

Ministerio
de Educación, Cultura
y Deporte

ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

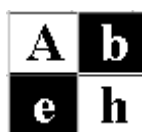
XXV/2015





ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

XXV



2015



Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos

1. Cultura hispánica - Periódicos

I. Embajada de España en Brasil – Consejería de Educación,
ed. II. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España

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

ISSN 2318-163X



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Subsecretaría

Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

Edición: diciembre de 2015

NIPO: 030-15-325-0 (papel) 030-15-326-6 (en línea)

ISSN: 2318-163X

DOI: 10.4438/2318-163X-CBR-ABEH-25

ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ana Lúcia Esteves dos Santos
Universidade Federal de Minas Gerais

Antoni Lluch Andrés
Consejería de Educación. Embajada de España

Antonio Messias Nogueira
Universidade Federal da Bahia

Antonio Roberto Esteves
Universidade Estadual Paulista

Begoña Sáez Martínez
Consejería de Educación. Embajada de España

Carlos Felipe Pinto
Universidade Federal da Bahia

Isabel Gretel Eres Fernández
Universidade de São Paulo

José Suárez-Inclán García de la Peña
Consejería de Educación. Embajada de España

Maria Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo

Pedro Câncio da Silva
Conselho de Professores de Espanhol do Rio Grande do Sul

Sílvia Cárcamo de Arcuri
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vicente Masip Viciano
Universidade Federal de Pernambuco

Manuel de la Cámara Hermoso
Embajador de España en Brasil

Álvaro Martínez-Cachero Laseca
Consejero de Educación de la Embajada de España

CONSEJO EDITORIAL

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Universidade Federal de Santa Catarina

Alai Garcia Diniz
Universidade Federal de Santa Catarina

Ana Cecilia Arias Olmo
Universidade de São Paulo

Antonio Messias Nogueira
Universidade Federal da Bahia

Carlos Felipe Pinto
Universidade Federal da Bahia

Carmen Hsu
University of North Carolina - EEUU

Eduardo Amaral
Universidade Federal de Minas Gerais

Elena Cristina Palmero González
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Felipe Blas Pedraza Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha - España

Graciela Ravetti
Universidade Federal de Minas Gerais

Isabel Gretel Eres Fernández
Universidade de São Paulo

José Manuel Lucía Mejías
Universidad Complutense de Madrid

Luizete Guimarães Barros
Universidade Federal de Santa Catarina

Magnólia Nascimento
Universidade Federal Fluminense

María Antonieta Andión Herrero
Universidad Nacional de Educación a Distancia – España

María Dolores Aybar Ramírez
Universidade Estadual de São Paulo - Araraquara

María Stoopan
Universidad Nacional Autónoma de México

María Teresa Miaja
Universidad Nacional Autónoma de México

Milagros Rodríguez Cáceres
Universidad Castilla-La Mancha - España

Raquel Macciuci
Universidad Nacional de La Plata - Argentina

SECRETARIA DE REDACCIÓN

María Cibeles González Pellizzari Alonso
FECAP/Colegio Miguel de Cervantes

DIRECTORA

Begoña Sáez Martínez
Consejería de Educación. Embajada de España

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 hasta que se decida qué trabajos serán publicados.

Los trabajos que se envíen deben ser originales e inéditos y no deben estar aprobados para su publicación en ningún otro lugar. Los textos se presentarán grabados en archivo informático, 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. También debe incluir resumen (5 líneas) en la lengua del artículo y un abstract (en inglés), ambos con 5 palabras clave / keywords.
3. La extensión de los trabajos no podrá ser superior a los 30.000 caracteres, en el caso de los artículos, ni a los 5.000 caracteres, en el caso de las reseñas. No se considerarán los trabajos que sobrepasen ese número de caracteres.
4. Los textos se presentarán escritos con las siguientes normas de formateo:

Configurar página. Márgenes (Sup., Inf., Izdo., y Dcho.): 2 cm. Encuadernación/medianiz: 0. Posición margen interno/Posição da medianiz: izquierda. Varias páginas: normal. Aplicar: todo el documento.

Párrafo. Alineación: justificada. Nivel de esquema/Nível do tópico: texto independiente/corpo de texto. Sangría y espaciado/Recuo e espaçamento: todo 0. Interlineado/ Espaçamento entre linhas: sencillo/simples.

Título. Minúscula, Fuente: Próxima nova light 24. Dos espacios hacia abajo. (Tres si no hay subtítulo).

Subtítulo. Fuente: Próxima Nova Semb 13. Tres espacios hacia abajo.

Nombre del autor. Minúscula. Fuente: Próxima Nova Reg 13. Un espacio hacia abajo.

Nombre de la institución. Fuente: Próxima Nova Light 13. Dos espacios hacia abajo.

Resumen. Fuente: ITC Garamond Std book 12. Un espacio hacia abajo.

Texto del Resumen. Fuente: ITC Garamond Std Lt 12. Dos espacios hacia abajo.

Palabras clave. Fuente: ITC Garamond Std book 12. Un espacio hacia abajo.

Texto de Palabras clave. Fuente: ITC Garamond Std Lt 12. Dos espacios hacia abajo.

Abstract. Fuente. ITC Garamond Std book 12. Un espacio hacia abajo.

Texto del Abstract. Fuente. ITC Garamond Std Lt 12. Dos espacios hacia abajo.

Keyword. Fuente. ITC Garamond Std book 12. Un espacio hacia abajo.

Texto de Keywords. Fuente: ITC Garamond Std Lt 12. Dos espacios hacia abajo.

Epígrafe. Minúscula, fuente: Próxima Nova Reg 13. Dos espacios hacia abajo.

Subtítulo o subapartado. Fuente: ITC Garamond Std book 12. Dos espacios hacia abajo.

Texto. Fuente. ITC Garamond Std Lt 12. Primer párrafo sin tabulación. Resto de párrafos con una tabulación y sin dejar espacios entre ellos.

Citas. Dos espacios superior e inferior. Fuente ITC Garamond Std Lt 10 y toda la cita con una tabulación.

Fotografías o imágenes: dos espacios superior e inferior.

Pie de foto. Próxima Nova Reg 9. Después dos espacios hacia abajo.

Versos. Igual que las citas.

Notas al pie de página. Próxima Nova Lt 10. Interlineado sencillo o simples.

Bibliografía. Letra Próxima Nova Reg 13. Dos espacios hacia abajo. Referencias: fuente ITC Garamond Std Lt 12

5. Las citas breves se han de incluir en el texto entrecomilladas; las citas largas se separan en párrafo destacado.

6. Las palabras que se quieran resaltar por razones de contenido o estilo deben aparecer en cursiva, nunca en negrita o en versales.

7. 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).

8. 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)”.

9. Los cuadros, mapas, gráficos y fotografías deben ser originales y ofrecer la mejor calidad posible, escaneados y grabados en archivo con extensión .jpg, .gif o .cdr. Todos ellos deben ir numerados y acompañados de una leyenda que los identifique.

10. Las reseñas deberán incluir:

Título. Igual que para los artículos.

Nombre del autor. Minúscula. Fuente: Próxima Nova Reg 13. Sin espacio hacia abajo.

Ciudad de edición, editorial, año de publicación y número de páginas. Fuente: Próxima Nova Reg 13. Tres espacios hacia abajo.

Texto, citas, etc. Igual que para los artículos. Tres espacios hacia abajo.

Nombre del autor de la reseña. Fuente: Próxima Nova Reg 13. Sin espacio hacia abajo.

Nombre de la institución. Fuente: Próxima Nova Light 13.

11. Las traducciones presentadas deberán venir acompañadas de la correspondiente autorización del autor de la obra original (cuando sea necesario).

12. Todo autor u obra mencionados en el texto deben aparecer en una bibliografía final. La bibliografía se ajustará a la siguiente presentación (con fuente ITC Garamond Std Lt 12):

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).

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.

Para películas:

APELLIDO(S), Nombre del director (dir.): *Título en el idioma original (Título traducido si se utiliza una versión en otro idioma)*, Productora, País, año.

Ejemplo:

ALMODÓVAR, Pedro (dir.): *Entre tinieblas*, Tesauo, España, 1983.

Para artículos en red:

APELLIDO(S), Nombre, "Título del artículo", en Título de la publicación digital [si la hubiera], Año, disponible en <<http://www...>> [fecha de consulta].

Ejemplo:

LEIBRANDT, I., "El aprendizaje intercultural a través de la literatura", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2006, disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/aprendiz.html>> [18 nov. 2014].

Los trabajos serán enviados al siguiente correo electrónico:

anuario-abeh@cmc.com.br

o por correo:

Colegio Miguel de Cervantes – Dpto. Cursos de Español

(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. A este efecto los autores de los artículos habrán de firmar un contrato de cesión de derechos con el MECD español, que les será facilitado desde la Consejería de Educación correspondiente. 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

ÍNDICE

VOLUMEN I

ESTUDIOS

La Crónica de <i>quiltraloca</i>: bordando rastros por las orillas harapientas de la ciudad	15
Eder Porto de Santana	
A impossibilidade de redenção pela memória na "Cuarta Derrota: 1940 o Los girasoles ciegos", de Alberto Méndez	25
Flavio Pereira	
Epistolario José Ángel Valente / Gabino-Alejandro Carriedo	43
Saturnino Valladares	
Tecnologías del yo: para entrar y salir de la ficción	55
Miguel Ángel Zamorano Heras	
Lo monstruoso ideológico en ficciones de Bioy Casares y de Alberto Laiseca	67
Graciela Ravetti	

RESEÑAS

Antonio Maura, <i>Cartografía Literaria de Brasil</i>	83
Ascensión Rivas Hernández	
María Irazusta, <i>Las 101 cagadas del español. Reaprende nuestro idioma y descubre algunas curiosidades</i>	85
Antoni Lluçh Andrés	
Maite Zubiaurre, <i>Culturas del erotismo en España 1898-1939</i>	89
Begoña Sáez Martínez	

VOLUMEN II

ESTUDIOS

Devociones de lo nacional en la obra de Ernesto Giménez Caballero: ensayo, genericidad e imagen ..	99
Adriana Minardi	
El género textual en la enseñanza del español como lengua extranjera. Contribuciones para la ingeniería didáctica	113
Verónica Sánchez Abchi	
Acercamiento al SMS como género textual a partir del análisis de una muestra recogida en La Habana	129
Kelly Linares Terry	
Modelos textuales como ideologías lingüísticas y capital simbólico	141
Ígor Rodríguez Iglesias	
De mona burguesa a virago: Una lectura cinésica de la Jacinta galdosiana	153
Nadia Gisele Arias	
Política educativa de lengua extranjera: la enseñanza del español en las escuelas públicas de Macapá/AP	167
Lílian Latties dos Santos	

RESEÑAS

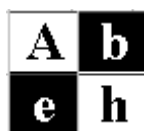
Miguel de Cervantes, <i>Novelas ejemplares</i> . Traducción de Ernani Ssó.....	177
Begoña Sáez Martínez	

VOLUMEN I



2015

ESTUDIOS



2015

La Crónica de *quiltraloca*: bordando rastros por las orillas harapientas de la ciudad

Eder Porto de Santana
Universidade Federal da Bahia

Resumen

El artículo analiza la crónica como modo contemporáneo de narratividad desde su carácter fronterizo entre el periodismo y la literatura y su sentido de fragmentación. A través de los conceptos de *literatura menor*, *desterritorialización* y *performatividad* se observan algunos rasgos estéticos del escritor y artista performático chileno Pedro Lemebel al mediatizar su crónica radiofónica *La loca del carrito*.

Palabras clave

crónica; literatura menor; comunicación; Lemebel; Performance.

Abstract

This article analyzes the chronicle as a contemporary way of narrative, considering its frontier state among journalism and literature and its fragmentary sense. Through the concepts of *minor literature*, *(dis)orientation* and *performativity*, it observes some esthetic practices by the Chilean writer and performer Pedro Lemebel in his radio chronicle *La loca del carrito*.

Keywords

chronicle; minor literature; communication; Lemebel; Performance.

A la cuestión de cómo se distinguen el discurso literario y el periodístico - ¿de hecho se diferencian? – se puede suscitar una serie de discusiones ideológicas e implicaciones interdisciplinarias. Dentro de este dilema, la crónica se nos presenta como un producto ejemplar para complejidades, puesto que acaba por ser un género ubicado entre el periodismo y la literatura, y, por lo tanto, a veces considerado como forma menor (¿cotidiana?) de representar (¿informar?) la realidad, sobre todo cuando sus autores pueden ser a la vez literatos canónicos, comunicadores y profesionales que se ganan la vida escribiendo para diarios. He pensado en la oportunidad de hablar acerca de la crónica como un tipo de escritura típica de la Modernidad y, más acentuadamente, de la Modernidad Tardía¹ (Pizarro, 2004: 28), justamente por su carácter nómade, múltiple y subversivo.

De la idea de crónica, más canónica – y no menos inestable- traigo la descripción de Angélica Soares:

Relacionada con el tiempo (chrónos), o más bien, con su tiempo, la crónica lo atraviesa por ser un registro poético y muchas veces irónico, a través del cual se encuadra el imaginario colectivo en sus manifestaciones cotidianas. Polimórfica, ella se vale afectivamente del diálogo, del monólogo, de la alegoría, de la confesión, de la entrevista, del verso, de la reseña, de personalidades reales, de personajes ficticiales... alejándose siempre de la simple reproducción de los hechos. Y, como literatura, ella capta poéticamente el instante, eternizándolo. (Soares, 2007:64. Traducción nuestra)

En general, lo que se observa es que la crónica se desliza en la frontera del periodismo estilizado y de la literatura referencialista, enraizando su discurso en la urbanidad moderna. Ella centraliza su contingencia en el rato, es decir, en el fragmento, a fin de resumir y potencializar la vida *real* su diagramación periodística.

Imagínese, por ejemplo, la hoja de un periódico (tan efímera e inútil al día siguiente) como medio de comunicación y de representación de la vida moderna mimeografiada en su convulsión, pluralidad y caos, es decir, la vida como cosa miméticamente imposible y desechable. Dadas las complejidades de la vida, de la explosión de los sistemas estables de representación, como predica la crítica estructuralista y post-estructuralista, la cotidianidad tradicionalmente representada va a sufrir cambios de perspectiva:

El periódico no solo erige lo nuevo –lo otro de la temporalidad tradicional– como principio de organización de sus objetos, tanto publicitarios como informativos; también deslocaliza –incluso en su disposición gráfica del material– el proceso comunicativo. En el periódico, la comunicación se desprende de un contexto delimitado de enunciación, configurando un mundo-de-vida abstracto, nunca totalmente experimentado por los lectores como el campo de su existencia cotidiana. (Ramos, 2009: 228)

Al final, representar la ciudad, campo discursivo moderno, resulta lo mismo que describirla y comunicarla, intentar ponerla en orden a la mirada *deslocalizada* y frenética de su observador. Se materializan, pues, la temporalidad y espacialidad segmentadas (diagramadas), pegadas de añicos múltiples como un mosaico montado y sus diversas perspectivas. Las lógicas, periodística y literaria, de recorrer sobre la vida ahí se confunden, ambas son intentos de reorganizar el lenguaje (o las cosas), lo que sobredetermina el espacio urbano.

El periódico, como clave centralizante de una consciencia de ciudad unificada, intenta privatizar la vida en un sistema de comunicación global, encerrándole a su lector particular en la ilusión de conocer y compartir la pluralidad de su entorno, lo que implica un nuevo sentido de lo colectivo y oblitera individualidades y diferencias.

¹ O como llaman unos Postmodernidad, cuyas cuestiones de estudio giran alrededor de una crítica postestructuralista de pérdida del origen, la pérdida de estabilidad del valor de verdad, de los sistemas de significación y subjetivación. Ana Pizarro (2004: 28) describe la Modernidad Tardía a partir de los años 60 del siglo XX, momento de muchas transformaciones sociales en Latinoamérica y de la internacionalización de su espacio político, desde un lugar periférico.

Por cierto, esta cuestión me hace recordar un minicuento de Julio Cortázar (1995), *El diario a diario*, cuando un señor se baja de un tranvía – alegoría de la ciudad moderna y bien comunicada – llevando un periódico debajo del brazo y, tras haber consumido su lectura, lo abandona en un banco de plaza antes de seguir su rutina:

Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que una anciana lo encuentra, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Luego se lo lleva a su casa y en el camino lo usa para empaquetar medio kilo de acelgas, que es para lo que sirven los diarios después de estas excitantes metamorfosis. (Cortázar, 1995:36)

En verdad, el diario, que pretende describir un mismo sentido de coexistencia en una ciudad *real*, es solo (y es todo) un montón de hojas revueltas que gana sucesivas y distintas significaciones a partir de cada recorte subjetivo. Así, la vida se construye dentro y fuera del papel, o mejor, se realiza siempre como invención interrelacionada, sea en la propuesta objetiva de referir e informar, en el anhelo de leer y conocer el todo de la *ficción cotidiana*, o en las múltiples perspectivas de un narrador literario. Al final, el diario del señor en el tranvía demuestra su potencia de *excitante metamorfosis*: ironía que convierte lo útil en inservible, y el diario obsoleto (antes láminas de decodificación de la vida) en un buen paquete de feria (a ello, más adelante, lo llamaré *performatividad*).

Tal como en un mosaico visto de muy cerca, la ciudad de notas yuxtapuestas pierde su pretensión de imagen total para problematizar cuán inconexa es, apuntando la diferencia y la articulación ampliada de cada fragmento, la latencia ciega de cada uno de ellos, y es así que, hacer literatura, tal como comunicar, dar u omitir la noticia, etc., se convierte en algo eminentemente interesado y político.

La idea de fracción, dentro de un sistema representacional, nos permite aludir al concepto de *literatura menor* (Deleuze y Guattari, 1990: 28). Según este concepto - y lo admito para la crónica por ser literatura apoyada en lo diario- la *literatura menor* es una literatura de minorías, de las marginalidades sociales, que inevitablemente intercambia el sujeto (el fragmento) por la multiplicidad colectiva (el todo o los todos interseccionales). De su carácter eminentemente político, ella crea “dispositivos de enunciación colectiva” (Deleuze y Guattari, 1990: 31), revolucionando el lenguaje hermético, canónico de la literatura tradicional y sus senderos lingüísticos cristalizados. Creo que la crónica así lo hace, es decir, se acerca a los géneros reglados como la poesía y el cuento, pero se confunde y tropieza en el pedestal estético para *ensuciarse* en la barroca poética urbana y sus cachivaches culturales.

Por ello, la idea de *desterritorialización* y *reterritorialización* del lenguaje (Canclini, 2006: 289) es bastante útil para pensar el procesamiento del lenguaje cronista. Cuando uno piensa en la literatura producida por exiliados, judíos, inmigrantes, minorías étnicas, económicas, etc. y sus disposiciones en la ciudad moderna – en sus rincones más funestos e inhóspitos – se puede percibir el funcionamiento de esta metáfora geográfica y la necesidad vital de emergerse como expresión, aunque sea en nivel salvaje de sobrevivencia colectiva:

[...] paso del animal individualizado para la jauría o la multiplicidad colectiva [...] “menor” ya no califica ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o un uzbekiano escribe en ruso. Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo. (Deleuze y Guattari, 1990: 31)

Se refiere, por lo tanto, a hacerse añicos, vulgar, cotidiano, aplastado y echado a las orillas para volverse políticamente más incómodo, como un clavito pinchado en la suela de un zapato forrado de terciopelo. La metáfora del perro pateado – triste y rabioso – me remite directamente a las historias de *dulce atrocidad* de *De Perlas y cicatrices- crónicas radiales*, libro del escritor y

artista performático chileno Pedro Lemebel. Una de las secciones del libro se titula *quiltra² lunera*, sugiriendo un lugar de rebajo y humillación social del cual muchas voces musitan sus burlas en carne viva, envueltas en humaredas de suave aire poético.

Pedro Lemebel, *escritor-persona³* (Klinger, 2006: 53) emblemático de la contracultura chilena de los años 1980 y de la resistencia artística en la dictadura, ha sido siempre un activista político hiriente y abnegado. Asumía su *quiltra*, desde las diversas minorías políticas que conllevaba. Tal como el perro magullado (y aun pudiendo morder), Lemebel hace su *performance⁴* (Ravetti, 2003: 44) con una escritura estéticamente muy híbrida, tejiendo bordados neo-barrocos⁵ con la palabra al tiempo que escupe en el lenguaje culteranista para comunicarse con las masas populares. Ser poeta, cuentista o novelista muy poco importa para su indisociable militancia política, que va hilvanando los sub-recortes homosexual, travesti, *mapuche*, pobre, etc.

El autor, que colecciona un largo repertorio de intervenciones performáticas en eventos públicos, instalaciones audiovisuales, ensayos fotográficos, etc., cuando era partícipe del colectivo artístico *Yeguas del Apocalipsis⁶*, como literato se dedicó a escribir lo que él mismo denominaba *crónicas*. Es necesario destacar qué propósito articulador Lemebel busca para su escritura al nominarla así:

Yo digo crónica por decir algo, quizás porque no quiero enmarcar o alambrear mis retazos escriturales con una receta que pueda inmovilizar mi pluma o signarla en alguna categoría literaria. Puedo tratar de definir lo que hago como un calidoscopio oscilante, donde caben todos los géneros o subgéneros que posibiliten una estrategia de escritura, así la biografía, la carta, el testimonio, la canción popular, la oralidad, etc. [...] optaría por pensar en un agotamiento de las recetas genéricas de lo literario desarrolladas en Latinoamérica, especialmente en la novela y su ficción blanqueadora y amnésica. (Del Pino, 2001)

El carácter ambiguo de sus textos, socarrones, políticamente agrisulces me parece pertinente a su propuesta de crónica y, obviamente, a la afirmación de una *literatura menor* y masiva. Aunque evitado por gran parte de los medios de comunicación de su país, por sus declaraciones polémicas y verdades poco gentiles, Lemebel publicó algunas de sus crónicas en periódicos importantes como el diario *La Nación*, de Argentina⁷. Se observa, incluso, una tensión entre la cultura escrituraria y la cultura oral que demarca toda la noción de lo culto y literario en relación a lo popular. Sobre la utilización estratégica de los medios de comunicación por el autor, Ignacio Echeverría (2012) recuerda que Lemebel jugaba con estos dos límites, articulando el *hablar bonito*, o sea, imponente al oído iletrado del pobre y la posibilidad de brindar la literatura en otros medios menos sofisticados que el libro.

Creo, incluso, que estas tensiones coadunan con la perspectiva de Néstor Canclini (2006: 307) a respecto de interculturalidad, más específicamente, de las indiferenciaciones entre alta cultura y cultura popular, ya que esta se sostiene en la mala copia, en la repetición, en la piratería

² En Chile y Bolivia, *quiltra* significa un perro sin raza definida, o con muchas razas mezcladas

³ Concepto usado para estudios de autoficción y *performance*. La persona del escritor representa su proyección viva y personaje de su propia obra.

⁴ Lo digo desde los estudios de Performance y literatura, relacionada a una forma de trans-escritura mutisimbólica, involucrada en formas de archivamiento del cuerpo, de reconstrucción de memorias e identidades colectivas borradas, y a partir de lo subjetivo hacia lo público

⁵ La estética neo-barroca, nominada por el poeta argentino Néstor Perlongher, refiere a un rebuscamiento lujoso y exuberante del lenguaje poético para alcanzar efectos de bastardía artística de alcance y apreciación más popular. El barroquismo, dice Ignacio Echeverría, al contrario de la asociación con la alta cultura, "es una tendencia innata de la expresión popular" (Echeverría, 2012: 15).

⁶ Brescia (1989: 27).

⁷ Lemebel (2012: 114). La nota del libro informa que tras haber publicado la crónica *Las Orquídeas Negras de Mariana Callejeras* en el diario *La Nación*, en 1994, el escritor Roberto Bolaño la leyó y pudo comentarla con Lemebel, lo que inspiró la novela *Nocturno en Chile*

*kitsch*⁸. El discurso cronista de Lemebel consigue dimensionar la perspectiva consumista de la estética artística y burlarse de ella en tiempos neoliberales:

El arte de Lemebel se juega en el campo de tensiones así creado. Su instintiva, casi atávica suspicacia hacia la cultura escrituraria se traduce, por un lado, en la ‘ansiedad oral’ que traspasa todos sus escritos, y, por otro, en el empleo de toda una serie de estrategias comunicativas – performances, emisiones radiofónicas, difusión por internet – que obvian la letra impresa. Se traduce, además, en su prioritaria apuesta por medios de divulgación escrita poco elitistas, escasamente institucionalizados, como pueden ser revistas de izquierda, fanzines, etcétera. (Echeverría, 2012: 15)

En su libro *De Perlas y Cicatrices– crónicas radiales*, de 1998, Lemebel editó diversas historias anteriormente narradas por él mismo en un programa autoral en la *Radio Tierra – El Cancionero Lemebel*. En 30 minutos diarios, se podía escuchar la lectura radiofónica de las crónicas del escritor, con su propia voz grave y melódica, embalada por boleros, tangos y canciones nostálgicas de amor⁹, puestos a propósito como fondo musical. La cursilería cancionera resuena como eco antiguo y melancólico, es decir, como estrategia *desterritorializante* de un tiempo utópico, intercalado con ásperos contenidos de violencia locutoria.

Estas crónicas son rasgos escriturales que diseñan posibles cartografías de Santiago bajo la mirada poética y cruda del excluido social. Ensayo, pues, un Santiago desde sus adobes *menores*, desmigajados y sufridos. Ciudad, incluso, que desde su memoria colectiva se recalifica tras los años de la dictadura militar de Augusto Pinochet, la que agenció múltiples violencias políticas, morales, étnicas, identitarias, etc.

Paso a analizar una crónica de Pedro Lemebel intitulada *La loca del carrito (o el trazo casual de un peregrino frenesí)*, narrativa que se esfuerza en hacer mirar la mirada de un mendigo travesti habitante de calles de Santiago, siguiendo su paseo oscilante, andrajoso y recolector. La *loca*¹⁰ es un sujeto-espejo que refleja una “silueta desguañangada descalabra la lógica peatonal del apurado mediodía”, frente a un cuerpo *biopolitizado*¹¹ para un modelo homogéneo de ciudadanía:

De verlo continuamente cruzar la ciudad con su indumentaria de travesti doméstico, con su figura lunfarda, de mendiga, vieja bruja, señora tirilluda que detiene el tránsito con su espejismo teatral para la sorpresa de la gente [...] Todos vemos a diario su tranco sin prisa, hurgueteando en la basura revistas o libros viejos que luego comercia en la vereda de un Supermercado, explicando con clara lucidez la lectura de su contenido. Allí, vendiendo retazos literarios y fotocopias de textos suyos, es un elocuente sujeto cultural que contradice la imagen trastornada de su evadida contemplación. (Lemebel, 2010: 188)

Es curioso percibir en esta crónica de Lemebel algunos rasgos estéticos que Julio Ramos (2009) ya describía en los comienzos de la crónica moderna. En el capítulo dedicado a la crónica y su surgimiento entre el pasaje del siglo XIX para el XX, Ramos observa la llegada de la modernidad en Latinoamérica a través del crecimiento de pocos y aislados núcleos urbanos (Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro, etc.) y de las transformaciones sociales referentes a la comunicación social, al dibujo de nuevas clases laborales y las tensiones causadas por la ocupación (des)territorial de las ciudades.

⁸ El *kitsch* es la estética de la mala copia, el arte del mal gusto, la que tiene un sentido de desacralización de la obra de arte y su conversión en industria seriada, accesible a las clases sociales más bajas (Neyret, 2007).

⁹ Se trata del *camp* (la estética del glamour excesivo y nostálgico de la cultura gay) que, así como el *kitsch*, trata la cursilería dentro de un sentido *queer* (raro, extraño, desterritorializado). Las canciones de amor antiguas son reapropiadas dentro de una perspectiva político-simbólica hacia lo depreciado (Neyret, 2007).

¹⁰ La palabra *loca* en la jerga chilena se refiere al homosexual más ostentoso, afeminado, trabajado estratégicamente como condensador de otras minorías como la mujer, el pobre y los indios sudamericanos. El travesti también se incluye en este contexto, una vez que es el marginal que no tiene otra alternativa a la marginalización más arrasadora y, muchas veces, a la prostitución.

¹¹ Concepto del filósofo Michel Foucault para las incidencias y materializaciones del poder difuso en el cuerpo y en los modos de vida social, percibidos en patrones biológicos y sanitarios (Revel, 2005).

Es en este periodo cuando la ciudad se vuelve el espacio alegórico que diseña la cronología moderna, siendo contingencia de sus disparates, de sus incongruencias. La crónica llega a ser una forma casi inevitable de representar el bullicio de la vida urbana, de ponerla en orden, como había referido arriba.

El *hibridismo* – o los procesos de *hibridización* – traído por Néstor Canclini (2006: 255) nos puede ayudar a observar cómo la crónica - como propuesta literaria, periodismo y transmisión de saberes - pudo estéticamente viabilizar procesos interculturales, es decir, de dislocaciones de identidades, evidenciando las diferencias y la yuxtaposición entre los descompuestos culturales.

Traigo nuevamente el ejemplo del personaje *La loca del carrito*, en cuyo trayecto se percibe un sentido intenso de *desterritorialización* experimentada. “De su pasado no hay rastro”, dice el cronista, pero, en verdad, los *rastros*¹² hay que descubrirlos, en la genealogía meandrosa (y melindrosa) de la *loca* callejera, “en la estela *locati* que dejan sus zapatones de hombre chancleteando la vereda lunar que alborota desafiante” (Lemebel, 2010: 187), en contra de la marcha homogénea y hormiguera del modelo social heteronormativo.

El *sentido de desastre*, es decir, de ruina de códigos lingüísticos estables, la que Julio Ramos (2009) describe en la crónica moderna, está allí evidenciado. Un *desastre* que también se implica con el exceso de usos estilísticos y semióticos en estas crónicas, con “el lucir de los adjetivos, metáforas, caricaturas, el plagio, la ironía, la parodia, en fin, lo neo-barroco lemebélico trufado de hipérboles, oxímoros y polisemia” (Decante-Araya, 2001, apud Lopez-García, 2008: 79. Traducción nuestra). Simbólicamente, la *loca* lemebélica engendra esta retórica de descomponer subjetividades y diferencias identitarias, “traficando autónomo su caricatura libertaria que amalgama oposiciones de género, lucha de clases, estéticas bastardas del filosofar vivencial” (Lemebel, 2010: 188).

La *ruina* y el intento de retrocederla se percibe igualmente en la lógica que intenta dominar, encuadrar la vida social a partir de una *retórica del escaparate*:

La vitrina, en este sentido, es una figura privilegiada, una metáfora de la crónica misma como mediación entre el sujeto privado y la ciudad. La vitrina es la figura de la distancia entre ese sujeto y la heterogeneidad urbana que la mirada urbana intenta dominar, conteniendo la ciudad tras el vidrio de la imagen y transformándola en objeto de su consumo. (Ramos, 2009, p. 235)

La metáfora del escaparate es tal como el acuario para un mar delimitado con promesas de totalidad, con deseos de tradición (inventada) y *monumentalización*¹³ de la ciudad en su cara (fracasadamente) purista. Lo de dentro y lo de fuera de la vitrina concibe un filtro estético y cercador en las grandes ciudades, distingue lo que se debe lucir, valorar y desear de todo lo que se debe obnubilar. Así también se construye la doble condición de la *loca del carrito*, entre ser visible e ignorada, espejo y sombra, incidiéndose de manera muy incómoda en un sistema que busca arreglar, armonizar e higienizar la vida bajo valores mercadológicos.

Sin embargo, la *venganza performática* de la *loca* es su indiferencia *lunática* al mundo *real*, al vidrio con película oscura de la ventanilla del coche que *protege* la propiedad privada. También lo es la ceguera a las burlas y muecas de asco. La *loca* vagabunda, parodia, incluso, las formas de letramiento culto y el alto consumismo, por el dulce trato que dedica a los trastes que se lleva en el carrito de supermercado y de los papeles viejos que vende en la calle:

Alguien le compra, con algún estudiante dialoga, algún tonto se mofa incómodo de su apariencia gitana y vagabunda. Pero ella no lo ve tras el vidrio de su ausente cotidiano. No engancha su altivo tornasol de locura con la estupidez del machismo ambiental. Y cuando la noche santiaguina relumbra cobriza en los guiñapos de

¹² La idea de *rastro* o *trazo* se admite aquí también en términos de Jacques Derrida, como *Mal de archivo*, la perspectiva psicoanalítica del miedo de muerte, y las pequeñas potencias significantes y obliteradas en el archivo (Derrida, 1997).

¹³ Canclini (2006: 305).

la tarde, la loca del carrito recoge su mudanza de libros parchados, y sin ningún apuro, como si ordenara un valioso jardín de perlas, diademas y cachureos. (Lemebel, 2010: 189)

Lemebel parece querer ubicar (o mejor, desubicar) al lector santiaguino, adentrándolo en el Santiago: íntima por sus referencias urbanas, y al mismo tiempo turística para muchos nativos. Rastrea y husmea, entonces, las mismas escalas cartográficas de la *loca*, perennizando poéticamente los resquicios de esquina, de agujeros, de escamas arqueológicas y arquitectónicas. Paseos que asustan o enojan al transeúnte más acostumbrado en no percatarse bien de su ciudad, y a sí mismo como un enunciado latente de ella. La loca lunática se hace muy presente y mucho más *lúcida* en el contexto de la ciudad, los que no se comunican con este *elocuente sujeto cultural* que son los ausentes, abstractos y abstraídos. Así, en la crónica lemebélica todo deseo de armonización, integración y continuación de la ciudad resulta, reconociblemente, frustrado.

De manera parecida, la noción de *peligrosidad*¹⁴, sintomática en la crónica, se traduce en el simple acto de cruzar la calle bajo la señal del semáforo, ya que el peregrinaje de la *Loca del carrito* “se desliza justo por ese color intermedio entre el PARE/SIGA” (Lemebel, 2010: 189), es decir, siempre en el incierto *amarillo*, este rato de atención y detención determinado por un juego de permisiones e interdicciones, lógica que intenta reglar la vida social, incluso en sus aspectos morales.

La prostitución travesti, por ejemplo, radicada en el *glorioso barrio San Camilo*¹⁵, reitera este modelo de vidamoralmente amenazante, obscena y, por lo tanto, marginalizada (*subvitalizada*) en muchos de los antiguos barrios y caseríos aristocráticos en ruinas. Le digo subvitalizada para diferenciarla del modelo de revitalización municipal y los equivocados proyectos de un multiculturalismo alojador del Estado en las grandes metrópolis. No se trata sino de la insurgencia de los símbolos urbanos que se resignifican como burdeles, casas de juegos clandestinos, baños a vapor (para hombres), techos para drogadictos, mendigos y desempleados, etc., que demandan vida a pesar de sus escombros.

A respecto de la débil figura homosexual de *La loca del carrito* - y engañosamente apolítica - destaco la potencia performática del texto de Lemebel, el cual convierte un mero gesto de amarrarse un pañuelo deshinchado al mentón en la iconográfica resistencia política de la mujer y madre que porta la fotografía del hijo desaparecido durante la dictadura militar:

Por acá se enamora de un trapo desflecado que lo rescata para cubrirse la cabeza. Y así, con el trapito anudado en su barbilla sin afeitarse, como una abuela sureña o una extraña *Madre de Plaza de Mayo*, desaparece en el fragor del tráfico, dejando su alucinado delirio como una estampa irreal que se esfuma en el traqueteo neural del centro. (Lemebel, 2010: 188)

Por fin, es importante decir que la falta de una definición más precisa entre crónica como literatura, o literatura como periodismo, resalta más aún un carácter metodológico de escritura y lectura de esta forma narrativa (se llame como se llame), centrada en las potencias de la fragmentación. El trato menor o de-generado de la crónica la potencializa como cuerpo inextinguible y remontable, así como el dinamismo material promovido por *La loca del carrito*.

Me parece que la crónica contemporánea es instrumento de *performatividad*, tal como prescribe el paradigma de Judith Butler (1997: 244). Es performática la crónica al paso que se vuelve agente de repeticiones y reapropiaciones de códigos, o mejor, al paso que los desvía, los descompone, burlándose de configuraciones dominantes, tanto a nivel del lenguaje - la literatura o el periodismo castizos, por ejemplo - como a nivel de conductas sociales.

¹⁴ Ramos (2009: 247).

¹⁵ Este barrio de Santiago es un ejemplo de muchos barrios decadentes del centro del viejo Santiago. Tras el abandono, sus edificios en ruinas son ocupados por gente sin hogar, travestis, convertidos en antros de prostitución y transformados en establecimientos de la escena *underground*.

En la crónica de Lemebel, cada proceso engalanador no viene sino para evidenciar, y no esconder, una mácula estetizante que *desterritorializa*, o sea, que ironiza el género, la moral familiar, la noción de civilidad, en fin, los patrones preestablecidos y ejecutados por un ciudadano mediocre, e incluso para enseñar el itinerario libre del signo lingüístico, de su potencia significativa fraccionada.

La escritura cronista se convierte, así, en un laboratorio de ensayos estéticos, que emergen, rompen, influncian y reformulan patrones más tradicionales de narrativa, aunque el esfuerzo más sublime de representación se resista. El multifocalismo del *flâneur* se vuelve clave representativa del *lunático*, despistado y discontinuado paseo citadino, donde se encontrará siempre una fachada civil garabateada, un obelisco desplomado, la insurgencia, en fin, de hierbas dañinas en las baldosas partidas de una plaza cualquiera.

Bibliografía

- BRESCIA, Maura, 1989, “Las Yeguas del Apocalipsis en una acción de arte”, *La Época*, Santiago de Chile, 273, pp. 27-28.
- BUTLER, Judith, 1997, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis Editorial, 1997.
- CANCLINI, Néstor García, 2006, *Culturas Híbridas. Poderes Oblíquos*, São Paulo, EDUSP.
- CORTÁZAR, Julio, 1995, *Historias de Cronopios y famas*, Buenos Aires, Alfaguara.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1990, *Kafka. Por una literatura menor*, 2ª edición, México, Ediciones Era.
- DEL PINO, Mateo Ángeles. “Cronista malabarista. Entrevista a Pedro Lemebel”, 2001, disponible en http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatisaaa/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11737%2526ISID%253D436,00.html, [26 de abril de 2015].
- DERRIDA, Jacques, 1997, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta.
- ECHEVERRÍA, Ignacio, 2012, “Prólogo”, en Ignacio Echeverría (ed.), *Poco Hombre. Crónicas Escogidas*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 11-31.
- KLINGER, Diana, “Escrita de si, escrita do outro. Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea”, 2006, en <http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf>, [26 de abril de 2015].
- LEMEBEL, Pedro, 2010, *De Perlas y cicatrices. Crónicas Radiales*, Santiago, Seix Barral.
- LEMEBEL, Pedro, 2012, *Poco Hombre. Crónicas Escogidas*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.
- LOPEZ GARCÍA, Isabelle, 2008, “Esthétique queer et politique dans Quiltra Lunera de De perlas y cicatrices de Pedro Lemebel”, *Lectures du genre. Lectures théoriques, approches de la fiction*, n° 5, pp. 77-84.
- NEYRET, Juan Pablo, “Entre acción y actuación. La politización del kitsch en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel”, 2007, en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html>, [27 de abril de 2015].
- PIZARRO, Ana, 2004, *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*, Murcia, Compobell.
- RAMOS, Julio, 2009, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Caracas, El perro y la rana Editorial.
- RAVETTI, Graciela, 2004, “Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência”, en Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento, Sara Rojo (ed.), *O Corpo em Performance: imagem, texto e palavra*, Belo Horizonte, NELAP/FALE/UFMG, pp. 31-61.
- REVEL, Judith, 2005, *Foucault. Conceitos essenciais*, São Carlos, Claraluz.
- SOARES, Angélica, 2007, *Gêneros Literários*, 7ª ed., São Paulo, Ática.

