:99]); a fama e o reconhecimento que a sociedade lhe atribui (“¿Pues servidores no tenía yo por su causa dellas? Caballeros viejos y mozos, abades de todas las dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la iglesia via derrocar bonetes en mi honor como si fuera una duquesa. El que menos había que negociar conmigo, por más ruin se tenía” [Rojas, 2000: 215]); e, fundamental, a intensa busca de seus serviços por essa mesma sociedade (“Vivo de mi oficio como cada cual oficial del suyo muy limpiamente. A quien no me quiere no le busco, de mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es testigo de mi corazón” [Rojas, 2000:259]). Quem poderia tirar a razão de *Celestina*, que em suas atividades ilegais e moralmente condenáveis, trabalha na realidade com a hipocrisia da sociedade e com a luta pelo aparentar a ela inerente? *Celestina* está plenamente justificada pela sociedade que a criou e que a valoriza, e nada mais justo que utilize também os valores morais tradicionais dessa sociedade na defesa de suas atividades. O clamor de *Celestina* por sua honra dentro da obra é plenamente cabível em vários sentidos, e um possível ponto de vista crítico por parte de Rojas se estende de *Celestina* a toda a sociedade que a sustenta e que a alimenta com os argumentos que ela não vacila em utilizar em sua defesa.

Nesse sentido, de um ponto de vista da estrutura interna da obra em seu diálogo com a autoridade moral e literária instituída em que a própria obra surge e da qual é

paradoxalmente fruto, a atitude dos personagens está isenta de um juízo de valores. No entanto, essa estrutura interna revela-se, com as mortes dos personagens e o lamento de Pleberio, ao mesmo tempo insustentável e se auto-aniquila em sua própria ambigüidade. Nesse sentido, as mortes podem ser justificadas dentro da obra como signo dessa insustentabilidade, na medida em que se baseiam em equívocos e contradições internas à própria conduta dos personagens: Calisto é traído por sua atitude corajosa, *Celestina* por confiar demais no seu poder de persuasão, os criados no momento em que não aceitam o jogo de *Celestina* e Melibea pela própria incoerência da ordem por ela estabelecida. Esse final trágico, que poderia indicar o restabelecimento da ordem tradicional abandonada, acaba por instalar a desesperança e o caos.

Essa ordem interna radicalmente invertida impõe obrigatoriamente, do ponto de vista do leitor, a comicidade, a ironia e o distanciamento: quem poderia assumir identificar-se com a ambição desabrida de *Celestina*, com o comportamento oportunista dos criados, com a propalada independência de uma prostituta? Quem poderia aceitar ou mesmo considerar provável uma entrega tão radical aos desejos como a de Calisto? Quem acreditaria na ousadia e firmeza em romper com os padrões sociais de uma jovem criada na reclusão? Os leitores, distanciados de uma possível identificação com os personagens, superiores pelo riso a suas posturas, podem plenamente considerar plausível que o único fim dessa ordem arbitrária sejam as mortes, se não como punição, como solução possível que restabeleça a ordem por eles rompida. As mortes, nesse sentido, podem assumir um caráter didático e moralizador, punindo ou dando fim a existências transgressoras ou à própria ordem transgressora estruturante da obra.

No entanto, a ordem que as mortes como intenção moralizante na obra seriam obrigadas a restabelecer, caracterizando *Celestina* como um exemplo que pune as más condutas – ainda que não enfatize nem premie as boas, porque inexistentes –, não se realiza. Um final conciliatório parece ser de todo incoerente com a estrutura da obra e uma virtual conciliação é novamente quebrada com o monólogo de Pleberio no Ato XXI.

3. As concessões de Pleberio

Eukene Lacarra Lanz, em seu artigo “Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *Celestina*”, se dedica a analisar o caráter do pessimismo em *Celestina* e a finalidade didática da obra. Para isso, ela salienta que esse caráter só pode ser inferido do próprio texto e do grau de identificação ou rechaço do autor para com os personagens que criou. A partir daí ela traçará a sua caracterização de Alisa e Pleberio, buscando demonstrar que eles se equivocam, tanto quanto os outros personagens da obra, em suas ações: “[...] ambos se muestran como padres poco avisados por ser mal guardadores de la honra de su casa” (2001:461), imprudentes em permitir o contato de *Celestina* com Melibea, negligentes em guardá-la, ignorantes em reconhecer suas atitudes, negligentes pela tardança em casá-la, além de, no caso específico de Pleberio, colocar sua riqueza e a preocupação consigo mesmo acima de Melibea. Para Lacarra, Pleberio não merece a confiança dos leitores e, portanto, seu monólogo final é apenas um comentário pessoal, sem nenhum caráter universalizante. Para Lacarra:

Pleberio al culpar a la fortuna, al mundo y al amor de la situación en la que se encuentra comete un error frecuente en los soberbios, los cuales carecen de la humildad necesaria para ver sus propias faltas. [...] Al proyectar todo lo ocurrido en la arbitrariedad de la fortuna, en la vanidad del mundo y en la inicuidad del amor, Pleberio se exime de toda culpa y hace responsables de lo que percibe como desorden laberíntico e impenetrable a esas fuerzas incontrolables. Pleberio lo único que admite es su confusión (2001:467).

Ao nivelar todos os personagens por seus equívocos, Lacarra conclui por uma interpretação didática da obra como um contra-exemplo.

Essa caracterização de Pleberio nos leva a pensar que, se era essa a intenção de Rojas, por que um personagem que até então desempenhara um papel tão irrelevante ao desenrolar da trama de repente é alçado à condição de predicador do desfecho que dá sentido à obra, como condutor da “moraleja” característica das obras didáticas e da literatura de exemplo, com um longo monólogo que ocupa praticamente todo um ato? Como dito anteriormente, as mortes são plenamente passíveis de serem interpretadas como punição ou único fim possível para personagens que demonstraram ter conhecimento das normas de conduta moral e no entanto optaram por subvertê-las, estabelecendo uma ordem invertida. Para essa finalidade, o monólogo de Pleberio se torna absolutamente acessório e desnecessário.

A culpabilização e os equívocos atribuídos a Pleberio por Lacarra, no entanto, ganham um matiz diferenciado com relação aos outros personagens na obra se pensarmos em termos não de uma valoração positiva ou negativa de seus pontos de vista, mas em termos das intenções. Pode-se dizer, junto com Lida de Malkiel (1970:490), que a reprovação moral a ser feita a Alisa – e aqui estendemos essa reprovação também a Pleberio – é fruto apenas de sua cegueira na avaliação de sua filha e do excesso de confiança que nela depositam. Pleberio se pauta, no monólogo, por ter concedido, em nome da preservação da fama de sua filha e da honra de sua família, às convenções sociais. Ele é justamente a pontuação oposta a todos os outros personagens da obra. Ele agiu com racionalidade, tentou ordenar sua vida, escapou das chamadas do amor, seguiu de perto os conceitos e valores sempre subvertidos ao longo da obra e seu desespero e sua condenação ao mundo, à fortuna e ao amor se dá pela constatação de uma ordem que foi transgredida, apesar de seus esforços em contrário, e que ele não consegue mais controlar, entender ou justificar.

Na sua invectiva contra o mundo, Pleberio várias vezes ressalta as concessões que fez pelo bem de Melibea:

Yo por triste experiencia lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron, como aquel que mucho ha hasta ahora llamado tus falsas propiedades por no encender con odio tu ira, por que no me secases sin tiempo esta flor que este día echaste de tu poder. Pues ahora, sin temor, como quien no tiene qué perder, como aquel a quien tu compañía es ya enojosa, como caminante pobre que sin temor de los crueles saltadores va cantando en alta voz (Rojas, 2000:339-40).

Y yo no lloro, triste, a ella muerta, pero la causa desastrada de su morir. Ahora perderé contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada día me espavorecían. Solo tu muerte es la que a mí me hace seguro de sospecha (Rojas, 2000:343).

A tragédia e o pessimismo que o monólogo instaura se dão justamente pela contraposição entre valores morais transgredidos durante toda a obra, que poderiam de um ponto de vista moralizante justificar a morte dos personagens, e valores morais aceitos por Pleberio, que, também de um ponto de vista moralizante, não justificam a sua punição. Na luta entre razão e vontade, na qual os outros personagens de *Celestina* são vencidos pela vontade; em Pleberio o que vence é seu esforço e sua razão. A tragédia reside no fato de, mesmo assim, ele ser punido com a morte de Melibea, e o pessimismo se instala diante da incapacidade de uma boa conduta garantir a recompensa esperada.

Partindo de um ponto de vista moral – antes que religioso – podemos dizer que os pais de Melibea possuem uma postura diferente com relação aos valores em comparação com os outros personagens. Pleberio não faz mal uso dos conceitos, não os adapta a seus interesses. Ele acredita estar agindo da maneira correta, e socialmente aceita, na educação de sua filha. Pleberio é aquele personagem que leu os manuais e os livros e ordenou sua vida a partir das normas que deles extraiu. Ele foi um bom leitor. No entanto, no momento de seu desespero, esses mesmos livros já não servem como referência ou consolo, a autoridade falha em sua função de dar ordem ao mundo, como salientou Shipley.

Diante do monólogo é impossível nos furtarmos às consequências do abandono de uma atitude cômica por parte de Rojas, motivado pelo sentimentalismo exacerbado de Pleberio e sua evidente tragédia pessoal. Se até a morte de Melibea os leitores foram colocados numa atitude de distanciamento em relação aos personagens, seja pela sua desabrida subversão da moral, seja pela comicidade das situações, seja pela ironia de palavras e ações somente não serem transgredidas em situações trágicas, seja pelo paradoxo entre ações e palavras, o que sem dúvida dá à obra o seu caráter cômico e coloca os leitores em uma posição de superioridade e não identificação com os personagens, o “planto de Pleberio” vem quebrar esse distanciamento pelo grau de desespero demonstrado pelo personagem, pelo tom de lamento, pela busca desesperada de respostas que não se realizam. Essa aproximação emocional entre personagem e leitores faz com que estes gradativamente abandonem sua postura de não identificação e passem a questionar qual é o verdadeiro sentido da obra.

O questionamento a que Pleberio submete a fortuna, o mundo e o amor, em busca de culpados, de explicações e de ordenamento, adquire toda a sua amplitude trágica a partir do momento em que ele buscou estruturar sua vida com base nesses valores morais, confiou nas suas ações e na sua boa conduta. A subversão da ordem que o atinge é inexplicável e, portanto, pessimista.

Se com relação aos valores e princípios morais, Pleberio subverte a ordem interna da obra, que é a da transgressão desses princípios e o seu conseqüente esvaziamento, destoando do restante dos personagens, o desconsolo e solidão a que ele se encontra submetido igualam-se em sentido às mortes dos outros personagens. O monólogo de Pleberio vem, portanto, esvaziar ou relativizar uma possível intenção moralizante – intenção subvertida, paradoxal e ironicamente, pelo personagem que sempre pautou sua conduta pelos valores sociais – por nos dizer que, estejamos ou não preocupados em seguir determinadas regras e padrões, as conseqüências serão as mesmas, ou, se quisermos ainda assim utilizar uma terminologia próxima a uma intenção religiosa e didática, todos os personagens são igualmente punidos, qualquer que seja sua postura em relação aos preceitos, princípios, regras e valores morais.

As mortes e a solidão de Pleberio igualam as conseqüências das diferentes posturas. Portanto, qualquer que seja o posicionamento diante desses conceitos, aceitando-os, negando-os, opondo-se a eles, ignorando-os, ou seja, regendo-se ou não por uma moral específica, o efeito por eles produzidos é nulo, o que demonstra a sua ineficácia. Portanto, a questão maior que talvez Rojas queira colocar não diz respeito a ações que não se guiam pelos conceitos, e por isso são punidas, mas aos próprios conceitos em si, a sua validade ou não. A crítica, que de um ponto de vista didático e moralizante estaria restrita a posturas individuais, com o monólogo de Pleberio abandona esse âmbito e se concentra na própria validade ou não dos conceitos.

Dessa perspectiva, o monólogo de Pleberio dá uma nova dimensão a todas as transgressões, justamente a dimensão de universalização, porque submete todos os personagens a um final trágico. No nivelamento dos destinos humanos o que está em jogo não são as posturas individuais, a adoção de uma ou outra conduta, mas sim uma crítica subjacente à própria estrutura ideológica da sociedade, à própria autoridade instituída e manifestada na literatura, nas regras de conduta, na religião. Rojas não critica a conduta determinada de um ou outro personagem por transgredir a moral social ou religiosa, onde estaria implícita a aceitação positiva de Rojas de determinadas regras, valoração que é justamente negada, de um ponto de vista moral e de condutas, pelo monólogo de Pleberio. Ele parece indicar a ineficácia dos conceitos sem tampouco valorá-los, o que direciona sua crítica para um nível mais amplo, mais universalizante das estruturas e da autoridade que ordena a sociedade. Rojas não parece portanto querer atribuir juízos de valor a posturas ou a conceitos, mas apontar a ineficácia desses conceitos na realidade, quer na forma de uma postura individual, quer como fator de ordenamento da sociedade em seu conjunto.

4. Uma possível moral?

Uma das palavras mais empregadas aqui para caracterizar os diálogos e a própria estrutura de *Celestina* tem sido o termo paradoxo. Esse termo não possui aqui o sentido de união de dois contrários, em que um se sobrepõe ao outro, ou seja, de onde se infere a predominância de um sobre o outro, o que seria melhor definido pelo termo oposição ou contraposição.

O paradoxo envolve aqui idéias contraditórias, mas uma não superposta a outra, mas as duas atuando no mesmo nível ou grau de significação, as duas sendo afirmadas isoladamente, afirmadas em conjunto e negando uma a outra, e criando nesse processo novos significados possíveis. Poderíamos utilizar uma fórmula talvez mais esclarecedora que envolva o discurso e as ações dos personagens: no jogo verbal instituído na obra, o discurso que afirma a positividade de um determinado conteúdo busca legitimar a ação negativa, que, por ser negativa, por sua vez, deslegitima, ou esvazia, o conteúdo positivo da afirmação, uma vez que a utiliza para fins contrários ao que está sendo dito; mas, ao mesmo tempo, a afirmação positiva negativiza, por contraste, a ação, que por sua vez, por ser negativa, positiviza a afirmação utilizada ao mesmo tempo para legitimar a ação. Essa fórmula, paradoxal em sua estrutura, afirma no entanto um conteúdo ou conteúdos outros que não estão formulados nem na afirmação nem na ação, mas sim abertos a qualquer interpretação que se queira dar, ou seja, ela produz um campo de significado outro,

relativizado, nem contido na ação nem na afirmação, mas somente possível pela significação das duas em conjunto e de acordo com suas características particulares.

Essa formulação poderia ser suficiente para tentar justificar a estrutura dos diálogos em *Celestina*, ou os aspectos caracterizadores dos personagens, ou a própria ambigüidade do conjunto da obra, mas no caso de *Celestina* gostaríamos de dar um passo além.

Implícito na formulação acima, encontra-se um juízo de valor externo à própria formulação, que nos diz que ou a afirmação ou a ação são positivos ou negativos, afirmativos ou seu contrário. E esse juízo de valor é o que nos liga ao tema desta dissertação, o valor moral ou ético como valor absoluto a ser seguido e que determina a validade ou não de uma ação.

No jogo de afirmações e negações, criando vários outros sentidos, encontra-se a chave para afirmar que mais do que uma "intenção" do autor, o que *Celestina* nos fornece é a constatação de um cenário determinado onde o autor não busca castigar atos pecaminosos, porque não vislumbra na obra a possibilidade de uma ação que surta um efeito eficaz, não vislumbra a possibilidade de qualquer ação corretora, que corrija ou amenize essa constatação. Daí a sua absoluta não intencionalidade moralizante ou, diríamos até, a sua falta de uma perspectiva moral qualquer, sua intencionalidade de construção de algo que afirme uma positividade. Mas talvez, e aí sim, na sua total não intencionalidade, em sua total falta de perspectiva, pela afirmação da negação constante que nos é imposta, pela radicalidade das mortes, da angústia, da destruição total, Rojas possa ter dado uma luz, possa ter aí sim imposto uma tomada de consciência de que algo efetivamente estava muito errado. Mas não nas mortes como castigo.

A crítica de Rojas não se baseia numa moralidade anterior, mas na contradição de todas as possíveis morais, de todos os possíveis caminhos, sejam eles baseados num Deus transcendente, seja baseado no livre-arbítrio dos homens.

Teresa Cecília de Oliveira Ramos
Universidade de São Paulo

Referências bibliográficas

- CASTRO, Américo, 1965, *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*, Madrid, Revista de Occidente.
- DEYERMOND, Alan, 1990, "Pleberio's Lost Investment: The Wordly Perspective of *Celestina*, Act 21", *Modern Language Notes*, v. 105, n. 2, pp.169-79.
- , 2001, "Las fuentes petrarquescas de la *Celestina*", em Santiago López-Ríos (ed.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, pp. 105-27.
- DI CAMILLO, Otávio, 2001, "Ética humanística y libertinaje", em Santiago López-Ríos (ed.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, pp. 579-98.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, 2001, "Séneca y *La Celestina*", em Santiago López-Ríos (ed.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, pp. 128-36.
- GONZÁLEZ, Mario, 1996, *Celestina: o diálogo paradoxal*, Cadernos de Recienvenidos, Universidade de São Paulo, FFLCH, n. 2.
- LACARRA, María Eugenia, 1989, "La parodia de la ficción sentimental en la '*Celestina*'", *Celestinesca*, n. 13.1.
- LACARRA LANZ, Eukene, 2001, "Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *Celestina*", em Santiago López-Ríos (ed.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, pp. 457-74.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, 1970, *La originalidad artística de La Celestina*, 2. ed., Buenos Aires, Eudeba.
- MCCASH, June Hall Martin, 2001, "Calisto y la parodia del amante cortés", em Santiago López-Ríos (ed.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, pp. 475-545.
- PARRILLA, Carmen, 2001, " 'Fablar segunt la arte' en *Celestina*", em *La Celestina V Centenario (1499-1999)*, Actas del Congreso Internacional (27 de septiembre-1 de octubre de 1999), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha/Cortes de Castilla-La Mancha, pp. 229-45.
- ROJAS, Fernando de (y "antiguo autor"), 2000, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edição e estudo de Francisco J. Lobera et al, Madrid, Crítica.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, 1989, "El presunto judaísmo de *La Celestina*", em Alan Deyermond e Ian Macpherson (eds.), *The Age of Catholic Monarchs, 1474-1516*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 162-77.
- SHIPLEY, George A., 2001, "Autoridad y experiencia en *La Celestina*", em Santiago López-Ríos (ed.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, pp. 546-78.



Vicente Huidobro: do modernismo ao criacionismo

Ximena Antonia Díaz Merino

Si el hombre ha sometido para sí a los tres reinos de la naturaleza, el reino mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué razón no podrá agregar a los reinos del universo su propio reino, el reino de sus creaciones?

Vicente Huidobro. *El Creacionismo*, 1925
(NAVARRETE ORTA, 1989: 307)

Primeiros poemas

Aos dezoito anos, Huidobro publica seu primeiro livro de poemas intitulado *Ecos del alma* (1911), livro sentimental, dedicado a Manuela Portales Bello, com quem se casou em 1912. Os poemas contidos no livro são convencionalmente modernistas, conforme se verifica na estrofe destacada a seguir:

Te asomaste a la ventana
Y los pájaros cantaron,
¡Creyeron que tras los montes
La aurora había asomado!

"Cantares" (GOIC, 2003: 70)

O próprio Huidobro, em seu texto autobiográfico *Yo* (1914), a respeito deste livro criticou: “El primero es un libro romántico, demasiado retórico y hueco” (NAVARRETE ORTA, 1989: 277). Portanto não seria esta obra o motivo que o levaria a ser um dos maiores representantes da vanguarda da América Hispânica.

No ano de 1913, é publicado seu segundo livro, *Canciones en la noche*, com poemas de estilo modernista, junto a outros, de incipiente experimentação. Cabe lembrar que o criador do Modernismo, Rubén Darío, publicou seu primeiro livro *Azul* no Chile em 1888. Este livro marca o início do Modernismo na América Hispânica. Pode-se destacar primeiramente o poema “La obsesión de los dientes” de Huidobro que apresenta uma paródia a alguns versos de *Prosas Profanas* (1896) de Darío, também transcritos a seguir:

La marquesa Eulalia risas y desvíos
daba a un tiempo mismo para dos rivales:
el vizconde rubio de los desafíos
y el abate joven de los madrigales [...]

El teclado armónico de su risa fina
a la alegre música de un pájaro iguala [...]

(RUBÉN DARÍO, 1985:182)

Rubén Darío

Tenía los dientes finos y delgados
Como las hojas de una margarita
Y al reír con los labios despegados,
Al abrir su boquita,
Me venía el deseo importuno,
Sentía la obsesión malvada
De arrancárselos uno a uno
Jugando al “me quiere mucho, poquito, nada

(GOIC, 2003: 203)

Vicente Huidobro

Darío fala da beleza extrema de sua Eulalia, iguala seus lindos dentes ao *teclado armónico* de um piano e *su risa fina* ao canto de um pássaro. A bela Eulalia rubendariana se debate entre o amor de dois jovens apaixonados. Já em Huidobro, os dentes da dama se assemelham às pétalas de uma margarida e a indecisão amorosa é representada pelo jogo musical “bem me quer, mal me quer...”. Ou seja, os dentes da dama vão sendo tirados um a um, como as pétalas da margarida: Huidobro desestrutura parodicamente¹ os versos de Darío.

Esta paródia representa um processo de revisão das propostas estéticas, dos cânones e da ideologia vigente. Processo que pode ser considerado como um primeiro passo para o que mais tarde seria chamado de “nova poesia”, porém, ainda não representa, em si, a ruptura que Huidobro provocará, conforme será constatado mais adiante.