A impossibilidade de redenção pela memória na "Cuarta Derrota: 1940 o los girasoles ciegos", de Alberto Méndez

Flávio Pereira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Resumo

Los girasoles ciegos é uma obra composta de quatro relatos que se interligam pela temática e pela condição dos personagens, derrotados na guerra civil de 1936-1939. Apresentamos uma leitura do quarto e derradeiro relato do livro, no qual se entrecruzam as memórias e vozes narrativas do religioso irmão Salvador, de Lorenzo Mazo e de um narrador neutro, para compor um mosaico em que as memórias atormentadas reconstroem umas vivências de guerra localizadas num cotidiano totalmente alterado pelo conflito.

Palavras-chave

Los girasoles ciegos; Alberto Méndez; Guerra Civil Espanhola; Trauma; Pós-guerra.

Abstract

Los girasoles ciegos is a book composed by four intertwined stories connected by the issue and the condition of the characters, defeated in the civil war of 1936-39. We present a reading of the fourth and last story of the book, in which the memories and narrative voices of the religious brother Salvador, of Lorenzo Mazo and a neutral narrator are interwoven to compose a mosaic in which the tormented memories reconstruct some war experiences in a daily life totally changed by the conflict.

Keywords

Los girasoles ciegos; Alberto Méndez; Spanish Civil War; Trauma; Post-war.

Uma obra narrativa é um todo composto de sequências ou partes que se relacionam estabelecendo uma concatenação formal e temática. O elemento temático unificador de *Los Girasoles Ciegos* é a derrota; trata-se de histórias de perdedores da guerra civil de 1936. A derrota que serve como tema unificador da obra não é apenas a do bando republicano militarmente derrotado pelas tropas nacionais de Franco, mas muito mais ampla, pois seus sentidos se estilham e se desdobram, de modo a ecoar como um símbolo de uma época marcada pela tragédia em que os homens infligiram o mal a outros homens. Neste artigo, propomos uma análise do quarto relato do livro, em que há um entrecruzamento de vozes narrativas que dá conta de plasmar uma representação complexa da violência que dominou a sociedade espanhola naqueles anos.

1. A pluralidade narrativa e a riqueza poética na representação das memórias autobiográficas na “Cuarta derrota”

O relato “Cuarta derrota: 1940 o Los girasoles ciegos” nos conta, a partir de três pontos de vista, uma história bastante triste que envolve quatro personagens: uma família formada por um casal – Elena e Ricardo Mazo – e seu filho Lorenzo, que sofrem o assédio do religioso irmão Salvador. O cenário é a cidade de Madri, já nos primeiros anos do pós-guerra ou mais precisamente, como expõe Lorenzo:

Había un mundo que se llamaba Alcalá 177 y el piso tercero, letra C, era mi tierra. Este planeta estaba en un universo, inmenso y al acecho, que era una manzana triangular limitada por las calles de Alcalá, Montesa y Ayala. ¡Una manzana que ni siquiera tenía cuatro lados, como todas las demás, y, aun así, era mi cosmos! Más allá, había otras galaxias: la calle Torrijos y Goya por un lado y, por otro, el sombrío mundo de la Fuente del Berro y la Plaza Manuel Becerra donde habitaban niños más pobres que nosotros a los que nos vinculaba un odio recíproco e injustificado [...] (Méndez, 2004: 112).

Como é natural, o espaço geográfico se reveste, no discurso do personagem, de uma série de traços que dão testemunho das vivências pessoais, recuperadas pela memória. Assim, o narrador adota uma focalização que nos remete a ele mesmo quando criança, como se percebe na poetização do espaço em termos de elementos cósmicos como planetas e galáxias que nos permitem sentir, pela ampliação, a riqueza de experiências que povoam o espaço de algumas ruas, tal como era percebido pelo menino Lorenzo. Por fim, percebemos como o conflito civil deixa marcas na experiência espacial do personagem quando ele relata que havia uma espécie de linha divisória invisível entre o seu espaço e o do outro, destas crianças mais pobres em relação às quais ele sentia esse “ódio recíproco e injustificado”. Mais adiante, no mesmo parágrafo, ele explica que este ódio se explicava somente “porque, a la sazón, era todo banderizo: la pelota, la peonza, la goma de borrar y los amigos” (Méndez, 2004: 112). Mais uma vez, observamos que a conjuntura histórica deixa marcas na vivência dos personagens, neste caso as crianças, mesmo que estas não compreendam as razões destas injunções. Trata-se de um dos aspectos da introdução de um novo cidadão em sua própria cultura, esta rede silenciosa de permissões e proibições tácitas.

O progressivo encurralamento dos Mazo por parte de Salvador conduz à tragédia que compõe o clímax do relato. Literariamente, chama-nos a atenção a pluralidade de foco narrativo, visto que os episódios chegam ao conhecimento do leitor por meio de três narradores, um heterodiegético onisciente e dois homodiegéticos, que são Salvador e Lorenzo que, de um instante futuro, registram por escrito suas memórias do ocorrido. Os relatos se complementam, por meio da alternância dos fragmentos textuais que seguem uma mesma direção, reolocando os eventos em sua ordem cronológica e projetando uma estrutura de causa e efeito como lógica subjacente aos mesmos. Assim, os subgêneros narrativos emulados nesta ficção são o próprio conto, por meio do relato do narrador onisciente; a carta, que corresponde ao escrito de Salvador, como se lê no segundo parágrafo: “Lea mi carta como una confesión” (Méndez, 2004: 105). Neste caso, há um narratário explícito que é este interlocutor designado na primeira frase do conto: “Reverendo padre, estoy

desorientado como los girasoles ciegos” (Méndez, 2004: 105) e que volta a ser mencionado no final da “Cuarta derrota” e da carta quando Salvador conclui “Aquí termina mi confesión, Padre. [...] Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos” (Méndez, 2004: 155). O título escolhido por Alberto Méndez para dar nome a este conjunto de relatos advém daqui e o fato de que este relato comece e termine com esta imagem dos “girassóis cegos” o enquadra também nesta oposição poética entre luz e escuridão que perpassa os quatro episódios do livro *Los girasoles ciegos*. Explicita-se ainda, como motivo relacionado a esta oposição, a culpa que enseja a confissão como motor da ação narrativa do irmão Salvador. Por fim, como corolário ao relato deste personagem, que ocupa o lugar do algoz na dinâmica dos eventos suscitados, está o relato complementar de Lorenzo, que rememora os fatos num futuro razoavelmente distante, como se depreende do início de seu discurso:

Ahora ya puedo hablar de todo aquello, aunque me cuesta recordar, no porque la memoria se haya diluido, sino por la náusea que me produce mi niñez. Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo. (Méndez, 2004: 111)

Está explícita no discurso deste narrador a dificuldade em recompor o vivido devido à sua carga traumática. Esta dor se acentua em razão de seu duplo caráter de vítima e testemunho do sofrimento de outros, no caso, de seus pais. Para compreender melhor o retábulo de sofrimentos em que se pode sintetizar a trama deste conto, passamos a um resumo dos fatos neles reconstituídos, o que se pode fazer contrapondo os três relatos que compõem a “Cuarta derrota”. A fragmentação dos pontos de vista está inclusive inscrita na própria forma do conto, pois alterna blocos textuais com diferentes narradores e cada um dos narradores está graficamente enfatizado pelo tipo de letra utilizado na impressão. Assim, o relato contido na carta confessional do irmão Salvador está impresso em *itálico*; o relato de Lorenzo, que não tem um narratário específico, recorda-nos algo semelhante a um texto memorialístico e está grafado em **negrito**. Por fim, o texto do narrador onisciente está impresso em tipo gráfico neutro.

Um traço diferencial entre as três narrativas pode ser localizado nesta diferença fundamental entre os narradores. Lorenzo e o irmão Salvador adotam um enfoque claramente memorialístico, pois ambos tentam reconstruir um relato coerente de suas próprias vivências, que envolvem outros personagens como algozes ou vítimas, ao mesmo tempo em que ensaiam justificativas perante si próprios ou frente à autoridade de uma terceira pessoa (o “Reverendo Padre” a quem se dirige Salvador) ou mesmo um ser transcendental, como é ainda o caso do irmão Salvador, que purga sua culpa e projeta uma espécie de ato de contrição dela derivado ao longo do discurso, com a conseguinte, ainda que incerta, esperança de perdão por parte de Deus. Lorenzo também lamenta reiteradamente não ter tomado determinadas atitudes que talvez poderiam ter evitado o desfecho trágico, mas em seu caso temos a inocência infantil como justificativa plenamente aceitável, o que não ocorre no caso de Salvador que, por sua própria condição de religioso católico, não deveria ter perseguido Lorenzo daquela forma nem se aproximado de Elena com intenções lascivas, pois ambos os desvios de conduta o levaram a ir à residência do casal e a descobrir que Ricardo Mazo estava ali escondido. É sua obstinação em acossar Elena na própria residência dela que leva Ricardo a sair do esconderijo para defendê-la.

Descoberto por Salvador, este, em cólera vingativa, afirma que vai denunciar o topo à polícia e grita para chamar a atenção dos vizinhos. Ricardo, em desespero, lança-se pela janela para a morte no pátio interno do edifício. Por fim, temos em paralelo àqueles dois o relato de um terceiro narrador, heterodiegético e onisciente neutro, que fornece elementos para complementar os relatos contíguos com uma maior ênfase nos fatos, o que faz com que se diferencie dos relatos homodiegéticos de Lorenzo e Salvador porque estes trazem marcas explícitas das reflexões dos narradores sobre as vivências relatadas. Além disso, como reconhece Lorenzo, “probablemente los hechos ocurrieron como otros los cuentan, pero yo los reconozco sólo como un paisaje donde viven mis recuerdos” (Méndez, 2004: 106).

Portanto, o foco do interesse do leitor, no caso deste relato em particular, não está propriamente na frialdade dos fatos, mas em como estes afetaram o menino Lorenzo e continuam a afetar ainda hoje. Tematiza-se aqui, de uma outra forma, a oposição entre memória e verdade já enfaticamente desenvolvida na “Primera derrota”. Os processos de violência simbólica ou física vivenciados por Lorenzo, seja como testemunha, seja como vítima, implicam em marcas cognitivas que afetam a constituição e a retenção da memória destas vivências e induzem à representação discursiva de uma memória infeliz e de certa forma também doentia, em que se cruzam traços que apontam para a culpa, o sofrimento e a impossibilidade de superação.

Antes de desenvolver este aspecto, devemos verificar como se constroem, nas memórias de Lorenzo, as representações espaciais pois, como ele mesmo nos indica, elas compõem a paisagem onde suas lembranças adquirem sentido. Ele aponta, já no início de suas memórias, que o passado só tem sentido enquanto lugar no qual Lorenzo se conforta ao reencontrar, pelo fio da memória, as representações que ocupam o vazio deixado pela ausência dos seres e objetos que já não estão onde outrora estiveram. O trabalho da memória se sobrepõe aos dados da realidade porque carrega traços do afeto que o sujeito investiu naqueles elementos:

Todo lo que ha sobrevivido ha alterado poco a poco su recuerdo porque su presencia real es incompatible con la memoria, pero lo que hemos perdido en el camino sigue congelado en el instante de su desaparición ocupando su lugar en el pasado.

Por eso sé cómo era lo que ha desaparecido, lo que abandoné o me abandonó en un momento de mi vida y nunca regresó a donde lo real se altera poco a poco, a donde su actualidad no deja lugar a su pasado (Méndez, 2004: 106-107).

Isto justifica porque Lorenzo evoca certas cenas congeladas de alta carga afetiva, como fotografias das pessoas envolvidas em sua história, o pai, o Irmão Salvador, a mãe e ele próprio, como coloca na sequência:

Quizás por eso recuerdo a mi padre joven, alto, escuálido y vigoroso abrazado a mi madre anciana cansada y dulce. Recuerdo al Hermano Salvador con su sotana castrense acosando a mi madre anciana, cansada y dulce y a unos policías procaces insultando a mi madre anciana, cansada y dulce. Pero sobre todo recuerdo a un niño lleno de complicidades con su madre anciana, cansada y dulce, a la que no logro recordar como me dijeron que fue: joven, vigorosa y dulce. (Méndez, 2004: 107)

Deve-se notar aqui a dissociação entre a forma como ele reiteradamente recorda a mãe e a forma como outros a recordam. A diferença corresponde justamente ao sentido suplementar que apenas a proximidade da conexão afetiva particular que ele tem com a mãe pode explicar.

2. A dicotomia do espaço recordado como signo das vivências precárias da família Mazo

Entre os espaços recordados tem significado especial o apartamento onde vivia, como vemos na citação da página 112 em que ele afirma que havia um mundo que se chamava a rua e o apartamento onde morava. Porém, pouco antes, Lorenzo nos dá uma indicação interessante sobre isso por meio do indício de uma configuração espacial da memória. Na página 111, ele afirma: “Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo”. Assim, devemos doravante observar os indícios esparsos em seu relato que nos permitem reconstruir uma poética da duplicação do espaço como lugar de memória do personagem, no qual ele se desdobra ao focalizar os fatos na perspectiva de narrador ou personagem. Assim, o relato de Lorenzo reduplica esta característica de outros relatos do livro, que é a composição de estruturas poéticas dicotômicas, a exemplo da oposição entre luz e escuridão, verdade e experiência, história e memória, embuste e autenticidade. Neste caso, o próprio personagem explica: “A este lado del espejo estaba el disimulo, lo fingido. Al otro, lo que realmente ocurría”. Assim, ele organiza

a paisagem de suas memórias em dois mundos que mal se comunicam. Um lado é o seu universo íntimo, indiciado pelo nome de sua rua e da localização de seu apartamento. Outro é o que está além destas quadras onde o imóvel se encontrava, aquele espaço onde se encontravam as crianças pobres da Fuente del Berro e da Plaza Manuel Becerra. Isto explica porque Lorenzo mal possa reconstruir o trajeto que fazia entre estes lugares e o colégio, espaço que representa, em seu relato, a total falta de autenticidade. Assim, adquire total sentido que ele afirme: "Pero, de todos los recuerdos, el que por encima prevalece es que yo tenía un padre escondido en un armario" (Méndez, 2004: 112).

A dicotomia espacial se duplica na descrição do prédio em que vivia Lorenzo:

Mi hogar se distribuía a ambos lados del pasillo. El edificio estaba dividido también en dos mitades: los pisos con balcones a la calle de Alcalá, que formaban la parte noble del vecindario, y los más humildes, que daban a la calle Ayala. Nosotros vivíamos en uno de estos últimos. (Méndez, 2004: 116)

O espaço interior do apartamento se divide também em dois, que se opõem pela forma como se organizava a vida frente à observação de agentes externos. Assim, as janelas se convertem em símbolo desta dicotomia entre a opressão e o refúgio. Quando abertas, Lorenzo só podia falar com a mãe e tinha que esperar a noite para que o pai saísse do esconderijo e se reintegrasse ao convívio familiar. Esta dinâmica reproduz o jogo entre luz e escuridão que caracteriza os demais relatos, por meio do motivo metonímico da janela e as conotações que sugere. Um terceiro elemento se junta ao quadro, como objeto de transição entre este primeiro espaço de refúgio que seria o apartamento e o espaço externo ao imóvel: o elevador, pois seu funcionamento dava os sinais da presença de estranhos que poderiam ameaçar a rotina dos Mazo e colocar em perigo a integridade daquele núcleo familiar precariamente mantido em união. Este motivo se conectará à invasão perpetrada pelo diácono Salvador à rotina dos Mazo, primeiro por meio do assédio a Lorenzo na escola e depois, progressivamente, envolvendo também Elena até o clímax, quando Salvador vem ao apartamento e instala o caso naquela frágil organização doméstica.

Por ora, recordamos o motivo do espelho. Além de elemento abstrato que aponta para a organização das vivências do personagem em suas memórias, ele é um objeto concreto que serve como umbral entre o refúgio do pai de Lorenzo, no espaço interno do armário embutido em que se esconde e o externo. Entre ambos se coloca uma penteadeira com um espelho:

Antes de la guerra, aprovechando una irregularidad del dormitorio que ahora parecía cuadrado, habían creado un espacio triangular disimulado tras un tabique sobre el que se apoyaba un espejo, enmarcado en caoba oscura, que llegaba hasta el suelo y que era en realidad la puerta de un gran armario empotrado. Cabía una persona holgadamente, tumbada o en pie y las bisagras de la puerta estaban disimuladas con un enorme rosario de tupidas cuentas de madera con un crucifijo de plata en el que había un Cristo deforme pero con un gesto de dolor tal en su rostro que procuraba no quedarme nunca a solas con él en aquel cuarto. (Méndez, 2004: 117)

Como se percebe, a passagem habilmente condensa uma série de traços poéticos que apontam para a temática central do relato. O espelho, objeto que ao mesmo tempo mostra, refrata e esconde e que, portanto, representa a ambiguidade entre o real e o ilusório, o verdadeiro e o falso; ele reflete a luz, o que lhe proporciona claridade mas está emoldurado em caoba, cuja tonalidade denota a escuridão; o espelho como umbral reduplica esta transição entre luz e sombra, um espaço que caracteriza a real condição de refugiado clandestino de Ricardo Mazo, no escuro do armário embutido. Por outro lado, o espaço externo, que é o interior do apartamento, é o lugar do embuste, onde chega a luz externa que advém de um espaço que reduplica, em escala muito maior, outro embuste que é a Espanha sob o domínio da ideologia franquista, espaço portanto também ambigualmente caracterizado pela soma de luz e escuridão. Ironicamente, posta-se junto ao espelho a representação do Cristo com esse gesto de uma dor claramente expressa mas muda, como a duplicar o sofrimento calado dos Mazo naquela espécie de prisão familiar que é ao mesmo um lugar de respiro num contexto infernal.

Para o menino Lorenzo, a organização daquele espaço lhe propiciava a ocasião para um jogo.

Ele se refere a um armário, colocado junto às camas e que tinha um espelho de corpo inteiro (“luna”) que lhe servia “para soñar en un mundo donde mi derecha era su izquierda y al contrario” (Méndez, 2004: 117). Desta maneira, o narrador faz uma referência à habilidade desenvolvida por ele quando criança de rapidamente passar de uma para outra forma de vivenciar a realidade. Ora, este jogo lúdico corresponde ao que Lorenzo e seus pais deviam fazer cotidianamente. Como ele mesmo exprime, “en casa vivíamos una complicidad parlanchina, en la calle vivíamos un bullicio silencioso. Yo tenía que disimular lo que mi padre me enseñaba en casa fuera y remozar lo que ocurría en el exterior cuando estaba en casa” (Méndez, 2004: 121). Assim, semelhante estratégia de sobrevivência corresponde à mudança de perspectiva no mundo sonhado. Com efeito, as posições “direita” e “esquerda” ecoam as posições políticas que se opõem no mundo “real”, que o garoto ainda não compreende totalmente. De qualquer forma, os indícios dessa oposição lhe parecem claros e com base neles ele organiza o espaço de sua vivência:

Ese cosmos estaba netamente dividido en dos mitades: la lóbrega y la luminosa. A la primera pertenecían el colegio, las preguntas de mis profesores y el silencio, a la otra pertenecía una parte de mi barrio y la forma que tenían sus gentes de relacionarse conmigo. Con la distancia tengo la sensación de que, como un péndulo, yo era capaz de estar a un lado y a otro sin confundirme gracias a las enseñanzas del espejo. (Méndez, 2004: 121)

Esses “ensinamentos do espelho” têm para Lorenzo grande valor, pois se vinculam em sua memória afetiva a esta dimensão íntima, familiar e amorosa do convívio com o pai e à luta pela sobrevivência que eles travavam diariamente. Por isso, a recordação do espelho está vinculada à da figura paterna: “Recuerdo que mi padre definió mi confusión algo así como ‘puntos de vista diferentes a la hora de ver las cosas’.” (Méndez, 2004: 117-118). Não obstante, ela também traz à tona outras sensações, que a lembrança recolhe dos objetos de outrora com a carga neles impressa pela experiência:

En ese armario se guardaba mi ropa y la de mi madre. Olía a naftalina. La de mi padre se ocultaba con él en su cobijo. He conservado el olor de ese escondite y lo he reconocido en las cocinas pobres, en las uñas sucias, en las miradas desgastadas, en los desahuciados por los médicos, en los humillados por la vida y en las garitas de guardia de los cuarteles. En las cárceles no huele a eso, huele a lejía y al olor que tiene el frío. (Méndez, 2004: 118)

O motivo do espelho, por trazer os semas “luz” e “visão” como traços fundamentais da função do objeto para o contexto da narrativa, enriquece-a poeticamente no que tange à ambiguidade antes apontada entre autenticidade e embuste, forma possível de interpretar as vivências dos personagens entre os espaços público e privado, cuja transição se dá neste apartamento. Também ele é, ao mesmo tempo, espaço da vigilância e do abrigo, do fingimento e da verdade, ao passo em que nos remete a outra temática fundamental do relato que é o trabalho de memória dos personagens. Assim, devemos lembrar com Paul Ricoeur que memória e imaginação estão interligadas. Ricoeur (2008: 78) recupera a reflexão de Henri Bergson a respeito da dimensão alucinatória da memória, que funciona por meio de imagens que, para o sujeito, correspondem a “lembranças-imagens”. Por conseguinte, na fenomenologia da memória, a dimensão visual tem especial relevância pois, como explica Ricoeur, a lembrança reinscrita na percepção implica num reconhecimento do já visto e, para alcançar este reconhecimento, o sujeito reelabora as imagens guardadas na memória e as revive como uma experiência intermediária entre a imaginação e a alucinação.

Estas considerações nos remetem ao início do relato de Lorenzo. Ele significativamente abre o texto afiançando o papel da memória como mecanismo de conhecimento nesta dialética entre os objetos “reais” e os recordados, quando afirma “todo lo que ha sobrevivido ha alterado poco a poco su recuerdo porque su presencia real es incompatible con la memoria” (Méndez, 2004: 106). Portanto, não são as imagens impressas na memória que devem se ajustar aos dados do universo empírico mas o contrário. Nas palavras de Lorenzo, “lo que hemos perdido en el camino sigue congelado en el instante de su desaparición ocupando su lugar en el pasado” (Méndez, 2004: 106).

Podemos ler as memórias do personagem como um exercício de retorno a este instante, para a recuperação destes objetos ao mesmo tempo perdidos mas conservados neste lugar simbólico. Concluimos neste breve raciocínio que o personagem atribui grande valor à memória como mecanismo que lhe permite converter-se em narrador de sua própria história, pois ela lhe confere esta habilidade cognitiva de (re)conhecimento de algo que já não está ali onde outrora estivera. Quanto a isso Lorenzo não duvida, como se depreende de seu discurso: “Por eso sé cómo era lo que ha desaparecido, lo que abandoné o me abandonó en un momento de mi vida y nunca regresó a donde lo real se altera poco a poco, a donde su actualidad no deja lugar a su pasado” (Méndez, 2004: 106-107).

Podemos ir um pouco além se verificarmos que no parágrafo acima mencionado, retirado da página 118, o narrador utiliza uma palavra-chave para a discussão a respeito da fenomenologia da memória: “lo he reconocido”. Para Paul Ricoeur, o problema da fiabilidade da memória se liga ao de sua verdade e se transmite à teoria da história devido às conexões necessárias que a história mantém com a memória. Ricoeur (2008: 79) pondera que esta exigência de verdade dá à memória sua potência cognitiva e é justamente no momento do reconhecimento, com o qual se conclui o trabalho da recordação é que esta exigência de verdade se declara. Por conseguinte, esta se projeta como um compromisso ético porque por meio do relato memorialístico declaramos ter sentido e saber que algo aconteceu e nos implicou seja como agentes, seja como pacientes ou testemunhas. Assim, o discurso da memória contém uma dimensão ética de reivindicação de verdade, que nos parece projetar-se no relato de Lorenzo para além de sua experiência particular e ecoar como um clamor denunciatório neste parágrafo, que voltamos a citar:

He conservado el olor de ese escondite y lo he reconocido en las cocinas pobres, en las uñas sucias, en las miradas desgastadas, en los desahuciados por los médicos, en los humillados por la vida y en las garitas de guardia de los cuarteles. En las cárceles no huele a eso, huele a lejía y al olor que tiene el frío. (Méndez, 2004: 118)

Não é necessário que o narrador faça toda uma peroração histórica para explicitar que os elementos apontados por ele são signos da escuridão que toma conta da Espanha dominada pelo regime franquista. O uso do verbo no pretérito perfeito “he reconocido” deixa clara esta conexão entre a vivência individual e a coletiva, que compartilham esta condição rebaixada indiciada por uma série disfóricos: “pobres”, “sucias”, “desgastadas”, “desahuciados”, “humillados”. Ao falar de humilhação, guardas, quartéis e cárceres, subentende-se toda uma história recente da Espanha, destacando a condição dos vencidos.

A farsa se mantém até o limite do possível. Lorenzo, Ricardo e Elena põem em marcha cotidianamente esta “liturgia de temores” (Méndez, 2004: 124), que raramente pode ser quebrada. Uma destas ocasiões é quando Lorenzo narrador desvela que o menino que fora já trazia dentro de si um censor, ele mesmo sofria os efeitos do exílio interior do pai. Numa ocasião em que estava com o amigo Silvenín próximo à sua casa passa por ali o pároco da igreja de Covadonga, carnavalescamente caracterizado em torno a alguns traços corporais que provocam repugnância:

[...] un ser casposo y sucio con un lobanillo en la frente y unos labios flácidos siempre húmedos que salpicaban saliva cuando predicaba tonante contra el pecado en la misa del domingo y acumulaba una espuma densa y blanca en la comisura al bisbisear sus oraciones. (Méndez, 2004: 138)

A recordação desperta interesse porque revela a cumplicidade que havia entre Lorenzo e Silvenín. Após beijar ritualmente a mão do padre, seguindo os ensinamentos escolares, Silvenín faz troça perguntando “¿Creéis que los curas no se limpian el culo?” e todos riem, mas Lorenzo recordar ter sentido “un miedo irracional a que el secreto guardado en mi casa fuera descubierto, y, al mismo tiempo, una complicidad entrañable con aquel vecino” (Méndez, 2004: 138). Além de refletir sobre este raro momento de solidariedade com algum agente externo ao núcleo familiar, o episódio serve

para que ele reflita sobre a distinção entre duas categorias de trabalho da memória, que Paul Ricoeur denomina “memorização” (do grego *hypomnesis*) e a “rememoração” (do grego *anamnesis*). No relato de Lorenzo, as informações aprendidas na escola correspondem a este primeiro tipo de trabalho e, para ele, não têm maior sentido que a retenção na mente para posterior repetição. Assim funcionavam para ele os preceitos religiosos recitados na escola, mas alheios aos ensinamentos familiares. No discurso do narrador, fica clara a cisão entre as duas dimensões da memória, uma delas denota algo externo ao sujeito, objetos e experiências sobre cuja veracidade ele não se implica, no sentido que apontamos anteriormente ao referir-nos ao caráter veritativo da memória e do seu compromisso com a verdade. A outra memória, que corresponde à anamnese grega, conserva esta conexão com a experiência e está povoada de traços autobiográficos que lhe imprimem sentido, como se vê na fala de Lorenzo:

Ahora no sabría decir por qué, dado que mis padres, que yo recuerde, nunca me hablaron ni de la Iglesia, ni del clero, ni mucho menos de la religión, que, convertida en asignatura de Historia Sagrada y Catecismo, era simplemente algo que yo tenía que fijar en mi memoria, tarea en la que colaboraban tomándome la lección de vez en cuando. Esto me hace pensar que mis padres tenían miedo de enseñarme lo que pensaban y yo tenía miedo de saber lo que pensaban. Era otra forma de complicidad, como el armario donde vivía mi padre o la viudedad de mi madre. Todo era real pero nada verdadero. (Méndez, 2004: 138)

Mesmo inconscientemente, o narrador é capaz de nos fazer perceber o grau de violência que representava a opressão sob a qual vivia com a família. Como bem lembra Paul Ricoeur (2008), há uma dialética necessária entre a memória e o esquecimento. Neste episódio, ela é perceptível sob a forma do silenciamento das experiências que os pais do menino conscientemente omitiam dele. Assim, o esquecimento tem esta dupla face; ao mesmo tempo em que representa uma ameaça de destruição de algo que poderia ser valioso, também corresponde a um elemento necessário para que possamos pensar as condições para a existência do que Ricoeur denomina uma “memória feliz”. Sob o signo do esquecimento entram em cena os fenômenos da destruição dos vestígios da experiência histórica que nos conduzem às problemáticas da memória impedida e manipulada, por um lado, mas também podem nos levar a refletir sobre a necessidade de esquecer para abrir um espaço para o perdão, no caso das memórias traumáticas. A problemática do perdão é, por si só, bastante complexa, pois ele pode ser tanto signo de um esquecimento consensual como de um olvido imposto, como no caso da anistia concedida pelo estado.

Voltando ao fragmento do relato, vemos que Lorenzo avalia positivamente um dado que poderia ser visto apenas como negativo, a omissão dos pais com relação a certas informações. Isto é possível porque enquanto enunciador Lorenzo é capaz de refletir sobre aquela experiência de esquecimento autoimposto e tomá-la como um signo da condição oprimida em que viviam, indiciada pelo medo que ele reconhece permear esta recordação. Além disso, a recordação traz para ele um valor bastante positivo, que é a cumplicidade para com os pais, elemento que estrutura sua experiência de infância em dois polos éticos: autenticidade e fingimento, que comparecem ressignificados na conclusão de que “todo era real pero nada verdadero”. “Real” e “verdadeiro” podem ser considerados sinônimos e a consulta aos dicionários não nos ajuda a diferenciar suas nuances. Por isso, temos que recorrer novamente ao motivo do espelho, pois ele condensa esta oposição fundamental no jogo de sentidos que o conto coloca em movimento. Como vimos, havia uma vida fingida por parte de Lorenzo, Elena e Ricardo Mazo que, para os demais corresponderia à vida real, o cotidiano tal como transparece como uma imagem vista no espelho. No entanto, a verdadeira vida era aquela que eles levavam apenas na intimidade dos momentos noturnos, na escuridão, quando Ricardo saía do armário e se juntava à mulher e ao filho. Não havia espaço para a verdade no universo “real” destes personagens, pois Ricardo devia ser mantido escondido devido ao seu passado e a tentativa de protegê-lo estruturava a vida dos demais membros da família. Assim, a verdade destes personagens permanece oculta, reprimida, como uma imagem presa no espelho mantido no escuro. Podemos conectar esta rede de significados àquela que circula nos demais relatos

do livro. Na “Primera derrota” a oposição entre a verdade e suas versões também é um dos eixos de estruturação do texto. A verdade escapa aos registros, foge das convenções. Na “Segunda derrota” também se recoloca, por meio da exposição do jogo discursivo entre as anotações do jovem poeta, as alusões e citações literárias que ele traz e os comentários do editor do manuscrito. O que se deseja comunicar aqui é uma experiência, cujo sentido não pode ser aprisionado apenas num registro factual dos fatos que tiveram lugar naquela cabana. Por isso, abre-se o espaço para o discurso poético, por meio do qual podem ser elaborados os sentidos que as vivências adquirem para quem as testemunha. Na “Terceira derrota”, o tema reaparece mais claramente por meio do embuste que Juan Senra sustenta durante quase todo o texto, mas no final, para que a verdade emergja, ele deve assumir toda a precariedade de sua condição de derrotado. Por fim, na “Cuarta derrota”, Alberto Méndez volta a elaborá-la de uma forma poeticamente bastante densa, que chega a superar esteticamente os demais relatos do livro.

Esta oposição entre “real” e “verdadeiro” explica também a alusão a Alice no país das maravilhas, livro que Lorenzo estava lendo quando o diácono Salvador entra em sua casa, movido pelo desejo de rever Elena e que lhe é retirado violentamente de suas mãos. Como sabemos, neste livro, assim como em Alice através do espelho Lewis Carroll embaralha as noções de realidade e fantasia e denuncia as convenções que regem a vida em sociedade. Podemos conectar esta alusão com um comentário que segue uma recordação de Lorenzo páginas atrás. Junto à sua casa havia uma carvoaria, o que é verossímil dada a precariedade de combustíveis que os espanhóis viveram durante a década de 1940. Assim, ele lembra que o casal de carvoeiros tinha dois filhos e ele costumava ouvir músicas da trilha sonora de filmes censurados com estes jovens. Lorenzo lembra não entender os critérios em que se baseava a classificação da censura, apenas coloca que as músicas correspondiam aos filmes de categoria quatro, ou seja, “gravemente” perigosos. A maneira que ele, como narrador, se refere a aquele sistema enfatiza o caráter convencional da proibição: “Ninguno entendíamos a qué se debía esta clasificación, pero era un mundo que no necesitaba explicaciones” (Méndez, 2004: 144). Em outras palavras, tratava-se de mais um aspecto de uma nova realidade instituída pela ditadura franquista, a qual não era objeto de discussão. Novas convenções se juntam a esta:

En las taquillas de los cines, con las entradas, vendían unos cartoncillos en los que había impresos unos escudos heráldicos que llamábamos emblemas y costaban una perra gorda. Tenían un troquel triangular en la parte superior para que se sujetaran en el ojal de la solapa y una explicación en el dorso donde se decía que el precio de ese emblema era una contribución voluntaria para la reconstrucción nacional. Tampoco entendíamos qué significaba todo aquello, pero como todo el lenguaje era hiperbólico, Cruzada quería decir guerra, rojos significaba demonios, nacional quería decir vencedor, era natural que voluntario quisiera decir obligatorio, dado que, aunque se llevara la entrada en la mano, el portero no permitía entrar en la sala si el emblema no estaba bien expuesto. (Méndez, 2004: 145)

O narrador desvela a farsa em que consistia a vida cotidiana na Espanha de pós- guerra, na qual os atos e até mesmo a linguagem foram revestidos, por ordem do regime, de novos significados que, não obstante, apenas revestem as vivências de ilusórios sentidos grandiloquentes. O episódio nos recorda outro que está em *Alice através do espelho*, no qual Alice encontra, já no final do périplo pelo mundo invertido, um personagem que se declara dono da língua. Alice permanece incrédula mas ele insiste em que os significados da língua pertencem a quem detém o poder de exercê-la. Desta forma, a alusão à obra de Carroll se junta, com o motivo do espelho como elo entre dois mundos e a discussão sobre a linguagem oficial da “Cruzada”, ao questionamento que atravessa o relato sobre os limites entre a verdade e o embuste, para denunciar assim a opressão total que se abatia sobre a população reprimida, sendo que o centro desta repressão estava em tudo o que tinha a ver com a experiência republicana proscrita.

3. Entre a culpa e a (im)possibilidade do perdão: o discurso atormentado de Salvador

Enxergamos no discurso deste personagem traumatizado os ecos poéticos dos elementos apontados por Jeanne-Marie Gagnebin (2006) ao referir-se à necessidade, por um lado e a extrema dificuldade, por outro, de a vítima de eventos históricos violentos deixar o círculo vicioso do eterno retorno ao mal e da repetição compulsiva das vivências que instauraram o trauma. Algo semelhante pode ser aduzido a respeito do relato de Salvador, embora ele se coloque no polo oposto e complementar do algoz e seu discurso apareça entremeado de elementos místicos que apontam para sua visão de mundo. Entre ambos, coloca-se o vazio representado pela ausência dos seres eliminados, especialmente a de Ricardo, cuja morte se traduz num mal irremediável tanto para Lorenzo como para Salvador, mas este revive aquela vivência tentando, ao mesmo justificar-se e purgar a culpa numa retórica mística. Contudo, sua angústia persiste, pois o perdão por parte de Deus é incerto e, por parte de Lorenzo e Elena, virtualmente impossível. Por fim, estas dificuldades apontam para a reflexão desenvolvida por Paul Ricoeur no prólogo “El perdón difícil” de *La memoria, la historia, el olvido* (2008) sobre as enormes complicações que envolve o tema do perdão frente à memória traumática do mal, por um lado e a frente às responsabilidades inclusive institucionais, na esfera jurídica, dos culpados pelo mal e do desejo coletivo de justiça social, por outro. Ricoeur admite que sua reflexão sobre o perdão encontrou elementos de inspiração na tradição cristã de raiz abrahâmica e, portanto, revela-se particularmente adequada para discutir como a relação entre mal, culpa e a possibilidade do perdão como escatologia da memória se projetam neste relato ficcional. Esta discussão não é uma fuga à discussão central deste artigo a respeito da representação das dificuldades que atravessam a representação ficcional da memória dos derrotados, pelo contrário, a problemática anteriormente mencionada se relaciona com esta última e parece improdutivo esquecer estas conexões na análise do conto.

Vejamos, então, quais são as marcas textuais que projetam este narrador atravessado, ao mesmo tempo, pela fé cega, que o aproxima do ser divino e pela culpa derivada do mal praticado, que o afasta dele. Já no segundo parágrafo ele suplica:

Lea mi carta como una confesión, al cabo de la cual, Dios lo quiera, absúelvame, pero si, como me temo, mi pecado no tiene perdón, rece por mí, porque de mi contrición yo mismo tengo dudas – tal es el Demonio de mi cuerpo –, aunque de mi atrición esta carta pretende dar cumplida cuenta. (Méndez, 2004: 105)

A expressão “Demonio de mi cuerpo” é ambígua pois, ao mesmo tempo pode apontar para uma espécie de possessão demoníaca e, portanto, para a projeção, por parte do personagem, para um ser metafísico externo de pelo menos parte da responsabilidade pela manifestação do mal, como também pode apontar para o próprio personagem que, em sua dimensão corporal e portanto, sensual, deixou-se tomar pelas pulsões eróticas. De qualquer forma, é digna também de nota a sutil diferença entre “mi atrición”, que ele pretende deixar o mais clara possível e “mi contrición”, da qual ele duvida. Segundo o *Diccionario de la Lengua Española de la RAE* (22a edição), “atrición” significa “pesar de haber ofendido a Dios, no tanto por el amor que se le tiene como por temor a las consecuencias de la ofensa cometida”, enquanto “contrición” designa “en el sacramento de la penitencia, dolor y pesar de haber pecado ofendiendo a Dios” ou “arrepentimiento de una culpa cometida”. Dessa forma, manifesta-se aqui um traço importante da culpa de Salvador, explícita no complemento “por temor a las consecuencias de la ofensa cometida” que caracteriza “atrición” frente a “contrición”. Ele se coloca como agente de um mal infligido não apenas a si próprio, mas também leva em conta as vítimas, implícitas nas consequências da ofensa cometida. Ora, se Deus fora ofendido, muito mais diretamente o foram Elena, Lorenzo e Ricardo e estas consequências chegam a um mal irremediável que é a morte de um homem instigado pela perseguição de Salvador, como já apontamos.

Na origem do mal está uma atitude tomada pelo próprio Salvador, cujas consequências não

foram objeto de reflexão anterior ou paralela ao evento. Trata-se do alistamento dele “en el Glorioso Ejército Nacional” e sua participação “en la Cruzada, conviviendo con seres gloriosos y horrendos, con soldados llenos de ideales y mezquinos instintos, pero propensos a Dios cuando tienen que elegir entre la perdición y la Gloria” (Méndez, 2004: 105). O personagem manifesta então certa visão neoplatônica de mundo, marcada por esta dualidade fundamental em que os seres humanos abrigam uma propensão ao mal implícita nos “mesquinhos instintos” e no adjetivo “horrendos” e uma suposta propensão inata, por natural, de buscar a Deus, suposta origem de todo o Bem, implícito no substantivo “Gloria” assim grafado com maiúscula como a denominar uma realidade transcendental que se vincula aos “ideais”. Na leitura de Salvador, sua escolha por unir-se ao exército revoltoso equivale a escolher o lado bom entre as forças em conflito, aquele que está ao lado de Deus. Nele ecoa a interpretação difundida pelo clero espanhol do conflito civil de 1936 como uma guerra santa entre o Bem (a “Espanha eterna” tradicionalista e católica) e o Mal (o Comunismo internacional, a Maçonaria, o Liberalismo). Não obstante, a realidade é muito mais complexa e contraditória, como ele mesmo deixa transparecer:

A ellos me uní, me fundí con ellos. Cierto es que no fui ejemplo de santidad porque, ante tanto horror, los instintos son, a la postre, un ancla de la vida y es deber del soldado saber que los muertos no ganan las batallas. Contribuí con mi sangre a transformar el monte Quemado en un monte Exterminio. (MÉNDEZ, 2004: 105)

Dessa forma, impõe-se a realidade marcada pelo horror extremo e, neste contexto, as forças instintivas são um elemento primordial ao qual o sujeito se agarra para sobreviver, buscando força em si próprio e abraçando a todo custo a vida, por um lado; por outro, o truísmo de que “los muertos no ganan las batallas” parece deixar implícito que é preciso também não deixar-se matar pelo inimigo e, como corolário, matá-lo sempre que necessário for para garantir a sobrevivência e contribuir para o êxito de seu bando. Por fim, a última frase nos provoca curiosidade pelo uso dos nomes próprios “monte Quemado” e “monte Exterminio”. Uma consulta à página web da Bíblia Multilíngue¹ nos revela que se trata de uma alusão bíblica, especificamente do Livro de Jeremias 51: 25². Na *Bíblia de las Americas* (1997), a passagem aludida tem o seguinte teor: “He aquí, yo estoy contra ti, monte destructor, que destruyes toda la tierra--declara el SEÑOR. Extenderé mi mano contra ti, te haré rodar desde las peñas y te reduciré a monte quemado.” Verificamos que Salvador inverte a lógica dos agentes e pacientes pois, se no texto bíblico Deus age contra o “monte destrutor” homólogo ao “monte Exterminio” de Salvador porque este destrói toda a terra e ameaça reduzi-lo a “monte quemado”, o diácono engendra uma metáfora na qual ele contribuiu para fazer o oposto, uma possível alusão aos crimes de guerra perpetrados por ele no seio do bando nacional. Justificam-se assim os fins pelos meios.

Na sequência, veremos que o discurso de Salvador está entremeado de citações latinas, destacadas graficamente no texto pelo uso da fonte neutra, enquanto seu texto está grafado em itálico. Em sua maioria são procedentes da Vulgata, o que justifica o uso da língua latina. Trata-se de mais um elemento, ao lado das alusões e do formalismo do discurso, que compõem um discurso próprio dos sermões católicos da época, em que era normal o recurso a citações bíblicas latinas, ainda que não compreendidas pelos fiéis. Outrossim, este discurso que para o leitor pode parecer estranho no contexto da obra é verossímil, pois se trata de uma carta confessional dirigida por um diácono a um superior eclesiástico identificado como “Reverendo Padre”. Como afirmamos, Salvador declarava a sequência “Bienaventurados los justos, quoniam et ipsi saturabuntur, porque serán hartos” (Méndez, 2004: 106). Trata-se de uma citação do livro de Mateus 5:6 que, na *Bíblia de las Americas* (1997) tem o seguinte teor: “Bienaventurados los que tienen hambre y sed de

¹Doravante, todas as referências bíblicas serão feitas a partir das edições disponíveis nesta página da internet. Veja as referências bibliográficas ao final do artigo.

²Utilizaremos doravante este mecanismo de citação bíblica no qual o primeiro numeral equivale ao capítulo do texto bíblico referido e o segundo, ao versículo do capítulo citado.

justicia, pues ellos serán saciados.” Temos aqui uma reiteração, pois Salvador coloca em latim o que logo a seguir exprime em castelhano. A atitude discursiva dá mostra de um certo exibicionismo de Salvador, como se quisesse demonstrar que seu conhecimento bíblico é elevado ao remeter-se às fontes autorizadas. Ao mesmo tempo, eleva o diálogo entre ele e seu interlocutor a uma dimensão elitista, posto que apenas os que foram educados para compreender estas citações serão capazes de penetrar no teor da carta.

Da mesma forma interpretamos outras passagens latinas insertadas no texto, a exemplo da seguinte: “¡Ah! Ellos pretendieron alterar el orden de las cosas, modificar los designios del Señor, ignorando que non est potestas nisi a Deo y tuvimos que enseñar un nuevo orden a los inicuos. Tuvimos que glorificar nuestra Victoria” (Méndez, 2004: 107). Contém uma alusão ao Livro dos Romanos 13:1, cujo teor na *Bíblia de las Américas* é “Sométase toda persona a las autoridades que gobiernan; porque no hay autoridad sino de Dios, y las que existen, por Dios son constituidas.” Como se vê, discursivamente Salvador contrói uma divisão entre o sujeito enunciador e seu grupo, ungidos pela divindade católica e em nome dela atuantes e o outro, contra quem reagem para restabelecer a ordem supostamente regida pela lei divina. Ao mesmo tempo, Salvador dá mostras novamente de uma certa imodéstia, ao alçar-se ao mesmo nível de Deus pelo uso deste plural que inclui a ele próprio, seus correligionários e a divindade, discursivamente incluída pela palavra bíblica que ele mesmo entrelaça ao discurso, todos unidos pela “Vitória” franquista.

Na mesma página, ele confessa ter agido com soberba ao dirigir-se aos “párvulos” do seminário em latim, falando-lhes da Luz para “despertar su inquietud bobalicona”: “Numera stellas, si potes”, les decia para que se sintieran minúsculos, ínfimos, vasallos. Pero la Luz tarda mucho en atravesar la obscuridad y el dolor.” (Méndez, 2004: 107). Novamente aqui comparecem os motivos da luz e da escuridão que perpassam *Los girasoles ciegos* e que enquadram em particular este relato como metáforas dos efeitos do bem e do mal, aqui revestidos desta conotação religiosa neoplatônica idealizada. Contudo, o Salvador atual, o narrador agora percebe que não existe esta separação taxativa entre o bem e o mal repartidos entre alguns, que foram alçados à visão da Luz (ideal) e outros que permanecem condenados à escuridão e à dor que caracterizam esta condição decaída do homem expulso do Paraíso em busca de salvação. Ainda assim, Salvador não pode raciocinar fora da fé: “¡Con qué profundo arte Dios ha creado el dolor! En realidad, ahora me doy cuenta, de lo que quisiera hablar es del Dolor porque he aprendido que la Luz y el Dolor forman parte de la misma incandescencia.” (Méndez, 2004: 108). Por meio destas imagens um pouco confusas ele tenta elaborar sua vivência e, embora possamos chegar a compreendê-lo, ao mesmo tempo percebemos que se trata de uma pessoa cuja formação está profundamente marcada por estes elementos teológicos que nos permitem aduzir que vem de uma família ultrarreligiosa, de tal forma que não é mesmo capaz de elaborar sua visão de mundo fora destes termos. Desta forma, para reconstruir nesta carta seu passado reveste os fatos desta aura mística que não consegue, não obstante o esforço, dissimular o remorso e a culpa e revelar sua humanidade. Tal como o anjo da História benjaminiano, a Salvador só lhe resta ver acumular-se junto a si os escombros do horror que é, na verdade, o que restou das promessas de glória enquanto não se descobria desorientado como os girassóis cegos. Neste processo, tem papel crucial uma memória necessariamente fragmentária, como se depreende da seguinte passagem: “Ahora, Padre, sólo me quedan los escombros de la memoria, las justificaciones abatidas de mi comportamiento” (Méndez, 2004: 123).

De qualquer forma, é interessante observar como a carga poética impressa ao discurso do personagem ao longo de toda a carta, ao mesmo tempo em que é signo de um fracasso, é também uma mostra de como Alberto Méndez é capaz de imprimir um alto grau de tragicidade poética ao discurso literário, valendo-se do verossímil recurso intertextual ao discurso bíblico.

Seguimos com o calvário mental e verbal do irmão Salvador. Numa pergunta retórica vemos que ele admite sua condição de derrotado, apesar do afã de glória que o impeliu ao horror da guerra civil: “Ahora me pregunto, Padre, ¿seremos hartos aunque tengamos que clamar el perdón entre los muertos, entre los fracasados, entre los pecios de la guerra?” (Méndez, 2004: 106). O sonho de

elevação pela Cruzada franquista se transformou em irremediável queda:

Tres largos años olvidando la vida, la propia y las ajenas, terminan convirtiendo al cruzado en un soldado y a las huestes de Dios en soldadesca. La vida del superviviente necesita algo más que la vida misma: la celebración del triunfo sobre el Mal es otro elemento más de la Victoria. La furia de Dios puede enloquecernos. Padre, conocí la carne. (Méndez, 2004: 106)

Na reflexão do personagem, o conflito civil aparece como signo infernal com os semas de queda e rebaixamento não exatamente porque ele tenha tomado consciência de que nada havia de sagrado o fato de tomar armas para matar o semelhante, mas sobretudo porque este contexto decaído aguçou os sentidos, sobretudo os mais primitivos; assim, em sua avaliação, ao lado da soberba, quando ele refere a necessidade de tripudiar com a celebração do triunfo sobre o derrotado, que encarna o Mal absoluto, está a luxúria, na perspectiva do diácono que busca convencer o interlocutor:

La carne es como los tigres que habitan en el hombre, el Anfión que sabe con arte remover todas las piedras, mover todos, todos, los cimientos del alma. La carne. Padre, usted lo sabrá por el confesionario, es algo prodigioso. Puede inocularnos el orgullo de pecar e incluso la aviesa satisfacción de hacer gozar a un cuerpo que quiere morir y, a pesar de su humillación, exhala un grito de vida capaz de derretir el yunque sobre el que el soldado pretende forjar su acero. (MÉNDEZ, 2004: 106)

É muito interessante observar a menção à figura mitológica grega de Anfión neste contexto. Irmão gêmeo de Zeto e filho de Antíope e Zeus, esta dupla de irmãos simboliza, ao contrário de tantas outras, um modelo de harmonia pois, em vez de concorrer entre si se complementavam nas habilidades. Neste par, Anfión representa o lado sensível, propenso ao trabalho artístico. Na construção de Tebas, enquanto Zeto carregava pesados blocos de pedra Anfión simplesmente tocava a lira de tal forma que as pedras o seguiam espontaneamente e se colocavam em seu lugar. Teve uma prolífica prole na união com Níobe, filha do rei da Lídia, mas todos morreram tragicamente e ele acabou enlouquecendo. Em consequência, tentou destruir o tempo de Apolo em Tebas para descarregar sua raiva e foi condenado pelo ato desrespeitoso pelo deus que o lançou ao Tártaro, que simboliza o inferno. A menção intertextual adensa a carga poética do relato pois reduplicam nele os elementos que já o perpassam, como a dicotomia atávica entre os destinos dos seres que, embora divinos, são projeções do imaginário humano. Da mesma forma que Anfión enlouquece e se entrega ao desvario, sendo condenado por Apolo ao Tártaro, Salvador também de certa forma perde a razão ao entregar-se ao desejo sensual e se sente agora condenado ao inferno, sensação que se agudiza ainda mais porque ele nos leva a sentir que já está mentalmente imerso numa condição infernal marcada pela dor e pela desorientação, símbolo do desgarramento das hostes abençoadas das quais um dia acreditara fazer parte. Em seu raciocínio neoplatônico, ele se parte em dois, pois entende que dentro de si reside um ser bom que tende à glória e à perfeição ao atender o chamado divino (o intelecto guiado por Deus) mas também existe este correlatoma, figurado na dimensão corporal em toda a sua complexidade (a carne) e com a potência de sua sedição pecadora. Contudo, ele não questiona sua visão da história como embate entre forças atávicas inconciliáveis, apesar de apontar os questionamentos que poderiam revelar-lhe o engano.

Salvador lamenta ter sido destacado para trabalhar “como profesor de Párvulos y Preparatoria en el Colegio de la Sagrada Familia”, ao aceitar dedicar-se exclusivamente ao ensino no diaconato da ordem do Santo Padre Gabriel Taboret. Justifica-se afirmando que, assim pretendia esquecer seus “desvarios” e “recuperar la Luz”. Aqui está se referindo às “desdichas y pecados” que o macularam durante o período em que tomou parte da “Cruzada”. O mal novamente se instaura quando ele, por alguma razão ainda não explicada, decide fixar sua atenção num dos mais de duzentos e trinta alunos. Logo vemos que é a inteligência do menino Lorenzo quem atrai o professor:

Todos estaban tan desnutridos que su delgadez no significaba nada. Todos eran tan obedientes, tan sumisos,

que su poquedad se difuminaba en esa caterva de niños asustados que veían en el hábito de la autoridad recuperada, el otro uniforme de los ejércitos de Dios. Jugaba en el recreo, sí, como sus compañeros, callaba en las filas como sus compañeros, atendía en clase como los demás..., pero había algo en él que, poco a poco, comenzó a llamar mi atención. Lo primero que me sorprendió es que, a pesar de sus siete años, dominaba ya las cuatro reglas mientras sus compañeros balbucían ante El Catón tratando de trabar las letras entre sí para formar palabras que no lograban comprender. Lorenzo, que así se llamaba el niño, leía de corrido, por supuesto. (Méndez, 2004: 108)

O personagem projeta um ambiente em que reina o tradicionalismo pedagógico mesclado a uma educação religiosa rígida, tal como a concebia a Igreja Católica. Na continuação da carta, Salvador evoca uma lembrança que contrasta absolutamente com a que Lorenzo carrega da infância e que explica, em grande parte, seu comportamento:

Yo, reverendo padre, tengo un recuerdo dulce de mi infancia. La devoción de mis padres y la virtud de mis maestros me inculcaron desde muy niño el amor por Jesús. Amé al Cristo cuando fui adolescente e ingresé en el seminario cuando llegó la hora de entregar mi vida a la Santa Madre Iglesia. Ahora recuerdo todo aquello como si mi cuerpo no existiera, como si la única substancia de mi vida hubiera sido la vocación de sacrificio. Después, una dulce marea de entregas y sufrimientos me mantuvo al margen de la vida y fue conformando un alma satisfecha por la conquista heroica de las virtudes teologales, la convicción profunda de la Fe y el silencio íntimo de la meditación. (Méndez, 2004: 111)

Desta forma, o personagem adquire maior espessura quando ele mesmo aponta os elementos que, desde sua tenra formação, levaram-no a este perfil de comportamento doentio. Infelizmente, sua educação correspondeu a um processo horroroso de doutrinação no qual não há lugar para as diferenças nem questionamentos e ele mesmo revela propensão à submissão. Sua visão de mundo, se é que se pode ser assim denominada, é uma projeção de crenças religiosas cegamente adotadas, o que explica em grande parte sua retórica neoplatônica que representam o mundo não como um espaço onde se desenrola a história forjada pelo home, mas onde atuam forças transcendentes advindas do Bem ou do Mal. É o que se depreende da continuação do discurso de Salvador:

Quizás por eso, Padre, cuando fui arrojado a la vida, siempre preñada de corrupción y desorden, me sorprendió indefenso porque hasta que lo vi, Padre, yo no había tenido conocimiento del Mal. Y creo que el Mal lo sabía. (Méndez, 2004: 111)

Em sua mentalidade doentia, Salvador não foi capaz de reconhecer, no outro, o humano em sua complexidade, apenas viu no menino Lorenzo, a princípio, mas depois também em Elena depositários do Mal que o diácono acreditava estar tentando dar freio à sua missão, como se a guerra civil, historicamente resultante de uma série de causas sociais, ideológicas, políticas, econômicas, etc. se reduzisse a um episódio apocalíptico do conflito trans-histórico no qual forças atávicas se enfrentavam. Até o final da carta confessional, Salvador não abandonará esta crença fundamental que norteia todo o seu discurso. Para ele, o grande erro não foi não ter sido capaz de reconhecer o outro, de operar este reconhecimento político que, até hoje, a sociedade espanhola carrega como dívida frente aos republicanos derrotados. Os vencedores já foram reconhecidos à exaustão, visto que o Vale dos Caídos foi levantado por Franco para abrigar os restos mortais daqueles que integraram sua cruzada. Por outro lado, persistem as milhares de fossas coletivas onde milhares de restos mortais não identificados aguardam um reconhecimento coletivo, o que pode começar pela identificação, auxiliada pela tecnologia hoje disponível e culminar com a reparação simbólica e econômica aos descendentes destas pessoas. Para o diácono, o grande erro foi nunca ter percebido “lo horrible que era el mundo. Fanfarrón, gregario, embustero, pecador y heroico. Poco a poco me fui desguarneciendo, como si yo estuviera perdiendo la batalla” (Méndez, 2004: 111). A derrota para ele então se consumou ao entregar-se aos efeitos dos afetos, na paixão despertada por Elena, abandonando assim a rigidez que o guarnecia, como ele mesmo expressa.

O encontro com Elena, a mãe de Lorenzo, se dá justamente quando Salvador percebe no

garoto outras características que, ao revestir-se de negatividade, descompensam a inteligência que o professor antes admirara no menino. Infelizmente, novamente o professor é incapaz de perceber o outro pois, em lugar disso, projeta na criança o que ele teria sido e tenta reproduzir, na atenção excessiva dispensada a Lorenzo, a violência que nós supomos que ele mesmo teria sofrido na infância. Apesar disso, logo se dá conta de que Lorenzo não é um fiel em miniatura, mas um “ímpio” que se desgarra do espírito da “Cruzada”:

Noté algunas otras diferencias: recuerdo que, cuando todos los alumnos en fila, antes de salir del colegio, formaban marcialmente y entonaban el Cara al Sol al atardecer como despedida de una jornada de jubiloso aprendizaje, Lorenzo no compartía el espíritu de Flecha que sus compañeros demostraban. Mantenía, sí, la compostura, pero un día me acerqué a él sigilosamente por detrás y advertí con sorpresa que mantenía el brazo en alto, movía los labios, pero no cantaba. ¡Le pedíamos amor a su Patria y nos devolvía su silencio! (Méndez, 2004: 113)

Os manuais de História já caracterizaram muito claramente o caráter de doutrinação à ideologia oficial, nesta simbiose entre elementos fascistóides e cristãos, que a educação instituída pelo regime franquista e praticada pelas hostes católicas colocou em marcha durante o pós-guerra civil. Assim, não nos parece caricatural nem absurda a recordação que Salvador traz a sua reflexão. Desgraçadamente, esta era a mentalidade dominante e não havia lugar para outras, ao menos não publicamente assumidas. Ensaio como *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), de Carmen Martín Gaité e relatos que oscilam entre a história e a ficção, como *Los años del miedo. La nueva España* (1939-1956) de Juan Eslava Galán retratam muito claramente as contradições de variada ordem que abrigava a Espanha supostamente liberada do demônio comunista, ateu e liberal.

Como dizemos, interessa-nos sobretudo verificar como Salvador elabora discursivamente sua condição de derrotado que, como interpretamos, ele vincula a uma suposta queda ética ligada aos afetos e impulsos eróticos nele despertados por Elena. Ora, na mitologia cristã, a mulher desde o Gênesis simboliza as forças que impelem o homem para o desvio da retidão que o unia a Deus, com sua natural sedição. Assim representa Salvador a impressão que lhe provoca Elena neste primeiro contato:

“Mi hijo no quiere morir por nadie, quiere vivir para mí”, dijo una voz suave y melosa a mis espaldas. Me volví y era ella.

Ahora comprendo la frase del Eclesiastés: La mirada de una mujer hermosa, pero sin virtud, abrasa como el fuego. Yo ignoraba entonces que así nacía mi desvarío. (Méndez, 2004: 113)

Desta forma, poetiza-se neste relato a mesma oposição entre luz e escuridão que atravessa os demais que compõem *Los girasoles ciegos*. Esta dialética se reveste, no relato de Salvador, de um componente místico que advém de sua leitura religiosa fundamentalista do mundo. É o que se depreende de sua confissão na seguinte passagem:

Fui ingenuo, Padre, porque creí que todas las cosas del mundo tenían ya su nombre, es decir, estaban ya clarificadas. Yo pensaba que en eso estribaba la armonía. Para mí era suficiente con llamar a las cosas por su nombre, buscar los sentimientos en el diccionario de las Sagradas Enseñanzas para saber si estábamos hablando de la Gracia o de la Perdición. Pero hay un campo de nadie, Padre, que no está dónde está el pecado y su castigo, ni está tampoco donde la virtud y su recompensa: si tuviera que dibujar un mapa trazaría una ancha franja oscura a la que, con el derecho que se otorga a los descubridores, me atrevería a llamar Elena. (Méndez, 2004: 115)

Percebemos como o personagem elabora, dentro de suas possibilidades, a experiência erótica. Neste caso, aquela “zona da vida nua” apontada por Valeria de Marco (2004) ao referir-se ao locus ocupado pelos excluídos encontra aqui um homólogo neste espaço simbólico que Elena ocupa para Salvador, esta “terra de ninguém” na qual não há nem pecado nem castigo, nem virtude nem recompensa, pois foge à lógica mística que preside sua representação da experiência. Essa

nudez dos sentidos saturados que preenchiam a ânsia de plenitude do personagem abre um espaço virtual para o novo que ele traduz em termos de angústia e excitação, embora tenhamos que ressaltar que, ao tratar-se de uma experiência compartilhada, Salvador não reconhece o outro que é o polo complementar da experiência erótica, no caso Elena, que passa a ser vítima de assédio sexual. A condição doentia de Salvador o leva a projetar nela a pulsão que o leva a desejá-la, insistentemente culpando-a como a ímpia instigadora do Mal e chegando a (des)qualificá-la como o centro desta “franja obscura” que representa o seu desejo, tanto que ele chega a nomear “Elena” este lugar das pulsões. Adentrar este espaço implica em abandonar a suposta santidade que caracteriza a “Luz” que o dirigia na “Cruzada” e sofrer uma espécie de queda adâmica.

Este dado parece fugir ao objeto de nossa reflexão, que é a representação da memória dos vencidos pela ficção ambientada no contexto da guerra civil e do franquismo, mas não é o que ocorre visto que aqui Alberto Méndez representa, pela ficção, a forma como um dos protagonistas do relato, que simboliza o fanatismo religioso que orienta ações humanas, representa discursivamente nesta carta confessional o que, para ele, corresponde a uma derrota. No relato historiográfico da guerra civil de 1936, a ideologia católica tradicionalista é um dos componentes dominantes nas grandes forças em conflito e apropriada por Franco e seus acólitos como justificativa para a rebelião militar.

Como esperamos ter elucidado, a noção de derrota que atravessa o discurso de Salvador está centrada num eixo ético, de cunho fanático religioso e ele, portanto, aparece para nós também como um derrotado. Neste sentido, não importa muito que ele não seja capaz de distanciar-se suficientemente da situação para ter uma visão mais esclarecida, quando faz este exame de consciência coerente com sua ética de vida. Enquanto narrador, realiza o trabalho de recuperar, pelo fio da memória, as próprias vivências, para projetá-las num eixo lógico em que elas se recobrem de um possível significado que nos permitem ver, nesta operação discursiva, a conversão delas em experiência ao passar pelo crivo da reflexão, ainda que enrevesada, do personagem.

Bibliografia

Biblia de las Américas. Disponível em <https://biblia.com/books/lbla95> [15/10/2012].

DE MARCO, Valeria. “Literatura de testemunho e violência de estado.” In: *Lua Nova*, no 62, 2004, p. 45-68. Disponível em www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf. [25/06/2012].

ESLAVA GALÁN, Juan, *Los años del miedo. La nueva España (1939-1952)*, Barcelona, Planeta, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie, *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo, Ed. 34, 2006.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

MÉNDEZ, Alberto, *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Real Academia Española, (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado em <http://www.rae.es/rae.html> [15/10/2012].

RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira, 2.ed. Buenos Aires, FCE, 2008.

THE LOCKMANN FOUNDATION. *New American Standard Bible. Multilingual edition*. La Habra, Calif (EUA). Disponível em <http://scripturetext.com> [21/07/2012].

Epistolario José Ángel Valente / Gabino-Alejandro Carriedo

Saturnino Valladares
MAEC-AECID, Universidade Federal do Amazonas

Resumen

Entre 1960 y 1968 José Ángel Valente y Gabino-Alejandro Carriedo mantuvieron un diálogo epistolar que, a pesar de su brevedad –solo se conservan siete cartas– da cuenta de su complicidad personal y literaria. Esta correspondencia presenta un gran interés para el estudio de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave

José Ángel Valente, Gabino-Alejandro Carriedo, Poesía española, Correspondencia.

Abstract

Between 1960 and 1968 José Ángel Valente and Gabino-Alejandro Carriedo maintained an epistolary dialogue, showing his personal and literary complicity. This correspondence is of great interest for the study of Spanish literature in the second half of the twentieth century.

Keywords

José Ángel Valente, Gabino-Alejandro Carriedo, Spanish Poetry, Correspondence.

El epistolario de José Ángel Valente y Gabino-Alejandro Carriedo se desarrolló sobre dos asuntos principales. El primero consiste en el agradecimiento del autor de *A modo de esperanza* por las publicaciones que Carriedo le envía: el número 1 de la revista *Poesía de España* (4 de abril de 1960), el poemario *Política agraria* (9 de marzo de 1964) y un nuevo libro de poemas cuyo título desconocemos (sin fecha). El segundo núcleo temático se desenvuelve en poco menos de tres semanas —entre el 3 de enero de 1968 y el 21 de febrero de 1968—, y gira en torno al proyecto “Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no catalogada”.

Esta breve correspondencia está formada por siete epístolas: el gallego redacta cinco, mientras que del palentino únicamente hay archivadas dos. Valente escribe desde Ginebra, lugar en el que se instaló a principios de 1958, y donde ejerció, durante veinticinco años, como funcionario en la sección de español de la Organización Mundial de la Salud. Carriedo traza sus líneas desde Madrid, ciudad donde transcurrió la mayor parte de su vida.

La primera carta que se conserva, fechada el 4 de abril de 1960, está dirigida a los directores de la revista *Poesía de España*, Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo. José Ángel Valente les agradece el envío y comenta que “La revista está muy bien hecha y la selección de poemas de ese primer número me pareció excelente”, pero, inmediatamente, lamenta que no haya en la misma “una pequeña sección de crítica”. El motivo de la segunda epístola, redactada el 9 de marzo de 1964, es dar las gracias por el envío de *Política agraria*, el último poemario que en ese momento había publicado Carriedo.

Casi cuatro años más tarde, el 3 de enero de 1968, Carriedo escribe la primera misiva que ha llegado hasta nuestros días. Con la intención de “dar categoría a un inmediato propósito”, el palentino desea que Valente forme parte del grupo que pretende publicar “unos pliegos de cordel titulados ‘Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no catalogada’”. Esta publicación incluiría tanto poemas modernos de autores reconocidos como “poemas nuestros o de otros coetáneos rigurosamente escogidos”. A continuación, Carriedo trata las exigencias económicas del proyecto:

Hemos calculado que el costo será de unas tres mil pesetas y pico para 500 ejemplares de tirada, y —yendo a ser regalados, salvo que empecemos a abrir más o menos pronto un capítulo de suscripciones de honor, cosa bastante viable—, cada uno debemos aportar unas 400 pesetas por cada número.

Con independencia de que Valente acepte o no participar en esta aventura, el autor de *Política agraria* le solicita “un poema inédito tuyo, de hasta 40 versos”. El motivo de este interés radica en “que todos te tenemos por la voz más depurada e inteligente de la poesía de la posguerra; es decir, por la voz que, entre nosotros, está más en esa línea que es preciso retomar o reaprender, cuando no aprender o tomar del todo, que es lo lamentable”. Difícilmente, Carriedo y su grupo podían mostrar una mayor consideración por la obra poética del gallego. Valente responde a esta misiva el 12 febrero de 1968, argumentando que, aunque le “parecen muy bien tus proyectados pliegos”, no puede sumarse “al proyecto de modo sistemático” por la distancia física que implica vivir en Ginebra, pero sí propone hacerlo de modo esporádico. El gallego da muestras de esta buena voluntad ofreciendo “una colaboración financiera de 400 ptas. para el primer número, pues es esa la cantidad que tú indicas en tu carta”. Pasados tres días, el 15 de febrero de 1968, el palentino expresa su alegría por contar en esta empresa con el autor de *A modo de esperanza*, cuya asistencia considera “fundamental”. A continuación, ofrece dos listas: una con los miembros que constituirán definitivamente el grupo organizador de “Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no catalogada”; y otra con la nómina de autores que aparecerán en el primer pliego, entre los que se incluye a Valente. El 21 de febrero de 1968, el gallego responde a la epístola anterior, recordando que desea realizar una “pequeña colaboración financiera” y proponiéndose para “traducir algún poema de autor que os pueda interesar”. A este respecto, recordemos que Valente ejerció como traductor profesional de la ONU durante varias décadas.

El último contacto epistolar que se conserva es una postal, sin fecha, en la que el autor de *A modo de esperanza* agradece el envío de un nuevo poemario de Carriedo.

La Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética conserva las dos cartas que escribió Carriedo, desde Madrid, el 3 de enero y el 15 de febrero de 1968, y la copia de dos misivas que Valente fechó el 9 de marzo de 1964 y el 21 de febrero de 1968. Por su parte, la Fundación Jorge Guillén, de Valladolid, poseedora de los fondos de Gabino-Alejandro Carriedo desde el año 2001, conserva las cinco epístolas que Valente le envió a este autor.

Antes de avanzar por este interesante epistolario, deseamos recordar que la mayoría de los datos biográficos de Gabino-Alejandro Carriedo han sido extraídos de la ejemplar obra de Amador Palacios, *Gabino-Alejandro Carriedo, su continente y su contenido*.

Relación de cartas por autor

Cartas de José Ángel Valente a Gabino-Alejandro Carriedo

- Ginebra, 4 de abril de 1960
- Ginebra, 9 de marzo de 1964
- Ginebra, 12 de febrero de 1968
- Ginebra, 21 de febrero de 1968
- [Sin fecha]

Cartas de Gabino-Alejandro Carriedo a José Ángel Valente

- Madrid, 3 de enero de 1968
- Madrid, 15 febrero 1968

1

[J. Á. V a G. A. C]

[Carta manuscrita en dos páginas]

Ginebra, 4 abril 1960

Sres. Gabino-Alejandro Carriedo

Ángel Crespo¹

Queridos amigos,

Aunque tarde –más vale tarde– quisiera agradeceros el envío de *Poesía de España* nº 1. La revista está muy bien hecha y la selección de poemas de ese primer número me pareció excelente.

¹ Ángel Crespo (Ciudad Real, 1926 – Barcelona, 1995) fue un poeta, ensayista, traductor y crítico de arte que, en 1950, fundó y codirigió, con Gabino-Alejandro Carriedo y Federico Muelas, la revista de poesía *El pájaro de paja*. Con el mismo nombre crearon una colección de libros en la que Carriedo publicó, en 1952, *Del mal, el menos*. En 1956 salió a la luz pública la última edición de *El pájaro de paja*. Algunos años más tarde, en 1960, Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo fundan y dirigen la revista *Poesía de España*, donde publican, principalmente, poesía realista comprometida en la lucha antifranquista y traducciones de autores extranjeros. Abandonan esta empresa en 1963. Sobre el primer número de esta edición habla Valente en esta carta. Además de estas cooperaciones, ambos poetas – Crespo y Carriedo– colaboraron como traductores de poesía brasileña en varios proyectos, entre los que puede destacarse la traducción de *Morte e vida severina* (*Revista de Cultura Brasileira*, 18 de septiembre de 1966, pp. 227 y siguientes) de Cabral de Melo y la antología *Ocho poetas brasileños* (El Toro de Barro, Cuenca, 1966). Este poeta fue una de las personas a las que Carriedo dedicó el poemario *Los animales vivos* (Carriedo, 2006: 251). En colaboración con Ángel Crespo, también escribió la serie “Sentados ambos dos” (Carriedo, 2006: 821-829), incluido en *Las ubres de Amalteia*. Por otra parte, Ángel Crespo le dedicó varios artículos a la obra y a la persona de Gabino-Alejandro Carriedo: “La hora de GAC” –*Vértice*, 218-219 (noviembre-diciembre, 1961), pp. 669-670–, “La trayectoria literaria de Gabino-Alejandro Carriedo” –*El País* (25 de agosto de 1985)–, “Mis caminos convergentes” –*Anthropos*, 97, Barcelona (junio, 1989), pp. 19-30– y “Notas, después del diluvio, para el nuevo viaje de *Deucalión*” –*Deucalión*, 0 (junio 1986), pp. 3-16–.

Lástima que no hagáis una pequeña sección de crítica (de crítica de verdad que tanta falta nos hace) sobre poesía. Aunque solo fuera un libro o un tema tratado brevemente en cada número. Hoy se hace poesía en el país –poesía y cosas peores– como quien tira de una maroma. Vuestra revista haría un doble servicio arrojando un poco de claridad crítica sobre el campo al que está consagrada. Claro está que la manera de seleccionar los poemas puede ser una forma de crítica. Pero el rigor de la selección termina relajándose en una revista exclusivamente compuesta de poemas (aunque sea trimestral).

En fin, perdonadme estas observaciones enteramente gratuitas, que me atrevo a hacer solo porque la revista me interesó de verdad.

Un cordial saludo y los mejores deseos para vuestra empresa

J. Á. Valente

7 rue Carteret

Genève

2

[J. Á. V a G. A. C]

[Carta mecanografiada en una página²]

Ginebra, 9 de marzo de 1964

Querido amigo:

Recibo ahora tu *Política agraria*³, cuyo envío te agradezco mucho. La edición es muy agradable y estoy seguro de que la lectura del libro lo será mucho más.

Da recuerdos nuestros a Ángel Crespo y demás amigos de vuestra revista y recibe un cordial saludo de

José Ángel Valente

3

[G. A. C a J. Á. V]

[Carta mecanografiada en dos páginas⁴]

Madrid, 3 de enero de 1968

Sr. D. José Á. Valente

Ginebra

Mi querido amigo:

Primeramente, te deseo a ti y a Emilia⁵ un muy feliz año 1968. Después, quiero decirte que hemos pensado en ti para realzar y dar categoría a un inmediato propósito nuestro. Se trata de editar

² En la parte final de la página figuran los datos del destinatario: "Sr. D. Gabino-Alejandro Carriedo c/o Ángel Crespo / Apartado 14175 / Madrid".

³ Este poemario fue publicado en 1963 en la colección Poesía de España, que fundaron Ángel Crespo y el propio Carriedo en 1960. El 29 de julio de 1964, la emisora Radio Estocolmo, en su programa *Poesía de Habla Castellana*, le pregunta a Carriedo a propósito de la intencionalidad de este libro. El palentino expresa de este modo su propósito:

Ofrecer un libro que, al fin, fuera de verdad dirigido al pueblo eligiendo el vehículo de uno de sus problemas más endémicos y fundamentales: el agrario, tan precisado desde siglos de una auténtica reforma como base para una también auténtica regeneración económica y social. Descubrí que el español –los pocos españoles que leen– estaban más o menos hartos de libros "exquisitos", de libros para minorías, aunque, en ocasiones, se dijera con falacia fácil que se escribían para mayorías. Y escribir para mayorías no puede hacerse más que de dos formas: a través de la copla o verso popular o hablándole al pueblo directamente de sus directos problemas. Un castellano como yo, naturalmente, no podía hacerlo más que de este último modo.

⁴ En la parte superior, aparece impreso el nombre del poeta en letras mayúsculas y su dirección y teléfono: "General Mola, 289. Teléf. 259 69 88". La misma característica se da en la carta del 15 de febrero de 1968.

⁵ Emilia Palomo fue la primera esposa de José Ángel Valente. Se casaron el 7 de febrero de 1955, en la Capilla del Colegio Mayor Cisneros. El poeta tenía veinticinco años, cinco menos que su mujer.

bimestralmente unos pliegos de cordel titulados “Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no catalogada”⁶. El tamaño es cuarto mayor en papel guarro y la impresión en letra ibarra o similar. El pliego va sencillamente doblado dos veces y sin desbarbar. El grupo lo pretenden constituir conmigo Santiago Amón⁷, Rafael Ballesteros⁸, Ángel Pariente⁹, Carlos de la Rica¹⁰, José Esteban¹¹, Pedro Gimferrer¹² y José Batlló¹³, aunque bien pudiera ser alguno menos. El objeto es didáctico a través de la ejemplificación y la ejemplarización, publicando cada vez siete poemas de poetas modernos –a partir de Mallarmé¹⁴– que estimamos constituyen la espina dorsal de la auténtica poesía contemporánea: Rubén¹⁵, Pessoa¹⁶, Huidobro¹⁷, Maiacovski¹⁸, Pound¹⁹, Eliot²⁰,

⁶ A pesar de las grandes expectativas que Carriedo y sus amigos pusieron en este proyecto, *Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada* contó con un único número, el cual fue publicado en 1968 e incluyó poemas de Mallarmé, Huidobro, José Ángel Valente, Maiakowski, Cummings, Carlos de la Rica y João Cabral de Melo.

⁷ Santiago Amón Hortelano (Baracaldo, 1927 – Madrid, 1988) fue un poeta, escritor y periodista, que conoce a Carriedo en 1947 y con el que mantendrá una intensa y prolongada amistad. Amón fue una de las personas a las que Carriedo dedicó el poemario *Los animales vivos* (Carriedo, 2006: 251). Cuando su amigo muere, Santiago Amón le dedica un homenaje conmovedor, titulado “De Manrique a Carriedo” –ABC (30 de noviembre de 1981)–.

⁸ Rafael Ballesteros Durán (Málaga, 1938) es un poeta, novelista, crítico literario, profesor y político de Andalucía. En 1969, le dedica a Carriedo un interesante estudio, titulado “La palabra y el número” –*Papeles de son Armadans*, 155 (febrero, 1969), pp.135-147–, con motivo de la publicación del libro *Los animales vivos*. Algunos años después, vuelve a homenajearlo en el artículo “GAC” –*Jano*, 105, Barcelona, 5 de diciembre de 1973, p. 130–.