Experimentação huidobriana: tradição e inovação

O período compreendido entre 1913 e 1916 é marcado pela experimentação, característica que permanecerá pelo resto da produção huidobriana. Desta forma, a fase experimental

¹ A paródia é definida por Linda Hutcheon como: “Uma repetição com distancia crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. [...] Essa paródia realiza paradoxalmente a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para* - pode tanto significar ‘*contra*’ como ‘*perto*’ ou ‘*ao lado*’.” In: HUTCHEON, 1991, p. 47.

começa com os primeiros caligramas² reunidos no livro *Canciones en la noche*. Este livro contém, entre outros poemas, a série “Japoneñas de estío”, composto de quatro poemas caligramáticos: “Triángulo armónico”; “Fresco nipón”; “Nipona” e “La capilla aldeana”. Nestes poemas constata-se o encontro dos cânones modernistas com a incipiente experimentação huidobriana. Convivem de forma harmônica em cada poema a tradição e a inovação. Como exemplo, destaca-se o caligrama “Triángulo armónico” (GOIC, 2003: 211) publicado pela primeira vez na revista *Musa Joven* I em 1912:

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palaquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancado de una tarde de estío del imperial jardín.
Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amante
Loca y traviesa
Triunfante
Besa.

O efeito visual do poema sugere aceleração e desaceleração. Se considerado, conforme o título indica, o desenho do losango como um triângulo e seu reflexo, pode-se associar a aceleração ao primeiro triângulo e a desaceleração ao segundo. Parece um jogo de encher e esvaziar; de ir e vir. Sobre este primeiro caligrama huidobriano, o crítico René de Costa (1980:15) afirma:

Es un experimento bastante audaz, para entonces, reelabora la temática preferida del primer modernismo y le da nueva forma. Prescindiendo de la medida fija y de la tradicional disposición tipográfica del verso, logra destacar el aspecto visual de la composición poética.

² Caligramas ou “ideogramas líricos” (Apollinaire) são denominados versos ropálicos (ropalique) pelos retóricos franceses; nos quais a disposição, a forma e as dimensões da letras, palavras, linhas versais, e signos de pontuação permitem evocar uma forma cuja percepção acrescenta um significado lingüístico. O emprego do caligrama é muito antigo. Tem-se algumas amostras na literatura helenística; na bizantina; no renascimento francês de Revelais; no barroco da Nova Espanha; no século XIX inglês Lewis Carrol, e são descobertos pelo poeta simbolista francês Apollinaire sob a influência do cubismo. (BERISTAIN, 1992).

Algo similar ocorre em “Fresco nipón” (GOIC, 2003: 212), em que dois triângulos invertidos representam o tempo circular, o renascer, dia após dia, onde a parte superior pode representar a noite e a inferior o dia:

Cuando al morir el sol dora la piel del Fusiuyama
 Los paisajes niponeses en mi cerebro copio
 Siento el olor que el crisantemo derrama
 Los vagos, dulces sueños del opio.
 Veo el campo inerme
 La pagoda muda
 Donde duerme
 Budha
 Siento
 La voz viva
 El dulce lamento
 De las cuerdas de la diva.
 Como una pálida flor morisca
 Envuelta en un raro manto de tisú
 Una princesa cruza en su rápido giuriska
 Y oigo el canto de un uta melodioso de Azayasú

Uma das características dos caligramas é a estreita relação do título com o tema que, neste caso, trata-se de uma paisagem oriental. A parte superior da figura apresenta um entardecer, o ocaso de um dia, versos que são um convite ao descanso, ao relaxamento, a um sono tranqüilo descendo lentamente de um verso ao outro. Mas ao chegar ao centro da figura, uma suave melodia nos acorda: é um novo dia que recomeça.

Nestes caligramas, os cânones modernistas estão presentes na temática, na descrição da paisagem, na musicalidade e na rima. Já a inovação pode ser observada na disposição espacial dos poemas, um recurso de impacto visual. Pode-se observar também que a métrica é alterada se comparada aos padrões tradicionais, visto que o comprimento dos versos fica determinado pela sua posição na figura. Estes fatores configuram o caráter de renovação, porém ainda existe alguma convivência entre tradição e inovação. Outro caligrama a destacar é “La capilla aldeana”, que, como o título o indica, apresenta a forma de uma capela e o tema versado remete ao cotidiano de uma aldeia. Estes poemas conformam uma atitude experimental do aspecto formal da linguagem poética.

Cabe mencionar que Guillaume Apollinaire começou a divulgar seus caligramas em 1914, mas que estes só apareceram publicados em 1918. Os caligramas de Huidobro, realizados no Chile, antes ainda de existir uma vanguarda européia, se antecipam aos de Apollinaire, conforme afirma o crítico Arenas (1975:207): “Huidobro sistematiza el caligrama como forma de expresión poética, en 1913, antes de ningún otro escritor”.

Até agora vemos que Huidobro se atém firmemente à função do poeta modernista no que se refere ao uso de comparações – *Thesa es una estrella japonesa; parece un tierno lirio, un pálido loto* –, o que se traduz numa clara imitação da natureza, em que nada se cria e tudo se copia. Um processo acentuadamente romântico na base da semelhança, cujas

palavras se identificam, no conjunto, em sua significação. Mas isto irá mudar no livro *La gruta del silencio* (1913), onde se observa uma transformação gradual no que se refere à *imagem*³ e à linguagem poética. Esta não será mais uma linguagem cotidiana, e a imagem não será mais a cópia da natureza.

A dupla função da imagem

[...] el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que la unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas.

La imagen es el broche que las une, el broche de luz. [...] la imagen constituye una revelación. Y mientras más sorprendente sea esta revelación, más trascendental será su efecto.

(NAVARRETE ORTA, 1989: 322)

Vicente Huidobro. *Manifiesto de Manifiestos*, 1925.

Para o crítico Octavio Paz, a palavra *imagem* designa “[...] toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem o poema” (PAZ, 1972: 37). Se a imagem, entendida segundo Paz, é uma forma verbal, a imagem seria a razão de ser da palavra, conservando a sua multiplicidade significativa, de maneira que cada palavra encerraria, em si, os muitos significados da imagem.

Para compreender melhor em que consiste a relação entre a palavra e a realidade que ela denomina, é oportuno citar as palavras da artista plástica Fayga Ostrower (1987:22):

O homem usa palavras para representar as coisas. Nessa representação, ele destitui os objetos das matérias e do caráter sensorial que os distingue, e os converte em pensamentos e sonhos, matéria prima da consciência. Representa ainda as representações. Simboliza não só objetos, mais também idéias e correlações. Forma do mundo de símbolos uma realidade nova, novo ambiente tão real e tão natural quanto o do mundo físico.

De acordo com o comentário anterior, podemos estabelecer que o homem expressa, por meio da palavra, os seus pensamentos e emoções. Abstrações que configurarão seu mundo simbólico e imaginário. Um mundo subjetivo que o poeta expressará por meio de imagens, ou seja, pelo poema. Assim, a imagem poética terá a capacidade de criar relações entre o real e o aparente, resultando desta união, uma nova significação, que só será possível dentro do poema.

³ Será utilizado o termo *imagem* no sentido genérico de *metáfora* com a intenção de destacar o seu aspecto plástico.

Conforme o dito, ao fazer uma reflexão sobre os poemas de *La gruta del silencio*, constata-se um jogo entre realidade e aparência. Até então os poetas imitavam a natureza, utilizando comparações; agora, nos poemas huidobrianos, vai acontecer um afastamento gradual da realidade bucólica, do ambiente natural, para aproximar-se do artificioso, da subjetividade. Se em *Canciones en la noche*, os poemas reproduzem visualmente aquilo sobre o que se está falando, em *La gruta del silencio* encontramos títulos como “El dolor del paisaje nocturno”, composto de versos como os destacados a seguir (GOIC, 2003:145):

Y el campo está dormido con una paz de anciana,
Y la luna se asoma entre la hilera de pinos
Como una enfermera tras los hierros de una ventana.

Os versos citados apresentam imagens que adquirem uma veracidade até então ignorada como *uma paisagem que sente dor*. Nos poemas deste livro ocorre um símile diferente daqueles aos que se estava acostumado. Estes novos poemas se contrapõem aos versos de “Triángulo armónico”, em que se fala de beleza e delicadeza, através de comparações, que não dão lugar a outras interpretações: *Es una blanca estrella* ou *Parece un tierno lirio, parece un pálido loto*. Thesa e a flor de loto têm em comum a brancura e a delicadeza. Agora, em “El dolor del paisaje nocturno”, o poeta compara *campo dormido* com *paz de anciã*, onde se estabelece uma relação diferente entre os elementos comparados, já não ocorre uma identificação imediata entre as palavras. Aqui parece surgir uma nova identidade, um novo sentido, diferente do sentido primeiro de cada termo, ou seja já não se trata de simples comparações, mas de metáforas. Afirmativa que se apoia na explicação dada ao fenômeno metafórico pelo professor Massaud Moisés (2003:201):

O mecanismo gerador da metáfora, ou a sua forma, consiste na aproximação de dois termos habitualmente isolados: *comparação*. [...] por tanto, toda metáfora implica uma comparação, mas a recíproca não é verdadeira, pois nem toda comparação constitui uma metáfora. [...] Em contrapartida, a metáfora se monta em torno de uma comparação, explícita ou implícita, entre dois vocábulos ou frases, de que resulta a transformação de sentido de cada membro e o nascimento de um sentido novo, proveniente da totalidade do enunciado.

Assim, tanto o campo dormido, quanto a paz de anciã, podem estar representando o fim de um caminho: a noite configura o fim do dia e uma mulher senil o ocaso da vida: por isto a dor de estar finalizando uma etapa. Então, pode-se concluir que, da junção destes dois elementos, nasce um terceiro, uma nova identidade, um novo sentido, daí dizer-se que a imagem tem uma dupla função: apresentar os termos ou as coisas a serem faladas e criar, a partir deles, uma nova identidade. Octavio Paz ao afirmar que: “O valor das palavras reside no sentido que ocultam” (PAZ, 1972:43), dá à imagem poética a capacidade de expressar o que a linguagem é incapaz de dizer, já que esta descobre os sentidos ocultos das palavras. Se na prosa há muitas maneiras de dizer uma mesma coisa, no poema não

ocorre assim: a imagem se explica por si mesma. Isto pode ser constatado nos versos do poema “El terror de la muerte” (GOIC, 2003:169):

Mi cuaderno de versos
Caído en el suelo
Parece un pájaro muerto.

Nestes versos o poeta sugere mais do que a imagem de duas figuras independentes: as asas de um pássaro, um caderno aberto. Ocorre uma integração entre as duas imagens em que tanto os versos que não são lidos quanto o pássaro que não voa não têm razão de ser; eles só ganham vida ao realizarem a função para a qual foram destinados, ou seja, se estabelece uma identificação — “assimilação de um aspecto, de uma propriedade, de um atributo de outrem e transformação, total ou parcial, segundo esse modelo” (HOUAISS, 2001) — identificação que vai além de uma simples semelhança física ou visual. A imagem não estabelece uma simples relação entre objetos, mas uma relação entre duas realidades, uma relação entre o nome e aquilo que é nomeado. Ao dizer, *Mi cuaderno [...] parece un pájaro*, o sentido se rompe, não ocorre uma identificação instantânea entre as palavras. Enquanto que na imagem, segundo Paz, “o nome e o nomeado são a mesma coisa” (PAZ, 1972: 49), não há nada a explicar, o poema diz o indizível através da suas imagens, já que o sentido da imagem é a própria imagem. Neste momento, é oportuno resgatar uma passagem do texto *El arte del sugerimiento* (1914), em que Huidobro escreveu (NAVARRETE ORTA, 1989:282):

[...]
El del sugerimiento, como la palabra lo dice, consiste en sugerir. No plasmar las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de la reconstitución al intelecto del lector.
Esa es la belleza que debemos adorar. La estética del sugerimiento [...]
Dejemos una vez por todas lo viejo. Guerra al cliché [...]
Que si hay un alma no sea *blanca y pura*, sino cualquier otra cosa.
Que si hay una montaña no sea una alta o encumbrada cima. Es preferible que sea una montaña que dialoga con el sol o con pretensiones de desvirgar a la pobre luna. Todo menos alta o encumbrada. [...]
El sugerimiento libra de los lazos de unión entre una idea y otra, lazos perfectamente innecesarios, pues el lector los hace instintivamente en su cerebro [...].