⁹ Ángel Pariente (Gijón, 1937) es un poeta y ensayista que fundó, en 1972, Ediciones Júcar. En esta editorial dirigió las colecciones “Los Poetas” y “Biblioteca de Traductores”.

¹⁰ Carlos de la Rica (Asturias, 1929 – Cuenca, 1997) fue un poeta, editor y religioso católico. En 1956 inicia su amistad con Carriedo. Este último interviene el 5 de junio de 1981 en un homenaje que se le hace a Carlos de la Rica con motivo de sus bodas de plata en el sacerdocio. Cuando el palentino muere, el cura promueve un homenaje en Cuenca donde se descubre un monolito a la memoria de Gabino-Alejandro Carriedo. Además de este reconocimiento póstumo, Carlos de la Rica realizó durante décadas diversos estudios sobre la poesía de su amigo: “De una nueva poesía” –*La Estafeta Literaria*, 87 (16 de marzo de 1957)–, el extenso trabajo “Vanguardia en los años cincuenta (Desde el ismo a la generación)” –*Papeles de Son Armadans*, 109 (abril), 110 (mayo) y 112 (julio) de 1965–, “Un poeta de vanguardia exigente y total” –*Ya* (9 de noviembre de 1981)–, “GAC a un año cierto” –*El Diario de Cuenca* (7 de noviembre de 1982)–, “Años de *El Pájaro de Paja*” –*El Norte de Castilla* (30 de noviembre de 1991)–. Por su parte, Carriedo le dedicó el poema “Fuera puertas de Cuenca” (CARRIEDO, 2006: 447-448) y también lo incluyó en las dedicatorias del poemario *Los animales vivos* (Carriedo, 2006: 251).

¹¹ José Esteban Gonzalo (Guadalajara, 1936) es novelista, ensayista, periodista y editor. En 1974, publicó una muestra poética de Carriedo en la *La ilustración poética española*, revista que codirigió con Jesús Munárriz y Antonio Martínez Sarrión de 1974 a 1976.

¹² Pere Gimferrer Torrens (Barcelona, 1945) es un poeta, prosista, crítico literario y traductor. Su obra literaria está compuesta tanto de obras en castellano como en catalán. Fue elegido miembro de la Real Academia Española en 1985. Para conocer detalles sobre la relación que tuvieron Valente y Gimferrer véase el volumen *Valente vital* (Ginebra, Saboya, París) (RODRÍGUEZ FER, 2014: 37-43).

¹³ José Batlló (Barcelona, 1939) es un poeta, prosista, ensayista y crítico literario que dirigió la colección El Bardo, de la editorial Ciencia Nueva. En esta colección publica Valente *Siete representaciones*, en 1967, y *Breve son*, en 1968. El barcelonés homenajeo a Carriedo en el artículo “Totalidad de una obra lírica. El poeta GAC”, publicado en *La Vanguardia*, el 17 de noviembre de 1981.

¹⁴ Stéphane Mallarmé (París, 1842 – París, 1898) fue un poeta y crítico francés. Sobre el autor simbolista, Valente escribe el ensayo “Mallarmé, Mistral y la ‘Reinaxença’ catalana en un álbum de autógrafos” –publicado en *Índice de Artes y Letras*, núm. 78 (marzo de 1955), p. 13– en el que afirma que Mallarmé fue “el primer poeta de Francia y la cabeza del simbolismo europeo” (VALENTE, 2008: 948). Por otra parte, es uno de los “maestros” a los que Carriedo dedica “Definición de la conducta lineal” (pág. 510), incluido en *Los lados del cubo* (1968-1972).

¹⁵ Rubén Darío (Ciudad Darío, 1867 – León, 1916) –su nombre completo era Félix Rubén García Sarmiento– fue un poeta nicaragüense, máximo representante del modernismo hispanoamericano. José Ángel Valente le dedicó los estudios “Rubén Darío: Obras completas” –*Índice de Artes y Letras*, núm. 86-87 (noviembre de 1955), supl. s. p.–, “Rubén Darío: al margen de unas obras completas” –*Índice de Artes y Letras*, núm. 86-87 (noviembre de 1955), p. 28–, “Darío o la innovación” –*Ínsula*, núm. 248-249 (julio-agosto de 1967), pp. 5 y 27– y “Darío, Valparaíso, 1888” –ABC, suplemento ABC Cultural, 23 de enero de 1998, p. 5–. A pesar de este interés, Valente no parece tener en gran consideración la obra poética del nicaragüense, tal y como puede leerse en el artículo “Notas para un centenario” –*Ínsula*, núm. 216-217 (noviembre-diciembre de 1964), p. 10–:

Ambos [Miguel de Unamuno y Antonio Machado] se producen en una zona en que es posible hablar de un auténtico pensamiento o inteligencia poética, cosa difícil en el caso de poetas fatalmente más limitados como Rubén Darío o Manuel Machado (VALENTE, 2008: 210).

Por otra parte, el gallego abre el artículo “Mediterráneo. La oscura luz del engendramiento” –Matador, 1996– con los primeros versos del poema “¡Eheu!”, del poeta nicaragüense: “Aquí, junto al mar latino, / digo la verdad [...]”.

Tzara²¹, Gerardo²², Cummings²³, Cabral de Melo²⁴, Foix²⁵, Chicharro²⁶, etc., creyendo estar de acuerdo contigo en esta cuestión fundamental. Junto a ellos, aparecerán poemas nuestros o de otros

¹⁶ Fernando Pessoa (Lisboa, 1888 – Lisboa, 1935) fue un poeta y traductor portugués. Valente abre *Notas de un simulador* con un verso de Fernando Pessoa, “O poeta é um fingidor” (II:453). En la misma obra, una de las notas recupera un breve fragmento del *Livro do desassossego*, la obra en prosa más importante del poeta portugués:

Las horas rescatadas: “Paso horas, a veces, en el Terreiro do Paço, a la vera del río meditando en vano”, explica Pessoa en el *Livro do desassossego*. Salvación del tiempo (VALENTE, 2008: 466).

La misma cita puede leerse en el ensayo “Tabucchi, Lisboa, la memoria” –*El País*, suplemento *Libros*, 11 de junio de 1994, pp. 14-15–, donde, además de al novelista Antonio Tabucchi, Valente homenajea a Pessoa –“Con Pessoa renace, toma forma y presencia nueva y doble –se hace pasado reoperante y multiplicado futuro– la gran tradición de la literatura portuguesa” (VALENTE, 2008: 695)–. Del mismo modo, el autor de *A modo de esperanza* inicia el artículo “Sobre la unidad simple” –*El País*, 14 de junio de 1993– con un párrafo en el que juega, confunde y comparte opinión con Pessoa:

Los clasificadores de cosas –escribe Pessoa, poeta que fue amigo de pintores, amigo de pintores-escritores como el extraordinario Almada de Negreiros, quien lo pintó en un retrato memorable sobre un suelo que recuerda un tablero de ajedrez y él, Pessoa, igual que Orfeo, como Orfeo segundo o dos, diríamos, jugando igual que Orfeo una larga partida con la vida y la muerte–, los clasificadores de cosas –digo, dice–, que son aquellos hombres de ciencia cuya ciencia consiste solo en clasificar, ignoran, en general, que lo clasificable es infinito y por lo tanto no se puede clasificar. Pero en lo que consiste mi pasmo es en que ignoren la existencia de clasificables desconocidos, cosas del alma y de la conciencia que se encuentran en los intersticios del conocimiento (VALENTE, 2008: 498).

Por último, en “Boceto improbable” –*ABC*, suplemento *ABC Cultural*, 5 de agosto de 1994, p. 15– el gallego recupera unas frases del portugués para tratar sobre el conflicto con la propia identidad:

Comprendí en un relámpago íntimo que no soy nadie. Nadie, absolutamente nadie”, escribieron, en un juego irrenunciable de íntimas sustituciones, Bernardo Soares y Fernando Pessoa (VALENTE, 2008: 1497).

¹⁷ Vicente Huidobro (Santiago, 1893 – Cartagena, 1948) fue un poeta chileno, creador y teórico del movimiento estético denominado creacionismo. Sobre este hecho trata Valente en el artículo “Vicente Huidobro” –*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 7 (enero de 1949), pp. 207-210–.

Estudiar detenidamente la figura de Huidobro supondría hacer historia del creacionismo, al menos en sus comienzos (...) Nosotros contemplamos hoy su teoría como un intento más, perfectamente ensayado, eficaz pero incontinuable, frontera pero no fuente (VALENTE, 2008: 770).

Por otra parte, en el ensayo “César Vallejo, desde esta orilla” –*Índice de Artes y Letras*, núm. 134 (febrero de 1960), pp. 7-8–, el gallego establece una comparación entre el peruano y el poeta chileno:

Espíritu programático tuvo la vanguardia en el chileno Vicente Huidobro, poeta interesante, aunque de estatura menor. Merecería la pena leer hoy a Huidobro previamente desplumado de su estética, ingenua y excesivamente hinchada de pretensiones de futuro (VALENTE, 2008: 154).

¹⁸ Vladímir Mayakovski (Georgia, 1893 – Moscú, 1930) fue un poeta y dramaturgo revolucionario ruso. Creador en su país del movimiento vanguardista denominado futurismo.

¹⁹ Erza Pound (Idaho, 1885 – Venecia, 1972) fue un poeta, ensayista, músico y crítico estadounidense. En el artículo “Erza Pound, il miglior fabbro” –*Índice de Artes y Letras*, núm. 119 (noviembre de 1958), p. 11–, Valente afirma:

Pound es uno de los grandes creadores de la moderna poesía de lengua inglesa. Su influencia ha sido extraordinariamente poderosa, y encabeza, por derecho propio, una renovación poética que ha dado frutos tan plenos como su propia obra o la de T. S. Eliot. Fue este quien vio en él, con definitiva exactitud, “il miglior fabbro”. Un hombre que ha luchado sin tregua para resucitar el arte muerto de la poesía (VALENTE, 2008: 1060-1061).

Cuando el estadounidense muere, el gallego le dedica un homenaje en “El viejo Ez plegó sus mantas” –*Cuadernos para el Diálogo*, núm. 112 (enero de 1973), pp. 51-52–, que incluye la siguiente cita de *The Pisan Cantos*, LXXIX, “Old Ez folded his blankets”.

²⁰ Thomas Stearns Eliot (Misuri, 1888 – Londres, 1965) fue un poeta, dramaturgo y crítico literario estadounidense, que recibió el Premio Nobel de Literatura en 1948 “por su contribución sobresaliente y pionera a la poesía moderna”. Tanto su obra poética como ensayística fueron una referencia constante para José Ángel Valente. El gallego lo homenajeó en el artículo “Poesía y drama (A propósito de T. S. Eliot)” –*Índice de Artes y Letras*, núm. 59 (enero de 1953), p. 18– e inició su ensayo “La hermenéutica o la cortedad del decir” –*Amaru*, núm. 9 (marzo de 1969), pp. 77-80– reflexionando sobre dos versos de Eliot que apuntan “todo el progreso tanteante del conocimiento poético:

We had the experience but missed the meaning,

And approach to the meaning restores the experience” (VALENTE, 2008: 81-82).

Asimismo, abre el artículo “Luis Cernuda en su mito” –*Ínsula*, núm. 207 (febrero de 1964), p. 2– con dos citas, una de Baudelaire y otra del estadounidense, extraída del primer poema de los cuatro cuartetos, el cual lleva por título “Burnt Norton”: “The loud lament of the disconsolate chimera”. Por último, Valente finaliza el “A manera de prólogo” de su libro de ensayos *La piedra y el centro* repitiendo unas palabras de Eliot: “Para teorizar se requiere una inmensa ingenuidad; para no teorizar hace falta una inmensa honestidad”.

²¹ Tristan Tzara (Bacău, 1896 – París, 1963), seudónimo de Samuel Rosenstock, fue un poeta y ensayista rumano. En los artículos “Conciencia y memoria” –Prólogo a *Les Poètes et la guerre d’Espagne*, Comité d’Hommage aux Volontaires Suisses des Brigades Internationales, Ginebra, junio de 1986, p. 1– y “La memoria poética” –*El País*, 30 de julio de 1986, pp. 9-10–, Valente se sirve de una cita de este autor para expresar las consecuencias de la guerra civil española en la poesía mundial: “La guerra de España –ha escrito memorablemente Tristan Tzara– ‘atravesó la poesía como un cuchillo’”. Por su parte, Gabino-Alejandro Carriedo tradujo un breve poema de Tristan Tzara en *Forma Nueva*, 45 (octubre, 1969).

²² Gerardo Diego (Santander, 1896 – Madrid, 1987), uno de los autores más representativos del ultraísmo y del creacionismo en la literatura española, fue un poeta y escritor perteneciente al denominado Grupo poético del 27. José

coetáneos rigurosamente escogidos, aceptando todos los de dentro y fuera la crítica y la no publicación de nuestros propios poemas mientras no constituyan un hallazgo, una pieza más o menos terminada y conseguida. Esto será determinado por votación personal de los que vivimos en Madrid, y por carta los que habitéis fuera. Se entiende que el problema existe solo con los nuevos, porque para los grandes maestros de la línea “fuerte” de la poesía, basta con ponerse de acuerdo en el poema más característico y representativo de esa línea que conozcamos.

Mucho te agradecería me dijeras lo antes posible tu disposición sobre este asunto. Hemos calculado que el costo será de unas tres mil pesetas y pico para 500 ejemplares de tirada, y –yendo a ser regalados, salvo que empecemos a abrir más o menos pronto un capítulo de suscripciones de honor, cosa bastante viable–, cada uno debemos aportar unas 400 pesetas por cada número. De no ser posible tu presencia junto a nosotros, te agradecería de todas formas el envío de un poema inédito tuyo, de hasta 40 versos, pues sabe que todos te tenemos por la voz más depurada e inteligente de la poesía de la posguerra; es decir, por la voz que, entre nosotros, está más en esa línea que es preciso retomar o reaprender, cuando no aprender o tomar del todo, que es lo lamentable.

Otro tipo de objeciones o sugerencias –si se te ocurrieran– también te lo agradecería. Puedes estar seguro de mi absoluta reserva.

En espera de tus noticias, os envía un fraternal abrazo

Gabino-Alejandro Carriedo

4

[J. Á. V a G. A. C]

[Carta manuscrita en dos páginas]

Ginebra, 12 febrero 1968

Ángel Valente realiza una reseña sobre su poemario *Biografía incompleta* en “Gerardo Diego a través de su *Biografía incompleta*” –*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 40 (abril de 1953), pp. 112-114–, que sintetiza en sus primeras líneas con estas palabras:

Biografía incompleta antologiza toda una dirección de la poesía de Gerardo Diego, comprometida, al menos originariamente, con lo que fue movimiento creacionista o ultraísta en la poesía española, y que, como tal movimiento, tuvo vida más o menos consistente en la década del veinte al treinta sobre todo (VALENTE, 2008: 851).

Gabino-Alejandro Carriedo encabezó el poema “Canción oscura” (CARRIEDO, 2006: 74-75) con una cita de Gerardo Diego –“Sin embargo soy yo el que ayer se moría / cuando cada farol era una herida mía”– y le dedicó el poema “Monte ‘El Brusco’” (CARRIEDO, 2006: 325).

²³ Edward Estlin Cummings (Massachusetts, 1894 – New Hampshire, 1962) fue un poeta, ensayista, dramaturgo y pintor estadounidense.

²⁴ João Cabral de Melo Neto (Recife, 1920 – Río de Janeiro, 1999) fue un poeta y diplomático brasileño. En 1959, conoce a Gabino-Alejandro Carriedo, con quien mantendrá una amistad duradera y quien se convertirá en uno de los primeros traductores de su obra a la lengua española. Así, Carriedo publica la traducción de *Morte e vida severina – Primer Acto*, junio de 1966, en colaboración con Ángel Crespo–, el poema “Tejiendo la mañana” –*Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada*, 1, Madrid, 1968–, *Dos Parlamentos* de Cabral de Melo – *Poesía*, n° 9, Madrid, 1980– y el poema “Vela” (CARRIEDO, 2006: 609). Por otra parte, es uno de los “maestros” a los que dedica “Definición de la conducta lineal” (CARRIEDO, 2006: 510), incluido en *Los lados del cubo* (1968-1972). Dentro de este poemario, Carriedo le brindó el poema “Variaciones en torno a la recta (I)” (CARRIEDO, 2006: 513-514) y encabezó el poema “Teoría de la minería” (CARRIEDO, 2006: 400-401) con una cita del autor portugués, “Que é a morte de que se morre / de velhice antes dos trinta...”.

²⁵ Josep Vicenç Foix i Mas (Barcelona, 1893 – Barcelona, 1987) fue un poeta, escritor y ensayista, que desarrolló su obra principalmente en catalán.

²⁶ Eduardo Chicharro Briones (Madrid, 1905 – Madrid, 1964) fue un poeta y pintor que, junto a Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, fundó y teorizó sobre el movimiento vanguardista denominado Postismo, en el que se encuadra una parte de la obra de Gabino-Alejandro Carriedo. En 1947, este último empezó a asistir a las tertulias dominicales que organizaba Eduardo Chicharro en su estudio del Pasaje de la Alhambra. Fue una de las personas a las que Carriedo dedicó el poemario *Los animales vivos* (Carriedo, 2006: 251).

Querido Carriedo:

Perdona que no haya contestado antes a tu carta del 3 de enero. Yo regresé de Cuba²⁷ el 15 de ese mes y me enredé después en el mucho trabajo atrasado.

Me parecen muy bien tus proyectados pliegos. No creo que estando lejos pudiera sumarme yo al proyecto de modo sistemático. Pero sí esporádico. De modo que os ofrezco una colaboración financiera de 400 ptas. para el primer número, pues es esa la cantidad que tú indicas en tu carta.

Cuento ahora los versos del poema que aquí tenía preparado para enviarte y son cincuenta.

Dime si el tope de cuarenta versos, que también me indicas, es riguroso. De no serlo, preferiría enviarte el poema ya seleccionado.

Recibe un cordial abrazo de

José Ángel Valente

Escríbeme a casa: 7 rue Carteret

Tel. 34 87 47

5

[G. A. C a J. Á. V]

[Carta mecanografiada en dos páginas]

Madrid, 15 febrero 1968

A José Ángel Valente

Ginebra

Queridos amigos:

Contesto a tu cariñosa carta, que me ha alegrado mucho, pues estoy seguro de que, de este modo, estaremos en disposición de hacer algo importante. Tu asistencia –aun con las limitaciones que imponen ocupaciones y distancia– creo que es fundamental. No pretendemos hacer nada prolijo y menos aún generoso, sino resumir sobria y elegantemente aquello que, en opinión nuestra (seguro que coincidente con la tuya), viene siendo la poesía contemporánea en su sentido más sabio y exigente. El grupo parece haber quedado ayer definitivamente constituido por Santiago Amón (crítico y poeta raramente culto), Carlos de la Rica, Rafael Ballesteros, Ángel Pariente, Martínez Sarrión²⁸, Gimferrer, Batlló, y tú y yo, aunque pensamos pedir inmediata adscripción a Sahagún²⁹. El primer pliego –que quisiéramos estuviera en la calle el próximo marzo– irá con Mallarmé, Huidobro, Maiacovski, Cummings, Cabral de Melo, Valente y Ballesteros o Carlos de la Rica (a dilucidar aún)³⁰.

Al ser tan escaso el espacio de que disponemos, será necesario limitarse a poemas no largos, pero hasta cuarenta versos creo que pueden entrar. Habíamos elegido tu poema IV de las *Siete representaciones*³¹, pero si, en tu opinión, el inédito que tienes preparado para nosotros es más

²⁷ Como bien señala Valente, a finales de 1967, viajó a Cuba, invitado por el Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos, para participar en dos eventos: como parte del jurado en el premio literario de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y como conferenciantes en el Congreso Cultural de La Habana.

²⁸ Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939) es poeta y traductor. En 1980, prologó la antología poética *Nuevo Compuesto Descompuesto Viejo*, de Gabino-Alejandro Carriedo. Además de este trabajo, Martínez Sarrión homenajeó a Carriedo en diversas ocasiones, entre las que pueden destacarse el artículo “Carriedo póstumo” –*El Urogallo*, diciembre de 1988, pp. 74-75–, su comentario al poema “Informando” –VV.AA. *Centuria. Cien años de poesía en español*, Madrid, Visor, 2003, pp. 317-319– y en la tercera parte de sus memorias, *Jazz y días de lluvia* –Madrid, Alfaguara, 2002–. Por su parte, Carriedo le dedicó el poema “Viaje de novios en dos tiempos” (CARRIEDO, 2006: 540-541) y lo incluyó entre las personas a las que brindó el poemario *Los animales vivos* (Carriedo, 2006: 251).

²⁹ Carlos Sahagún Beltrán (Alicante, 1938) es un poeta que pertenece a la promoción poética de los 50.

³⁰ Finalmente, se decidió la inclusión de Carlos de la Rica en detrimento de Ballesteros, en el primer y único número de la revista *Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada*.

³¹ Este poemario fue escrito por José Ángel Valente y publicado en la Colección de poesía El Bardo, en 1967. Se organiza en torno a los siete pecados capitales en consonancia con la tradición plástica medieval.

representativo del propósito constructivo y ejemplar que nos anima, puede publicarse aunque vaya en letra más pequeña, es decir, en cuerpo 8. Decide lo que tú quieras, y dinos también si tienes interés especial en que reciban los pliegos personas que, a lo mejor, no tenemos en nuestras relaciones.

Espero tus noticias y os envía el fuerte abrazo de siempre
Gabino-Alejandro Carriedo

6

[J. Á. V a G. A. C]

[Carta mecanografiada en una página³²]

Ginebra, 21 de febrero de 1968

Querido Carriedo:

Gracias por tu carta. Todo me parece muy bien, como ya te decía, en vuestro proyecto. Dime si puedo mandarte un cheque con mi pequeña colaboración financiera. También os ofrezco mi colaboración para traducir algún poema de autor que os pueda interesar. Insisto, en cambio, en que mi adscripción al grupo sea solo “informal”. Creo que para que el proyecto tenga verdadera coherencia crítica es indispensable un intercambio frecuente y próximo, que a mí no me sería posible desde aquí. Prefiero, pues, que me contéis como colaborador para todo uso y no como miembro constituyente. Te ruego que se lo expliques así a los demás amigos.

Cuando me hablaste en tu carta primera de un poema mío, creí que necesitabas un texto inédito. Deshecho el equívoco, me parece muy bien el que ya habéis elegido.

Tenme al corriente de todo. Recibe un fuerte abrazo de
José Ángel

7

[J. Á. V a G. A. C]

[Postal manuscrita]

[Sin fecha]

Querido Gabino:

Vaya –aunque tarde– este acuse de recibo de tu libro, que me dio alegría como lectura y como noticia de que tu poesía continúa.

Recibe un cordial abrazo

José Ángel

³³Un abrazo

Emilia

³² En la parte final de la página, Valente escribió los datos del remitente: “Sr. D. Gabino-Alejandro Carriedo / General Mola, 289 / Madrid – 16”. Lo mismo sucede con la postal siguiente.

³³ Esta parte final de la carta fue escrita por Emilia Palomo.

Bibliografía

- AMÓN HORTELANO, Santiago (1981): “De Manrique a Carriedo”, Madrid, *ABC* (30 de noviembre de 1981).
- BALLESTEROS DURÁN, Rafael (1969): “La palabra y el número”, Mallorca, *Papeles de son Armadans*, 155 (febrero, 1969), pp.135-147.
- _(1973): “GAC”, Barcelona, *Jano*, 105 (5 de diciembre de 1973), p. 130.
- BATLLÓ, José (1981): “Totalidad de una obra lírica. El poeta GAC”, Barcelona, *La Vanguardia* (17 de noviembre de 1981).
- CABRAL DE MELO NETO, João (1966): *Morte e vida severina*, Madrid, *Revista de Cultura Brasileña*, 18 de septiembre de 1966, pp. 227 y siguientes. Versión de Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo.
- _(1968): “Tejiendo la mañana”, Madrid, *Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada*, 1. Versión de Gabino-Alejandro Carriedo.
- _(1980): *Dos Parlamentos* de Cabral de Melo, Madrid, *Poesía*, nº 9. Versión de Gabino-Alejandro Carriedo.
- CARRIEDO, Gabino-Alejandro (1952): *Del mal, el menos*, Madrid, El pájaro de paja.
- _(1963): *Política agraria*, Madrid, *Poesía de España*.
- _(1966): *Los animales vivos*, Cuenca, El Toro de Barro de Carboneras de Guadazón.
- _(1973): *Los lados del cubo (1968-1972)*, Madrid, *Poesía de España*.
- _(1980): *Nuevo Compuesto Descompuesto Viejo*, Madrid, Hiperión. Prólogo de Antonio Martínez Sarrión.
- _(2006): *Poesía*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, edición y notas de Concha Carriedo y Antonio Piedra ; prólogo de Fanny Rubio.
- CRESPO, Ángel (1961): “La hora de GAC”, Barcelona, *Vértice*, 218-219 (noviembre-diciembre de 1961), pp. 669-670.
- _(1985): “La trayectoria literaria de Gabino-Alejandro Carriedo”, Madrid, *El País* (25 de agosto de 1985).
- _(1986): “Notas, después del diluvio, para el nuevo viaje de Deucalión”, Madrid, *Deucalión*, 0 (junio 1986), pp. 3-16.
- _(1989): “Mis caminos convergentes”, Barcelona, *Anthropos*, 97 (junio, 1989), pp. 19-30.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1988): “Carriedo póstumo”, Madrid, *El Urogallo*, diciembre de 1988, pp. 74-75.
- _(2002): *Jazz y días de lluvia*, Madrid, Alfaguara.
- _(2003): “Informando”, Madrid, *Centuria. Cien años de poesía en español*, Visor, pp. 317-319.
- PALACIOS, Amador (1984): *Gabino-Alejandro Carriedo, su continente y su contenido*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia.
- RICA, Carlos de la (1957): “De una nueva poesía”, Madrid, *La Estafeta Literaria*, 87 (16 de marzo de 1957).
- _(1965): “Vanguardia en los años cincuenta (Desde el ismo a la generación)”, Mallorca, *Papeles de Son Armadans*, 109 (abril), 110 (mayo) y 112 (julio) de 1965.
- _(1981): “Un poeta de vanguardia exigente y total”, Madrid, *Ya* (9 de noviembre de 1981).
- _(1982): “GAC a un año cierto”, Cuenca, *El Diario de Cuenca* (7 de noviembre de 1982).
- _(1991): “Años de *El Pájaro de Paja*”, Valladolid, *El Norte de Castilla* (30 de noviembre de 1991).
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2014): *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*.
- VALENTE, José Ángel (1967): *Siete representaciones*, Barcelona, El Bardo.
- _(1968): *Breve son*, Barcelona, El Bardo.
- _(2000): *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- _(2006): *Obras completas I. Poesía y prosa*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

_(2008): Obras completas II. Ensayos, edición de Andrés Sánchez Robayna y recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

VVAA (1966): *Ocho poetas brasileños*, Cuenca, El Toro de Barro. Selección y traducción de Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo.

Tecnologías del yo: para entrar y salir de la ficción

Miguel Ángel Zamorano Heras
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumen

En este artículo el autor reflexiona sobre el lugar que ocupa el lector en relación al texto llamado de ficción y señala que además de envolver operaciones y habilidades para comprender el objeto en sí, las características de sus mundos, sus propiedades, valores y funciones, actividad consagrada por el academicismo y la crítica y volcada para la epistemología del objeto y su comentario, el trato con la ficción se convierte, antes que nada, en un particular diálogo con uno mismo y en una vía de acceso para la comprensión y definición de la subjetividad.

Palabras clave

Ficción, identidad, lector, subjetividad, personaje.

Abstract

In this article the author reflects on the place that the reader occupies in relation to the fictional text and suggests that—besides involving operations and abilities to understand the object in itself, the characteristics of its worlds, its properties, values and functions, an activity that has been consecrated by the academy as well as criticism and dedicated to the epistemology of the object and its commentary—the relationship with fiction becomes, before anything, a particular dialogue with oneself and a path that opens the way for the comprehension and definition of subjectivity.

Key Words

Fiction, identity, reader, subjectivity, character.

¿Para qué sirven las ficciones?

Si pensamos que los personajes literarios y el complejo dispositivo textual en que encajan son pura fantasía perentoria, de nula consistencia real -y en razón de ello de escaso valor-, aceptamos la inoperatividad de las ficciones como instrumentos para orientar e influir en la vida individual, social e institucional y, de paso, reforzamos el prejuicio con que se consideran los currículos de letras en la sociedad actual y la posición que ocupan en el sistema universitario. La sospecha, no siempre confesada, que se cierne sobre el valor de la literatura cuando comparada con lo aportado, por ejemplo, por las ciencias naturales u otros campos de saber llamados “prácticos”, reside, a mi parecer, en el hecho de atribuir a sus contenidos la característica de mundos inexistentes, parásitos de un mundo que no transforman. Esa idea se apoya en un fundamentalismo ontológico al afirmar como exclusiva la existencia del llamado “mundo real” frente a la falsa turbulenta e inestable de los “mundos ficcionales”. Sólo existe el mundo que tocamos, los demás son derivados semióticos del original y por ello de valor relativo, a los que no habrá que tomar, por supuesto, en serio. De modo que estos productos de la imaginación son poco menos que excedentes supletorios, excrecencias inmateriales ligadas al esparcimiento y al consumo, cuyo fin es provocar un tipo de placer onanista, divagaciones compensatorias de las frustraciones sufridas por el individuo en su vida ordinaria. Proyectadas en el mundo imaginario de la ficción, las frustraciones del yo, esas vidas no vividas con intensidad, riesgo, aventura y pasión, se disuelven en el tiempo de lectura. La lectura de ficción, vista así, se torna una forma de matar o aniquilar tiempo sobrante, transcurrido el cual, la sensación de lo que uno es retorna como los malos hijos por navidad a su estado o forma más o menos primigenia, lo que equivale a decir, a su insatisfacción originaria. En lugar de reconocer su imprescindible función para la transformación de pautas, tendencias y configuraciones en el imaginario, y por tanto, en la identidad y el modo de abordar, reflexiva y estratégicamente, las cuestiones y posiciones fundamentales de la vida propia, este objeto se etiqueta bajo el rótulo de literatura de esparcimiento, se administra como un segmento de la industria editorial, cultural y educativa y, sin más, se despacha el asunto. A fin de cuentas, ¿qué sentido tiene conceder importancia al estudio y comprensión de un personaje cuando lo que sabemos con seguridad de él es que no existe?

Me propongo argumentar lo contrario. Cuando el personaje se eleva como entidad operativa en su mundo es lícito pensar que estamos ante un tipo de existencia posible y no, como se acostumbra a insinuar, ante una forma de inexistencia (parece ilógico pensar que algo que posee forma posea simultáneamente la propiedad de la no existencia, o sea, la propiedad que niega la forma). La experiencia que transmite un personaje al lector que comprende su peripecia y se identifica o distancia ante sus reacciones, no disminuye su capacidad transformadora por el hecho de no compartir una existencia biológica como la del lector. Por habitar mundos imaginarios, Hamlet y Lear, como Don Quijote y Sancho, aportan experiencias y significados que no tienen por qué considerarse, en principio, de menor relieve que los descubrimientos de sujetos históricos como, por ejemplo, Marconi, Einstein o la madre Teresa de Calcuta. De alguna manera, la vida de estos también será adulterada por la ficción biográfica para producir modelos de valores idealizados en una comunidad.

Los mundos ficcionales existen en el instante en que son constituidos por la interacción comunicativa entre texto-lector, pieza-representación. Existen en un modo que no es el de la materia o, al menos, el de aquella materia que puede palparse. Y el problema, en todo caso, reside en un uso excluyente del significado de los verbos existir y ser. En esos *pseudomundos* se apuntan claves que permiten al lector nutrirse de una experiencia vicaria, asimilada en el tiempo psicológico de la lectura como propia y extraer de tal evento las enseñanzas y orientaciones útiles para la vida ordinaria. El ejemplo, la utilidad, el aviso, advertir con el error o enseñar con la desgracia y no sólo mediante modelos positivos, son impulsos que subyacen al origen de la novela y el drama, lo cual no equivale necesariamente ni a didactismo ni a moralismo maniqueo. ¿Qué proponen las novelas ejemplares de Cervantes o las tragedias de Shakespeare, Racine y Calderón? Cualquier cosa menos

una idea simple, por ejemplo. En su lugar, desafíos de un juego de lectura en un túnel del tiempo y en una correlación de contextos históricos de emisión y recepción, con normas sobre cómo usar determinado objeto, que atañen a astucias del yo, capacidades de la memoria, variación lingüística, incremento de la imaginación, administración de hipótesis, formulación de juicios coherentes y raciocinio equilibrado; en suma, un compendio de facultades que no son precisamente dones heredados sino habilidades trabajosa y gozosamente adquiridas, conquistadas por la perseverancia del estudio y de la lectura atenta.

La mente que lee el texto literario experimenta, no obstante, una sensación de universo limitado o de mundo pequeño. Aparece la noción de tamaño porque todos los mundos literarios poseen uno del cual el lector puede dar cuenta con su memoria, así como inventariar sus personas, cosas, características, relaciones y redes de significados. Les es propio que poseen un número finito de elementos y que, por lo tanto, son contables y comparables. Los podemos relacionar con otras series de obras para advertir sus semejanzas y diferencias y anotar las figuras que componen. Una obra literaria, al constituirse como un modelo de representación, también se postula como un posible modelo de acción. Esta actividad, semejante al juego, nos ayuda a entender y manejar la realidad compartida, incluso a alterar nuestro modo de ser o participar en ella. Porque de ella nos apartamos cuando entramos en el mundo literario y regresamos cuando damos por concluido nuestro paseo por este. Trayecto en el cual la conciencia del lector mantiene viva la coexistencia de esa dualidad, su vínculo correlativo y su interdependencia de sentidos. Entrar y salir de mundos sirve, pues, de metáfora para ilustrar lo que hace el lector de ficciones.

¿Qué ocurre en una obra de ficción?

Probablemente sobre los mundos ficcionales la pregunta más delicada sea la que interroga por la acción y el suceso, es decir, la que pregunta qué ocurre en esos mundos. Lo habitual es hacer un resumen del argumento, aunque pronto descubrimos que hay tantos resúmenes como lectores, con que el objeto sobre el cual se predica no parece ser muy estable ni muy nítido, esto es, las acciones que supuestamente lo vertebran no son fáciles de delimitar. Al contrario de lo que pensaban algunos formalistas, como Tomashevski (1982), para quien la acción era un suceso motivado por el autor que podía posteriormente aislarse para su comprensión funcional. En los mundos ficcionales resulta obligado que pasen cosas y que esas cosas que pasan sean referidas con palabras, de las cuales el lector da cuenta posteriormente con su técnica del comentario, que es un modo de decidir sobre qué objeto de los muchos posibles oriento mi actividad comentadora: la peripecia de un personaje, la conexión de motivos, la relación con los mundos de otras novelas, el tema de los diálogos o el pensamiento filosófico que encierra. ¿Son esas cosas que ocurren o el efecto de lo que ocurre? Y en esto el léxico que nombra se muestra inseguro porque no sabemos si los actos que ocurren en el mundo literario son referencia a algo o son, por el contrario, constituidos en el instante en que aparece la palabra con el poder de crear lo que dice y que se puede resumir con esta idea: lo que pasa y el acto de contarlo son simultáneos. Por tanto, separarlos resulta una operación forzada. Como alguien cuenta algo a alguien, nosotros que somos el segundo alguien, a quienes se cuenta, albergamos la certeza que el acto referido se quedará en los intersticios del lenguaje. Objeto de una mediación que llega desde un locutor cuyo estatuto no coincide con el de persona física sino, en todo caso, con el de entidad semiótica o instancia del discurso, no se define, por tanto, como el ser que narra y sí mediante su función: lo que narra. El primer alguien (el enunciador) tiene el cometido de instaurar la existencia semiótica y ficcional con sus palabras. El suceso en la literatura es un suceso de lenguaje, por tanto. Y un suceso de lenguaje es algo totalmente diferente a la caída de un meteorito en el desierto de Sonora. Sin embargo, la caída del meteorito, aunque sea un evento físico del mundo, si no lo cuenta nadie es como si no existiera a efectos humanos, de algún modo también necesita al lenguaje y al locutor, sólo que en este caso hay una secuencia, primero cae el meteorito y después se cuenta, mientras que en la literatura el meteorito cae porque se cuenta que cae: el lenguaje literario es causación de sus propios eventos. Por ello se dice también que es *autotélico*,

que instaure su propio fin en todo aquello que motiva. Una fantasía emuladora de la fantasía de un Dios omnipotente que hace el mundo con el verbo. Figura que al desplazarse del mito a la poesía generó un problema ontológico de incalculables y hasta de catastróficas consecuencias, pues permitió que durante miles de años las personas y sus comunidades dieran credibilidad a este asunto: que el mundo pudo hacerse con palabras, como si fuera un poema. Sólo un pensamiento mágico pudo aceptar esta idea y sólo una comunidad con fuertes intereses defenderla a fuego y sangre. En la realidad material o simplemente extraliteraria los hechos físicos no dejan de serlo aunque no se relaten, pueden tener existencia aunque no hayan sido observados por nadie. Lo que no es seguro es que en ese caso signifiquen, porque para que eso ocurra han de formar parte de la conciencia de alguien, vale decir, alcanzar una existencia mental, ser objeto, por tanto, de una representación, que a su vez puede ser objeto de la referencia de un acto discursivo y con esto entrar en el circuito de lo interpersonal. Entonces, la caída del meteorito, además de su existencia como evento en sí, existirá con algún significado para el mundo de los seres humanos. Lo que conviene advertir es que nuestra noción de realidad se elabora con procedimientos semejantes a los que emprendemos al leer una novela, asistir a una obra de teatro o ver una película. Semejantes en el sentido de que los problemas que encontramos al localizar, aislar, relacionar, describir y valorar hechos ficcionales se parecen mucho a los que encontramos a la hora de hacer lo propio con los hechos no ficcionales. No está tan claro, entonces, que las diferencias sean tan grandes. Si comenzamos por advertir la manera como nuestra cognición opera con los hechos de los mundos ficcionales en relación a como lo hace con los hechos del mundo físico es muy probable que un porcentaje alto de lo que cada uno llama su saber sobre el mundo resulte de lo que le ha contado alguien o de lo que ha leído o visto en un libro u otro soporte. La fiabilidad en el relato ficcional entre los hechos elaborados y su aceptación por el lector parece más bien una cuestión de confianza en el narrador o en algún personaje que ha ganado nuestra simpatía: la validez de los hechos transmitidos será aceptada o discutida en la misma medida en que su portavoz sea confiable. La confiabilidad es, por tanto, un factor imprescindible para la autenticación del hecho ficcional, pero también del hecho supuestamente no ficcional. La convicción es el resultado de la empatía, así como la credibilidad lo es de la confianza, al igual que ocurre en el relato periodístico y en buena medida con el relato de la ciencia. Por tanto, esa frontera que segrega los dominios de la ficción y la no ficción no es empíricamente real sino tan sólo una división mental, metodológicamente operativa que nos facilita el desplazamiento en tres ejes epistémicos del yo: ¿Qué puedo saber? ¿Qué puedo hacer? ¿Quién soy?¹ En términos prácticos, a efectos de cómo maneja nuestra mente hechos con lenguaje, no parecen existir diferencias sustanciales. Incluso, hasta cuando testimoniamos un hecho, descubrimos algo fundamental: que la brecha entre el suceso puro y el relato al que estamos obligados para dar vida social al suceso define nuestra identidad ética y política, y nos expulsa al espacio de la intersubjetividad estratégica donde las posiciones y las identidades van a condicionar el estatuto de verdad y los modos de significación. Pocos esperarían que describiéramos sin algún tipo de interés o preocupación la caída de un meteorito en el desierto de Sonora, porque dar la noticia como hecho aislado, sin vínculo con quién la da, parece en sí una operación extraña en la que insiste el código deontológico del periodismo para que no perdamos la fe en la supuesta objetividad y sigamos comprando periódicos y escuchando noticiarios; nadie, por consiguiente, cree que eso sea lo más importante al fin y al cabo, sino otra serie de cuestiones como, por ejemplo, lo que hacemos cuando lo describimos o, por ejemplo, el significado de la elección, lo que supone decidir que describir ese suceso es relevante. Significados que no residen propiamente en la caída del meteorito sino en la relación del hecho con el sujeto que lo narra de alguna forma y con algún propósito. Descubrir eso es por tanto una operación cognitiva extensiva a toda la actividad mediada

¹ Al introducir el libro *Tecnologías del yo*, de Michel Foucault, Miguel Morey recuerda que para Gilles Deleuze son estos los tres interrogantes que estructuran la obra del filósofo: “Deleuze puede resumir la aportación de Foucault a la redistribución actual de la problemática filosófica en tres preguntas mayores, de resonancias paródicamente kantianas: ¿qué puedo saber?, ¿qué puedo hacer? y ¿quién soy yo? — preguntas que se inspiran en los cortes de su itinerario intelectual” (Foucault, 1990:14)

por el discurso, donde los hechos narrados o dramatizados se presentan específicamente ligados a locutores en situaciones comunicativas específicas. Una obra literaria al constituirse como un modelo de representación también se postula como un ensayo de muchas acciones en perspectiva sobre un territorio cartografiado de *yos* con una trayectoria y en muchos casos en conflicto. Esta actividad nos ayuda a entender y manejar la realidad compartida, incluso a alterar nuestro modo de ser o participar en ella, realidad llamada no literaria, pero que sin embargo se apoya en operaciones retóricas muy semejantes a las implementadas por la ficcionalidad.

¿Quién habla, qué habla?

Uno de los sucesos habituales en la literatura es que aparezcan entidades que se atribuyen o a las que se les otorga la capacidad de hablar. Esa singularidad ya parece ser lo suficientemente atractiva como para rivalizar en ingenio y sutileza imaginativa con innumerables tecnologías que seducen y entretienen hoy a las mentes anhelantes de estímulos. A esas entidades, que se las tiende a ver como un análogo de personas, se las denomina comúnmente personajes. Sabido es que en la antigüedad griega, “personaje” no designaba persona ficcional, sino máscara, esto es, el objeto que oculta el rostro del actor trágico. Al igual que el mundo literario es limitado y contable, también lo es el personaje, del cual se selecciona un número reducido de propiedades que expresan su identidad. Todo personaje expresa una identidad, esto es, proviene de algún lugar, posee rasgos étnicos, habla una lengua materna, pertenece a algo o a alguien, se adscribe a un estamento social y conoce a gente, tiene familiares, amigos, enemigos y en ocasiones posee creencias, maneja conjuntos de saberes, expresa opiniones y es víctima también de prejuicios. Y, por si fuera poco, posee un papel social, una, digamos, función narrativa o dramática en el conjunto. Si un personaje deambula en una obra literaria debe ser por alguna razón y conviene preguntarse cuál. Tiene que actuar, o sea, hablar, o que hablen de él, que digan lo que hace o dice. Esta descripción evoca, sin embargo, un modelo de caracterización y motivación realista en que parecen intercambiables la serie literaria con la serie extraliteraria, la noción de personaje y la de persona. Otra forma compatible de verlo, con una sencilla analogía, es a través del estructuralismo lingüístico. Este postula que “un fonema no se puede analizar fuera del sistema fonológico y que definir un fonema significa determinar su lugar en el sistema fonológico” (Trubetzkoy, en Fokkema-Ibish.1992, p. 65). De igual manera, un personaje no se podría analizar fuera del conjunto de personajes, que constituirían su sistema. Lo que ocurre es que en el sistema lingüístico el número de fonemas es limitado y no estamos tan seguros de que el sistema literario sea limitado en la formación de personajes, a no ser que pensemos como los formalistas rusos y los estructuralistas de la Escuela de Praga en el personaje como correlativo a una función invariante que lo define en una obra específica y que estas funciones sí son limitadas y, por tanto, pueden aislarse y describirse, por lo cual podemos reconocer y clasificar grupos de obras semejantes (de ahí la idea de un sistema general, como podría ser el de la lengua literaria). Sin embargo, la noción de sistema aplicado a la comprensión del personaje, aunque se descubran inadecuaciones al forzar la comparación con un fonema y con el sistema de la lengua, sigue siendo útil porque permite que descubramos en el personaje algunas propiedades que no son de carácter psicológico ni motivacional como, por ejemplo, que es una entidad interdependiente, dinámica y transformadora. Interdependiente porque se asocia a una función que lo define en el conjunto: comprendemos la función mediante sus contribuciones, actos y palabras, además, su interdependencia, de la cual se obtiene buena parte de su significado, se manifiesta al comprobar cómo y por qué se pone en relación con otros personajes; dinámica, porque nunca un personaje, y mucho menos los personajes activos, está en el mismo punto, ya que a cada momento ocupa posiciones diferentes y por tanto, su significado se vincula a la suma de sus estados y posiciones. Y es una entidad transformadora porque contribuye a modificar el estado de cosas externo a él mismo, además del suyo propio. La noción de *sistema literario* adquiere, desde este punto de vista, toda su importancia. Puesto que la forma y la función que desempeñen las palabras será la consecuencia de la relación que éstas mantengan con el todo de la obra literaria. En este

sentido, las palabras utilizadas como medio práctico en la vida están ligadas a una conciencia y a un tipo de necesidad distinto al modo en que estas son utilizadas en el arte y de ahí que la noción de construcción, como pensaba Iuri Tinianov, en éste se destaque como un principio diferenciador:

La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración. La forma de la obra literaria debe ser sentida como forma dinámica. Ese dinamismo se manifiesta en la noción de construcción. No hay equivalencia entre los diferentes componentes de la palabra; la forma dinámica no se manifiesta ni por su reunión ni por su fusión, sino por su interacción y, en consecuencia, por la promoción de un grupo de factores frente a otro. (Tinianov, 1965, p. 87-88).

El hecho de que al personaje se le atribuya la posibilidad de hablar y con ello de dotarse de medios para existir semióticamente, esto es, para ser el origen figurado de su propio significado, lo convierte en una realidad mucho más compleja, a priori, que un fonema. Un fonema no se puede autodeterminar, un personaje, si aceptamos la convención que lo constituye, sí. Alcanza, por tanto, una identidad, lo difícil es calcular cómo es y lo que con ello se significa.

Como se trata de una palabra polisémica y controvertida, la identidad aglutina estudios e intereses diversos, por ello es complejo su trato. En el teatro hecho con palabras y sustentado en la palabra (digo esto por la existencia de un teatro pos-dramático que criticó la posición hegemónica de la palabra, su logocentrismo, como fuente primaria de sentidos), se representa asociada a valores, dependiente de la interacción verbal y de las normas conversacionales, de la comprensión de los motivos a los que se liga el personaje y que nos son comunicados en la planificación del texto. Y todo se vincula a aquello que surge a partir del sentido de las acciones. El significado reside en las acciones y las acciones son visibles a partir de la emergencia de la interacción dialogal. La palabra en el teatro dramático siempre confluye en un eje de persona-lugar-tiempo, que es la posición desde la cual se enuncia en ese mundo, y en tanto que posición, condiciona lo que significa ese hablar. Por tanto, el hablar siempre remite a la posición del locutor, a su quién, su qué y para qué. Interrogarse sobre el sentido de esa posición es la pregunta clave en relación al significado cuando leemos.

Pero qué es ostentar una posición. No otra cosa que averiguar el conjunto de propiedades y atributos que contribuyen a que cada personaje adquiera un modo de existencia en ese mundo. Metafóricamente, ser de determinada manera y en consecuencia proyectar la existencia ficcional en ese mundo en relación a ese ser, sus postulados, convenciones y expectativas. Lo que implica que determinadas cosas o asuntos tengan también un significado para el personaje, que lo afecten y le toquen. La posición es un lugar desde donde hablar. Ser designado por el autor en la Comedia Nueva de los Siglos de Oro como *galán* o como una *dama*, por ejemplo, equivale a ganar un lugar desde donde hablar en ese juego del lenguaje y de la significación. Por ejemplo, que el estado que presidirá la vida ficcional del personaje es el de “enamoramiento” y, si no, pues no será estrictamente ni un galán ni una dama puesto que nunca se conocieron en la comedia estos tipos sin que su estado cero de existencia fuera el de existir para el amor. A partir de ese lugar estereotipado por la praxis se darán una serie de variaciones a modo de diferencias y matices en la serie dama y en la serie galán. La comprensión de esa posición será, por tanto, la de un estado estereotipado del ser, en el cual, el atributo destacado indicará la eclosión de sentimientos irreprimibles en relación a su objeto amoroso y la conquista de ese mismo objeto amoroso como fin último del personaje.

Ostentar una posición también equivale a definir un deseo, aquello significativo para el personaje. La diversificación de estereotipos del ser implica la diversidad de estereotipos de objetos: si en la dama y el galán su objeto es el discurrir de los sentimientos y la conquista del amor objetivado en el otro; en el padre, por ejemplo, su objeto será velar por el honor y mantener intacta su autoridad; en el gracioso, hacer reír y ayudar a su amo; en la dueña, vigilar los movimientos de su pupila y así sucesivamente. Un modo de comunicar el deseo es vincularlo a la acción en unas coordenadas específicas. Se trata de algo intrínsecamente relacionado a su esfera personal, entre la regla comunitaria, a menudo llamada ley moral, y el principio del placer. El significado vital para el personaje es aquello de lo que no puede prescindir. Y lo que define y gradúa dramáticamente ese

significado sería lo intensa que sea su necesidad y lo irreconciliable de su renuncia. Aunque suene a perogrullada, el personaje activo (al que se llama habitualmente protagonista) puede prescindir de todo menos de una cosa; pues bien, esa cosa será exactamente aquello que lo constituya en personaje. Se trata de establecer eso porque será lo significativo para él y por irradiación lo significativo para el lector y espectador. Su identidad estará conjuntamente ligada al sentido de sus valores, lugar desde el cual el sentido de las acciones es comprendido. Y esa cuestión no puede ser vivenciada sin desarrollar una estructura análoga imaginaria en la que cada una de esas vidas fictivas sean reabsorbidas con todos sus matices como subjetividades en una conciencia, la del lector; privilegio que le permite nutrirse de una experiencia a la que difícilmente tendría acceso de otro modo.

Para el catalán Manuel Castells, por ejemplo, que trata el asunto de la identidad con otros propósitos, no supone problema alguno admitir, desde una perspectiva sociológica, el hecho de que las identidades son construidas, ya que lo importante, a su juicio, es averiguar cómo, desde qué posición, por qué y para qué, por ello considera que:

La construcción de las identidades utiliza materiales de la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y las revelaciones religiosas. Pero los individuos, los grupos sociales y las sociedades procesan todos esos materiales y los reordenan en su sentido, según las determinaciones sociales y los proyectos culturales implantados en su estructura social y en su marco espacial/temporal. Propongo como hipótesis que, en términos generales, quién construye la identidad colectiva, y para qué, determina en buena medida su contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican con ella o se colocan fuera de ella. (Castells, 2001:29)

Quien construye la identidad define su contenido simbólico. En el campo del arte y la literatura, al menos en el modo mimético, esto también parece ser así. Cualquier forma de expresión y de acción humana refleja aspectos de la identidad vinculada a alguno de sus numerosos campos: lingüístico, de género, geográfico, político, religioso, artístico, étnico y económico, y habitualmente varios de estos campos solapados, ejerciendo mutuamente influencia y provocando tensión. Para Sanz Cabrerizo, el individuo puede asumir identificaciones múltiples, a partir de un hecho de consumo:

Me pongo mis zapatillas chinas al levantarme, me preparo un café de comercio justo, veo la telenovela venezolana, compro una máscara africana en un mercadillo a un “sin papeles”, hago mis ejercicios de yoga, contesto a mis correos electrónicos en tres lenguas cada día, tengo una asistente búlgara, mañana voy al circo mundial y mientras escucho música étnica, no olvido a mis abuelos, exiliados, ni olvido que yo también emigré (Sanz Cabrerizo, 2008:16).

En algunas formas de expresión más elaboradas, como en los lenguajes artísticos, esta relación de la identidad y de la identificación es más intensa. Pero no todos los lenguajes artísticos mantienen el mismo grado de intensidad entre los medios y el modo como la identidad se traspone a través de ellos. En un medio como el del teatro, la presencia del actor/actriz en un escenario lo convierte en un dispositivo enunciativo que no puede escamotear aquello a lo que se refiere Manuel Castell en su última parte de la cita: quienes construyen o representan la identidad colectiva, determinan su contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican o se contraidentifican con ella². Los *modos del ser*, situados ante el imperativo de la acción, son elaborados desde la

² La literatura y el teatro pueden considerarse en nuestra sociedad desde la perspectiva de su entidad como objetos simbólicos o semióticos destinados al consumo, en los cuales se producen modelos de identidad asociados a normas, estilos y valores, y en cuya interacción, el vínculo lector/espectador se dispondría razonablemente por lo que Thomas Pavel denomina “aventuras perceptivas del yo de ficción” (Pavel, 1995). Para referirse a ese acto de consumo, la acción de ese lector o espectador sería la de salir del mundo ordinario y entrar en el mundo semiótico, consumiendo un tiempo, realizando un trayecto, obteniendo una experiencia, experimentando unos sentimientos, exprimiendo unas hipótesis, también activando otro yo, un yo ficcional que operaría en los avatares de la ficción a partir de las reglas que esta instituye.

enunciación con algún propósito y cabe discernir en el análisis las motivaciones de cada uno de estos propósitos y los presupuestos ideológicos en que se sostienen.

La representación de los modos del ser y de las cualidades de la acción, así como el viejo debate que envuelve esta relación³, no sólo es una operación no exenta de su correspondiente ideología sino que parece no poder prescindir de algún apriorismo. El desarrollo de las sucesivas formas dramáticas nos informa invariablemente de cómo el enunciador planifica un mundo de ficción como un sistema normativo con algún propósito. No cabe, por tanto, ficcionalidad sin restricciones. Cómo sean esas restricciones es otro asunto⁴. El hecho de que se aluda a un sistema de normas y de valores, como una condición previa de ese mundo ficcional, una especie de marco constituido, condiciona y permite la operación de la ficcionalidad, que como juego de lenguaje se sustenta en el reconocimiento de unos presupuestos que el autor sabe que su lector sabe o que, si no lo sabe, está dispuesto a aceptar. A partir de ahí es sólo descubrir las reglas, tanto las constituidas como las constituyentes de cada dominio autónomo. Circunstancia que también fortalece la noción de sistema literario. Si antes era la idea de construcción, ahora es la de motivo, a través de otro formalista, Tomashevski:

Si los motivos o el complejo de motivos no están suficientemente coordinados dentro de la obra, si el lector queda insatisfecho con respecto a la conexión de ese complejo con la totalidad de la obra, puede decirse que el mismo no se integra en esta. Si todas las partes de la obra están mal coordinadas, ésta se desintegra. (Tomashevski, 1982, p.213)

La identidad se transpone en un carácter y nos es comprensible inserta en su medio ambiente, por todo aquello que nos es dado imaginar a partir del núcleo de experiencia compartida por cada lector. Pensemos en la relación entre dos mundos, siguiendo a Lubomir Dolezel (1999), el físico que habitamos, con su compleja maraña de mediaciones, llamémosle *el mundo original* (M1), y pensemos en aquel que emerge del encuentro con cada novela, película y obra de teatro, llamémosle *el derivado ficcional* (M2). Cabe distinguir algunas fases en esta relación intermundos. En primer lugar, en la génesis ficcional parece producirse una transferencia de sentido de M1 en el que se apoya referencialmente M2 para constituirse y construir sus significados, aunque sus referencias no podrán nunca rastrearse de modo directo, de manera que no tendría sentido buscar en la Praga de Kafka al modelo original de Joseph K. ¿Habría acaso un modelo? ¿Y si lo hubiera no lo habría transformado Kafka en algo totalmente distinto en su transposición alegórica? Pretender encontrar la fuente de inspiración es algo distinto a pretender establecer concomitancias de identidad. Resulta, por tanto, evidente que existe una base existencial como soporte de la ficcionalidad, un mundo constituido que sirve de propulsor porque en él ya hay significados inherentes, prácticas, ideas y principios en circulación que se convierten en algo que no está dado explícitamente en la obra pero que sí está en la mente del lector y en la de su autor, una red de referencias asimiladas y de sus sentidos operantes que llamamos de forma genérica el conocimiento compartido. Posteriormente, cuando M2 es ya un producto, a través del acto de recepción, el paquete de significados que porta al lado de su promesa de emociones, sería devuelto o reintegrado a M1 por el hecho simple de estar incorporado en un sujeto, en alguien vivo que pertenece por

³ La de si las acciones son el resultado del carácter como algo previo que las causa o la de si el carácter se conforma como consecuencia de la acción. Aristóteles lo entendía de este modo: "Los hombres tienen cualidades en razón de sus caracteres, pero son felices o al contrario según sus acciones. Por tanto, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como algo accesorio a causa de sus actos" (Aristóteles, 1987:30, trad. Alsina Clota). Para el estagirita, por tanto, el carácter del personaje en la tragedia deviene consecuencia de las acciones en las que participa o promueve, razón por la cual es un hecho conocido la prioridad que concede a las obras de acción en detrimento de las de carácter.

⁴ Lubomír Dolezel, por ejemplo, enumera algunas de ellas que funcionarían como propiedades ontológicas de ese mundo de segundo orden o derivado, introducidas por operadores ficcionales. Y estarían divididas en cuatro grandes campos: restricciones aléticas, deónticas, axiológicas y epistémicas. (Dolezel, 1999).

definición a M1⁵. Transferir significados y experimentar emociones, en el proceso que envuelve la comunicación ficcional, se realiza invariablemente sobre la comprensión de un presupuesto existencial: ¿qué significa ser persona en esas condiciones específicas, en las que el personaje debe actuar y tomar decisiones? Concebir el instrumento de la ficción desde ese lugar equivale a intentar trabajar para la comprensión de las no pocas variantes de ese presupuesto existencial.

La transferencia de sentidos de M2 a M1, es decir, del yo ficcional que lee al yo empírico que, cuando abandona el rol lector, interviene en su mundo, no sería difícil de realizar teniendo en cuenta la similitud de los rasgos representados en los mundos de ficción con los rasgos y tipos encontrados en su entorno empírico e histórico. Tal y como observó Thomas Pavel:

Las aventuras perceptivas del yo de ficción dependen igualmente de la amabilidad del texto. Algunas obras ayudan eficazmente a sus lectores a orientarse y a ajustar su yo de ficción al mundo alterno: en *Tom Jones* y *Vanity Fair* hay pocas dudas sobre qué tipo de mundo se espera que presenciemos. Pero no ocurre lo mismo con *La demanda del Santo Graal* o con *El castillo* de Kafka, textos que nos introducen en mundos que nos dejan perplejos, nos conducen a hipótesis inadecuadas y nos incitan a vacilar y proyectar un yo irresoluto, poco seguro de su capacidad de hallar sentido en los acontecimientos que presencia. (Pavel, 1995:116).

La identidad parece un estratégico operador de la ficcionalidad para establecer posiciones, normas sociales, relaciones, motivos, aspiraciones, pensamientos, prácticas conversacionales, etc., de los personajes. Definida mediante el componente o rasgo que sea, no pertenece por entero al objeto, que denominamos personaje, ni por entero a su mundo, que identificamos por las propiedades estético-semánticas del mundo ficcional de la obra, ni pertenece al lenguaje que describe, por ejemplo, del crítico literario, como si este lenguaje pudiera constituirse de una vez y para siempre en el definidor de estos rasgos que harían comprensible la identidad del personaje. La identidad del personaje, con todo el crucigrama de enigmas que lo atraviesa, si es relevante en algún sentido, es gracias a algo que al lector o espectador, con todo el crucigrama de enigmas que también lo anima y lo constituye, le importa experimentar, sentir y no tanto explicar u objetivar de un modo exhaustivo en un acto posterior. Por tanto esa experiencia, como proceso de lectura, se realiza a través de la superposición imaginaria de figuraciones del yo, cuyo itinerario incluye como punto de paso lugares del deseo, del saber y del goce, dispuestos como figuras intercambiables en un juego de cartas. Lo que termina importando, al final, no es lo que haya en la ficción o en la mente de su autor, sino simplemente la experiencia del lector y las formas como estas pueden articularse y reapropiarse. Y es que quizá durante demasiado tiempo las instituciones de enseñanza han insistido en que el comentario de una obra literaria era una actividad para hablar de las propiedades objetivables de la obra proscribiendo lo que algunos críticos, como Wimsatt y Beardsley, llamaron “la falacia afectiva”, que consistía en “la confusión entre el poema y sus resultados” de donde “se derivarían las normas de la crítica a partir de los efectos psicológicos del poema, terminando en el impresionismo y relativismo. El resultado... es que el poema mismo, en cuanto objeto de un juicio crítico específico, tiende a desaparecer” (op. cit. Fish, 1989:111). Si hacemos mucho caso a Wimsatt y Beardsley, según pensaba Stanley Fish “a la hora de hacer enunciados analíticos sobre el producto final de la lectura (significaciones o comprensión), el lector suele ser olvidado o ignorado” (Fish, 1989:111). De la misma manera que se denuncia una “falacia afectiva” para traer al primer plano al texto y sus normas e institucionalizar unas prácticas del comentario, se contraataca con una “estilística afectiva” para neutralizar las operaciones de negación del yo lector y defender el acto de lectura como significación. Las dos operaciones no son excluyentes, de hecho, parecen dos dimensiones que coexisten inexorablemente y que no tiene mayor sentido privilegiar una sobre otra sino integrarlas en una experiencia consciente y reflexiva y reforzar esta experiencia con prácticas de estudio y comentario.

⁵ Un buen compendio sobre teoría de los mundos ficcionales en el marco de la literatura lo encontramos en la selección de textos y artículos efectuada por Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria* (ver referencias bibliográficas).

Como la identidad, a fin de cuentas, es un proceso en que el propio agente tiene mucho que decir, si no aceptamos plenamente la imposición de que somos lo que somos por nuestra determinación genética y si tampoco aceptamos la idea de que no constituyen definitivas determinaciones de lo que somos los rasgos que adquirimos por nacer donde nacemos, tener el aspecto físico que tenemos, hablar la lengua que hablamos o cualquiera otra de las variables distintivas de sexo, edad o clase, entonces probablemente estemos percibiendo que la identidad no es un producto acabado. Si no lo es podemos resistir el trabajo de poderosas mediaciones que quieren producir nuestra subjetividad, que ligan el sujeto a prácticas y lo estimulan a identificarse con ellas para que desde su *para sí* acrítico e irreflexivo, esa parte del individuo que Goldmann (1985) llamaba “lo no consciente”, pueda experimentar su ser como el resultado natural de lo que hace y siente; si somos capaces de percibir esa tramoya, entonces muy probablemente nos cueste menos admitir que la persona que somos no es algo diferente a otra ficción resultado de esos procesos y que la historia de sus luchas y resistencias imaginarias por ser cosas distintas viene precisamente dado por la conciencia que todo lector posee de experimentar la ficcional de los otros en los marcos de comprensión de la realidad que son los mundos ficcionales. Y ahí, en ese gesto mental de saber que se pueden ser cosas distintas a lo dictado por los principios de lo real, es donde tal vez se llene de significado práctico el trato con la ficción, la posibilidad de escapar o de oponerse a lo sobredeterminado, como la gran opción que se abre en la mejor literatura.

La tecnología es prestigiosa porque se identifica con artefactos e instrumentos que modifican la naturaleza del mundo empírico y ello se comprueba a simple vista. En ese relato lo que se olvida a menudo es que el yo también es parte del mundo empírico, que es, por tanto, naturaleza, y que la tecnología histórica que las sociedades idearon para ayudar a configurarlo y realizar ajustes fue la de imaginar mundos y personas posibles que tenían un singular modo de existir. Era con este sentido con el que Michel Foucault empleó la expresión tecnologías del yo:

Como aquel saber que permite a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (Foucault, 1992:48).

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES, 1987, *Poética*. Edición y traducción Alsina Clota. Bosch, Barcelona.
- CASTELLS, Manuel, 2001, *La era de la información, vol 2. (El poder de la identidad)*. Buenos Aires, siglo XXI.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, 1997, *Teorías de la ficción literaria*. Compilación de textos (VVAA). Madrid, Arco Libros.
- GOLDMANN, Lucien, 1985, *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península.
- DOLEZEL, Lubomír, 1999, *Heterocósmica, ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros.
- FISH, Stanley, 1989, “La literatura en el lector: estilística afectiva”. Rainer Warning (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid, La balsa de la medusa.
- FOUCAULT, Michel, 1990, *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós.
- PAVEL, Thomas, 1995, *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila.
- SANZ, Amelia, 2008, *Interculturas/Transliteraturas*. Compilación de textos (VVAA). Arco/Libros, Madrid.
- TINIANOV, Iuri, 1970, “La noción de construcción”, en T. Todorov (ed.): *Teoría literaria de los Formalistas Rusos*, Madrid, Signos, pp. 58-88.
- TOMASHEVSKI, Boris, 1982, *Teoría de la literatura*. Akal, Madrid.

Lo monstruoso ideológico en ficciones de Bioy Casares y de Alberto Laiseca

Graciela Ravetti

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumen

Consideraciones sobre ciertas figuraciones de monstruosidades ideológicas en *Dormir al sol*, de Bioy Casares, y en *Los Sorias*, de Alberto Laiseca, buscando entender el uso que esos escritores hacen de una técnica literaria tradicional como es la figuración del monstruo y lo hacen con una imbricación notable con las perturbaciones ideológicas de su tiempo, especialmente en lo que se refiere a la toma de conciencia o a la percepción intuitiva de lo que significa ir o querer ir hacia la construcción de comunidades con bases éticas más claras. La ciencia ficción sirve como una eficiente estrategia de lectura porque permite acompañar los textos del corpus en algunas de sus más características leyes de construcción y afiliación.

Palabras clave

Bioy Casares – Alberto Laiseca – Monstruo – Ciencia Ficción

Abstract

Considerations about certain configurations of ideological monstrosities in *Dormir al sol*, Bioy Casares, and *Los Sorias*, Alberto Laiseca, seeking to understand the use that these writers make of a traditional literary technique such as the configuration of the monster in addition with an overlap remarkable ideological interference with his time, especially in regard to awareness or intuitive perception of what it means to go or want to go toward building communities in more ethical bases. Science fiction serves as an efficient strategy that can help to read the corpus in some of its most characteristic building laws and affiliation.

Keywords

Bioy Casares – Alberto Laiseca – Monster – Science fiction

La elaboración de narrativas ficcionales con base en monstruosidades ideológicas de diversos signos, adjudicándoles una luz crítica, es un recurso que tiene una larga tradición en la literatura argentina y una de sus más reconocidas funcionalidades es lo fantástico ideológico. Es ese ficticio monstruoso, producto en gran parte de imaginaciones sociologistas, el que toma aires de fantástico o de maravilloso al presentarse, por ejemplo, en escenas del *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento; en el desenlace fulminante de *El Matadero* de Esteban Echeverría; en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones, en el *Adán Buenosayres* de Marechal; en muchas narraciones de Borges como en *Asterión*, por ejemplo. Para este ensayo tomo las figuraciones del monstruo ideológico en *Dormir al sol*, de Bioy Casares, y en *Los Sorias*, de Alberto Laiseca, buscando entender el uso que esos escritores hacen de una técnica literaria tradicional como es la figuración del monstruo – en lenguaje de ciencia ficción – y lo hacen con una imbricación notable con las perturbaciones ideológicas de su tiempo, especialmente en lo que se refiere a la toma de conciencia o a la percepción intuitiva de lo que significa ir o querer ir hacia la construcción de comunidades con bases éticas más claras.

En la novela de Bioy Casares, el monstruo surge en términos de ficción biomédica. En la de Alberto Laiseca, el constructo de Bioy Casares es potencializado al entrar en procesos de fusión además de con elucubraciones biomédicas, con la tecnología armamentista, las creencias populares sobre las conquistas de la tecnología y de la ciencia contemporáneas, y con una amplia e incluyente parodia y lectura del modernismo y del posmodernismo en sus aspectos de fascinación por el poder y la tecnología; traza, también, en un lenguaje único por su tenor delirante, el tiempo del porvenir de una humanidad que podría venir a proyectarse en otros términos éticos, vista la desconcertante guiñada humanista del monstruoso Monitor/Dictador cuya figura embruja la novela.

Puede pensarse la ficción científica como instrumento de lectura eficiente. Primero, porque convocando ese modo de leer se consigue alertar para un tipo de familiarización estructural, sin tener que apelar a discursos inadecuados a la ficción, como el sociológico y el filosófico cuando no el político, historiográfico o económico como fundamentos de estrategias de lectura. El lector y el autor se dan cita y se encuentran efectivamente en las estructuras más consagradas del género. Segundo, porque hay una especie de lastre de los relatos de ciencia ficción, un cierto alegorismo o significación en segunda instancia, que está siempre presente y que ayuda a componer visiones de lo fantástico con visos de realismo. En ese sentido, lo fantástico científico se asienta en una diccionarización de imágenes literarias y visuales, especialmente las cinematográficas y televisivas, con lo que se sientan bases interesantes para establecer las relaciones entre las distintas etapas de ese proceso de fundamentar especie de entradas de diccionario de las diferentes modalidades imagéticas que fueron producidas a lo largo del tiempo y que integran los diversos dominios del conocimiento, reconocidas por creadores y público del género. Así también, es estimulante pensar en el rol que cumplen los procesos de internalización, pasibles de ser comprendidos, de los diversos modos de significar que va tomando lo fantástico científico ideológico de que trato en este trabajo.

Raymond Williams en 1988 exponía tres tipos de ciencia ficción: Putrotopia, Domsday y Space Anthropology, y concebía esos modos en relación directa con las estructuras de sentimiento contemporáneas. A la caracterización de Williams hoy tenemos la evidencia de por lo menos tres líneas más: el cyberpunk, que presenta un futuro distópico donde las corporaciones internacionales dominan y tienen control sobre el mundo, ayudados por mecanismos, robots, cyborgs y cosas del tipo, cuyos ejemplos más famosos son *Neuromancer* (1984), de William Gibson, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1977)¹, de Cortázar y toda la obra de Philip K. Dick², muy leída en

¹ *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. En esta obra, Cortázar utiliza un famoso personaje de los *pulps* franceses y lo convierte en un héroe contra el capitalismo salvaje en una especie de “folletín gótico”, para seguir el concepto de José María Guelbenzu.

América Latina. La quinta línea es la que abriga productos literarios capaces de entrelazar elementos propios a cualquier ramo de las ciencias con una trama narrativa, especialmente las ciencias biomédicas, y que cuestionan siempre, obligatoriamente, un problema ético que tiene que ver con decisiones personales, resistencia a la manipulación exterior y preservación y cultivo de principios morales. En sexto lugar, la línea de trabajo literaria en la que es visible la transposición de monstruosidades ideológicas, de diversos signos, al lenguaje de la ciencia ficción. Todas son construcciones de técnica literaria que proponen protocolos de lectura, aunque pueden y son a menudo leídas de formas diferentes, sobre todo cuando son objeto de indagaciones tan técnicas y situadas como las propias reglas de autoría.

Parte de la obra de Bioy Casares se puede leer desde la ficción biomédica y desde lo maravilloso ideológico razón por la cual se puede observarla como un ejemplo modelar, una clave y un nudo decisivo para entender el modo de operacionalización del género en la literatura hispanoamericana, que va a tener en la ficción de Alberto Laíseca, *Los sorias* (1998), una especie de continuación por potencia, en el sentido de realización total del género en sus seis tipos.

En *Dormir al sol*, sea por la trama sustentada con riendas firmes – aspecto característico de la escritura de Bioy Casares que Borges destacó en el prólogo a *La invención de Morel*–; por la ostentación sobria de su capacidad de observación de ciertas características de psicología social e individual, ciertamente bien datada ya; por la distancia que toma frente a los experimentos y rupturas de la novela modernista; por el hiato explícito entre su vivencia de clase y el recorte social sobre el cual se detiene; por la no declarada, pero evidente adhesión al género popular de los *pulps* que pululaban desde los años veinte y, en fin, por la génesis diferenciada de su escritura en ese territorio genérico, menos convencional y más creativo. Con apoyo en un registro autoral muy discreto, a primera vista dentro del canon realista-fantástico, Bioy Casares utiliza parámetros científicos en clave de sospecha crítica o, al menos, llevados a un tal extremo de tensión que resultan claramente excesivos. En algunos aspectos parece distanciarse poco del meticuloso realismo decimonónico, si no fuera por algunas diferencias sutiles, aunque decisivas, para identificar su crítica al ideal iluminista de la ciencia desconectado de sentido ético, y a la fantasiosa renuncia de gran parte de la población para asumir responsabilidades frente a los sufrimientos de sus contemporáneos. Bioy introduce aquí una trama en la cual el lector se enfrenta primero con constataciones más o menos generales sobre cierto estado concreto de seres humanos singularizados – los narradores, los personajes de los vecinos, de la familia, de la clínica –, instalados en lugares descritos o referidos con mucha precisión e incluidos en circuitos de relaciones sobresaltadas por problemas cotidianos de resolución difícil. La pretensa solución para esos problemas existenciales vendrá por parte de la ciencia, mediante procedimientos invasivos y poco claros, de ejecución secreta, que actuará impávidamente sobre los cuerpos y las almas de los seres en pro del supuesto avance de la ciencia en sí misma, aunque con un vago horizonte de propiciadora de transformación humanística. Lo interesante es que los experimentos científicos y los procedimientos quirúrgicos tienen éxito, o sea, la meta se alcanza y ahí reside en gran medida el componente fantástico. No obstante, el narrador que, de alguna manera, es el individuo en su máxima potencia, en su ficcionalidad mayor de portador de una historia contada por una voz única, se configura como un falso testigo de una historia complicada. Su voz monocrorde e ininterrumpida enuncia con limpidez la historia aunque sabe, sin poder explicarlo conceptualmente, que esa ignota pero inexplicablemente productiva célula científica sobre cuyos fastos se extiende, no representa nada bueno para la

² (1928-1982) autor de más de 40 novelas y de 120 cuentos de ciencia ficción. Reconocido póstumamente, fue un observador perspicaz del totalitarismo y de las fuerzas ocultas y conspirativas que son tema de sus narrativas. En su obra pululan los cyborgs, las corporaciones, los gobiernos autoritarios y sus consecuencias, distopías paranoicas y apocalípticas y visiones místicas. Muchas películas surgieron de sus novelas: *Blade Runner*, *Minority Report*, *Total Recall* y otras.

humanidad. Sabe, también, que él mismo no será beneficiado de ninguna forma por ese experimento. Bordenave, el narrador, desvela para sí mismo lo que tiene que hacer y actúa en consecuencia. Y, al contrario de lo que sucede en el escenario científico – el éxito total del emprendimiento experimental –, la performance ética no triunfa. Resta, entretanto, alguna esperanza en el final abierto.

Así, mientras parece conducir temas y formas narrativas por un campo de no problematización política y manteniéndose lejos de las preocupaciones metafísicas explícitas comunes a muchos escritores de su entorno y época, Bioy Casares llega a corroer por dentro la estabilidad de la forma escogida. Se trazan, en la novela, trayectos insólitos que dan lugar a posibilidades de interpretación y de lectura que tienden a deconstruir sus coordenadas de base, aparentemente claras, lo que termina introduciendo múltiples y sorprendentes cortes que aluden a problemas éticos que no pueden ser obviados.

La clave histórico-materialista de la ciencia ficción desde sus inicios se evidencia en el interés creciente que grandes parcelas de la sociedad comenzaron a dedicar explícitamente a la ciencia como constructora de un futuro mejor y a la memoria como una performance que de íntima y privada fue asumiendo cada vez más aspectos espectaculares e imagéticos con proyección colectiva y pública, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX. Esas dos fuerzas, entre otras, estimularon el arte en sus más variadas formas a producir una mezcla audaz y provocativa, que desafiara la consciencia de la escasa comprensión y la falta de interés real por la historia y por las condiciones de verdad y realidad del conocimiento, tanto por parte del público en general como por la mayoría de los artistas. Las demandas sociales, culturales e individuales y, más todavía, las esperanzas concretas de redención tuvieron, en la ilusión alimentada por la especulación científicista y por su apropiación por el arte, respuestas monstruosas y asustadoras a los más poderosos misterios con que la sociedad modernizada se deparaba. En ese contexto, no es innecesario recordar la marginalización de que fue objeto el género de ficción científica en las antiguas limitaciones de la llamada literatura canónica. Es evidentemente un género por lo común pensado como un tipo de escritura dirigido a una determinada franja de lectores, poco familiarizados con las obras más complejas y con pocas pretensiones intelectuales. Claro que un escritor como Bioy Casares desactiva prejuicios y estimula respuestas críticas y teóricas al poner en discusión temas éticos fundamentales presentados con pertinencia y mediante técnicas literarias sofisticadas. Una articulación entre categorías como costumbrismo, narrativa de imaginación filosófica y biomédica se acentúa en la obra de Bioy Casares. Se trata de otra dicción, que hasta podría considerarse más radical, de los argumentos borgianos por excelencia y que en Bioy Casares, más discreto que Borges, aparece como una sombra fantasmal y bastante perturbadora en las tentativas de presentación del horror, en sus diferentes matices; lo tenebroso, visto en clave materialista ya que provocado rigurosamente por intenciones y movimientos humanos. El trayecto narrativo crea sus rutas sin usar discursos socio históricos o políticos explícitos, aunque sin dejar de lado esas variables, sea por la novedad de aplicar un tratamiento de ciencia ficción a tramas con personajes y acontecimientos cotidianos, que parecen clamar por formar parte de una escena realista; sea por hacer de esas tramas y personajes una especie de síntesis de las contradicciones de una época marcada por la creencia ingenua en la representación y en la panacea científica. Agréguese que, dada la precisión con que la narrativa articula y especifica sus espacios de ficción y las atmósferas prosaicas, es bastante fácil, en líneas generales, sentirse embargado, como lector, por los efluvios de la vida cotidiana representada en un presente nostálgico que impregna a las descripciones de un aura de ruina ineluctable, de pasado irrecuperable. Y, además, la lectura de la novela se ve desafiada por una perturbadora e insistente segunda trama o historia que corre por tras de la prosaica vida de barrio, totalmente inverosímil en cualquier escenario real, que se puede leer

en otras novelas de Bioy, como en el dramático y misterioso transcurrir de una isla-prisión, en la novela *Plan de evasión*.