Pode-se confirmar o postulado huidobriano citado nos versos a seguir:

En la monotonía del silencio Se deshojan las horas una a una, (GOIC, 2003:153)	Van cayendo las horas silenciosas Como las gotas de agua por un vidrio. (GOIC, 2003:142)
(de “Idilio de la tarde y la luna”)	(de “Monotonía odiosa de las tardes nubladas”)

Nos versos apresentados, Huidobro fala do transcurso do tempo. Utiliza a palavra *horas*, a qual atribui características que, devido à natureza abstrata do termo, não podem ser realizadas; as horas não podem desfolhar-se uma a uma, nem podem escorregar, como gotas de água por um vidro. O autor não afirma nada, ele induz o leitor a tirar suas conclusões para, desta maneira, fazer parte do ato criativo do poeta.

A seguir, apresentamos as palavras de Mallarmé, destacadas por Huidobro, no texto já citado (NAVARRETE ORTA, 1989: 284):

Pienso que sólo es necesaria una ilusión. La contemplación de los objetos, la imagen que surge de los ensueños suscitados por ellos, son el canto. Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema que consiste en adivinarlo poco a poco. El perfecto uso de ese misterio constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto para patentizar un estado del alma o, por el contrario, escoger un objeto para deducir de él un estado de alma por una serie de adivinaciones [...].

Esta é, justamente, uma das propostas da poesia de vanguarda: incluir o leitor na conformação do fato artístico.

Conforme foi mencionado, o ano de 1913 foi de mudanças na lírica huidobriana; também nesta época o autor manifesta, claramente, sua rejeição à poesia baseada na mera imitação da realidade. Propõe olhar para o futuro; em vez de focar o passado, suas palavras foram as seguintes (ARENAS, 1975:178):

Los señores clásicos, ellos sí tenían la facultad para crear, pero ahora esta facultad no existe, en vista de lo cual imítentos ustedes a ellos, sean ustedes espejos que devuelven las figuras, sean reflectores, [...] O sea: hoy que tenemos locomotoras, automóviles y aeroplanos, volvamos a la carreta... Muy dignos de respeto serán los señores clásicos, pero no por eso debemos imitarlos. Ahora estamos en otros tiempos, y el verdadero poeta es el que sabe vibrar con su época y adelantarse a ella, no volver hacia atrás.

Este comentário pode ser considerado como um dos primeiros passos para a formulação do primeiro manifesto vanguardista. Merece destaque a frase em que o autor critica a imitação usando a palavra *espejo*; o espelho referido, neste momento, é o objeto de uso cotidiano, cuja única função consiste em refletir uma imagem, mostrar uma cópia da realidade. Mais adiante, Huidobro, em sua obra, lançará mão de um espelho diferente, que terá uma função relevante dentro da nova temática antimimética, iniciada por ele.

Ximena Antonia Díaz Merino
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Bibliografia

- ARENAS, Braulio, 1975, "Vicente Huidobro y el creacionismo (1964)", en R. de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Salamanca, Taurus, pp. 177-208.
- BENKO, Susana, 1993, *Vicente Huidobro y el Cubismo*. México, Fondo de Cultura Económica de México e Banco Provincial de Venezuela.
- BERISTAIN, Helena, 1992, *Diccionario de Retórica y Poética*, 3ª ed. México, Porrúa.
- COSTA, René de, 1975, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Salamanca, Taurus.
- , 1996, *Vicente Huidobro: poesía y poética (1911-1948)*, Madrid, Alianza Editorial.
- , 1980, *En Pos de Huidobro*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria.
- , 1984, *Los oficios de un poeta*, México: FCE.
- HOUAISS, Antônio e Mauro de Salles Villar, 2001, *Diccionario Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- GOIC, Cedomil, 1974, *La poesía de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universitaria.
- , 2003, *Obra poética / Vicente Huidobro*, Madrid, Colección Archivos, 1.ª ed., 45.
- HUTCHEON, Linda, 1991, *Poética do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Imago.
- MASSAUD, Moisés, 2003, *A criação Literária: Poesia*, 16ª ed., São Paulo, Cultrix.
- NAVARRETE ORTA, Luis, 1989, *Obra Selecta. Vicente Huidobro*, Caracas – Venezuela, Biblioteca Ayacucho.
- OSTROWER, Fayga, *Criatividade e Processos de Criação*. 16ª ed., Petrópolis: Vozes, 1987.
- PAZ, Octavio, 1984, *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- , 1972, *Signos em Rotação*, São Paulo, Ed. Perspectiva.
- , 1975, *El signo y el garabato*, 2ª ed., México, Editorial Joaquín Mortiz.
- POESÍA, 1989, *Revista Ilustrada de Información Poética*, Coord. René de Costa, Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, nº 30, 31, 32, Madrid, Ministerio y Cultura.
- RUBÉN DARÍO. POESÍAS, 1985, Prólogo Angel Rama, Edición Ernesto Mejías Sánchez, 12ª ed., Caracas, Biblioteca de Ayacucho.
- SUBIRATS, Eduardo, 1997, *Linterna Mágica: Vanguardia, Media y Cultura Tardomoderna*, Madrid, Ed. Siruela.
- , 1991, *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*, Trad. Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz A Cannabrava, 4ª ed., São Paulo, Nobel.
- YURKIEVICH, Saúl, 1984, *Fundadores da la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Ariel.
- , 1997, *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica.

Hispanismo en Brasil

Hispanismo en Brasil

1. Tesis doctorales defendidas

Costa, Elzimar Goettenauer de Marins. *“Nosotros e Mundial Magazine: configurações da modernidade literaria hispano-americana”* Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Kauss, Vera Lúcia Teixeira. *Uma leitura da identidade latino-americana. Rios profundos que transbordam nos textos literários.* Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Santos, Ana Cristina dos. *Borges. a pós-modernidade e os limites.* Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

2. Tesis doctorales en elaboración

Rezende, Eline Marques. *Manuel Vázquez Montalbán: o intelectual e a narrativa literária na era da informação.* Orientadora: Sílvia Inés Cárcamo. Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vieira, Elisa Maria Amorim. *O romance cervantino de Machado de Assis e Pérez Galdós.* Orientadora: Sílvia Cárcamo. Universidade Federal do Rio de Janeiro

Mattos, Célia Regina de Barros. *Don Quijote de la Mancha: metáfora da luta pelas infinitudes.* Orientador: Manuel de Castro. Universidade Federal do Rio de Janeiro

Borges, Ana Isabel Guimarães. *Presença e transformações do Barroco em três momentos da literatura mexicana*. Orientadora: Mariluci da Cunha Guberman. Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ferreira, Cláudia Cristina. *O modelo de análise contrastiva e a abordagem sócio-cultural em livros didáticos de espanhol como língua estrangeira para brasileiros*. Orientadora: Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão. Universidade Estadual de Londrina.

3. Tesinas de maestría defendidas

Albuquerque, Mariana Tavares de. *A obra inicial de Oliverio Girondo: o jogo imagético entre "spectator" e Spectrum*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Barreto, Verónica Rangel. *Andanças idéias (In) Sanas. A loucura e o amor em Dom Quixote de la Mancha*. Universidade Federal Fluminense. 2004.

Bassani, Sandra Mara Mendes da Silva. *Aspectos culturais no processo tradutório: um estudo da tradução de Jorge Amado*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Braga, Elda Firmo. *Regionalismo: tradição e modernidade*. Universidade Federal Fluminense. 2004.

Conde, Manuela Pazos. *Tradição e vanguarda: uma leitura dos poemas de Federico García Lorca*. Universidade Federal Fluminense. 2004.

Espinoza, Miguel Edgardo Salgado. *Práticas discursivas orais no ensino de Espanhol*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Guimarães, Maria de Fátima Teixeira. *Romances eróticos ou amorosos*. Universidade Federal Fluminense. 2004.

Labriola, Rodrigo Fernández. *A fom dos outros: literatura, comida e alteridade na con- quista*. Universidade Federal Fluminense. 2004.

Lemos, Bethania Guerra de, *Internacionalismo e poesia na Guerra Civil Espanhola: César Vallejo e Miguel Hernández*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Lima, Christiane Alves de. *A interferência lexical na compreensão leitora em Espanhol como LE*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Lopes, Silvana Salino Ramos. *Compreensão e produção oral nos livros didáticos de língua espanhola elaborados para brasileiros e direcionados ao Ensino Médio*. Universidade Estadual de Londrina. 2004.

Mattos, André Luiz Abreu de. *De lo que se dijo a lo que no se ha dicho: problema no encino dos pretéritos "perfecto simple" e "compuesto" do indicativo español*. Universidade Federal Fluminense. 2004.

Merino, Ximena Antonia Díaz. *A poesia de Vicente Huidobro: o canto criador, inventivo e lúdico do precursor da vanguarda*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Molinari, Dayse Maria de Azevedo. *A prática leitora no contexto do vestibular – desconstrução e falsas concepções no ensino/aprendizagem em ELE*. Universidade Federal Fluminense. 2004.

Oliveira, Ana Paulo Martins. *O ensino da cultura desde uma perspectiva intercultural: análise de três coleções de livros didáticos de E/LE*. Universidade Federal de Goiás. 2004

Ortega, Raquel da Silva. *Modernidade e religião em Flor de santidad de Ramón del Valle-Inclán*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Pereira Filho, Cesário Alvim. *A imagem como recurso no processo ensino-aprendizagem da LE*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Pinto, Maristela da Silva. *Enunciados interrogativos em Espanhol: um estudo entonacional do ponto de vista pragmático e sócio-lingüístico*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Ramos, Flávia Regina Dornelles. *Formas e noções de futuro no Espanhol coloquial*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Silva, Célia Maria Gomes da. *O imaginário de Teresa de Jesus*. Universidade Federal de Goiás. 2004

Silva, Iandra Maria da. *Indicativo e subjuntivo em espanhol: norma e uso na imprensa escrita*. Universidade Federal de Santa Catarina. 2004.

Silva, Silvana Anciães da. *Acento em Língua Espanhola: representação fonológica segundo a fonologia lexical*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

Souza, Rita Rodrigues de. *Sobre o ato e ler: em questão as atividades de leitura propostas nos livros didáticos de E/LE*. Universidade Federal de Goiás. 2004

4. Tesinas de maestría en elaboración

Barreira, Vilma Lúcia de Oliveira. *Tuteo ou voseo? O uso dos pronomes pessoais por brasileiros estudantes de espanhol residentes na fronteira*. Orientadora: Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão. Universidade Estadual de Londrina.

Pastafiglia, Marcelo. *Lunfardo em letras de tango de Gardel*. Orientadora: Luisete Guimarães de Barros. Universidade Federal de Santa Catarina.