Si todo eso puede ser también una estrategia para tornar más eficientes los movimientos estrictamente literarios – como en *El gran Serafín* o en *La trama celeste* –, utilizando un artificio que amenaza ser una narración realista que no se realiza y termina por revelar dolores del mundo y confrontaciones éticas que exigen respuestas a la altura. En el caso de *Dormir al sol*, los acontecimientos de la trama oscilan entre la descripción de un exterior marcado por la cotidianidad y los enclaves de ficcionalidad científica, que, por fuerza de una asimilación insólita con su propia coherencia narrativa, producen un estado de vida representado, una ficción del mundo, que no puede menos que manifestarse en su amarga incompletud e incognoscibilidad. Y tal imposibilidad en nada obstaculiza la demanda por compromiso ético. Lo que parece ser el corolario de la novela es la sugestión de que sería obligatorio el compromiso con el sufrimiento de los otros, y que para eso no se necesita clareza conceptual, sino empatía y abnegación para la concretización del acto ético.

En la ficción biomédica de Bioy Casares se da una combinación de biología y tecnología, ética y estética, con abundancia de referencias literarias y al arte en general así como a las posibilidades futuras de una ingeniería médica en choque con las pretensiones, humildes y delicadas, de los seres humanos en sus facetas más triviales y corrientes, en sus deseos e ilusiones de trabajar y de sobrevivir. Al contrario de otras líneas de la ciencia ficción, no aparecen en este texto tecnologías de información, mundos paralelos, mecanismos para provocar terror. Hay referencias a la biología y a los procedimientos pseudomédicos; a individuos en peligro de ser sacrificados con la excusa de mejorías cualitativas, no por adición de partes mecánicas o por procesos de robotización, sino por misteriosas ejecuciones y secretas cirugías estrambóticas que consiguen encontrar, extirpar y desplazar almas en cuerpos diversos. La cuestión ética se vuelve nítida en *Dormir al sol* y deja expuesta la tónica de su fantástico específico: el amor como una fuerza imposible de explicar de forma racional y según convenciones; la belleza de habitar territorios desconocidos en lo que se refiere a las relaciones humanas marcadas por la alteridad y que exigen abnegación para ser exitosas. Se puede describir la novela de Bioy Casares como realizando un movimiento, aparentemente paradójico, mediante el cual el costumbrismo híper legible de una historia según un método realista ambientada en un barrio de Buenos Aires, acaba rayando la subversión y proponiendo una discusión ética perturbadora que excede cualquier comparación con las normas de narración y de descripción convencionales. Y el resultado es que, a medida en que se radicaliza la inmersión en la trama, lo que parecía organizado y en cohesión, previsible, comienza a revelarse atravesado por sucesivas mezclas de lógicas posibles, hasta hacer con que la lectura genere la sensación de que las comprensiones del lector y de las conseguidas hasta el momento por la crítica tal vez no sean adecuadas a la productividad del texto.

Toda una espacialidad y selección de objetos propias de la ciencia ficción es continuamente explotada: la clínica misteriosa ubicada milagrosamente en el mismo barrio en que viven los personajes, los vagos procedimientos quirúrgicos, las pistas que se revelan tan ambiguas que el lector no sabe si son falsas o no, el humor, la auto ironía, la piedad, los remordimientos, la simpatía por los seres humanos, el gusto inexplicable por el otro a pesar de sus defectos y debilidades.

En ese sentido, y para que el intervalo entre lo singular y lo general se realice como un ritmo narrativo, la escritura ensaya un movimiento que oscila entre el trabajo panorámico y el detalle realista, todo con la sombra de la tecnología científico-futurista en violenta contradicción con las cuestiones éticas, que subsume temática y formalmente el todo del relato. Hay una marca de estilo en que la argucia de Bioy Casares se muestra en toda su agudeza, en el pudor que tiene para lidiar por oblicuidad para ofrecer a la imaginación del lector los detalles de la intimidad y del horror, en esos momentos en que las gestualidades, las transformaciones del cuerpo, los silencios y las

alusiones tienen mayor importancia que lo que concretamente se aclara. Formalmente, las imágenes y la palabra del narrador terminan aludiendo, sin efectivamente ponerlas en imagen, a los dolores de la tortura, a la destrucción no solo de los cuerpos sino también de formas de vida, a la impotencia que se deja llevar por las tribulaciones y ambigüedades de quien toma las decisiones y sufre tormentos morales. “No podía vivir sin ella”, lamenta el marido, después de haber conducido, él mismo y voluntariamente, a su mujer para ser manipulada por la supuesta ciencia, buscando como resultado una relación mejor entre ellos, inmediatamente después de que a la mujer – supuestamente – le sea “extirpada” su alma incontrolable. El texto trae los recuerdos de pesadilla contenidos de dispositivos de tortura y del uso de animales no solo como cuerpos para experimentación, sino también proyectados como sujetos de simbiosis y mezclas monstruosas resultantes de laboratorios.

Tal como la historia es narrada, adensada por una atmósfera de estética sacrificial, provoca la reflexión sobre si la ciencia – médica, en este caso – tiene el poder y el alcance de intervenir en los conflictos humanos básicos y de solucionarlos, y todo dentro de una historia de amor algo bizarra. ¿Deben las personas creer y, sobre todo, entregarse voluntariamente al sacrificio, en pro de un bien mayor? Es de notar que el personaje del médico se inmola por el triunfo de la ciencia en la que confía y, entre la biología, la medicina y la filosofía, propone su técnica como cura social sin pedir nada a cambio, mucho menos dinero. Por otro lado, y como es habitual en el género de ciencia ficción, el tema de la locura tangencia los asuntos abordados y ofrece el pretexto perfecto para incrementar la ambigüedad: tratamientos médicos no convencionales, idearios difíciles de encajar en lo que la sociedad está dispuesta a aceptar, simbolismos culturales exóticos, tecnología incontrolable, supersticiones, magia y otras variables del conocimiento, como ocurre en tantas otras novelas argentinas del siglo XX, como *Las nubes* y *La ocasión* de Juan José Saer, y en *Los Sorias*, de Alberto Laíseca. Como dice un verso de Fernando Pessoa: *A ciência pesa tanto e a vida é tão breve!*

La ética que escenifica Bioy Casares en esta novela pasa por el rescate de la creencia en la necesidad de dejar de lado los dramas que se sufren en función de modos de interacción controlables, por la singularidad y la alteridad incomprensibles, poniendo en la ficción contemporánea de América Latina la discusión de una responsabilidad para nuevas formas de *estar juntos*. La trama apunta hacia la ilusión de cualquier verosimilitud que podría haber sido construida al comienzo, y anida, al final, en una lógica donde todo puede ser posible y así se distancia de la historia narrada de modo realista al mismo tiempo en que se despliega en posibilidades éticas de lectura y catacrésicas de construcción.

La mirada silente y sabia de los perros, utilizados en los experimentos biomédicos de la novela, resulta ser una perfecta analogía de un mundo en el cual la belleza de un alma buena encuentra acogida en el silencio del animal que, fiel y amoroso, sólo puede cautivar por la profundidad de su mirada. Lo que el narrador cree haber entendido, su percepción de que el perro en verdad portaría el alma trasplantada de su mujer, ese producto monstruoso de la ciencia, alude a la alteridad como constitutiva de lo humano. El aprendizaje doloroso a que es conminado el protagonista es que la relación con el otro no puede depender de su reducción a la mera condición de objeto de conocimiento y, por consecuencia, de control, pues el otro no se deja objetivar ni definir: ¿qué puedo saber del otro a no ser que lo amo y que lo necesito? Y, más, comprendo que es con él y por su causa que puedo aprender algo en la vida. Por eso, la monstruosidad acaba siendo la insensibilidad y el propio hecho de recurrir a la ciencia para amenizar las dificultades de construcción de relaciones humanas.

Bioy Casares usa la fascinación popular por la ciencia ligándola a los más álgidos problemas de convivencia y a fabulaciones sobre posibles hechos científicos que son, finalmente, representados como verdaderos obstáculos para el desarrollo de nuevas comunidades humanas, satisfactorias y éticas. Las continuas novedades técnicas del siglo XX se divulgan en formatos

enigmáticos y tentadores, mascarados de instrumentos para un mundo mejorable y son presentados como soluciones a los más antiguos y profundos problemas humanos. Sin embargo, el protagonista y los otros personajes caen en melancolía y angustia cuando enfrentados a esas “conquistas científicas” mostrando que, de hecho, es preferible la imperfección que desafía a nuevos comportamientos, en detrimento de la sumisión a los formatos ofrecidos por una intervención humana disfrazada de científica, hasta para sí misma. Biopolítica, inmunización, son conceptos que vienen a cuento. Parece restar una visión más optimista en la necesidad de transformar el mundo sin necesidad de la ofrenda humana, aunque el desenlace de la novela pruebe que los esfuerzos del protagonista fracasaron y que el futuro escudriñado por el médico, que tiene el sugestivo nombre de Reger Samaniego, puede ser factible a pesar de no ser deseable para algunos por representar, al menos en parte, la derrota de la humanidad como tal. El final, entonces, taciturno y violento, además de abierto, deja ver por detrás de la clínica del doctor Samaniego, la pesadilla de las relaciones humanas casi imposibilitadas de alcanzar un equilibrio armónico. Queda el largo brazo omnipotente de la biotecnología, teorizada de forma incipiente en la época en que fue escrita la novela, que continua siendo, si no una realidad, ciertamente una amenaza constante que el narrador mismo no logra formular de forma persuasiva: no sorprende que el lector acabe asociando lo insólito y lo inexplicable a lo intolerable. La reduplicación de los seres humanos en diversas mezclas puede verse como una imagen especular y distorsionada del compromiso ético esencial, simplemente para tener esperanza de futuro. Especialmente, en lo que se refiere a ir al encuentro de la alteridad, abrazar al otro y aceptar el desafío de encampar las contradicciones y las diferencias para construir nuevas comunidades pautadas por otras reglas. De esa forma, la reflexión provocada por la novela se abre a una contradicción: el contacto de lo moderno y lo tradicional se observa como una dinámica narrativa en las respuestas que brotan del texto, en el sentido de sentar un precedente que funciona como una oposición consistente, dándole a los pretendidos milagros de la ciencia el estatus de pesadilla en progreso y otorgando a las espinosas promesas de la ciencia la figuración de actos de barbarie. Pero el final deja en abierto también la posibilidad de la retomada. Ponerse en lugar del otro, transformarse en víctima y así tomar para sí la responsabilidad y la carga del sufrimiento, realizar el acto ético decisivo. Y es lo que el protagonista de *Dormir al sol* hace.

El escenario planetario de la novela *Los sorias* revela un mundo que mucho se asemeja a las imágenes y representaciones del planeta que fueron elaboradas en los años setenta y ochenta, en la época de la guerra fría con sus particiones ideológicas y económicas, escenario dispuesto como un palco gigantesco de ópera bufa en la cual todos los peores pronósticos y profecías, los miedos más angustiantes se realizan hasta la destrucción total. La relación tan típica de una buena parte de la ciencia ficción con el imaginario medieval es también un aspecto que se manifiesta en *Los sorias*, desde el epígrafe del libro, atribuido a Almanzor, cuya figura es recuperada a lo largo de la novela en algunos fragmentos. De Almanzor a Borges hay un camino bastante claro de conexiones en la escritura de Laiseca: menciono aquí a manera de ejemplo *El jardín de senderos que se bifurcan*, relato de *Ficciones*, en el cual Borges stampa una teoría de la novela que parece en varios aspectos uno de los fundamentos de *Los sorias*, y *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en el cual se inventa un planeta donde se asienta una cultura totalmente otra. El libro de Laiseca como un todo está escrito utilizando como uno de los procedimientos decisivos el diálogo explícito en diacronía con géneros variados y obras diversas. La idea de que “*Todo futuro es fabuloso*”, estampada en *Concierto Barroco* (1974) por Alejo Carpentier, retomada por José Saramago como epígrafe en *A Jangada de Pedra* (2006), podría ser recompuesta como “Todo pasado, presente y futuro son fabulosos”, usando como referencia *Los sorias*. Y ese fabuloso tuvo, en América Latina, diversos momentos de reescritura que fulguraron como *insights* y como marcas que son retomadas y recontadas de manera insistente. El poder de la literatura sobrepasa el pesimismo y el nihilismo para resignificar las imágenes y reformular conceptos. La invención de América, como decía Edmund O’Gorman en

1958, las culturas precolombinas, la búsqueda de los diversos paraísos en el nuevo continente, las sagas y narrativas sobre orígenes encontradas en el continente americano, las materias antiguas y medievales que traían en el imaginario los conquistadores, la mitología, las leyendas, las creencias, la ópera wagneriana, las utopías transformadas en distopías marcantes del siglo XX, todo entra en simbiosis en la literatura y encarna en la novela total que es *Los sorias* donde las ideologías explotan hasta adquirir grandezas monstruosas.

Para Laiseca, la ciencia ficción es un dispositivo cultural bien adecuado para revelar sentidos de la vida contemporánea, con la súper abundancia de tecnología y por la percepción de metamorfosis continuadas que provocan esperanza, miedo, culpa y sentido alternativo de autoconfianza y de impotencia. La ciencia ficción ofrece, además, una dimensión cultural que articula un conjunto de situaciones, escenarios, personajes que revelan los deseos, los miedos, las pesadillas y las más articuladas ideologías sobre el mundo que las personas comunes abrigan en sus reflexiones, pensamientos y deseos íntimos, todo en clave de artificio explícito. No sugiero aquí que Laiseca sea un escritor de ciencia ficción ortodoxo, pero sí que ciertamente participa de ese sistema cultural.

Los procesos maquínicos le ofrecen a Laiseca un conjunto de conocimiento colectivo que le permite no sólo profundizar, como lo hacía Bioy Casares, técnicas realistas para lidiar con lo real inmediato sino también ocuparse de lo que es atávico, y atreverse a proyectar lo nunca sucedido, la memoria en prospección. En *Los sorias* la historia gira en torno de varios ejes, pero todos convergen en la monstruosa guerra entre las potencias que gobiernan el mundo y en los desarrollos maquínicos tecnocientíficos que impactan a las personas y sus acciones, el tiempo y su transcurrir, el espacio y su percepción por cualquier humano. Ya al final del libro, cuando la guerra está perdida, el narrador de *Los sorias* explica que las abandonadas regiones de Tecnocracia Septentrional quedarían como inaccesibles máquinas del tiempo proyectadas al porvenir. Quizás algún habitante del futuro vendría a tener acceso a alguno de esos dispositivos mediante perforaciones o gracias a algún movimiento tectónico que viniera a producir una grieta bastante profunda como para tocarlas. Esa posibilidad está puesta como una especie de sentimiento de utopía ardiente, sobre todo para los amantes desinteresados de la ciencia, que soñaban que un día los innúmeros secretos tecnológicos y políticos sepultados podrían ser conocidos. La tremenda maquinaria y las poderosas obras de arquitectura e ingeniería realizadas, especialmente en Tecnocracia, y el poder absurdo de las armas – que oscilan entre lo que es de la ciencia *mecánica* y lo que es de la magia – no consiguen evitar el gigantesco conflicto, por el contrario, son un fuerte indicio de motivación para la guerra. Y es precisamente Tecnocracia, la nación donde la sofisticación tecnocientífica y la mágica son más relevantes y, por extensión, el valor intelectual es más notable, la que resulta masacrada al final de la guerra.

En verdad, en el desenlace de la novela, con la imagen de un film que se autodestruye, el lector descubre que ese mundo al cual se acostumbró durante la lectura del texto de más de mil páginas es una civilización perdida cuya memoria fue apagada. Una civilización en la cual las fuerzas de la autoridad se presentan como un conjunto integrado, todos estrechamente interconectados y centrados en torno de un único y gran eje central, la carismática figura del Monitor de Tecnocracia. En el proyecto monumental de los poderosos para conseguir y mantener el poder – tarea en la cual Monitor fracasa precisamente en el momento en que se humaniza, en que pierde la maldad que lo caracterizaba – al gigantismo de la fuerza de trabajo corresponde la monumentalización de los objetos simbólicos concretos del poder: una gigantomaquia se opone y equidista con la otra. La que presenta el cuerpo humano explotado y sacrificado y la que evidencia la edificación arquitectónica amparada por las novedades tecnocientíficas, razón por la cual el poder invierte en la reestructuración paisajística y edilicia de las ciudades, en un estilo de muerte y de permanente corrosión. En el caso de Monitor, la guerra perdida y con eso la percepción de la

desintegración de Tecnocracia lo confrontan con la esencialidad de las experiencias humanas: nada sobrarán de los que perdieron la guerra, ni el recuerdo ni, mucho menos, algo material, salvo algunas ruinas que permitirán, a generaciones futuras, rehacer con mucho sufrimiento lo que fue destruido. Todas las arbitrariedades y convulsiones sobre la materia de lo real que se crearon en la novela se esfuman, como “todo lo que es sólido se deshace en el aire”. Ese final provoca un violento cambio de percepción en el lector y lo obliga a reconfigurar la lectura hasta entonces conseguida, a recomponer un orden diferente de las cosas, en ese otro mundo revelado, un mundo que renuncia al sueño de la razón – a la monstruosidad de la súper racionalidad – y, al mismo tiempo, deja todas las posibilidades creadas en suspenso.

¿Qué puede venir a suceder si la lógica de la literatura – del arte, en general – de alguna forma anticipara, profetizara o adelantara hechos y condiciones del futuro de la humanidad, efectivamente? Y si esos espejismos – de *Dormir al sol* y de *Los sorias* – y otros semejantes y del mismo signo estuvieran señalando – a nuestro entendimiento del mundo – la chance de que la humanidad va a caer en un abismo de destrucción?

Pensando en monstruo, afirma César Aira en entrevista de 2004:

El monstruo es único, no tiene con quien casarse ni con quien procrear descendencia. El monstruo es como un símbolo de la extinción, porque el monstruo, es mi idea, constituye una especie constituida por un solo individuo, entonces no tiene posibilidad de ir más allá. Por eso, se les suele dar el don de la inmortalidad, se los suele hacer sobrevivir de algún modo distinto del que encontramos nosotros, que es el de reproducirnos, y por eso los monstruos tienen, en fin, esa melancolía, del ser que se sabe condenado a una extinción definitiva, pero que no es del todo definitiva, digamos, la posteridad del monstruo es su leyenda. En eso el monstruo es un ente casi artístico, porque lo único que puede dejar es la historia que fue.³

En su rimbombante conversión, el personaje Monitor que en su primera fase en la novela era un dictador cruel e insensible se revela ahora un artista performático, ocupado en producir su leyenda, dejar su legado. En el monologismo autoritario que lo caracteriza, Monitor confiesa estar confeccionando un enorme mural y explica su teoría artística:

Lo que dentro de dos minutos escucharás es algo que por haber compuesto yo, claro, resulta el fragmento de un Juego *Magister*. Mediante estos mosaicos vidriados estoy confeccionando un enorme... “mural”, por así decir, que ayudará a justificar la existencia de la criatura humana sobre la Tierra, hasta un punto. Porque como sabrás y si no lo sabes te informo, no hay nada más importante en el arte que plasmar la lucha entre el ser y el anti-ser vía hombres. (*Los sorias*, p. 120)

En ese trecho, el *gran dictador* está creando una performance musical, que lleva por título “Sinfonía de la víctima conclusa”, en la cual se escuchan sonidos grabados de voces en chino, ruidos de instrumentos de tortura y gritos, llanto, gemidos de desesperación. Para la elaboración de este personaje que concentra lo monstruoso ideológico colaboraron mucho, evidentemente, materiales provenientes de filmes de presupuesto bajo, del tipo de aquellos de los años entre 1931 y 1954, como *Frankestein*, *Drácula*, *Homem invisible*, *La monia*, *El fantasma de la ópera*, *El monstruo de la Laguna Negra*. Filmes en los cuales los personajes principales se presentan con una hechura compleja, en la cual no se encuentra solo el mal, sino que también cierta integridad humana los define, viven pulsiones y sentimientos contradictorios, razón por la que sensibilizan y cautivan al público.

Pasaron unos segundos. Súbitamente un alarido. Un ruido imposible de escuchar en la naturaleza, salvo cuando el hombre lo produce artificialmente en una sala de torturas. Como si le hubiera sido arrebatado al Universo un

³ Ver el ensayo de Nora Domínguez “La edad de los relatos. Tiempo y escritura en César Aira. *Katatay*. Revista crítica de literatura latinoamericana. La Plata, Argentina, septiembre de 2007, año III, número 5. p. 10-15.

sonido que antes no existía. Era un bramido interminable que sólo cesó durante uno o dos segundos, a causa de agotarse el aire de los pulmones de quien lo exhalaba. (*Los sorias*, p. 136)

Es ese un trecho más que adecuado, sin dudas, para evidenciar uno de los problemas centrales de la novela. El que cubre la trayectoria de la *bestia* que es también artista y que adquiere un contenido algo explosivo y confuso, como el personaje siniestro que se convierte en humanista, al final de la novela.

Cuando sea el momento hablaremos de una sutil pero profunda transformación que se fue produciendo en el Déspota. Tan grande fue el cambio, en efecto, que se arrepintió de las barbaridades que había cometido. Al efecto puso a trabajar a sus biólogos para que devolvieran a los damnificados las partes arrebatadas”. (*Los sorias*, p. 136)

La figura de Monitor recuerda también el *Big Brother* de 1984, así como la organización administrativa de Tecnocracia se parece al Ministerio de la Verdad (Miniver, en la Novilengua), o la Policía del Pensamiento, del mismo libro. La ambigüedad de Monitor – artista y político, creador y dictador – refuerza el carácter performático de esta novela. Uno de los delirios secretos de Monitor, que no compartía con nadie, era que una vez finalizada y ganada la inevitable guerra mundial que era inminente él abdicaría de su monitoriatura. Sus planes para el futuro no consideraban continuar con las pompas de máximo dignatario y las grandiosidades de las acciones teatrales de la conservación do poder, por el contrario, se proponía retirarse por completo del mundo de la acción, para transformarse en un simple particular y dedicarse al cine. Su primer futuro filme hasta tiene título: “Las torturas y los goces”, y consistiría, explica Monitor, en la narración de una semana en la vida de un hombre que, por medio de un poderoso aparato de protección, asiste a y participa de las lujurias más desaforadas y las torturas más espantosas. Como explica largamente el narrador, leyendo y traduciendo los pensamientos más íntimos de Monitor, el tal filme está programado en minucias:

Una especie de *Comedia Humana* de Balzac, pero captada solo en sus puntos más interesantes y altos, cada proceso sin principio ni fin, únicamente tomado en el medio, para luego unir todos los pedazos dispersos mediante un artificio continuo a inventar posteriormente, cuando dejara de ser Monitor y tuviese tiempo. En caso de que no pudiera resolver el aspecto de la continuidad tomaría prestado de una realización ajena: “Hay ciertos plagios que son una necesidad histórica, es como la anexión de los territorios de ultramar, sostenía. (*Los sorias*, p. 119)

Semejante *ars poética* no está lejos de lo que cualquier lector más o menos atento descubre como algunos de los procedimientos más evidentes utilizados para la construcción de *Los sorias* y, así, confirma su mecanismo constructivo de ser una novela vuelta sobre sí misma, que trata abierta aunque no explícita o claramente, de su propia génesis. La trayectoria-conversión de Monitor convoca a la reflexión sobre ética, violencia y poder. Como cronista-ficcionista de una Civilización que se aparta de su propia tradición para contemplarla desde afuera, Laiseca recrea perspectivas variadas y posibles y desarrolla, especialmente, posiciones sobre la naturaleza del poder llevándolas hasta sus últimas consecuencias, lo que le permite elaborar un contrapeso a esa tradición. Esas escenas y personajes, afectos y emociones monstruosas – el realismo delirante – se estructuran en la lógica de los valores e ideales conjugados con los más siniestros pensamientos y las peores afecciones, todo llevado a los extremos, razón por la cual se vuelven casi irreconocibles. Más que eso, inaceptables.

Los tecnócratas, en realidad, podrían haber aniquilado todo si se hubiesen empeñado. Tal vez su falta de eficiencia destructiva, su dejar algunos cabos sueltos como pistas conductoras hasta lo que ellos habían sido en

realidad, se debió a un esperanzado anhelo, no en todos los casos consciente, de que el rompecabezas volviera a ser armado otra vez por alguien a partir de unas pocas piezas dispersas. (*Los sorias*, p. 1205)

Lo público y lo oculto, con la secularización de Occidente invirtieron sus papeles y la teología política es la que busca la protección de lo esotérico queriendo marcar una subjetivación de lo sagrado en la figura del déspota. El desenlace inesperado de la novela parece reunir los cabos sueltos del texto, llevando la narrativa a dar una especie de prueba de la lógica de la imagen como lógica de la historia y de la escritura, en el contraste que crea, con su voltereta inesperada – pero, ¿qué es lo que puede ser considerado “inesperado” en la tesitura grotesca y paródica que es el todo narrativo que lo antecede? No es por acaso que a lo largo de la gigantesca novela hay una persistente discusión sobre la obra de Richard Wagner y sus óperas como contrapunto formal y de contenido. Tal como sabremos al final, todo no pasó de ser una grandiosa imagen encargada de restituir la verdad de los hechos, tal vez tomada por alguno de aquellos magos que *don Quijote* creía que andaban a su lado, invisibles pero atentos, anotando sus hechos para después pasarlos, en un acto performático que coordinaba magia y literatura, a una novela emblemática que contaría al mundo y a la posteridad las hazañas del caballero de la Mancha. En el desenlace de *Los sorias*, de repente

Pero entonces, justo en ese momento, toda la escena se volvió roja, como si para filmar se hubiese utilizado únicamente ese color. Duró unos pocos segundos. Fue casi un flash. Después de todo azul, verde, negro (no como si se filmara una escena nocturna, sino que *el cromatismo* era negro), blanco, amarillo. En la proyección aparecieron agujeros que se agrandaron y comieron la película con el Monitor y Kundry. En un cine esto habría hecho chillar a los espectadores, convencidos de que algo anda mal en la sala de máquinas. Luego pudo verse que era intencional. Debajo de la película que se destruía apareció otra, exactamente igual, como una segunda capa de piel, y luego una tercera y una cuarta. Cuando ya no quedaron pieles apareció la sangre y la carne viva. Los huesos empezaron a asomar. Fémures, tibias, peronés y el lugar donde los bloques óseos se sueldan unificando los parietales.

Los blindados rusos y el Soriator III pusiéronse rojos como el fuego. Se fundieron. Se transformaron en gas. Es decir, continuaron marchando pero se quemaron las películas que los contenían. Los soldados sorias, chanchinitas, soviéticos, se transformaron en papel carbónico, en copias o en negativos cinematográficos. Las largas cintas se llenaron de agujeros con sangre coagulada, las cenizas se mezclaron con el agua, y escuchóse la música del *Walhalla*, allá a lo lejos. Y *La redención por el Amor*, esta sí, en toda la casa cósmica. (*Los sorias*, p. 1306)

Lo que sobró de la monstruosa experiencia fue la retirada de todo lo existente en dirección a una desintegración que es transgresión y muerte, la pérdida de la experiencia, la descorporificación, el olvido en su más literal y radical sentido. Y aún más, se trata aquí de una imagen también en combustión. Por eso no habrá, entonces, ninguna habilidad que permita leer la imagen en las cenizas, leer la historia en la imagen porque ni imagen restará. El lugar del poder, a partir del cual Laiseca piensa con su narrativa, simplemente no le permite la parodia, ni un humorismo inconsecuente. Su tendencia lo lleva en otra dirección: la de la búsqueda si no de la verdad por lo menos de la honestidad intelectual, que sería la de confrontar el autoritarismo político, en sus bases ideológicas, imaginarias y formales. Los héroes vuelven a la existencia y sobreviven por la literatura y el arte (el cine).

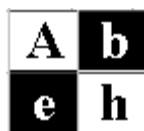
Sobrevivencia y monstruosidad son marcas importantes en la novela de Laiseca – el libro es un monstruo por su extensión, que difícilmente dejará descendencia –, como lo son la ocurrencia de la desmesura y de la ruptura de un sistema más o menos asimilado de convenciones. La monstruosidad de tamaño, el gigantismo de novelas como *Los sorias* se corresponde muy bien con un estilo de delirancia del poder, cómico y cósmico, cruel y sangriento, particularmente visible en el siglo XX, marcados por la representación de las pretensiones de ejercer un control orwelliano de la existencia. De esa forma, parece diseñarse una versión especular entre las proyecciones de un arte

total y las de un poder que, para permanecer, precisa ser vivido como total. *Los sorias* expone como esquema secreto del arte, procedimientos muy próximos a los utilizados para la consolidación y perpetuación del poder totalitario, el monstruo ideológico por excelencia, de manera que sistema-mundo y arte corren en una misma *poiesis*, claro que con objetivos y consecuencias contrarias en todo.

Bibliografía

- BIOY CASARES, Adolfo, 1988, Dormir al sol. *Obras completas. Novelas II*. Santafé de Bogotá: Norma.
- BIOY CASARES, Adolfo, 1988, *La invención de Morel*. La invención y la trama. Selección, introducción y notas de Marcelo Pichón Rivière. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BIOY CASARES, Adolfo, 1969, *Plan de evasión*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo BIOY CASARES y Silvina OCAMPO, eds., 1965, *Antología de la literatura fantástica*. 2nd ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BORGES, Jorge Luis, 2002, *Obras completas*, vol. II. 12 ed. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis, 1970, *Obras completas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- DOMINGUEZ, Nora. La edad de los relatos. Tiempo y escritura en César Aira. *Katatay*. Revista crítica de literatura latinoamericana. La Plata, Argentina, septiembre de 2007, año III, número 5. p. 10-15.
- LAISECA, Alberto, 2004, *Los sorias*. Buenos Aires: Gárgola.
- WILLIAMS, Raymond, 1988, *Science Fiction*. Science Fiction Studies, Vol. 15, No. 3 (Nov., 1988), pp. 356-360 Published by: SF-TH Inc. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4239903> Aceso 07/09/2009, 20 hrs.

RESEÑAS



2015

Cartografía Literaria de Brasil

Antonio Maura

Madrid, Ambulantes, 2014, 299 páginas

La historia de Antonio Maura con Brasil viene de antiguo y tiene raíces muy profundas: ha vivido en Brasil, ha dado clase allí, ha mirado a este país desde muchas perspectivas y habla con propiedad el portugués, “penetrando en las sutilezas de la expresión” (8) como dice Ana Miranda en el prólogo a esta *Cartografía literaria de Brasil*. Aunque las conexiones afectivas del autor con la patria de Machado de Assis son aún más esenciales al haber creado vínculos que lo unen de forma perenne, consciente y con apego incondicional, como solo sucede con los nexos filiales.

En *Cartografía literaria de Brasil* Antonio Maura recoge una pequeña parte de sus conocimientos sobre la literatura y la cultura de ese país, fundamentalmente sobre su literatura. Si hacemos un somero repaso al índice del libro, observamos de inmediato que en él se recogen los nombres de algunos de sus escritores clásicos, los que pertenecen ya al imaginario colectivo brasileño e incluso al canon universal: Machado de Assis, Clarice Lispector, Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar o Lêdo Ivo. Pero al mismo tiempo, aparecen otros más recientes y también muy significativos como Chico Buarque, João Gilberto Noll, Ana Miranda, Milton Hatoum, Luiz Ruffato o Tatiana Salem Levy. Por eso, el lector de este libro puede hacerse una idea clara de cuál es la situación literaria de Brasil; o, lo que es lo mismo, rindiendo homenaje a un título muy bien elegido, para hacerse una idea clara de la cartografía literaria de Brasil.

En el libro se recoge una serie de textos que ya habían aparecido en otros lugares a menudo poco accesibles. Algunos en libros de carácter monográfico, dedicados a un autor determinado. Es el caso de “Capitu, retrato de una Gioconda brasileña”, que apareció en el volumen *Un clásico fuera de casa. Nuevas miradas sobre Machado de Assis* que coordiné y que fue publicado conjuntamente por el Centro de Estudios Brasileños de la USAL y la Fundación Joaquim Nabuco en 2010; “Pinturas, libros y poemas: João Cabral en Barcelona, publicado en *João Cabral de Melo Neto: poeta en la encrucijada* (2012), o “Una difusa imagen en el espejo, publicado en *Relectura de Lygia Fagundes Telles* (2014), libros que también he coordinado. Otros como “Machado de Assis y sus máscaras” se publicó en *Revista de libros* en 2008; “Los nombres de Clarice Lispector” apareció en la revista *Quimera* en 2013, “Agua viva, representación del paraíso y del caos” fue una ponencia presentada por el autor en el Seminario sobre Clarice Lispector celebrado en la Casa América de Madrid en octubre de 1997; “Novela y fábula en João Ubaldo Ribeiro” se publicó inicialmente en la revista *Lateral* (2001) y se ha ampliado para la edición de *Cartografía literaria de Brasil*. A estos los acompaña un buen número de trabajos que inicialmente vieron la luz en la revista digital *Cronopios*.

En este libro, Antonio Maura habla de obras importantes de la literatura brasileña: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Papéis Avulsos*, *O alienista*, o *Dom Casmurro* (de Machado de Assis); *Água viva* (de Clarice Lispector); *Avalovara* (de Osman Lins); *Grande Sertão: Veredas* (de João Guimarães Rosa); *A república dos sonhos* (de Nélida Piñon); *Viva o povo brasileiro* (de João Ubaldo Ribeiro); *Lord* (de João Gilberto Noll); *Estorbo*, *Budapest* o *Leite derramado* (de Chico Buarque), *Desmundo* o *Dias & Dias* (ambas de Ana Miranda) y de tantas otras. Y por sus páginas van pasando personajes reconocidos por el lector habitual de esta literatura: Brás Cubas, Capitu, Virgília, Consejero Aires, Sofía, Diadorina, Gabriela, doña Flor, Cecília, Assumpção...

Dados los profundos conocimientos del autor sobre la literatura brasileña -que se hace extensible a la cultura de aquel país y a la cultura universal- en el libro se habla sobre Capitu, el extraordinario personaje de *Dom Casmurro* y al hilo de ello se nos ilustra sobre las numerosas criaturas femeninas que pueblan la obra de Machado y que, de un modo o de otro, pudieron haber servido como antecedentes de la magnífica figura machadiana; pero también se habla de otras muchas protagonistas femeninas de la literatura universal que se relacionan con ella y dialogan con ella.

Además, en este libro Antonio Maura pone de relieve su extraordinaria erudición, sus vastísimos conocimientos en todo tipo de materias. Así, cita obras como *El Zohar* o *Libro del Esplendor* -un texto cabalístico del siglo XI-, el *Génesis* o al filósofo de la Ciencia David Bohm - profesor de física teórica de la Universidad de Londres-, *Sonetos a Orfeo* de Rilke, *Diccionario de símbolos* de Cirlot, *Obra abierta* de Umberto Eco, *Orientalismo* de Edward Said o *El Gatopardo* de Lampedusa, entre otros muchos. Y se refiere también, en un claro ejercicio comparatístico, a algunos escritores españoles que tuvieron vínculo con Brasil o con su literatura, como el poeta Caballero Bonald y los narradores Rosa Chacel o Francisco Ayala.

Al mismo tiempo, Antonio Maura no se olvida del rigor académico. En sus trabajos, cita también a los grandes estudiosos de la literatura brasileña como John Gledson, Silviano Santiago, Eugênio Gomes, Lúcia Miguel Pereira, Helen Caldwell, Eduardo Portela, Antonio Carlos Secchin y tantos otros.

Pero además, el autor no puede obviar que, al mismo tiempo que erudito y analista, es un escritor. De ahí la recreación ficcional que hace en “Crónica de un encuentro entre Rubén Darío y Machado de Assis” del encuentro que mantuvieron (todavía no se sabe en qué momento ni en qué términos; la historia lo revelará) el poeta nicaragüense y el novelista brasileño.

Por otra parte, resulta importante señalar que Maura conoce a muchos de estos escritores sobre los que escribe. Tuvo amistad con João Ubaldo Ribeiro y con Lêdo Ivo -ya fallecidos-, y la mantiene con Milton Hatoum, João Gilberto Noll, Luiz Ruffato o Ferreira Gullar, lo que hace que sus reflexiones sobre ellos y su literatura tengan un importante ingrediente humano, el que solo aparece cuando el analista, además de conocer bien la obra de la que trata, se ha relacionado con su creador y ha sido capaz, en esos encuentros personales, de captar lo que no se recoge en sus libros.

En la presentación que de *Cartografía literaria de Brasil* hace el mismo autor, se recoge un pensamiento de Lêdo Ivo que resulta significativo y que reproduzco a continuación: “El poeta alagoano, en los diferentes encuentros que ha tenido en España, ha explicado que un poema es un donativo, que puede surgir en un momento mágico o demorarse en nacer hasta veinte años. Lo importante no es el tiempo de gestación, sino el encuentro con un lector capaz de escuchar y aceptar el canto, capaz de convertirlo en palabra viva”. Eso mismo es lo que ha hecho Antonio Maura y lo que le espera al lector de este hermoso libro. También aquí lo importante es el encuentro con ese lector capaz de escuchar ese canto y convertirlo en palabra viva.

Finalmente, resulta pertinente dedicar unas palabras a la editorial Ambulantes que ha publicado el libro en una época difícil para el sector y que lo ha hecho con esmero y pulcritud.

Ascensión Rivas Hernández
Universidad de Salamanca (España)

Las 101 cagadas del español

Reaprende nuestro idioma y descubre algunas curiosidades

María Irazusta

Barcelona, Espasa Libros, 2014, 177 páginas

Una exitosa página de facebook es el origen del libro publicado por la periodista María Irazusta, con la ayuda de algunos colegas, que lleva por título: *Las 101 cagadas del español*, y por subtítulo: *Reaprende nuestro idioma y descubre algunas curiosidades*. La edición, publicada por Espasa Libros, viene ilustrada en portada con una divertida imagen que representa a Miguel de Cervantes con un chupete en la boca, lo cual puede entenderse ya como una declaración de intenciones.

El hecho de estar realizado en colaboración principalmente con periodistas y colegas de profesión puede hacernos pensar que la publicación está dirigida al mal uso del lenguaje en el mundo de la comunicación, pero en realidad, por las características de los temas tratados, del formato y del estilo de la obra, se entiende que sus críticas, comentarios, consejos y sugerencias van dirigidas a cualquier tipo de lector y a los hispanohablantes en general.

María Irazusta adopta un tono distendido, irónico, y a veces jocoso, al tratar sobre el mal uso de numerosas palabras y expresiones en español, que manifiesta hasta en el título del libro, al calificar de “cagadas” los atropellos a la lengua de Cervantes. El título se puede explicar por el afán editorial de utilizar un término que sirva de reclamo comercial pero es verdad que, no siendo un término muy elegante, es de por sí muy expresivo y nos da una idea de lo que nos vamos a encontrar en el interior.