5. Proyectos de investigación científica

Cárcamo, Silvia Inês. *Retóricas e poéticas do realismo na modernidade e na pós-modernidade*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Costa, Maria do Carmo Cardoso da. *Erotismo no romanceiro*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Daloz, Julio. *Livros de viagens do século XIX na literatura espanhola*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Guberman, Mariluci da Cunha. *A literatura hispano-americana e o sistema de imagens: do criacionismo ao neo-barroco*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Luna, Claudia. *Representações da alteridade e formação dos imaginários nacionais na literatura hispano-americana*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rebollo, Leticia. *Espanhol coloquial: aspectos discursivos, pragmáticos e prosódicos. Segmentação manual de enunciados foneticamente balanceados para síntese e reconhecimento de voz. Coerência e coesão em narrativas de literatura infanto-juvenil*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Sebold, Mercedes. *Ordem dos constituintes e ensino de Espanhol LE*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Silva, Maria Aparecida da. *Teoria e prática do dialogismo na ficção hispano-americana do século XX. Pensar a poesia: a construção do pensamento morfológico na praxis poética hispano-americana*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

6. Cursos de pós-graduação

Barros, Luizete Guimarães de. *Tempo na gramática e no discurso*. Universidade Federal de Santa Catarina.

Durão, Adja Balbino de Amorim Barbieri. *Linguística Contrastiva e Ensino de Línguas*. Universidade Estadual de Londrina.

Durão, Adja Balbino de Amorim Barbieri. *Aquisição de Língua Materna e Aprendizagem de Língua Estrangeira (com ênfase no espanhol como LE)*. Universidade Estadual de Londrina.

Guberman, Mariluci. *Literatura hispano-americana: do diálogo com a história ao prazer do texto*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Lagorio, Maria Aurora Consuelo Alfaro. *Tradição espanhola de análise linguística e política de línguas. A questão do ensino E/LE*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Luna, Claudia. *Discurso narrativo e projetos nacionais na América Latina*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rebollo, Leticia; Pierre Guisan. *Língua e identidade: da continuidade à ruptura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Silva, Maria Aparecida da; Silvia Cárcamo. *Ficção e gêneros jornalísticos nas literaturas espanhola e hispano-americana*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

7. Cursos de extensão

Ensino de Espanhol para a Terceira Idade. Profa. Dra. Luisete Guimarães de Barros com a aluna do curso de Letras, Maria Noelia Yacubelli. Universidade Federal de Santa Catarina.

8. Outros cursos y eventos

Curso de actualización para profesores de ELE. Consejería de Educación, Secretaría de Educación Fundamental – MEC y UNED. De 5 a 24 de enero de 2004. Colegio Miguel de Cervantes (São Paulo).

III Congreso Ibero-americano de Traducción e Interpretación. Centro Universitario Ibero-americano. São Paulo. De 10 a 13 de mayo de 2004.

XVIII Encontro Nacional da ANPOLL – Associação Nacional de Pós-graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal de Alagoas. Junho de 2004.

IX Congresso Internacional da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. De 18 a 21 de julio de 2004.

XII Seminario de dificultades específicas para la enseñanza del español a lusohablantes. Consejería de Educación de la Embajada de España. Octubre de 2004. Colegio Miguel de Cervantes (São Paulo).

III Congreso Brasileño de Hispanistas. Universidade Federal de Santa Catarina. De 12 a 15 de octubre de 2004.

III Jornadas de Estudios Hispánicos. Universidade Estadual de Londrina. De 15 a 16 de octubre de 2004.

9. Publicaciones

a) Libros

Durão, Adja Balbino de Amorim Barbieri. 2004. *Linguística Contrastiva: teoria e prática*, Londrina. Moriá.

Paraquett, Márcia y Trouche, André (org.). 2004. *Tecendo o hispanismo no Brasil*. Rio de Janeiro. CCLS.

b) Capítulos de libros

Barros, Luizete Guimarães. 2004. "Discurso direto e indireto e o emprego dos tempos verbais" en *Linguística contrastiva: teoria e prática*. Org. Adja B. A. Barbieri Durão. Londrina. Maria. p. 62-73.

Durão, Adja Balbino de Amorim Barbieri, et alii. 2004. "É possível compreender o significado das expressões idiomáticas de uma LE mediante a decomposição de suas partes?" en *Linguística Contrastiva: teoria e prática*. Londrina. Moriá. p. 153-161.

Durão, Adja Balbino de Amorim Barbieri, et alii. 2004. "Fazendo amizade com um falso amigo" en *Linguística Contrastiva: teoria e prática*. Londrina. Moriá. p. 163-168.

c) Revistas

ALEA – Revista de Estudos Neolatinos. Nº 6/1. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras (UFRJ) Jan.-Jun. 2004.

ALEA – Revista de Estudos Neolatinos. Nº 6/2. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras (UFRJ) Jul. – Dez. 2004.

Reseñas



Assunção, Ronaldo, 2004, *Mário de Andrade e Jorge Luis Borges: poesia, cidade, oralidade*, Campo Grande, Ed. UFMS, 292 pp.

Ora, cidades... ou Borgeandradeando por Buenos Aires e por São Paulo

[...] Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar: nomes de homens ilustres, virtudes, números, classificações vegetais e minerais, datas de batalhas, constelações, partes do discurso. Em cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória. [...]

(Italo Calvino. *As cidades invisíveis*)

Se nas imagens poéticas encontramos a cria-atividade, por via da qual se revelam a criação e o labor do ser escrevente, na crítica deveríamos nos deparar não somente com o ser crítico, mas também com o ser leitor. Afinal, todo crítico é um leitor... ou seria mais apropriado dizermos “deveria ser um leitor”? Julga-se, *grosso modo*, que ser crítico é ser severo, mordaz, numa severidade e numa mordacidade que no mais das vezes, o levam a enumerar não o que está na obra, porém o que deveria estar ou o que se desejaria que estivesse. E nos perguntamos: será que esse sujeito (o crítico) se agradou daquilo que leu?

O ser escrevente Ronaldo Assunção, que também é professor de Literatura de Língua Espanhola na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Campo Grande, assume com habilidade (e com entusiasmo) seu lado leitor, produzindo, numa leitura feita de inúmeras (re) leituras, um estudo crítico-comparativo das obras do brasileiro Mário de Andrade e do argentino Jorge Luis Borges. Assim se nos releva o próprio Assunção na apresentação de seu texto, numa percepção crítica da crítica:

[...] A apologia à crítica se faz aqui porque essa se converte, entre os leitores, como exercícios de leitura que ampliam e renovam uma rede nunca terminada que coincide com o postulado hermenêutico que concebe toda prática interpretativa como algo que deve ser compartilhado, ratificando o valor da obra e estimulando o intercâmbio de pontos de vista análogos, diferentes e antagônicos.¹

Se a crítica é um exercício de leitura e de interpretação, também é um exercício dialógico. O diálogo travado, por exemplo, entre a cidade e o campo surgido na poesia, nasce na cidade². Ou o diálogo entre os sujeitos-escritores e suas impressões da cidade e das relações urbanas, relações estas erigidas com base no constructo imaginativo que edifica a cidade e estabelece o imaginário que permeia o urbano. Ou, nas palavras de Ronaldo Assunção,

[...] A noção de 'imaginário' se vincula, com a noção de 'imaginação' individual que joga com as representações, com as imagens para configurar (construir) uma determinada 'realidade' (é uma atividade criativa do artista), o que não significa o abandono, o rechaço do real, ainda que não seja o resultado de uma percepção direta desse real.³

Tanto Mário de Andrade quanto Jorge Luis Borges são “cronistas-poetas” da cidade, contando (e aqui citamos Walter Benjamin, referido por Assunção como um dos mais significativos “leitores da cidade” – cf. 2004, Introdução):

[...] os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, [levando] em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* [...]⁴

Contar, narrar: verbos que nos atraem a outra categoria aproximativa entre Mário de Andrade e Borges – a oralidade. Mas que oralidade é esta? Ronaldo Assunção nos fala de uma oralidade-artefato, “[...] resultado de uma elaboração estético-literária (um produto da cultura letrada) e não a reprodução de uma suposta ‘oralidade primária’ (*primary orality*, para usar o termo de Walter Ong)” (2004, p. 26). Oralidade que se abriga no “corpo poético” da cidade de São Paulo:

¹ ASSUNÇÃO, Ronaldo. *Mário de Andrade e Jorge Luis Borges: poesia, cidade, oralidade*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.

² Cf. BORGES *apud* ASSUNÇÃO, 2004, Introdução: “*La poesia nace de la ciudad y también la poesía que celebra los motivos del campo.*”

³ ASSUNÇÃO, 2004, Introdução.

⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 223.

Improviso do mal da América

.....
Lá fora o corpo de São Paulo escorre vida ao guampasso dos arranhacéus,
E dança na ambição compacta de dilúvios de penetras
Vão chegando italianos didáticos e nobres;
Vai chegando a falação barbuda de Unamuno
Emigrada pro quarto-de-hóspedes acolhedor da Sulamérica;
Bateladas de húngaros, búlgaros, russos se despejam na cidade...
Trazem vodca na sapiquá de veludo
Detestam caninha, detestam mandioca e pimenta,
Não dançam maxixe, nem dançam catira, nem sabem amar suspirando.

.....
São coros, coros ucranianos batidos ou místicos, Sehnsucht d' além-mar!
Home... Sweet home... Que sejam felizes aqui!⁵

E que também se imiscui na fala dos antepassados literários de Borges:

El idioma de los argentinos

[...] tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni caer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino.⁶

Borges que, aliás, afirmava não acreditar em qualquer discussão que não começasse ou se distendesse por exemplos⁷ (credo que também faz parte da formação desta que se dá a criticar a obra de Ronaldo Assunção...).

Da confluência dos elementos enumerados por Ronaldo Assunção em sua obra, percebemos que o espaço, ou melhor, a cidade e as relações que nela se estabelecem interessam a Mário de Andrade e a Jorge Luis Borges enquanto objetos semióticos, isto é, objetos capazes de produzir efeitos de sentido que, em hipótese, levarão o leitor à construção de diferentes significações.

Notamos, por via da leitura do texto de Assunção, a existência de um projeto linguístico-literário por parte dos dois escritores estudados, na tentativa (cremos que bem sucedida) de elaborar uma realidade significativa em que o sujeito relaciona-se a formas que ele recorta segundo as especificidades de seus objetos. Essa elaboração equivaleria,

⁵ ANDRADE *apud* ASSUNÇÃO, 2004, Capítulo I - Mário e a “Língua Portuguesa”.

⁶ BORGES *apud* ASSUNÇÃO, 2004, Capítulo II - O idioma dos argentinos em Borges.

⁷ Cf. BORGES, Jorge Luis. Música da palavra e tradução. In: _____. *Esse ofício do verso*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 64.

pois, a um processo de construção do sujeito, um processo, enfim, identitário. Lembremos com Baudelaire que

O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. Para ele, e só para ele, tudo está vago; e, se alguns lugares parecem vedados ao poeta, é que a seus olhos tais lugares não valem a pena de uma visita.⁸

Caso consideremos as falas do poeta (e outro “passante” da cidade) francês, para Mário de Andrade e para Jorge Luis Borges vale a pena viver e dizer “suas” cidades, assim como vale ler o texto de Ronaldo Assunção.

Rosana Cristina Zenelatto Santos
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

⁸ BAUDELAIRE, Charles. As multidões (tradução Aurélio Buarque de Holanda Ferreira). In: _____, *Poesia e Prosa*. Org. por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 289.