Llama la atención por la aparente contradicción con la filosofía del libro el artículo del crítico y escritor Ramón Pernas que precede a la introducción. Escribe Pernas en su prefacio sobre lo mal que a veces envejecen las palabras, olvidadas en libros que reposan en las bibliotecas, y que el paso del tiempo acaba borrándolas, incluso físicamente del libro, como comenta en su anécdota sobre la *Divina Comedia* de Dante. Aunque profesa su respeto por normas y reglas, Pernas se inclina más por seguir a García Márquez en su cruzada por liberar a la lengua de corsés y manifiesta su admiración por la tradición oral del idioma, que no está sometida ni a signos ortográficos ni a tildes de obligatoria colocación en los textos escritos.

No obstante, y aunque parezca contradictorio, en este sentido acaba conectando con la propuesta de María Irazusta, pues se trata de alguna forma de un manual que contiene un recopilatorio de palabras, expresiones y locuciones con intención de que sean “reaprendidas” pero que, al mismo tiempo, vienen presentadas de manera inconexa, sin un orden previamente establecido, como queriendo dar fluidez y espontaneidad a los textos y comentarios y que, de hecho, la autora consigue con creces. Se vislumbra la intención del libro de no ser un manual y, por tanto, los capítulos no están organizados por materias o por temas sino de forma arbitraria, para que podamos abrir el libro en cualquier página y leamos el contenido del capítulo sin necesidad de seguir un orden o de empezar por el principio y acabar por el final.

En el libro se intercalan referencias a determinadas palabras, algunas de ellas hoy en día en desuso, y que la autora reivindica que vuelvan a ser adoptadas por los hispanohablantes. Estamos hablando de palabras, adjetivadas por ella como moribundas, como podrían ser: *ajuntar*, *adefesio*, *estulticia*, *rufián*, ... Es digno de mencionar su reivindicación de las palabras *hogaño* y *antaño*.

Curiosamente, la acepción equivalente a hogaño en catalán es de uso común en esta lengua, *enguany*, mientras que antaño, aunque de uso mayoritariamente culto, parece estar más viva en el español. Y otro tanto ocurre con la distinción entre *estío* y *verano*, habitual en la época de D. Quijote. *Estiu* en catalán y *estío* en castellano son los términos que señalan la época más calurosa del año. Sin embargo, en el castellano y portugués actuales ha triunfado el término *verano/Verão* que, por aquel entonces, hacía referencia al final de la primavera, como si fuese una estación más.

No reivindica pero sí comenta vocablos de reciente aparición, divulgados principalmente por los medios de comunicación, y que casi siempre están relacionados con algún tipo de desastre. Es el caso de términos como: *corralito*, *chapapote*, *tsunami*, y el más reciente de *escrache*, que solo el tiempo dirá si acaba en el diccionario de la Real Academia Española (RAE) o pasa rápidamente a los anales de la historia más reciente de España.

Su curiosidad y su amor por los animales le hace explorar el origen de algunos refranes en los que son protagonistas, desvelando de dónde surgen el *perro del hortelano*, la *cabra que tira al monte* o ese refrán tan utilizado y tan enigmático de *aquí hay gato encerrado*.

Y tratándose de léxico, nos obsequia a modo de ejemplo con un par de párrafos para hacernos saber, por si no nos habíamos dado cuenta, que el español de México y el español de Argentina pueden ser tan diferentes como para no entender casi nada de lo que estamos oyendo.

Parece, por otro lado, que se siente algo molesta y considera de lo más cursi cuando se recurre en conversaciones o escritos a clichés lingüísticos de *rabiosa actualidad*, como usar *error garrafal*, *verdades como puños* o *expresiones trilladas*, entre otras muletillas. Y no digamos ya cuando se trata de pleonasmos, con redundancias tipo *completamente abarrotado*, *protagonista principal* o el típico letrado de *cita previa*. Solo le ha faltado mencionar la redundancia más celebrada en los perfiles de páginas de contactos y en redes sociales, cuando alguien se define como *amigo de mis amigos*.

Otra de las curiosidades comentadas por María Irazusta y sus compañeros periodistas tiene que ver con la costumbre de corregir ciertos vocablos que creemos ser incorrectos en español y que “suenan” mal, cuando en realidad son palabras totalmente correctas. Es el caso de la palabra *descambiar*, cuyo “pico de uso” se da cuando llegan las rebajas comerciales y los canjes o devoluciones son moneda habitual. Sin duda se trata de una palabra que a muchos nos chirría en los oídos cuando la oímos pero que la RAE recoge desde hace casi 200 años para referirse a un intercambio comercial.

Un susto se llevó María (y no es la única que se quedó anonadada, confieso que yo también al leer el párrafo del libro), cuando vio reconocidas por la RAE, en su afán de acercarse y recoger el habla de la calle, las siguientes palabras: *interromper*, *soñolencia*, *hacera (de la calle)*, *almóndiga*, *madalena*, *somnánbulo*, *podrirse*, *mariguana*, etc. etc. etc. Ya que la RAE no quiere definir estas palabras como errores, al menos le queda el consuelo a la autora de llamarlas horrores.

Y qué decir de expresiones mal usadas como *a nivel de* o *en base a*. El pecado del mal uso de *en base a* lo considera la autora mortal por el hecho de que en español hay una gran variedad de expresiones que podrían usarse en lugar de semejante aberración.

No como de aberración pero sí como de confusión peligrosa califica la periodista a parónimos como *bimensual* o *bimestral* que, mal usados, pueden afectar a nuestro bolsillo según cómo aparezcan en un contrato o paga, si es de carácter *bimensual* o de carácter *bimestral*. No digo más.

Estaba claro que algunos capítulos del libro estarían dedicados a fenómenos como el dequeísmo, el leísmo, el laísmo y los presuntos participios. Sobre el *dequeísmo* (colocar *de* delante de *que* cuando no corresponde) se limita a dar un par de consejos para evitar lo que ella llama virus gramatical, pero se muestra en general bastante indulgente, entendiendo que es fácil equivocarse y que hay personas que no pueden evitar el dequeísmo. Con el *leísmo* y el *laísmo* se expone un poco más, dando una serie de ejemplos y explicaciones para evitar incurrir en el error de confundir su

uso. Se trata de las explicaciones lógicas que todos los españoles hemos aprendido en la escuela pero que, incluso así, algo que procede de la Edad Media y que tiene un uso tan extendido en el centro de la península no será fácil de erradicar. Bien al contrario, la extensión del uso de *le* ha hecho que esté admitido cuando se refiere a alguien del sexo masculino.

Avanzando en la divertida y amena lectura del libro, nos encontramos con sus comentarios sobre los *anglicismos*. A pesar de la “invasión” actual de anglicismos que nos llegan a través de las nuevas tecnologías y de la cultura digital, la autora nos recuerda que existen muchos términos en nuestra lengua que proceden del inglés y que los tenemos ya tan asimilados que ni recordamos que proceden de esa lengua. Desdramatiza también el uso de anglicismos en español recordando, como señala la RAE, que en realidad apenas algo más de un centenar de palabras en inglés se utilizan habitualmente en nuestra lengua.

Llama entonces la atención que, a pesar de las observaciones anteriores, la autora se alinee con la postura de la RAE de descartar aquellos vocablos del inglés que no sean estrictamente necesarios por tener en español un vocablo equivalente. Destaca, por ejemplo, su rechazo al uso del término *e-mail*, tan extendido hoy en día y que, con toda probabilidad, ha llegado a nuestro idioma para quedarse.

También surgen comentarios sobre un *galicismo* habitual en nuestro idioma, que ya casi parece que forma parte de nuestra lengua, como es la construcción *sustantivo + a + infinitivo que expresa finalidad* y que considera que hay que rechazar, al igual que lo hace la RAE, cuando se trata de términos concretos (*libros a leer*) o si la preposición *a* es sustituible por las preposiciones *por*, *para* o el relativo *que* (*No hay más asuntos a tratar*).

En la galería de errores/horrores coloca en lugar preponderante el mal uso de algunos *latinismos*, calificándolo de falta de respeto a los muertos por proceder de una lengua muerta. Es el caso de *motu proprio* o *statu quo*, usados de manera tan pintoresca como “*de motu proprio*”, que suena más bien a propiedad de un vehículo de dos ruedas, o “*status quo*”, que nos recuerda aquella mítica banda de rock facilón y hortera que triunfó en los años 70 y 80.

En un libro que pretende ser un “bestiario de desafueros lingüísticos”, tal y como se menciona en la contraportada del mismo, no podían faltar los comentarios sobre *el lenguaje políticamente correcto* y la mención al uso de fórmulas desdobladas para el género masculino y el femenino (*niños y niñas*). La autora sigue aquí fielmente los preceptos de la RAE y considera que lo correcto es usar el masculino genérico y así evitar duplicidades absurdas e innecesarias, que para ella responden simplemente a un posicionamiento ideológico. Para apoyar su apuesta por el masculino genérico al referirse a grupos mixtos de hombres y mujeres reproduce parte de un artículo del escritor Javier Marías en el que, de forma sarcástica, repetía una y otra vez estas fórmulas desdobladas que daban al artículo un tono ridículo y absurdo. La autora quiere ser también “políticamente correcta” y, a pesar de reproducir los vocablos *miembros* y “*miembras*”, no menciona el famoso episodio en el que una exministra española, en su afán por usar un lenguaje no discriminatorio, definió a las mujeres con el término entrecomillado. Ni tampoco menciona a aquellos payasos de la televisión española hace muchos años, que salían a escena proclamando: “*¡Señoras y señores, niños y niñas, monstruos y monstruas!*” ... No eran tiempos en los que se hablaba todavía de lo políticamente correcto pero el uso del masculino genérico tampoco parecía que les hiciera muy felices y preferían mencionar ambos géneros en su saludo.

Más aceptado parece el uso de las formas femeninas de determinadas profesiones o cargos, de uso común ya en los medios y en el habla popular, como son: *juez/jueza*, *presidente/presidenta*, *concejal/concejala* ... que no responden a la que sería la regla de la formación del femenino pero que ya están permitidas por la RAE.

Lo políticamente correcto sí que se acaba a la hora de dar órdenes. Y es que, como se señala en el libro, las órdenes en español se dan en imperativo, pese a quien pese, si la oración es afirmativa. Ya emplearemos un “por favor” si hace falta, pero eso de usar el infinitivo en lugar del

imperativo es a todas luces incorrecto: ¡"Venir", *que nos vamos!*, ¡"Ponerlos" los zapatos! La autora se divierte mostrándonos ejemplos y cómo, a veces, por un afán de corrección, cometemos el error de corregir el infinitivo cuando lo hemos usado correctamente.

El libro dedica algunos capítulos a repasar los errores más frecuentes de carácter ortográfico que cometen los hispanohablantes. Es el caso, por ejemplo, de las *tildes* en monosílabos (*tú* y *tu*), en el término aun (*aun*, *aún*), o en palabras como *perdida* y *pérdida* (¿qué tendrá que ver la *pérdida* de su mujer con la *perdida* de su mujer?). Hasta llega a reprochar a Gabriel García Márquez su osadía por haber propugnado en algún momento la desaparición de las tildes, cuando son tan prácticas para evitar malentendidos como el que acabamos de mencionar.

La confusión entre el verbo hacer (con hache) y el verbo echar (sin hache) la despacha con el famoso dicho: *Echar lo primero que echa es la hache*, que puede servir de regla mnemotécnica para aquellos que tienen dudas al respecto.

En cuanto a la *coma* no hay una crítica explícita al mal uso, pero aconseja dar mayor valor al signo por la importancia que puede tener en casos determinados su uso o su ausencia, ya que comportará significados diferentes o totalmente contrarios. Sí hace mención a la errónea costumbre de intercalar una coma entre sujeto y verbo cuando el sujeto es especialmente largo. En cualquier caso, apuesta por su uso al gusto del consumidor, sin olvidar la norma, y en general, con preferencia por su uso, incluso en pausas breves. Sin proponérselo, hemos conseguido intercalar en la frase anterior cinco comas, al gusto de María Irazusta.

También el *punto y coma* tiene su apartado. Su indefinición entre la coma y el punto parece que sitúan a este signo en tierra de nadie, pero la autora nos recuerda que existe una normativa de uso de mucha utilidad y la explica con claros ejemplos para que la apliquemos.

Una de las sorpresas con el *guion*, sorpresa mayúscula, es que ya no lleva tilde. Ahora estamos ante una palabra monosilábica que, no obstante, puede seguir pronunciándose como si fuese bisilábica [gui-ón]. ¿Por qué? Porque sí, RAE *dixit*. María Irazusta no se cuestiona el *porqué*, pero se esfuerza *por que* se sepa que en la escuela aprendimos otra cosa, que es que toda palabra aguda terminada en vocal, en *-n* o en *-s* lleva tilde. Y de paso aprovecha para recordarnos las diferencias entre *por qué*, *por que*, *porqué* y *porque*.

También se muestra comprensible con las confusiones entre *b/v* y entre las consonantes *g/j*. Para no caer en la confusión entre estas dos últimas consonantes nos da un par de pistas o ayudas, aunque reconoce que hay muchas palabras en las que no tenemos cómo saber cuál es la consonante correcta y que, por tanto, hay que aprenderlas y memorizarlas a base de mucha lectura. No ocurre lo mismo con las palabras *si no* y *sino*, cuyo uso debería estar claro y que, sin embargo, son utilizadas incorrectamente hasta en los medios de comunicación.

Finalmente hace una referencia a los *signos de interrogación y exclamación* colocados al principio de la frase, esa peculiaridad característica de la lengua española que nos ayuda a distinguir aquellas frases que son interrogativas y exclamativas. La autora nos explica el origen de este uso, que la RAE señala como necesario ante las tentativas actuales de prescindir de ellos, sobre todo en medios digitales, pero que naturalmente no vamos a desvelar aquí.

Muchas más cuestiones lingüísticas son abordadas en el libro, que constituye un entretenido paseo por errores, impurezas y aberraciones propias del español de hoy en día. En definitiva, un libro muy ameno y divertido de leer, dirigido a cualquier hablante, y que resulta al mismo tiempo muy instructivo.

Antoni Lluch Andrés
Consejería de Educación

Culturas del erotismo en España 1898-1939

Maite Zubiaurre

Traducción y adaptación de la autora

Madrid, Cátedra, 2014, 415 páginas

Los estudiosos de la llamada “Edad de Plata” (1898-1936) española y todos aquellos lectores interesados en conocer las representaciones visuales y textuales de lo erótico en la cultura popular de este periodo, pueden disfrutar hoy de la versión y adaptación española de *Cultures of the Erotic in Spain 1898-1939* (Vanderbilt University Press, 2012), de Maite Zubiaurre, catedrática de literatura en la Universidad de California (Los Ángeles).

Se trata de un volumen de 415 páginas a dos columnas e ilustrado con 314 imágenes, excelentemente editado, que nos sumerge en un viaje ameno y desafiante. Ameno porque, a pesar de tratarse de un libro académico con un manejo de innumerables fuentes bibliográficas y citas, está escrito con fluidez, gracia y agudeza. Desafiante por recuperar un tesoro erótico muy rico pero menospreciado, que abarca desde postales, ilustraciones y novelas cortas hasta tratados sexológicos o las primeras tentativas de películas pornográficas españolas, y que pone sobre el tapete cómo la historia “oficial” ha perpetuado las obras de los prohombres de la “alta” cultura y sus ilustres generaciones (las llamadas generaciones del 98, del 14 y del 27).

Zubiaurre continúa la senda abierta por investigadores que, como Lily Litvak o Serge Salaün, apostaron hace tiempo por una visión amplia e interdisciplinaria de la modernidad y por una nueva forma de entender la cultura. Porque sin duda, a pesar de los cambios que se han producido en la crítica literaria de este periodo español, no dejan de pesar lastres y antiojeras, perspectivas reduccionistas que entonando el manido lema de *Spain is different* siguen trabajando con la cómoda oposición de modernismo frente al 98 o caen en la pereza de los cortes generacionales sin solución de continuidad. De ahí que Zubiaurre no nos regale un libro más de rescate de raros y olvidados, ni nos invite a un descenso a los desvanes del canon para una vez visitados volver pulcros al piso principal. Por el contrario, la estudiosa sitúa las cosas en su sitio al distinguir entre “una España “visible” y dominada por la alta cultura, que es la que han recogido tradicionalmente los libros de historia” y una España “fantasmal” y “ninguneada por la historiografía cultural, en la que encuentra cabida la cultura de masas y, dentro de esta, su rica producción erótica” (13).

El objetivo queda claro en el capítulo Introductorio: “Eros español: cuarto de maravillas” (13-49). Se trata de conocer la “otra” Edad de Plata y más allá de la teoría de “las dos Españas”, la liberal y la conservadora, “proponer la existencia de una “tercera España”, en la que florecen abiertamente, y en el terreno de la cultura popular, el arte y la literatura eróticos, así como los múltiples aspectos de una (pseudo)ciencia sexual. Una España audaz y distinta [...] que escapa a las limitaciones impuestas por el prestigio intelectual de una minoría, y que tiende un puente entre la alta cultura y la cultura popular” (13-14). De ahí que haya una producción de imágenes para ambos sectores en las que se mezclan las representaciones de lo castizo, en forma de peinetas y mantillas, y de lo moderno, en forma de máquinas de escribir o medias francesas.

Sin embargo, el acceso a estas imágenes que constituyen un gabinete de curiosidades o cuarto de maravillas es sin duda problemático pues, como comenta la autora, no hay ni ha habido en España un archivo histórico comparable al *Private Case* de Londres o al *Enfer* de la Biblioteca Nacional de París, una “escandalosa ausencia” que “dice mucho del concepto que tiene España de

lo que es cultura, y de lo que debe constituir el patrimonio cultural de una nación” (17). Hoy gracias a *Culturas del erotismo en España 1898-1939* y al *Wunderkammer* virtual (<http://sicalipsis.humnet.ucla.edu>) creado por Zubiaurre a partir de los materiales que ha ido coleccionando a lo largo de muchos años, contamos con un archivo extenso de imágenes y textos que van superando este vacío.

No es casual que para este archivo virtual se emplee el término “sicalipsis”, producto genuino de la época con el que se designaba todo lo relacionado con lo erótico y lo pornográfico y con el que se trataba de describir esa llamada “ola erótica” que invadía la sociedad española y cuyo significado y alcance va desentrañando la estudiosa a lo largo de esta introducción. Una invasión que a la postre supuso un soplo de aire fresco, liberador y subversivo frente a la cultura oficial. Sin duda, Miguel de Unamuno ha permanecido en la historia de la literatura sin problemas. No es el caso de escritores populares, marginales y marginalizados como, por ejemplo, Álvaro Retana o Antonio de Hoyos y Vinent. Escritores problemáticos por sus producciones y por sus orientaciones sexuales no heteronormativas.

No dejamos de recordar, en este sentido, el “Prólogo” de Víctor Goti a *Niebla* (1914) en el que ante el peligro de que se puedan imputar pasajes escabrosos o pornográficos a la novela, se muestra la repulsión a toda forma de pornografía por estragar la inteligencia. De hecho, los escritores pornográficos o simplemente eróticos, le parecen los menos inteligentes, los más tontos. Por ello, resulta muy enriquecedor el trabajo de análisis y comentario de las imágenes que pueblan este ensayo. Sirva como ejemplo, la comparación entre un retrato de Unamuno y una fotografía de Álvaro Retana (19 y ss.), entre el intelectual y el frívolo, entre lo normativo y lo heterodoxo.

A lo largo de estas páginas Zubiaurre trata de “desenterrar una España altamente erotizada e irreverente, la cual, antes de sucumbir a las medidas represivas de la dictadura franquista, ofrecía un contrapunto subversivo y liberador a las ortodoxias de la cultura oficial. De hecho, la rica amalgama de materiales populares y eróticos que se volvió fácilmente accesible durante el primer tercio del siglo XX en España, favoreció un vigoroso debate nacional sobre sexo y sensualidad, a pesar del notable y aunado esfuerzo de la Iglesia y del Estado por reprimirlo” (49).

Si la sexualidad excesiva y explícita del cine de Pedro Almodóvar puede resultar atrevida, novedosa y liberadora para la historia posfranquista, es por un proceso de elipsis y desmemoria. Como acertadamente afirma la especialista, el franquismo “distorsionó y simplificó burdamente el presente y el pasado. Nos hizo creer que la así llamada Edad de Plata engendró exclusivamente Unamunos, ebrios de orgullo castellano y ruidosas glorias pretéritas, o bellezas andaluzas e intemporales, a lo Romero de Torres” (47). De hecho, “Franco prefería, con mucho, una España sombría, esa “España negra” que desde siempre proyectó sobre la “España verde” y risueña una sombra oscura y amenazante. Sin duda, por libre y por irreverente, la España verde o sicalíptica inevitablemente acarrea consigo el temido recuerdo de la España roja” (47).

El periodo estudiado revela una realidad compleja y una serie de discursos y debates que muestran cómo España “entró en dinámico contacto con la cultura europea y sus complejas reflexiones sobre la modernidad” (48). De ahí que el capítulo 2, “La sexualidad en la Edad de Plata: panorama histórico” (51-81), constituya una revisión de una serie de aspectos fundamentales para la historia sexual española del primer tercio del siglo XX: (1) Las conferencias y publicaciones de Gregorio Marañón, figura puntera en la investigación y diseminación de la teoría sexual y endocrinológica; (2) las contribuciones del Instituto de Medicina Social (1919-1923) a la educación sexual; (3) el creciente número de artículos sobre temas sexuales en revistas científicas y, sobre todo, en *Revista de Occidente* dirigida por Ortega y Gasset; (4) las publicaciones dedicadas a la educación sexual y eugenésica; (5) el notable impacto de las dos conferencias sobre Eugenesia que tuvieron lugar en Madrid en 1928 (“Primer Curso Eugenesico Español”) y en 1933 (“Primeras Jornadas Eugenésicas Españolas”) y, por último, (6) la compleja influencia del pensamiento de Sigmund Freud y de Havelock Ellis.

En este panorama histórico se pone de manifiesto cómo la sexualidad se convierte en problema para la élite intelectual: “el problema sexual”, una “visión trascendente y nacionalista de la sexualidad” (63) que contrasta con la cara sonriente, despreocupada y frívola de las novelas cortas sicalípticas, de los manuales divulgativos de sexología, de las revistas galantes o de la imaginería visual erótica de los espectáculos o las postales. Como nota Zubiaurre, la cultura popular sicalíptica cuestionaba con frecuencia “el idilio heterosexual” y “se mostraba indiferente siempre ante la supuesta importancia de la “diferencia sexual” tan aclamada por Marañón y sus muchos seguidores” (63). En este contexto se explica la difícil recepción que tuvo en España el psicoanálisis de Freud. Se trataba de una hostilidad hacia un pensamiento que podría hacer tambalear “la trinidad indispensable para la identidad nacional que son la virilidad, la virtud femenina y una infancia inocente y pura” (81).

El capítulo 3, “Elitismos amatorios: el sexo transcendido” (83-126), explora los esfuerzos de la élite intelectual española por hacer depender el bienestar de la nación de una sexualidad “sana”, es decir, heterosexual. Para ello, se ahonda en tres aspectos: (1) “El espectro de la sexualidad”: el relato de Ramón y Cajal en *Cuando yo era niño* (1925), como ejemplo de esa apología patriótica de una infancia española, masculina y casta opuesta radicalmente a la infancia hipersexualizada de Freud; (2) “La sexualidad como tragedia”: las reflexiones de Gregorio Marañón sobre endocrinología sexual y los peligros de la “intersexualidad” en *Tres ensayos sobre la vida sexual* (1926), un auténtico best seller en la época, que dio continuidad a *Los estados intersexuales en la especie humana* (1929) donde se incluían numerosas y explícitas láminas algunas de las cuales se reproducen en el libro, y (3) “La sexualidad como intrahistoria”: la visión trascendental que Ortega tenía del amor erótico tan alejado del cuerpo o “erotismo espiritualista” en *Estudios sobre el amor* (1924-1927) y su énfasis en “la responsabilidad femenina para con el “ritmo sexual” de la “intrahistoria”” (111).

Los dos capítulos siguientes se centran en la iconografía visual. El capítulo 4, “Postales eróticas: el inventario nacional” (127-165), es una detallada introducción al erotismo visual, nacional e importado (fotografías, daguerrotipos, imágenes estereoscópicas, viñetas serializadas y álbumes de desnudos artísticos). Se explora sobre todo el universo de las tarjetas postales eróticas que en la Europa finisecular dio lugar a una auténtica “cartomanía” sexual. Su consumo fue masivo entre 1890 y 1920 debido a su carácter portátil y asequible. Este tipo de postales “revela muchas de las ansiedades sexuales de la época, y sus repercusiones sociales y políticas” (136). En ellas se representan una gran variedad de prácticas sexuales alternativas y no reproductoras y se comparte la misma fascinación por el órgano sexual femenino que los manuales de sexología.

También las publicaciones nudistas se nutrían de imágenes como se ahonda en el capítulo 5, “Naturismo sexual: nudistas y bañistas” (167-212). Aquí se pasa revista a las novedades eróticas introducidas por la propaganda visual nudista en la que se representa y populariza el desnudo masculino y se apela al deseo homoerótico. El naturismo tuvo desde las primeras décadas del siglo XX un desarrollo especial entre catalanes y valencianos y estuvo muy ligado al pensamiento anarquista. Todo ello cristalizó en una serie de publicaciones periódicas como *Pentalfa*, *Almanaque nudista*, *Estudios* o *Biofilia*, entre otros documentos como novelas o la versión narrada en español del documental californiano *Elysia: el paraíso de los nudistas* (1934). No faltan tampoco estudios híbridos entre lo histórico, el manifiesto y la ficción como *Desnudismo integral* (1931) de Juan Sanxo Farrerons o *Los fueros del naturismo* (1934) de Ángel Martín Lucenay en sintonía con la ideología y estética nazi de la *Asociación para el cultivo del Cuerpo* alemana.

Asimismo se analizan las imágenes sexualizadas de los baños y balnearios finiseculares que enfatizan el potencial erótico de la bañista semidesnuda y revive el espectáculo de la desnudez colectiva. A finales del siglo XIX fenómenos sociales como el seminudismo estival y playero genera una iconografía que de las escenas de bañistas idealizadas y atemporales de sabor mitológico, pasa a evocar en la nadadora “el dinamismo y la constante transformación de la moda” (202). Ilustraciones, fotografías, postales conforman una cultura popular inspirada en el motivo de

la playa urbanizada y en el cliché de la mujer que ocupa el espacio público, damas elegantemente ataviadas pero siempre preparadas para desnudarse.

Como se desprende del análisis esclarecedor de Zubiaurre sobre los diferentes motivos y detalles (posturas, sillas, cuerdas, faros, indumentaria, etc.) de estas representaciones, en todo ello emergen los valores y las ansiedades del patriarcado: “en un esfuerzo de limitar la libertad de las mujeres (la ansiedad que producía la “mujer nueva” era evidente) y de devolverla al ámbito privado, la sicalipsis se esfuerza porque esas playas con visos de ciudad adquieran lo antes posible aires domésticos y “amueblados”” (206-207).

En esta misma línea de la representación de la imagen de la mujer, no podía faltar el estereotipo de la belleza femenina reflejada y reproducida de forma incesante en la superficie de lienzos y espejos que configura variadas escenas en las que se inmoviliza el instante erótico: el pintor y la modelo o, en su variante moderna, el fotógrafo y la modelo, la mujer ante el espejo o la lectora. Así el capítulo 6, “Sensualidad reflejante: libros y espejos” (213-260), se concentra en estos símbolos sexuales de la cultura popular y del erotismo español. También las reproducciones estereoscópicas que daban una sensación de relieve y que se comercializan y se ponen de moda en el fin de siglo, ofrecían “carne de mujer por partida doble” (225). Pero la duplicación del cuerpo femenino también saca a la luz una serie de cuestiones como el deseo lésbico y la afición por las anatomías prepúberes.

En cuanto a la imagen recurrente del libro en manos femeninas, dado el alto nivel de analfabetismo de las mujeres, constituye al igual que el espejo un poderoso símbolo erótico de gran carga misógina. La “bella lectora” o, más exactamente, la lectora que no lee, puede asociarse a la “bella durmiente” y a todas esas féminas desmayadas que constituyen un paraíso para el *voyeur*: “El libro, pues, no es otra cosa que un espejo, un espejo de mano, pequeño y sin peso real o metafórico, superficie redundante y vana que recibe, refleja y proyecta una sola cosa, siempre: el rostro y el cuerpo de una mujer, su forma –invariablemente narcisista– de amar. ¿Qué más puede pedir un hombre?” (230). Sin embargo, como plantea Zubiaurre, estas representaciones no están exentas de suscitar otras respuestas: “toda representación (visual o textual) de una lectora se convierte, aun sin quererlo, en una validación feminista del inalienable derecho a aprender, a “saber”, y a leer “de verdad”, de las mujeres” (260).

De las lectoras pasamos a las ciclistas y mecanógrafas. Por ello, el capítulo 7, “Tecnoeros importado: bicicletas y máquinas de escribir” (261-294), analiza la representación de la anatomía femenina en contacto con una serie de artilugios tecnológicos que son un reflejo de la fuerte ansiedad masculina ante la modernidad, así como ante nuevas identidades y protagonistas como la mujer moderna. Zubiaurre reflexiona sobre la compleja relación que se establece entre máquinas importadas y la sexualidad femenina de factura nacional. De este modo, estas figuras conviven con las majas, gitanas y cupleteras. El mundo del deporte y de las oficinas coexiste con los patios andaluces. El erotismo español refleja lo moderno y lo arcaico en un todo difuso, como se demuestra en el Capítulo 8, “Sexo patriótico: mantillas, cigarrillos y travestidos” (295-335).

La sexualidad castiza no puede escapar a la influencia de la modernidad extranjera y a su diferente credo sexual. Para ello, se examinan diferentes textos: los figurines de moda de Álvaro Retana, algunas ilustraciones de *Los Borbones en pelota*, portadas de la revista *Flirt*, los comentarios de Havelock Ellis sobre “La mujer española en *The Soul of Spain*, fotografías de *Historia del arte frívolo*, el mantón de Manila, la peineta o la mujer que fuma, una figura altamente erotizada en detrimento del vigoroso protofeminismo de la cigarrera. Asimismo, la ambigüedad sexual que ostentan muchas cupleteras así como el popular travestismo escénico de los años veinte y treinta, “desafían abiertamente esa radical diferenciación de los géneros como uno de los pilares fundamentales de la identidad de la nación” (323). No en vano, surgen contradiscursos patrióticos como los de Antonio San de Velilla quien en *Sodoma y Lesbos modernas* (1932), asocia la decadencia de las costumbres sexuales al declive político de España.

Pero en este archipiélago de signos no podía faltar una poderosa isla: el fenómeno editorial de la novela corta sicalíptica tan en auge durante el primer tercio del siglo XX. El capítulo 9, “Ficciones eróticas: sexo narrado y pedagogía” (337-391), ahonda en varias colecciones de esta narrativa callejera y popular en la que no faltan los nombres señeros de Eduardo Zamacois o Felipe Trigo. Estas ficciones configuran una importante área cultural en la que España se suma a la modernidad y son una buena fuente de modelos sexuales no heteronormativos como revelan dos obras clave de la literatura homoerótica: *El ángel de Sodoma* (1927) de Hernández Catá y *Las locas del postín* (1919) de Álvaro Retana, o la presencia de la figura del guayabo y de la tobillera. Este corpus narrativo vendría en realidad a cubrir el hueco de los tratados de Havelock Ellis, serían pues “la versión literaria y autóctona de esas historias sexuales y autobiográficas” (390) del médico británico.

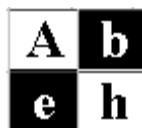
Por último, el Capítulo 10, “Sicalipsis en la Iberia posmoderna” (393-398) dedica un breve espacio a la filmografía pornográfica de factura nacional para pasar a evaluar las aportaciones bibliográficas en el campo del erotismo y la sicalipsis en España.

Culturas del erotismo tiene un doble valor: el expositivo y enciclopédico y el argumentativo y problematizador. Las sugerentes lecturas a contrapelo de la cultura visual y literaria realizada por su autora permiten superar un importante vacío en los relatos al uso sobre la historia de España. El volumen tanto por su ingente información como por su desatada escritura, genera un magma explosivo que no solo desarticula las visiones restrictivas de la modernidad española sino que, lejos de jerarquizar toda una serie de elementos culturales, los pone a dialogar en una red en la que lo sexual, lo político y lo social no pueden separarse. A fin de cuentas, como se afirma en las líneas que cierran el volumen, “la sicalipsis deja pensativos [...] a todos los que nos atrevemos con ella, por una razón muy sencilla: porque la sicalipsis “problematiza la modernidad, toda la modernidad”. Y, a fuerza de problematizarla, ayuda también a entenderla” (398). Ahí queda para gusto del lector que quiera atreverse.

Begoña Sáez Martínez

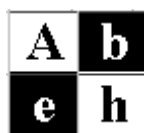
Consejería de Educación

VOLUMEN II



2015

ESTUDIOS



2015

Devociones de lo nacional en la obra de Ernesto Giménez Caballero: ensayo, genericidad e imagen

Adriana Minardi
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En este trabajo nos proponemos estudiar las influencias y confluencias en torno a la figura o símbolo del Quijote como clave crítica del componente político presente en algunas obras de Ernesto Giménez Caballero. La hipótesis que sostiene este texto se sustenta en la valoración de ciertas “variaciones quijotescas” (aquel conjunto de topoi y tropos de los que se sirve Giménez Caballero para refuncionalizar su narrativa en términos ideológicos) como clave de bóveda de unos ensayos acerca de la relación entre Arte y Estado.

Palabras clave

Quijotismo; nacionalismo; hispanidad; ensayo

Abstract

In this paper we propose to study the influences and confluences concerning the figure or symbol of Quijote as critical key of the political present component in some Ernesto Giménez Caballero's works. The hypothesis that supports this text sustains in the valuation of certain "quixotic variations" (that set of topoi and tropes which Giménez Caballero is served to re-function his narrative in ideological terms) as key of vault of a few tests to bring over of the relation between Art and State.

Key words

Quijotism; nationalism; hispanity; essay

Introducción

El presente artículo se inscribe en un proyecto personal sobre la obra de Ernesto Giménez Caballero y en uno colectivo sobre las relaciones entre la literatura de este autor y la de Manuel Azaña, financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, de Argentina. En dicho proyecto pretendemos dar cuenta de la posibilidad del ensayo en relación con el campo de lo político en el caso de la derecha España, en particular en la obra de Ernesto Giménez Caballero. En este autor, el mito del Quijotismo permite la activación política en una época (1940-1975) en la que es necesario reforzar el programa ideológico a través de una contradicción que se transforma en opción de escritura en el ensayo *El Quijote ante el mundo (y ante mí)* de 1975, cuyas ideas troncales difieren totalmente de lo que defiende en un artículo publicado en *la Gaceta Literaria*, donde el Quijote se analiza como antinacional y peligroso, heredero ilustrado de la Francia liberal frente a un héroe fuerte y nacional como el Cid. Con la publicación de *El Quijote ante el mundo (y ante mí)*, califica la obra de Cervantes como la cima ejemplar de la Literatura española y universal y la compara con la Biblia. Observa elementos retóricos imperiales y católicos y representa al Quijote como un personaje inspirador para volver a lograr la victoria de 1939. Lo que pone en juego es el revivir de un imperio espiritual y un sentido de justicia poética y moral frente al proceso de Transición democrática. El modelo de lectura es el de Alemania, cuyos grabados son índice de ideología en la historiografía literaria construida en *El Quijote ante el mundo (y ante mí)*. De esta manera la instrumentalización política del personaje hace posible la fundación de la identidad nacional a partir de su esencia, lo que la reafirma como una filosofía, la del quijotismo, necesaria para la supervivencia de valores como la nación, la tradición y la religión católica.

Sabemos que este intelectual ha contribuido a la forja de un estilo vanguardista y al intento de plasmar el futurismo en una retórica hispánica, tratando de evitar las influencias externas (Mainer, 2005). Considerado en esa tradición un escritor maldito, la formación ideológica que caracteriza su obra no siempre va en desmedro de su intencionalidad estética. Enrique Selva (2000) lo ha definido como el creador de un “nacionalismo literario liberal”; no obstante, el sentido nacional aparece intervenido por el espectro de la influencia internacional, en especial, por la veta fascista. La gran incógnita a la que la crítica en general se ha dedicado en este autor es la de la premisa de incompatibilidad entre vanguardia y fascismo, especialmente a partir de las propuestas de Manuel Vicent (1982) y a raíz de *Esencia de verbena*, de 1930 que se opone, para la mayoría de la crítica, a los famosos Carteles. Sin embargo, vanguardia y casticismo, la devoción mariana y la esencia mística del paisaje castellano se mezclan con la estética futurista pero, además, con el reflejo intimista, que es recuerdo de la picaresca española, como vemos en los dispositivos de narración testimonial a cargo de un sujeto a quien se encarga el valor o juicio de sus propios actos. Si atendemos, en primer lugar, al concepto de lo nacional en términos de una sentimentalidad (Gellner, 1997) podemos afirmar que es, de alguna manera, su condición de verdad lo que permite ciertas proposiciones artísticas, a la vez no exentas de una significancia política. El retorno a lo cotidiano y la influencia prosaica que justifica esa verdad como tópica tiene su fundamento en un cambio que se da en el nivel retórico. A lo largo del siglo XX se produjo un progresivo retorno a la Retórica como teoría general del discurso. John Bender y David Wellbery (1990) consideran que este resurgimiento se da con una nueva concepción, entendida como *Rhetoricality* y no como *Rhetoric*; es decir, no en términos de una “*tekne*” o arte, sino de una “*dynamis*” (López Eire, 2002: 106). La “retoricalidad” podría traducirse como un regreso a la cotidianeidad de los usos retóricos en los que interviene la interdisciplinariedad como campo de análisis. Se trata de una Retórica generalizada que penetra en los niveles más profundos de la experiencia humana. Por eso nuestra perspectiva concierne a esa dinámica en la que interviene, dentro de su forma eminentemente política, lo literario, lo afectivo y lo histórico y que cobra en la obra de Giménez Caballero un papel

central. En Arte y Estado esta propuesta se presenta bajo la paradoja de un ethos político/artístico que asume en tanto portavoz el autor. Como observa Gilles Deleuze (1994)

La significación no funda la verdad sin hacer también posible el error. Por ello, la condición de verdad no se opone a lo falso, sino a lo absurdo: lo que no tiene significación, lo que no puede ser ni verdadero ni falso. (16)

El problema de la significación en tensión con la esencia o “modo de ser” nacional, es una preocupación constante en la articulación de un programa que es una dialéctica del modo de hacer político. Paradójicamente, y esa parece ser la forma retórica argumental por excelencia en el pensamiento de Giménez Caballero, lo esencial del nacionalismo radica en el sentido artístico de la imaginería católica. Arte y política parecen resolverse en la síntesis del modo de ser “catolizal”:

Hemos, también, afirmado que el arte occidental o europeo (como su civilización liberal y humanista) está en crisis. Y que no podemos soportar la tiranía de un arte de masas absolutas que quiere imponernos el comunismo ruso, el Oriente. Y que es el momento de un arte universo, integrador, fecundo, ecuménico, catolizal. (Giménez Caballero 1935:123)

La manifestación de ese modo de ser la encuentra en un modo programático específico: el cartel. Dicha modalidad es a la vez un argumento de peso que le permite ir contra el materialismo y su estrategia retórica contrincante, la sinécdoque. De esta manera, el sentido de vanguardia no aspira a lo universal en términos costumbristas, bajo cierta “metáfora del pintor” que ha de bosquejar rasgos universales en objetos/sujetos particulares sino a la esencia. La diatriba contra el cubismo será el puntapié inicial con que se dará inicio a la lección estética que impartirá Giménez Caballero. Frente a un arte de minorías intelectuales se plantea un arte “de Templo” (198). Lo mismo dirá a propósito del surrealismo:

Lo mismo ocurrió luego con la variante «surrealista» y «onírica» de esa pintura. El pintor dejó de interpretar el nómeno de la manzana de su postre y se puso a ensayar el último tejido de sí mismo: el sueño, el deseo. Pinturas para clínicas de psiquiatría. De la Academia matemática se salió a la Academia hipocrática. (Giménez Caballero, 1935:130)

El sentido intimista religioso no va en desmedro de la concepción de un arte a la vanguardia. El arte debe ser propiedad del Estado y de la Iglesia, instituciones que terminen con la crisis del arte individualista y occidental. No es casual que muchos regeneracionistas y miembros de la generación del 27 vuelvan al Quijote como uno de los símbolos clave de la vanguardia española pero, al margen de tomarlo como un enclave producto de la estetización, en Giménez Caballero el Quijote es símbolo de un proceso político. Dirá que su “proclamación conceptual” (Giménez Caballero, 1979:141) varía en tres etapas: 1931, 1945, 1975. No es casual que llame a las dos últimas etapas las de reconciliación y retorno a su mística sucesivamente. Lo que pareciera ser un ensayo termina generando un texto híbrido en el que se intercala, incluso, un guion cinematográfico sobre el Quijote. De símbolo republicano, Giménez Caballero intenta transformarlo en símbolo de la resistencia franquista; no obstante, el imaginario aparece intervenido por memorias discursivas extranjeras que hacen imposible la construcción nacionalista *ex nihilo*.