Kohlrausch, Regina, 2004, *O jogo intertextual e lúdico em La saga fuga de J. B., de Gonzalo Torrente Ballester, Erechin, Edifapes, 264 pp.*

O viajante *flâneur*, que passeando numa manhã qualquer de domingo, sob as arcadas da bela Plaza Mayor de Salamanca, observará no interior de um de seus cafés, o mais imponente deles, ponto de encontro de intelectuais locais, a estátua de um senhor de óculos espessos, parecida à de Fernando Pessoa, sentado à porta da célebre *Confeitaria A Brasileira* em Lisboa, freqüentada pelo poeta português. Trata-se, como no caso lusitano, de justa homenagem prestada pelos salmantinos ao escritor Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) que viveu nessa cidade as últimas duas décadas e meia de sua longa vida dedicada às letras.

Nascido em Los Corales, na Província de A Coruña, na Galiza, em 1910, Gonzalo Torrente Ballester teve uma sólida formação humanística, à moda antiga, como era comum às classes médias espanholas de seu tempo. Apesar de ter passado pelo Curso de Direito, concluiu os estudos superiores em História e dedicou praticamente toda a sua vida à literatura, tarefa que sempre dividiu com o magistério do qual aposentou-se em 1980, já em Salamanca, depois de residir em várias cidades espanholas.

No campo das Letras, além do magistério em literatura, atuou como crítico literário, especializado em teatro; colaborou com diversas publicações desde os anos trinta e escreveu manuais de Literatura Espanhola. É autor de várias peças de teatro e de mais de duas dezenas de romances.

Sua carreira literária, no entanto, construiu-se devagar e com passos seguros. Embora tivesse começado a escrever ainda nos anos trinta, o reconhecimento custou a chegar. O fato de ter sido filiado à Falange e de ter atuado em várias revistas falangistas nos anos da

Guerra Civil e imediatamente posteriores deve ter influenciado no fato de sua obra ter sido praticamente ignorada pela crítica durante várias décadas. *Javier Mariño*, seu primeiro romance, publicado em 1943, no entanto, foi censurado e recolhido das livrarias no ano seguinte, acusado de pornografia.

O reconhecimento chegou tarde, devendo-se principalmente a seu oitavo romance, *La saga fuga de J. B.*, publicado em 1972, quando já era um respeitável sexagenário. Ao aposentar-se como professor, já famoso, pôde dedicar-se integralmente à literatura, publicando mais treze romances até sua morte. Uma vez conquistada a fama, não pararam de chegar os louros. Em 1977 entrou para a *Real Academia Española de la Lengua*; em 1981 recebeu o *Premio Nacional de Literatura*; em 1981 o *Premio Príncipe de Asturias* e em 1985 o *Premio Cervantes*, os principais prêmios literários da língua espanhola. Mereceu, ainda, vários títulos de *Doutor Honoris Causa* e diversas homenagens. Ao falecer em 1999, já era considerado um dos mais importantes escritores espanhóis do século XX.

Se me alongo nesta apresentação é pelo fato de Gonzalo Torrente Ballester ainda ser um escritor pouco conhecido no Brasil. Sua obra, fora de alguns Cursos de Literatura Espanhola Contemporânea, disciplina pouco privilegiada mesmo em Cursos de Letras Hispânicas, não tem recebido a atenção merecida. Com exceção de *Dom Juan* (1988), *O casamento de Chon Recalde* (1997), *A ilha dos jacintos cortados* (1997) e *O rei pasmado e a rainha nua* (1993), sua extensa obra continua sem tradução no país. Talvez a publicação desses quatro romances, que não são os mais importantes nem os mais conhecidos do autor, deva-se ao sucesso da versão cinematográfica de seu romance histórico *Crónica del rey pasmado y la reina desnuda* (1989), realizada em 1991 pelo cineasta espanhol Imanol Uribe.

Neste ponto começam os méritos do livro da professora Regina Kohlrusch, originalmente apresentado em forma de Tese de Doutorado, defendida na Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre, no início de 2004. Um dos objetivos do trabalho é divulgar para o público brasileiro a obra de Torrente Ballester. Para isso, o livro inclui um capítulo de aproximação à vida e à obra do autor, além de uma minuciosa bibliografia capaz de orientar o estudioso que deseja continuar suas pesquisas sobre o polêmico escritor espanhol. A análise propriamente dita de *La saga fuga de J. B.* ocupa os dois capítulos centrais do livro que tratam, em prosa ágil e competente, dos procedimentos utilizados por Torrente na elaboração da teia narrativa de sua obra prima.

O outro grande mérito do trabalho da professora Kohlrusch, nada pequeno, foi a coragem com que decidiu enfrentar a difícil tarefa de estudar essa monumental obra do escritor galego. E o monumental não se refere apenas ao conteúdo do livro que praticamente reconta, em tom alegórico, a história da Espanha. Em mais de setecentas páginas em letras miúdas, Torrente Ballester, utilizando a estrutura de uma longa sinfonia, repassa de forma labiríntica a história de uma cidade inventada, Castroforte del Barralla, desde a época de sua colonização pelos gregos até os anos cinquenta ou sessenta do século XX, quando a cidade misteriosamente desaparece.

Para tanto, o escritor cria uma série de personagens que se repetem ao longo dos tempos e que são apresentados pelas iniciais J. B. A história da cidade, além disso, sustenta-se pelo conflito que mantém com os vizinhos e pela força do corpo de Santa Lilaila, depositado a sete chaves na Colegiata local. A história da cidade e da santa que custodia, no entanto, aparece contada através de uma série de quebra-cabeças narrativos que simulam textos históricos autênticos e que discutem a função da história e sua matéria; como se

escreve a história; e as relações possíveis entre a história e a literatura e entre a história, a literatura e o mito.

Com um trabalho minucioso, a autora embrenha-se pela complexa teia narrativa que constitui o romance, vai desenrolando os fios e explicitando a vasta rede intertextual estabelecida pelo autor. Nessa tarefa identifica desde as epígrafes e dedicatórias, até as inúmeras referências a discursos pertencentes a praticamente todas as áreas do conhecimento humano. Desfilam pelas páginas do romance, referências, diretas ou indiretas, a personagens de toda a história da Espanha, além de outros países. Da mesma forma o autor dialoga com uma série de autores das literaturas espanhola e universal praticamente impossíveis de identificar.

A fundamentação teórica sobre a qual se assenta a análise que a autora faz desse amplo material discursivo são os conceitos de Bakhtin para dialogismo, polifonia, plurilingüismo, estilização e paródia, que são complementados por Kristeva e Jenny, no caso da intertextualidade. Nessa vasta rede intertextual em que se constitui o romance de Torrente Ballester, interessa para a autora, como se explicita já no título de seu trabalho, tratar especificamente dos aspectos lúdicos utilizados pelo escritor ao montar seu quebra-cabeças narrativo. Dessa forma, no quarto capítulo, são discutidas as relações com o mito e com a história.

A autora demonstra como Torrente Ballester procura atualizar o mito do Rei Artur e da Távola Redonda, aplicando-o na narrativa da história de Castroforte del Baralla que, como já dissemos, pode ser lida como uma alegoria da história da própria Espanha. Trata-se de uma leitura pertinente, já que as narrativas que constituem o ciclo Arturiano, por suas relações com a cultura celta, comum à Galiza, região originária do escritor, e por suas relações com o cristianismo medieval acabou por se tornar universal.

A autora, no entanto, poderia ter ido mais além, estudando outro mito, talvez mais diretamente associado à experiência cultural de Torrente Ballester e que também está bastante explícito em *La saga fuga de J. B.* Trata-se do mito do Apóstolo Santiago, tão importante para a história da Espanha, principalmente durante o processo da Reconquista. Nas duas cidades antagônicas inventadas por Torrente Ballester, para localizar sua narrativa, Castroforte del Baralla e Villa Santa de la Estrella, pode-se ver indícios de Santiago de Compostela. Da mesma forma, o fato da história de Castroforte depender do corpo de uma santa pode ser visto como uma alusão direta ao corpo do Apóstolo que tradicionalmente se crê estar enterrado na Catedral de Santiago e que é a origem de todo o mito do Apóstolo guerreiro que dirigiu boa parte da história da península.

Resta-nos, enfim, felicitar a autora pelo trabalho realizado, esperando que seu exemplo possa ser seguido pelos hispanistas brasileiros. Lembramos que a vasta lista de títulos que compõem o catálogo de obras de Gonzalo Torrente Ballester está à espera de estudos competentes como esse. Várias dessas obras são fundamentais para entender não apenas a narrativa espanhola do século XX, mas a própria essência do povo espanhol e sua rica e complexa cultura que essas obras discutem. Da mesma forma, faltam no mercado brasileiro mais traduções das obras (incluindo *La saga fuga de J. B.*) desse importante escritor galego, o que facilitaria sua maior divulgação em nosso país.

Antonio R. Esteves
Universidade Estadual Paulista, UNESP - Assis

Pérez Gutiérrez, José Antonio, 2004, *Cuantificadores. Enfoque contrastivo español-portugués*, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasília, 112 pp. (Colección Complementos, Serie Didáctica)

Nace un nuevo ejemplar de la consolidada colección Complementos, dentro de la serie Didáctica. La primera pregunta que uno puede plantearse es: ¿por qué está incluido en la serie Didáctica y no en la de Gramática? El propio autor nos da la respuesta al inicio de la obra: su intención es seguir la línea iniciada con la publicación de *Textos expositivos. Aplicaciones didácticas* (PÉREZ GUTIÉRREZ, 2002). El nuevo volumen es, como el anterior, una herramienta que auxilia a los profesores que necesitan un material práctico y que esté listo para llevarse a clase.

El autor trata el tema de los “cuantificadores” bajo el enfoque de la «cuantificación lingüística». Su propuesta se vuelve innovadora al entrelazar a los ejercicios y a las explicaciones gramaticales el componente lúdico, el humor y la interacción directa entre profesores y alumnos. Todo sin perder de vista la importancia de las categorías gramaticales y su principal objeto: el alumno de lengua materna portuguesa. El enfoque contrastivo, presente a lo largo de la obra, facilita tanto el trabajo del profesor en clase como la comprensión de un asunto algunas veces arduo para los alumnos brasileños de E/LE. En ese punto, vale la pena resaltar el trabajo intercultural presente en la obra. Para ejemplificar la cuantificación, el autor utiliza los esquemas de mundo del alumno brasileño y los entrelaza con los de la cultura hispánica.

El material posee una clave de respuestas que permite a cualquiera que acompañe las actividades constatar si logra éxito o no en las tareas propuestas. Las soluciones de las actividades nos parecen un acierto, pues permiten la utilización del libro tanto en la educación presencial como en el autoaprendizaje.

Sabidamente, el autor reconoce que un tema tan extenso merecería un análisis más profundo, que afirma no lograr en el libro. Sin embargo, creemos que lo más difícil ya lo hizo: presentar un volumen que abarca tanto la teoría como la práctica en un lenguaje accesible a nuestros alumnos de nivel avanzado o intermedio e incluso a los de la enseñanza superior.

El libro se estructura en diez apartados. Para cada uno, hay por lo menos una actividad práctica (40 en total) que se relaciona con el tema en cuestión, lo que permite la aplicación de la teoría presentada. Se percibe la preocupación del autor de, al elaborar las actividades, trabajar con textos de las más diversas tipologías: de humor, literarios, descriptivos, argumentativos y hasta canciones, entre otras. Dicha variedad sirve como modelo para que el profesor de E/LE se motive para elaborar su propio material y para fomentar la autonomía lectora de sus alumnos.

El primer apartado, el de mayor extensión, se divide en seis apartados que tratan de cuestiones que van a estar presentes en los demás apartados: lo lúdico, el humor, el enfoque contrastivo, las nociones presentes en el proceso de enseñanza y aprendizaje de E/LE, el papel de la gramática y el "tuteo" entre profesor y alumno (también, autor y lector). Todos los subapartados presentan un denominador común: mostrar al profesor que la utilización de la lengua materna del alumno en el proceso de enseñanza y aprendizaje de E/LE puede constituir un instrumento que facilite la comprensión de las estructuras de la lengua meta y, consecuentemente, el desarrollo de la competencia comunicativa. En las palabras del propio autor: "El análisis contrastivo ayuda incluso en términos de rapidez en el proceso de interlengua del alumno, que debe aspirar a acercarse cada vez más al de competencia del hablante nativo" (p.16).

En el apartado 2, "Cuantificadores y cuantificación", el autor nos afirma —en un lenguaje sencillo— que el problema de la cuantificación "sobreviene en el habla". Ejemplifica lo dicho a través de chistes, frases hechas o sentencias y, en una reflexión muy clarificadora, concluye con un esquema que sintetiza la idea de que "toda cuantificación es comparativa porque toda referencia cuantificadora es relativa".

El apartado 3, "Cuantificación gestual", trata de la comunicación no verbal que expresa en sí la cuantificación. Se trata de un apartado importante, porque no siempre profesores y alumnos se concientizan en que los gestos forman parte de la cuantificación. Las fotos presentes en la Actividad 22 permiten una distinción gestual entre la lengua portuguesa y la española. Sin embargo, la actividad necesita una mayor aclaración didáctica, pues algunos gestos en las fotos no están muy explícitos.

En el apartado 4, "Cuantificación léxica", con las actividades propuestas, el autor consigue que nos percatemos de las diferencias graduales existentes en las unidades léxicas dentro de la lengua y que dichas diferencias intervienen en los diversos niveles del proceso de la comunicación. No sólo presenta los ejemplos en español sino también en portugués, lo que permite al aprendiz —en un enfoque contrastivo que guía el trabajo— analizar las semejanzas y las diferencias de dicha cuantificación. No obstante, por lo amplio del tema, termina el apartado el autor sugiriendo dos obras que pueden facilitar una comprensión más profunda y detallada.

En el apartado 5, "Cuantificación gramatical dependiente", se trata del tema de la cuantificación a través de morfemas dependientes. Se abordan más específicamente los afijos llamados «aumentativos» y «diminutivos» y la propiamente «gramaticalizada» (desinencia de plural). De forma lúdica, se nos presenta a los lectores los ejemplos para ilustrar la teoría, aunque conduzca las actividades del apartado a lo puramente gramatical. La única que tiene un propósito comunicativo está en portugués. Nos parece que hace falta al estudiante lusohablante —e incluso al profesor— una actividad semejante o directamente adaptada para el español.

En el apartado 6, "Cuantificación gramatical independiente: Cuantificadores numerales e indefinidos", se analizan los dos grandes grupos de morfemas cuantificadores independientes: los numerales y los indefinidos (terminología gramatical tradicional). Sin embargo, utiliza otras terminologías basadas en otro autor y añade a un esquema nuevas terminologías: «cuantificación precisa» frente a una «cuantificación imprecisa». En este apartado se reproduce un extenso cuadro de los numerales que, a nuestro juicio, es innecesario, pues uno puede comprender las observaciones añadidas al mismo sin haber de consultarlo. Sin embargo, son importantes desde el punto de vista intercultural los comentarios que hace sobre las formas y el uso de los numerales y las actividades propuestas para fijar el tema.

En el apartado 7, "Cuantificación comparativa", el autor cita la terminología tradicional sobre los tipos de subordinadas comparativas y se refiere también a la cuantificación comparativa lingüística. Se percibe una inclinación por parte del autor a la terminología lingüística. En las actividades propuestas, además de que el alumno puede aplicar la cuantificación comparativa, puede aprender también varias comparaciones frecuentes —los clichés— utilizadas en el lenguaje cotidiano y las que aportan un contenido cultural específico que un estudiante lusohablante no comprendería por sí sólo obligan al autor a explicarlas en el apartado "Soluciones de las actividades".

El último apartado, "Cuantificación superlativa", se centra en un tema, que como señala el propio autor, "ya apuntamos en anteriores", pues forma parte de uno de los cuatro tipos posibles de la «cuantificación comparativa». El apartado supone el cierre de la teoría y de las actividades propuestas.

En el noveno apartado, "Solución a las actividades", el autor no sólo ofrece las respuestas a las actividades propuestas a lo largo del libro, sino que explica las diferencias existentes entre los dos idiomas y aclara interferencias culturales que pueden ser un escollo en la comprensión o elaboración de la actividad.

En el apartado "Bibliografía", el autor registra una serie de libros y artículos utilizados tanto en la parte teórica como en las actividades prácticas. La vasta documentación —tanto en español como en portugués— permite a profesores y a alumnos futuros estudios y ampliaciones sobre el tema. La presencia de libros en portugués obedece al propio carácter contrastivo del volumen, hecho que lo enriquece aún más.

En definitiva, recomendamos este nuevo volumen de la Colección Complementos, Serie Didáctica, a profesores, alumnos y futuros profesores de la lengua española para lusohablantes como un "complemento" al desarrollo de las competencias

comunicativas, estratégicas y culturales, como una guía para que el profesor elabore su propio material sobre el tema y, principalmente, para concienciar a profesores y alumnos de que lo lúdico y el humor también pueden (y deben) formar parte de nuestra praxis docente.

Bárbara da Silva Machado
Universidade Veiga de Almeida

Ana Cristina dos Santos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ Universidade Veiga de Almeida

**Sant'Anna, Vera Lucia de Albuquerque, 2004,
*O trabalho em notícias sobre o Mercosul. Heterogeneidade
enunciativa e noção de objetividade*, São Paulo: EDUC, 267 pp.**

São fatos inquestionáveis a atuação e o papel de socialização desenvolvidos pela mídia nas sociedades contemporâneas, quando se incumbem do acesso e da divulgação junto ao grande público de informações que permitem a circulação dos mais diversos assuntos: de relatos locais do cotidiano a questões de amplitude mundial. Porém, o que será *informar*? Que conceitos há sobre o que venha a ser *informação*? O que é socializar informações? Será possível "informar objetivamente" fatos / temas de nosso cotidiano? Será viável contar algo sem se posicionar a partir de um determinado ponto de vista? Por essa e por outras muitas questões / razões, a mídia vem servindo de objeto de análise para inúmeros estudos acadêmicos. Discutir concepções acerca do processo de comunicação e da transmissão de informações é tema provocador que não apenas implica os estudos da linguagem, mas também envolve reflexões que dialogam com as ciências da economia, da política, da filosofia, da sociologia, da geografia econômica, da ergonomia... *O trabalho em notícias no Mercosul. Heterogeneidade enunciativa e noção de objetividade* é uma obra que instaura esse diálogo com diversas áreas do conhecimento, em função da natureza da análise realizada: buscar compreender o papel do mundo do trabalho na organização do Mercosul, a partir de notícias publicadas em jornais diários impressos da Argentina e do Brasil, sobre a indústria automotiva.

Trabalhando com articulações que se estabelecem entre a linguagem e o trabalho, Sant'Anna assume uma perspectiva discursiva que confere lugar de destaque à interdiscursividade e o faz por meio de uma argumentação que recorre à interdisciplinaridade. Busca compreender o trabalho a partir de uma concepção ampliada

do mesmo, ou seja, enquanto objeto construído na interseção de uma diversidade de discursos que sobre ele são produzidos, e não como tarefa. Assume a constatação de que, da confluência de discursos de diferentes procedências presentes no gênero notícia, resultam diferentes efeitos de sentido que, ao serem postos em diálogo, se redefinem ou até se apagam.

Pautando-se no referencial teórico de uma lingüística do discurso, sob uma compreensão de base enunciativa da linguagem que privilegia sua dimensão dialógica, Sant'Anna tem como objetivo analisar de que modo nos jornais *Clarín* e *Folha de S. Paulo* se está construindo discursivamente “a participação do mundo do trabalho no processo de integração no marco do Mercosul, quando o tema das notícias é a imprensa automotiva”. Para tal, a autora encaminha suas discussões por questões fundamentais como a noção de *gênero do discurso*, incluindo ainda indagações sobre a tensão / distanciamento instalado entre o informar e o opinar, quando problematiza uma certa concepção ingênua de *notícia* como espaço qualificado no qual a opinião não se faz presente, isto é, como espaço no interior do qual é possível “informar objetivamente”. Ao considerar a necessidade de captar possíveis opiniões inerentes a qualquer manifestação da subjetividade humana, mesmo em gêneros nos quais tradicionalmente estas não se fazem marcadamente presentes, Sant'Anna propõe discussões teórico-metodológicas sobre as manifestações da heterogeneidade enunciativa, em particular as identificadas por meio das marcas do discurso relatado, que, a nosso ver, transcendem o estudo do gênero em questão.

Dessa forma, sua análise nos faz refletir sobre os diversos processos de instauração de efeitos de sentidos no / pelo discurso, no gênero notícia, tendo como fundamental instância de captação desses efeitos a identificação e o estudo das marcas de introdução ao relato. Ao aprofundar as discussões sobre a categoria de análise do discurso relatado, Sant'Anna propõe-nos um *continuum* que garante o acesso a contradições verificadas no processo de atribuição das vozes trazidas pelas notícias envolvendo a indústria automobilística na conformação do Mercosul. Sua proposta organiza os enunciados numa escala de graus de decrescente visibilidade de inscrição de vozes: num extremo, a entrevista como forma de relato que cria o efeito de restituição exata das palavras atribuídas ao outro; a seguir, formas intermediárias de inscrição da palavra do outro por meio do *discurso direto*, do *discurso indireto*, da *modalização em discurso segundo* e do *intertexto*; finalmente, num outro extremo, a proposta de uma nova categoria de captação de outras vozes que denomina *discurso narrativizado*, forma de relato que atesta um grau máximo de apagamento desse Outro.

A proposta dessa forma de relato denominada *discurso narrativizado* permite a identificação / recuperação de discursos cuja atribuição da fonte encontra-se ausente no enunciado, ou seja, está totalmente apagada. O discurso do Outro se confunde com o do Eu, o do enunciador-jornalista e, conseqüentemente, cria-se uma ficção de ocultação da opinião, ratificando, desta forma, a aparente possibilidade de “informar objetivamente”, exatamente como pretendem muitos dos modelos propostos por profissionais da área dos estudos da comunicação.

Incluir tal modalidade de relato como via de acesso à captação de vozes (sempre sutis) que se fazem presentes na notícia possibilita-nos, enquanto estudiosos da

linguagem, o acesso a uma dimensão muito produtiva para a redefinição do que se vem entendendo por *discurso relatado*. Trata-se de uma categoria polêmica e de difícil identificação, não resta a menor dúvida, mas que se mostra fundamental no que diz respeito à consecução dos objetivos traçados pela autora.

As vozes presentes nas notícias foram organizadas em torno da identificação do espaço discursivo em que se inseriam. Este procedimento de análise garantiu a Sant'Anna o acesso a uma topografia discursiva das forças de embate presentes no conjunto de textos dos dois jornais. Em seus resultados, a pesquisadora depara-se, assim, com um espaço discursivo ocupado por ministros, presidentes, empresários, legislações... No entanto, nesse espaço, identifica a ausência do principal envolvido na questão da indústria automobilística ao constatar o sistemático apagamento da palavra do trabalhador. Como ela mesma nos expõe, na parte IV da obra, “muitos falam, de muitos espaços, mas falta um”.

Do ponto de vista metodológico, se, por um lado, a proposta de Sant'Anna provoca-nos inúmeras indagações e expectativas, fazendo-nos prever dificuldades a serem enfrentadas para a realização desse percurso, por outro, permite-nos acompanhar a reflexão acerca da construção de um processo de pesquisa que nos é cuidadosamente recontado e no qual ficam expostos os impasses e as limitações intrínsecas ao trabalho dos que se dedicam a análises envolvendo a linguagem, em particular, os analistas do discurso. Essa visibilidade dada à trajetória demonstra o amadurecimento das reflexões que o estudo nos propõe e dá relevância ao trabalho do profissional da linguagem que se volta para a materialidade lingüística como entrada produtiva de sustentação de suas análises. Propostas como esta permitem o aprofundamento das reflexões acerca dos conceitos de *informação* e, conseqüentemente, de *comunicação*, indo além de uma concepção linear cuja produtividade é, no mínimo, discutível.

Dessa forma, sentimo-nos à vontade para afirmar que a obra de Sant'Anna abre-se a diversos ramos das ciências humanas que tenham como interesse o mundo do trabalho e as práticas de linguagem, enquanto práticas sociais que garantem a interação e a circulação de uma memória construída discursivamente. Buscar compreender a historicidade do homem a partir da recuperação dos discursos que este produz é tarefa difícil, pois implica refletir sobre um contexto no qual estamos inseridos. Pressupõe que nos situemos no cerne de questões construídas a partir de uma rede de pontos de vista que se contradizem, se completam, se sobrepõem, se omitem.... e sobre os quais, na maioria das vezes, não temos uma visibilidade clara. Refiro-me à rede de interdiscursos que precisam ser compreendidos a partir de sua situação de enunciação: um diálogo específico voltado para uma determinada opção de gênero – a notícia – e produzido num determinado contexto (participantes, tempo e lugar) – neste caso, a construção do Mercosul.

Pela natureza da proposta, podemos afirmar que este é um livro que vem somar não só para os profissionais que atuam como lingüistas ou professores de lingüística, mas também para os envolvidos com a comunicação, a história, a economia, a política, a filosofia, a geografia econômica, enfim, para os que buscam melhor compreender as relações homem-mundo-linguagem. Uma contribuição, sem dúvida, da maior relevância para os estudos que almejam a socialização do conhecimento, que emprestam seu olhar

crítico a problemas de dimensão social compreendidos a partir das práticas de linguagem que circulam e ocupam espaços como o da mídia. Nesse patamar situo o trabalho de Vera Sant'Anna, inicialmente uma tese de doutorado que, agora, ao ser reapresentada sob a forma de livro, poderá certamente alcançar o justo equilíbrio entre o interesse de uma pesquisa que se revela original e produtiva pelos dispositivos de análise que atualiza e o desejo do leitor interessado pelos estudos das práticas de linguagem que tematizam o mundo do trabalho.

Maria del Carmen F. González Daher
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

**Volpe, Miriam L., 2004, *Geografías de exilio: Mario Benedetti*, Uruguay, Ediciones La Gotera, 219 pp.
 (Colección Hermes Criollo. Serie ensayo crítico y teoría)**

El 25 de marzo del corriente año, en ocasión del homenaje de entrega del título de *Doctor Honoris Causa* de la Universidad de la República al escritor y profesor Mario Benedetti, se presentó, inaugurando la "Serie ensayo crítico y teoría" de Ediciones La Gotera, el libro de la investigadora uruguaya Miriam L. Volpe *Geografías de exilio: Mario Benedetti*.

Hace algún tiempo atrás John Beverley se hacía una pregunta acerca de una necesaria y urgente cuestión teórico-crítica, que disparada a partir de las narrativas de Cesar Vallejo, buscaba instaurar nuevamente una reflexión actual sobre la perturbadora relación entre proyecto estético y proyecto político. *Geografías de exilio* de Miriam Volpe reinstaura este cuestionamiento, por otros caminos, al iluminar con su escritura la importancia del ensayo crítico juntamente con la de una biografía intelectual que se desdobra, preciosamente, en una biografía cultural. Entre andamios, soportes teóricos y derroteros la autora hibridiza estos tres géneros caros del discurso latinoamericano al acompañar con argucia crítica la vasta y polifónica obra de Mario Benedetti.

Al operacionalizar la historia con mayúscula en territorios de experiencia y de estética —arte y vida—, la cartografía crítica diseña una explosión de significados que guían la lectura de la obra de Benedetti a partir de tres puntos clave y de confluencia desbordando, de esa manera, la posible llaneza de un típico cuaderno de bitácora, de una biografía intelectual. Esos tres puntos: el insilio, el exilio y el desexilio configuran conceptos abiertos y en constante reelaboración que se proponen una religación, calmada y no por eso menos profunda, de las categorías de autor, intelectual, obra, cultura e historia. Así se construye un camino privilegiado para visitar momentos estéticos clave de la cultura

uruguaya y latinoamericana, contribuyendo no sólo a la iluminación de la importante obra de Mario Benedetti, sino también a ahondar y a ampliar el problema del exilio —y sus vastas formas— dentro de la geografía cultural latinoamericana. Estos tres conceptos funcionan así como “andamios” y como soportes de lectura de las diferentes maneras de relacionar la realidad histórica y las ideas —la realidad y el anillo letrado— que se formaron sobre ella los intelectuales y los artistas al respecto de las categorías histórico-políticas como las de país-colonia, dependencia cultural, centro-periferia, etc.

Por otra parte, las formas con las que la autora empalma la ruta individual, la carrera artística, las diferentes dicciones estéticas de Benedetti y los caminos zigzagueantes de la cultura y la vida política uruguaya ofrecen un sabroso y enriquecedor puente entre vida intelectual, artística y cultural que se remonta desde la década de los 40 hasta la actualidad.

Si por un lado, el campo semántico conceptual suscitado por el insilio, el exilio y el desexilio sondea los territorios históricos, personales y estéticos en que se mueve la conciencia y la enunciación de un escritor uruguayo, por otro, un fructífero ligamen se produce, como una especie de vuelta de tuerca, para reabastecer de energías y actualizar el problema de la novela histórica —problemática que tiene su especificidad dentro del continente— como en los análisis en que Miriam Volpe visita nuevamente novelas como *Primavera con una esquina rota*, *La borra del café* y *Andamios*. Pues lo que está en juego, para la autora, es enlazar, y de modo muy perspicaz, las nuevas lecturas sobre la historia y sobre la literatura con el concepto de “testimonio” de modo tal de poder escapar al peso de las trampas, hoy en día muy cristalizadas, que la crítica literaria generó alrededor de la llamada literatura documental, realista, etc.

El libro, escrito de forma circular, resulta un inventario de las múltiples relaciones entre estética y política a partir de textos que se abren como laboratorios artísticos y que hablan, como en ecos, de otros tantos autores y obras de Latinoamérica. De esta manera, se nos invita a leer desde la inscripción del *grafitti* en el muro —hacia el comienzo— hasta la placa que reza los mismos versos del mismo poema “De árbol a árbol” en el jardín universitario —a modo de cierre—, y se nos pasea desde el mundo de la poesía coloquial y conversacional, del ensayo crítico, hasta al de las formas híbridas de la narrativa como en las tres novelas ya mencionadas.

Con un ritmo marcado por las anécdotas personales de Mario Benedetti y la marcha de los acontecimientos, Miriam Volpe consigue rescatar un cuadro amplio, en sus varios sentidos, con un tono que invita a desafiar la borra de café.

Silvina Carrizo
Universidade Federal de Juiz de Fora



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EN BRASIL
EMBAJADA DE ESPAÑA



Embajada de España en Brasilia
Consejería de Educación
SES Av. das Nações, Q. 811, Lote 44
70429-900 Brasilia-DF

Tel.: (61) 3244-9365, Fax: (61) 3244-9382

www.sgci.mec.es/br
consejeria.br@mec.es

Impresso por:
THESAURUS EDITORA DE BRASÍLIA
SIG Quadra 8 - Lote 2356
70610-480 - Brasilia-DF
Tel.: (61) 3344-3738 - Fax: (61) 3344-2353
www.thesaurus.com.br

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN EN BRASIL

SES - Av. das Nações, Q-811, Lote 44

70429-900 - BRASÍLIA - DF

Tel.: 61-3244.9365 Fax: 61-3244.9382

consejeria.br@mec.es -INFORMACIONES GENERALES

www.sgci.mec.es/br

AGREGADURÍA DE EDUCACIÓN EN RIO DE JANEIRO: juanmanuel.oliver@mec.es**Equipo de Asesores Técnicos****BRASILIA / DF**

Embajada de España en Brasil

SES - Av. das Nações, Q-811, Lote 44

70429-900 Brasília - DF

Tel.: 61-3244.9365

Fax: 61-3244.9382

SÃO PAULO / SP

Colegio hispanobrasileño

"Miguel de Cervantes"

Jorge João Saad, 905 Morumbi

05618-001 - São Paulo - SP

Tel.: 11-3779.1851/1879

Fax: 11-3501.2293

RÍO DE JANEIRO / RJ

Centro de Recursos Didácticos de Español -

Instituto de Letras

Rua São Francisco Xavier, 524, Sala 11.111 -

11º Andar, Bloco F - Maracanã

20550-013 - Rio de Janeiro - RJ

Tel.: 21-2569.6810

CURITIBA / PR

Centro de Treinamento em Paraná

Salvador de Ferrante, 1651

81670-390 - Curitiba - PR

Tel.: 41-377.1762 - Fax: 41-377.1825

PORTO ALEGRE / RS

Consulado General de España

91330-180 Porto Alegre - RS

Tel./Fax: 51-3338.9963

SALVADOR / BA

Consulado General de España

Rua Marechal Floriano, 21 - Canela

40110-010 Salvador - BA

Tel.: 71-3371.977 Fax: 71-336.0266

BELEM / PA

Centro de Recursos Didácticos de Español

Casa de Estudos Hispano-Americanos.

Travessa 3 de Maio 1573 - São Braz

66063-390 - Belém - PA

Tel.: 91-3229.4469

COLEGIOS HISPANOBRASILEÑOS

Colegio hispanobrasileño

"Miguel de Cervantes"

Jorge João Saad, 905 Morumbi

05618-001 São Paulo - SP

Tel.: 11-3779.1800 - Fax: 11-3742.3604

www.cmc.com.br

info@cmc.com.br

Colegio hispanobrasileño

"Santa Maria Cidade Nova"

Rua Professor Costa Chiad, 15

31170-250 Belo-Horizonte - MG

Tel.: 31-3484.1155

www.sea.pucminas.br

seaep@pucminas.br

<http://www.sgci.mec.es/br/>