En esa propuesta resulta interesante plantear el problema de las memorias nacionales, como aquellos escenarios donde se solidifica el patrimonio y la identidad de una nación en términos de doxa y lugares o depósitos de memoria pero también el decisivo giro hacia el pasado y hacia la propia configuración de subjetividad que proponen las escenas de escritura frente a los grandes relatos. Paradójicamente, el costumbrismo será una marca genérica, determinante de una identidad nacional, mediante el cual se expondrán los aspectos teóricos en una obra paradigmática como Arte y Estado. Así, se construye un diálogo con Picasso y con un tesista de Gómez de la Serna, a quien

se representa como un ejemplo de lo español “si no hubiese errado el rumbo” (123). Los principios llamados “clásicos” y “cristianos” configuran el arte vanguardista frente al regionalismo que llevará hacia la propuesta de los Carteles como el género híbrido capaz de entrelazar política y estética. Lo que la condición de Estado presupone en este proyecto es una constelación de subjetividades religiosa y política. Señala Giménez Caballero:

Fue una mentira del humanismo esa de que el artista podía vivir solo. La confirmación de tal mentira la dio el romanticismo con sus bohemios: extravagancia, miseria, sotabancos. El artista ni puede, ni sabe, ni quiere vivir solo. Todo artista llevará dentro de sí –siempre– al cofrade. En el doble sentido monacal y gremial. (1935:163)

Lo monacal y lo gremial suponen el cruce ideológico de lo religioso y lo político; o bien de Iglesia y Sindicato/Estado, que ya se observa con claridad en sus Memorias de un dictador y en sus Notas marruecas de un soldado. La configuración de una “religión política”,¹ se basa en la influencia del fascismo alemán e italiano y es el eje vertebrador del núcleo germánico al que valora (consignado en la vertiente del llamado *strapaese*),² en oposición a la influencia anglosajona. No podría haberse postulado una estética de lo nuevo, en conexión con lo moderno, sin aquellas interferencias inter e intradiscursivas de lo así llamado extranjero; los gestos de intimidación, el rol de lo político y los usos de las vanguardias son muestras de cómo se comprendió el problema de la paradoja hispánica.

Como señala José M^a. Marco (1988), la “paradoja hispánica” aparece esbozada por primera vez en el texto de Azaña El problema español, de 1911. Como resorte argumentativo perseguía fines útiles a la construcción del pensamiento conservador, con el objetivo final de evitar la “racionalización del espacio político” (Azaña, 1911: 193). En tanto precedente de la teoría de las “Dos Españas”, la paradoja hispánica pone en evidencia cierta glorificación del pasado frente un presente en ruinas. En Giménez Caballero, el mito permite la activación política, cuyo ejemplo máximo es el de los Carteles, a la vez que hace posible también una operación poética compatible con el fascismo. Así, la providencia, la decadencia y la fijación de arquetipos hacen viable un proceso de racionalización del campo político que se vale de la paradoja. En este sentido hay que comprender en la obra de este autor la matriz nacionalista como un efecto de modernidad: el nacionalismo construye el sentido de Nación y de Estado a partir del irracionalismo. Lo irracional es un arte nuevo que confluye en este sesgo retórico y se refiere a la necesidad de transmutar la paradoja Arte/Estado. Comenzará definiendo la noción de Estado como un “concepto nube” (metáfora que podría entenderse en el marco de una generación pues la usa Gómez de la Serna, Valle Inclán, entre otros) puesto que atiende “a lo metafísico, a lo trascendente, a lo religioso”.

Yo no veo otra manera mejor de comprender, de intuir, lo que el Estado sea, si no es partiendo de lo más elemental y, al parecer, más equívoco: su literalidad, su signo gramatical: su letra. Y ascender por su letra a su espíritu: a su sentido. La palabra Estado es un sustantivo posverbal. Esto quiere decir que procede esa sustancia de una acción. La acción de estar. (1935: 185)

¹ El concepto surge a partir de la lectura de Émile Durkheim, en *Las formas elementales de la vida religiosa*, que concibió el nacionalismo como un fenómeno religioso de las sociedades industriales. A partir de las historiografías sobre el nazismo y el fascismo, se han caracterizado a estos regímenes como formas modernas de religión. El trabajo pionero de Emilio Gentile “Fascism as Political Religion”, publicado en el *Journal of Contemporary History* en 1990. Plantea que en las sociedades de masas secularizadas las fronteras entre lo religioso y lo político resultan difusas como para que la política adquiriera una dimensión religiosa. Le seguirán, claro está, las propuestas de Hannah Arendt, David Apper, George Mosse y Charles Leibman, entre otros.

² La denominación podría asimilarse a lo que Helena Béjar (2008) definió como “nacionalismo tradicionalista”, en el que aparece la influencia de los valores rurales, “ultraprovincianos” (Mainer, 2005: XXV) y herederos del futurismo que llevará a que Giménez Caballero proponga en el número 52 (1929) de *La Gaceta literaria*, la necesidad de un “fascismo español”.

La matriz irracionalista

En torno a las reflexiones sobre el quijotismo, lo nacional, las ideologías del nacionalismo y las reformulaciones ensayísticas de esta magna obra, podríamos decir que el derrotero de textos puede iniciarse con la generación de 1898. Las reformulaciones explicativas del Quijote quedan claras en dos obras; por un lado, *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno y, por otro, *La ruta de Don Quijote*, de Azorín ya que estas obras incorporan las operaciones y estrategias propias del ensayo cuya trama argumentativa identifica una memoria discursiva específica: la de la ilustración que recupera los enunciados de la tradición del siglo XVIII y la ideología del republicanismo (Minardi, 2010). Allí operan además, las incorporaciones del universo ideológico del krausismo y del escepticismo de Shopenhauer. Estas matrices discursivas proyectan en el Quijote dos complejas operaciones; por un lado, el sentido de la parodia humana, la visión escéptica y risible del hombre anacrónico que vive de la caballería e imagina una realidad alternativa producto de la imaginación por identificación literaria pero, por otro, la encarnación vital, realista y posible de la experiencia en ese mundo. Aunque el final demuestre la vuelta al realismo objetivo, lo interesante es el trayecto de dicha experiencia.

Don Quijote emprende un viaje, a la manera de una *bildungsroman*, para incorporar formas de los pueblos de España. Cuando Azorín emprende la partida, también piensa en esa experiencia creativa; al igual que Unamuno imaginan críticamente ese trayecto, es decir, en estas obras, propias del contexto noventayochista, la mirada del recorrido de los pueblos es una mirada crítica de la sociedad. La reformulación del Quijote es, en principio, selectiva. No se narran con exactitud todos los episodios sino que se eligen según la funcionalidad de la explicación y de la argumentación. La reformulación explicativa opera la intencionalidad semántica primordial del sentido del intelectual crítico. Azorín, tanto como Unamuno, se valen del Quijote para proponer unas estrategias discursivas que componen en sus enunciaciones una crítica y un programa. La crítica permite reconocer el elemento ideológico respecto de las hegemonías de las elites dominantes en España mientras que el componente programático permite deducir, a partir de esas mismas críticas, unas lecciones respecto del ser español. Este doble movimiento reconoce unas construcciones discursivas de un objeto elemental que guía la argumentación de ese proyecto: el de la resignificación de España. Estos autores construyeron, de alguna manera, una línea fundacional para la comprensión del Quijote como símbolo del republicanismo, línea que se abandona con la generación del 27, en pos del desarrollo crítico de lecturas poéticas o psicologizantes sobre sus personajes. No obstante, con el quiebre que produce la guerra civil española, el advenimiento del Nacionalismo católico de la mano del Franquismo, hace que las lecturas políticas vuelvan a tener un rol central y que el fin de las lecturas sobre el Quijote sea de índole práctica y conmueva al *pathos* de la acción.

La celebración por el cuarto centenario de la muerte de Cervantes en 1947 traerá interpretaciones ligadas al contrareformismo en los artículos de Elías Rivers y Luis Rosales, así como el trabajo intenso de los intelectuales exiliados, a quienes no encuadramos en este trabajo. El camino se intensifica hacia fines de los años 50, en que las lecturas desmitificadoras del Quijote lo asumen como un ideologema, en términos de hacerlo funcional de manera política bajo la matriz irracionalista de su contenido poético. Con esto nos referimos a que Giménez Caballero emprende un “renacer”, como el mismo dirá en su artículo “La vuelta de Don Quijote”, de las interpretaciones de la obra. Se ligará en parte a la postura de Maeztu y declamará que el Quijote es una obra decadente y trágica. Al igual que sus precursores noventayochistas y, en especial Ledesma Ramos, lo importante es la explicitación de las lecturas y variaciones temáticas en torno al lugar común quijotesco. La suya, en esta línea más bien mística, es la del genio incomprendido por la mayor parte de sus lectores. Así el linaje de la crítica se suma al de Unamuno y al de Azorín, en tanto

existe un carácter esencial que en el Quijote es la acción decidida. Se reduce el quijotismo a un problema de hermenéutica: la interpretación sigue la clave mística y regeneracionista. En *Genio de España*, dirá:

Y me pertenece ensayar sobre la juventud española —que sepa escuchar— la cura del quijotismo; señalar esa plaga secular de nuestro espíritu como el médico diagnostica una tara indecible y hereditaria en una familia: la veta alcohólica en un cuerpo inyectado y consunto. (Giménez Caballero 3)

De esta forma, podemos ver que coexisten dos problemas centrales en su proyecto de obra: el de una generación y el de una relectura del motivo del quijotismo. Como dilema hermenéutico necesita una retoricidad metafórica: la de la pugna verborum, heredera e ideóloga de la guerra civil, sustentada por las metáfora ontológicas de la enfermedad.

Franquismo, Quijotismo y la figura de Ernesto Giménez Caballero

Recordemos que la ideología nacional católica no funciona como un ente homogéneo durante el llamado Franquismo. Como demuestran los mismos discursos de Francisco Franco, la primera etapa (1939-1953) se caracteriza por la utilización del concepto hispanidad desde el sentido de resistencia y sacrificio cristiano (cuyo tópico característico es el de *La hora difícil*). Estos discursos recuperan con mayor fidelidad la memoria discursiva del ideal joseantoniano de FET y el estado se presenta discursivamente como Régimen. La segunda etapa (1953- 1966) construye la hispanidad mediante el campo semántico de la producción económica. En 1948, con el bloqueo ruso de Berlín y la expansión del comunismo en China comenzó un intento de institucionalización del régimen pero la depreciación de la peseta y la creciente inflación significaban, por otro lado, que esa institucionalización necesitaba plantear una reforma económica que saliera del aislamiento y apostara a la producción. Los primeros años de la década son muy duros como correlato de la inmediata postguerra; los cortes de luz y el estraperlo se mantienen y sólo a partir de 1952, con la supresión de la cartilla de racionamiento y el surgimiento del disenso al interior del régimen junto a cambios en la política económica, puede observarse cierta recuperación que coincidirá con la progresiva integración de España en el contexto internacional, especialmente a partir de la firma del Concordato de la Santa Sede y el acuerdo militar con Estados Unidos; ambos en 1953, fecha en que clasificamos la segunda etapa, con el cambio en la construcción del objeto discursivo hispanidad. Como señala Manuel Eslava Galán

De pronto, terminaron las restricciones de agua y luz, desaparecieron las cartillas de racionamiento y se alcanzó la renta per cápita de antes de la guerra. El régimen recibió el respaldo internacional tras sus acuerdos con Estados Unidos, y Franco se vistió de paisano y abrazó a Eisenhower en Barajas. (A Hitler, en Hendaya, sólo le había estrechado la mano, aunque, eso sí, entre las dos suyas y muy cordialmente) (Eslava Galán 2000: 132)

Todos estos cambios concuerdan con el año 1953, cuando se realiza el acuerdo militar hispano -norteamericano que contribuirá a que la década que abarca de 1957 a 1967 constituya el período decisivo del franquismo y su entrada en el sistema capitalista y de la economía de mercado.

Franco se afeitó el bigotito, archivó las carpetas del proyecto autárquico y desatornilló de sus poltronas a unos cuantos ministros falangistas para sentar en ellas a jóvenes tecnócratas opusdeístas (Eslava Galán, 2000:135).

Es una sociedad presidida por espectáculos taurinos, el fútbol y los seriales radiofónicos, como necesidad de reemplazo de la carencia de proyectos alternativos al régimen. Pero, a pesar de las malas condiciones tanto en el ámbito urbano como en el rural, hay, sin embargo, signos de

transformación, de un proceso de cambio que sólo se percibirá con claridad hacia los Sesenta, cuando la disidencia estalla abiertamente. Tanto en Madrid como en Barcelona, por ejemplo, en la segunda mitad de los años Cincuenta, se ve cómo sectores diversos de la población se van politizando. Lo que se rechazaba, más que un régimen concreto, era todo un sistema, el *establishment*, el autoritarismo de toda una sociedad que el franquismo había moldeado según sus principios. Este período está teñido de contrastes y de contradicciones. La principal tiene que ver con la dialéctica entre un momento dorado del Franquismo, donde el consenso social y la estabilidad parecen más claros en torno de Franco y un régimen que ha superado las presiones internacionales de la postguerra mundiales, que tiene una oposición exterior debilitada y una oposición interior armada sometida y el comienzo de disidencias propias de un necesario recambio generacional hacia el interior mismo del régimen. Lo que se intentaba era un cambio en el discurso y la recuperación de figuras de la tradición progresista española. En este proyecto estuvieron católicos abiertos, con preocupación social, como Ruiz Giménez, quien había sido designado en reemplazo de Ibáñez Martín, pero también falangistas caracterizados por criticar al régimen por su entreguismo a la Iglesia, y que tenían un tono mucho más abierto y una formación más liberal, como Pedro Laín o Antonio Tovar.

El llamado desarrollismo es un fenómeno que, sin embargo, no se puede limitar al terreno de la economía sino también a los efectos sociales de este proceso de apertura económica y también los efectos políticos y culturales, en el sentido de modificación de una cierta cultura política y del papel de la cultura. La llegada masiva del turismo, con nuevas modas, usos y costumbres, las altas cifras de la emigración interna y externa, la mayor capacidad de consumo que cambia las perspectivas individuales y sociales, los medios de comunicación de masas, como la televisión, tenían que alterar las políticas del régimen. El nuevo lenguaje político de la tecnocracia desplazaba a las ideologías y el franquismo aparecía como un Estado de orden que era capaz de propulsar el desarrollo económico. Pero este cambio en las cifras de la macroeconomía está ligado a una importante movilidad social y a un cambio de mentalidad colectiva ya que el desarrollismo ocurría por una convergencia de las decisiones económicas tomadas desde el poder con una voluntad espontánea y azarosa de la población de mejorar sus condiciones de vida, lo que hizo que estuviera dispuesta a emigrar dentro o más allá de las fronteras del país; pero también que hubiera importantes sectores que se movilizaran política y socialmente como obreros o estudiantes que desafiaban al régimen buscando trazar nuevas reglas de funcionamiento sindical o representativo. A nivel discursivo, se presentan cambios importantes que hacen que el *ethos* discursivo se configure mediante componentes programáticos ligados al progreso. De esta forma, el hogar cristiano y abnegado será un hogar capaz de producir y multiplicarse, en tanto célula madre, origen de la sociedad y fundamento del ser español:

[...] Por la elevación de sentimientos que el orden familiar entraña, por la solidaridad del común destino, por la red de afectos y tradiciones acumuladas al correr de los años, que de padres a hijos se transmiten con al antorcha del deber, de los honores, del trabajo o del sacrificio, no sólo es semejante lo que puede establecerse entre la Familia y la Patria, sino que la familia constituye un modelo, un arquetipo para la Nación. (Mensaje de fin de año de 1953; véase Minardi 2010)

Aquí podemos observar cómo se resemantiza la construcción nominal “antorcha del saber” por la consecuente “antorcha del deber”, asignando la capacidad de iluminar al deber primigenio de lealtad al Estado y a la ideología nacionalista que pretende enterrar el legado de la Ilustración. En esta etapa, se abandona la denominación Régimen por la de Monarquía. Estas características pueden observarse, por ejemplo, en otras construcciones del mensaje de fin de año de 1953. Allí, las lecciones familiares, ligadas al buen linaje suponen, en la familia, la base del edificio nacional. En las literaturas de índole nacionalista se puede ver el mitema de la nostalgia en los hogares que

esperan el regreso del padre; en cambio, en las literaturas que critican el hogar como semilla del nacionalismo católico, los hogares y las imágenes de la infancia a menudo se muestran diezmados por la guerra y las repercusiones psicológicas y sociales.

La metáfora que tiende a analizar y resaltar los fundamentos del régimen depende de otra que constituye la base de estos mensajes: la metáfora del canal, del viaje o nave que ha de llegar a buen puerto.

Si las virtudes cristianas de los hogares alcanzan tanta trascendencia para la vida y el porvenir de toda la nación, también el gobierno y la marcha de la nación tienen una honda repercusión sobre la vida íntima de nuestros hogares, no en vano la patria es como una gran nave en la que todos nos encontramos embarcados y que nos hace partícipes de sus desgraciados derroteros. (Mensaje de fin de año de 1953; véase Minardi 2010)

En este contexto, el Quijote se vuelve símbolo de la tradición y un ideograma básico del nacionalismo católico, como lo demuestra la jura, ideada por Eugenio D'Ors, de los componentes de las varias Academias en diciembre de 1939, ante un crucifijo, los Evangelios y un ejemplar del Quijote decorado por el yugo y las flechas (Rodríguez Puértolas, 2008: 445-446). Pero es imposible pensar este símbolo sin su par dialéctico, el Cid. Mientras uno es reflejo de los valores canónicos de la tradición nacional, católica y castiza; el Quijote lo es de la destrucción de ese paradigma. Por esto mismo dirá Giménez Caballero:

Don Quijote mató nuestro mito nacional del Cid. Que el señor de los débiles españoles –Don Quijote– venció al Señor de los españoles fuertes. Al Dios de Rodrigo de Vivar. Al Dios de Lepanto. Al Dios del Cervantes juvenil y noble. Al Dios que renegaría en su vejez, de alma resentida, Cervantes. (Giménez Caballero 1979: 247)

Las reflexiones en torno a ciertas moralejas que deben apreciarse en obras o personajes canónicos son claves en la obra de este autor. En este sentido, la figura de Giménez Caballero arrastra la vía oscurantista del romanticismo alemán. Como personaje ambiguo de la generación '27, llamado a sí mismo también un nieto de la generación del 98, a su vez el autor ha podido integrar el futurismo al tradicionalismo hispánico de base nacional y católica. En este contexto, surgen lo que podríamos llamar las “variaciones quijotescas” de Giménez Caballero que sirven a un objetivo mayor que es el de la relación entre Arte y Estado.

Variaciones quijotescas

Uno de los textos fundadores de la utilización del Quijote como símbolo del nacionalcatolicismo es “La vuelta de Don Quijote”, publicado por Giménez Caballero en *La gaceta* literaria en 1932. Allí se trabaja sobre esta dialéctica entre un héroe nacional castizo y un antihéroe producto de la burguesía y de las ideologías liberales.

Siguiendo con las construcciones retóricas propias del nacionalismo católico, al quijotismo se lo clasificará a partir de las metáforas de la enfermedad. Lo mismo intentaba ya hacer en sus *Notas marruecas de un soldado*, texto intimista que tomaba la contienda marroquí para atacar los defectos principales del Estado español. En este caso, el “genio de la Hispanidad” se instala como portavoz y, como diría Judith Butler respecto del análisis de Hannah Arendt,

Una declaración no produce esto, pero es parte del proceso discursivo con el que comienza algo nuevo; es un incentivo, una incitación, una llamada. Hay algo de apuesta acerca de si su discurso tendrá o no tendrá eficacia. Así, finalmente, quiero pensar el discurso eficaz, y cómo en cierta clase de discurso político las afirmaciones y las declaraciones constituyen una especie de apuesta. (Butler et al 2009: 35)

Vale recordar que la fragmentación y la disposición de estas ideas en el texto *Arte y Estado* también se observan en este texto y ya habían sido previamente publicadas por entregas en la revista *Acción española* de Ramiro de Maeztu, por lo que su intención es claramente política e, incluso, su tradicionalismo está cargado de influencias extranjeras, en especial por el fascismo como cultura totalitaria. La sentimentalidad conjuga fascismo y vanguardia en términos, además, de un colectivismo que anula las diferencias de clase puesto que, como dice en *Trabalenguas sobre España*... “la masa solo es libre cuando alguien la esclaviza” (1931:18). El lugar del artista es el de servir a este Estado-Escorial, en el intento por revivir un tiempo de oro, a partir de la sacralización del arte.

Don Quijote ante el mundo (y ante mí)

Porque el presente es muerte, luz de un segundo. Y el pasado son tinieblas.
Las obras inmortales que se admiran a través de los siglos no pertenecen al pasado.
Poco importa el año, la fecha en que fueron creadas.
Son detalles que no debieran mencionarse nunca por su nimiedad simbólica.
Las obras inmortales se forjan al contacto de su creador
con un minuto, una hora de eternidad. (Ramiro Ledesma Ramos 1971: 15)

Las contradicciones en torno a las lecturas del Quijote también condicionan las variaciones sobre su crítica. Así Giménez Caballero parte en el artículo de *La Gaceta* sobre un presupuesto ideológico negativo como libro peligroso y fundacional de una estética y política contraria a España tradicional, representada por el Cid.

Concluye, al igual que Ledesma Ramos, en el delineamiento de una retórica determinada por el componente programático: “¡Acabar con la ironía a fuerza de ironía! ¡Ir nuevamente hacia el Dogma, la Fe, la Pureza, la Sencillez, cualquiera que éstos sean! ¡Hay que llegar al Antiquijote!” (Giménez Caballero 6). Años después, ya en pleno desarrollo del Franquismo hacia 1944, Giménez Caballero troca el género, sin salir de la fuerza programática, y escribe un texto didáctico, una suerte de manual educativo, que pretende ser una reinvención de la ilustración en términos escolares. *Lengua y Literatura de España, IV [La Edad de Oro]* es un texto clave para la educación en valores tradicionalistas dentro de un aparato ideológico de estado como lo es la escuela. Tanta es su magnitud que se reimprime en 1953). Después de lo que hemos visto en el artículo de *La Gaceta*, nos encontramos con lo siguiente:

El “Quijote”, de Cervantes significa la cima ejemplar de la novela: en España y en el mundo. Es el máximo valor de la literatura española. Y uno de los supremos en la universal: con la Biblia, la *Ilíada* griega, la *Eneida*, de Virgilio; la *Divina Comedia*, de Dante; el *Hamlet*, de Shakespeare; el *Fausto*, de Goethe. (Giménez Caballero 357)

La defensa que emprende es, por lo demás, totalmente contradictoria de la expuesta en *La Gaceta*: el Quijote será ahora un símbolo de la nación española por su carácter católico e imperialista y capaz de sobrellevar una lucha por un “alucinante destino”. Se transforma de esta manera en un ejemplo moralizante de la literatura española y universal y las metáforas dejan de aludir al campo semántico de la enfermedad para referirse al haz de rasgos de sentido que connotan una interdiscursividad bíblica.

Y en esa conjunción de su raíz occidental o aria y la oriental o morena fundidas en el manchego Alcalá, en el misterio de «Madrid» hecho Corte de España, residió el secreto de su genio universal que transfundió al Quijote y a Sancho. La Idealidad y el Realismo. La Caballería y la Picaresca. El Platonismo y el Proverbio. Genio uni-verso. Lograr unir lo verso o varío. Y así llegar al mundo. Mundializarse, como ningún otro libro, salvo la Biblia. (Giménez Caballero 1979:18)

La operación transnacional aparece como marco de toda su obra. Lo más interesante puede verse en la “Introducción” a *El Quijote ante el mundo (y ante mí)*. En principio, lo primero que se nos presenta es una cuestión pragmática: llama a su libro “tratado”, lo que predispone un manejo discursivo en términos de práctica ensayística. Eso lleva a comprender que la obra cuestiona, por un lado, la noción histórica tanto del personaje Quijote como del objeto libro/autor; por otro, la “tumba” o desenlace crítico de estas nociones. Trabajaré, por el contrario, con su simbología en tanto “imagen” y con el inicio o “cuna”. Esa imagen se une a la cinematografía en clave vanguardista pero también con una fuerte matriz nacionalista. Giménez Caballero logra así legitimar un punto de vista nacionalista mediante un recorrido argumental que va desde lo macro a lo micro: cómo ve el mundo a Don Quijote y cómo termina viéndolo él, como intelectual. En el primer bloque, las imágenes del peritexto icónico sirven para comprender qué naciones son permitidas para entrar en contacto con la visión que se propone. Así, Inglaterra será “tierra hermana”, Francia una segunda patria, y Alemania propiciadora de su universalidad. Es Alemania a quien Giménez Caballero dedica un mayor espacio textual y unas ilustraciones alegóricas, cuyas simbologías reponen la épica heroica y la vía romántica del relato.

Por ejemplo:



Epígrafe: *Don Kichote de la Mantzcha. Franckfurt, 1648.*

Como podemos ver, en la imagen izquierda las simbologías que se traman proponen una axiología positiva respecto del lugar del loco dentro del marco social, en oposición al regente de las normas sociales, cuya vestimenta ya anuncia la distinción. La imagen derecha vuelve a la clásica imagen-topo del Quijote enfrentando los molinos de viento/gigantes. Obsérvese que lo que configura la imagen no es una actitud épico-heroica sino más bien una alegoría del sacrificio que lo emparenta con el sentido que Giménez Caballero ha querido imprimirle a su versión del Quijote: la

intertextualidad bíblica. Para reforzar ese sentido a su construcción diacrónica del Quijote, es que necesita explicitar, en principio, la posición adoptada hacia los años treinta. Así, su “Proclamación” es quizás el elemento textual clave de su exploración ideológica y se incluye como el último apartado del texto. Se enmarca en tres momentos: 1931, 1940 y el “Hoy”. El primero se denomina como la etapa “antiquijote”. Allí se lo prefigura como un personaje que anuncia la revolución y que es, de alguna manera, una consecuencia del mito de Don Juan y de la caída de Primo de Rivera. La vuelta de Don Quijote, calificada así por Chesterton, está viciada de populismo y el desencanto del 98. 1940, en cambio, será la vuelta de un Don Quijote con “fuerza y armas”, pues le acompaña el Cid y el poderío de Mañana. La actualidad, en cambio, ve en el Quijote, como la retórica franquista del nacionalismo pretendía hacer de la dictadura, un renacimiento. Esa interpretación se encarga de parafrasear la victoria franquista por medio de un juego intertextual con el Quijote. Así, el episodio de la cueva de Montesinos es la clave de lectura para la defensa ideológica de la hispanidad católica, y nacionalista.

Quando nuestras juventudes triunfaron de todos los fracasos de tres siglos españoles y salieron un día de su maravillosa cueva de Montesinos- victoria del 1 de abril de 1939-, se sintieron como Don Quijote, digno de codearse con los Héroes fabulosos y contar a todas las gentes su grandeza. (Giménez Caballero 250)

Así denomina también a la época actual (Tardofranquismo y Transición) y explicita que la victoria de 1939 nació de “robinsonadas” a la vez que equipara su *ethos* de intelectual al de loco o místico. Esta operación le permite cerrar lo que, en apariencia, era un ensayo de historiografía literaria, transformándolo en un discurso político. El gesto programático final se centra en un llamado a las juventudes.

¡Y esa es la ironía! Pero bendita. La de que tornemos a ver en Don Quijote lo que tenía de divino alucinado, de Redentor. ¡Sí! Nuevas juventudes: ha llegado- otra vez- ¡LA VUELTA DE DON QUIJOTE! (Giménez Caballero 252)

El uso de las mayúsculas- *sic del original*- no es casual y es un gesto retórico propio del discurso polémico. Giménez Caballero está más pendiente de construirse como portavoz de un proyecto político a través del discurso literario. Ese es el foco que puede rastrearse en toda su literatura: la del servicio a la ideología y construcción de lo nacional católico.

Coda

En Giménez Caballero, el mito del Quijotismo permite la activación política en una época en la que es necesario reforzar el programa ideológico. Frente a un panorama en el que el escritor debía sentir la idea pero no la acción política, Giménez Caballero apunta a cuestionar el lugar de la literatura en la bajada de línea política. Lo hace aliado de una perspectiva práctica y a la vez estética. En este trabajo hemos pretendido dar cuenta de una contradicción que se transforma en opción de escritura y cuyas ideas troncales difieren totalmente de lo que Giménez Caballero defiende en su artículo publicado en *La Gaceta Literaria*, donde el Quijote se analiza como antinacional y peligroso, a partir de las metáforas de la enfermedad, lo toma como un héroe débil y heredero ilustrado de la Francia liberal y propone un héroe fuerte y nacional como el Cid. No obstante, no tiene reparos en cambiar su postura, en especial con la publicación de *El Quijote ante el mundo (y ante mí)*, donde lo califica como la cima ejemplar de la literatura española y universal y lo compara con la Biblia. Observa elementos retóricos imperiales y católicos y lo representa como un personaje inspirador para volver a lograr la victoria de 1939. Lo que pone en juego es el revivir de un imperio espiritual, por eso la alegoría respecto de la cueva de Montesinos resulta tan eficaz. En última instancia, lo que el Quijote muestra es un sentido de justicia poética y moral, en el reservorio del “querer ser”, de la

utopía frente al proceso de Transición democrática. La purificación de la literatura contribuye a un nuevo Estado en consonancia con un arte nuevo. La legitimación del golpe militar, comprendido como la salida de la cueva, permite que el depósito de reserva moral de la Nación no se corresponda con el aspecto de la Ley sino con el de la espiritualidad. El Quijote tiene así más importancia para las generaciones actuales por su efecto de mitificación y el alcance la influencia y la reformulación del personaje en la literatura. La instrumentalización política del Quijote hace posible la fundación de la identidad nacional a partir de su esencia. Entonces se reafirma como una filosofía, la del quijotismo, que se entronca como una poética y práctica para la supervivencia de valores como la nación, la tradición y la religión católica.

Bibliografía

- BÉJAR, HELENA, 2008, *La dejación de España. Nacionalismo, desencanto y pertenencia*, Buenos Aires, Katz.
- BENDER, JOHN Y DAVID WELLBERY, 1990, "Rhetoricity: On the Modernist Return of Rhetoric", *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, California, Stanford University Press.
- BUTLER, JUDITH Y GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, 2009, *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*, Buenos Aires, Paidós.
- CORELLA LACASA, MIGUEL, 2000, "Ernesto Giménez Caballero, o la estetización de la política", *Olivar*, 1, 1, pp. 129-141
- DELEUZE, GILLES, 1994, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- FOARD, DOUGLAS W, 1975, "The Forgotten Fascist", *Journal of Contemporary History* 10, pp. 3-18.
- GELLNER, ERNEST, 1997, *Nationalism*, Londo, Weidenfeld & Nicolson.
- GIMÉNEZ CABALLERO, ERNESTO, 2005, *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia. Antología (1927-1935)*, Selección y prólogo de José Carlos Mainer, Madrid, Fundación Santander Central Hispano.
- , 1939, *Los secretos de la Falange*, Madrid, Yunque.
- , 1939, *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección española. Y del mundo*, Barcelona, Jerarquía.
- , 1975, *Yo, inspector de alcantarillas*, Madrid, Turner.
- , 1974, "Prólogo", *Manuel Azaña (profecías españolas)*, Madrid, Turner.
- , 1979, *Don Quijote ante el mundo (y ante mí)*, Puerto Rico, Inter American U.P.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, JOSÉ ANTONIO, 1998, "Hacia un planteamiento pragmático de los procedimientos retóricos", *Teoría / Crítica (Revista del Seminario de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alicante)* 5, pp. 403-426.
- LEDESMA RAMOS, RAMIRO, 1971, *El Quijote y nuestro tiempo*, Universidad de Wisconsin, Madison, Vasallo de Mumbert.
- LÓPEZ EIRE, ANTONIO, 2002, *Esencia y objeto de la Retórica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- , 2002, *Poéticas y Retóricas griegas*, Madrid, Síntesis.
- MAINER, JOSÉ CARLOS, 2005, "Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad", *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia. Antología (1927-1935)*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano.
- , 1995, *La edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- MARCO, JOSÉ MARÍA, 1991, *La creación de sí mismo. Ensayo sobre la literatura autobiográfica de Manuel Azaña*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- , 1988, *La inteligencia republicana. Manuel Azaña 1897-1930*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MINARDI, ADRIANA, 2010, *Los mensajes de fin de año de Francisco Franco. Un análisis ideológico-discursivo*, Buenos Aires, Biblos.
- MOLPECERES ARNÁIZ, SARA, 2006, "Retórica, mito y política", en Hernández Guerrero José Antonio et al. ed., *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 145-155.
- PERELMAN, CHAÏM Y LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, 1989, *Tratado de la Argumentación. La nueva Retórica*, Madrid, Gredos.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, 2008, “Ernesto Giménez Caballero (1899-1988)” y “Los grandes poetas del fascismo” (selección), *Historia de la literatura fascista española I*, Madrid, Akal, pp. 119-133; 263-279; 589-602.

SELVA, ENRIQUE, 2000, *Ernesto Giménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*, Valencia, Pre-Textos.

VICENT, MANUEL, 1982, “Ernesto Giménez Caballero, o el imperio en una zapatería”, *Inventario de otoño*, Madrid, Debate.

El género textual en la enseñanza del español como lengua extranjera. Contribuciones para la ingeniería didáctica

Verónica Sánchez Abchi
Universidad de Friburgo - Suiza

Resumen

Este trabajo presenta las contribuciones de la noción de género textual para la didáctica de las lenguas primeras, y su aplicación para la enseñanza de lenguas segundas y la formación docente. De manera específica, ejemplifica el proceso de construcción de secuencias didácticas de género textual, para la enseñanza del español como lengua segunda.

Palabras clave

modelo didáctico de género textual, secuencia didáctica, español lengua extranjera.

Abstract

This work presents the contributions of the notion of « textual genre » to the language didactics, concerning not only for L1 but also for L2 and for teaching training. Specifically, this article presents an example of elaboration of a didactic sequence based on the textual genre concept, for teaching Spanish as a foreign language.

Key Words

didactic model of textual genre, didactic sequence, Spanish as a foreign language.

Aporte del concepto de género textual a la didáctica de la lengua

La noción de “género” textual o discursivo ha dado lugar a estudios desde múltiples perspectivas, en el campo de la literatura y de la lingüística. Una revisión exhaustiva de la historia y la definición del concepto escapa a los objetivos de nuestro trabajo (ver, para una revisión sintética, Dolz & Gagnon, 2010). Nos interesa aquí, fundamentalmente, explorar los aportes del género textual al campo de la enseñanza. En efecto, en las últimas décadas, este concepto ha cobrado importancia en el ámbito de la didáctica de las lenguas, como base de reflexiones metodológicas, de formación docente y de elaboración de materiales didácticos.

Los géneros son configuraciones, modelos de unidades de comunicación, necesarios para la interpretación y producción de textos. Tradicionalmente, se distingue entre los géneros primarios o simples –que se refieren a la comunicación discursiva inmediata- y los secundarios o complejos, que aparecen en condiciones culturales más complejas y generalmente en forma escrita (novelas, investigaciones, crónicas periodísticas) (Bajtin, 2005). En todos los casos, el género textual encarna una actividad comunicativa, con características lingüísticas, contextuales e históricas particulares. En este sentido, el trabajo centrado sobre los géneros textuales se configura como una instrumento de enseñanza/aprendizaje que complementa la perspectiva comunicativa (Miranda, 2008).

En consonancia con esta perspectiva, los trabajos sobre didáctica de las lenguas realizados en la Universidad de Ginebra han explotado la noción del género textual como herramienta para la enseñanza y el aprendizaje de las lenguas (Dolz & Schneuwly, 1998; Dolz, Noverraz & Schneuwly, 2001; de Pietro & Schneuwly, 2003), sobre la base de los aportes del Interaccionismo socio-discursivo (ISD) (Bronckart, 2004; 2007; Bronckart & Dolz, 2007). En efecto, en el marco del ISD la actividad del lenguaje se concretiza en géneros de texto orales y escritos (Voloshinov, 2009), que responden a las diferentes situaciones comunicativas, a las diferentes esferas sociales, y cuyas características están determinadas culturalmente. Los géneros se conciben como formatos textuales relativamente estabilizados que funcionan como instrumentos o modelos psicolingüísticos a los que se recurre para comprender o producir cualquier texto (Miranda, 201).

Una didáctica de la lengua basada en el concepto del género textual adopta, consecuentemente, una postura orientada hacia el desarrollo de la función comunicativa del lenguaje. Pero implica, al mismo tiempo, desarrollar las capacidades textuales que permiten comprender y producir los diferentes géneros, organizar los textos y movilizar los recursos textuales adecuados a cada género textual. Aprender una lengua implica comprender y producir los géneros textuales de una lengua dada, y apropiarse de los mecanismos comunicativos que los géneros textuales movilizan y presuponen (Bronckart & Dolz, 2007; Miranda, 2013). Los géneros textuales otorgan la materia de base para la enseñanza -los textos empíricos-, constituyen un medio de comunicación y una manera de estructurar la enseñanza.

Desde el punto de vista didáctico, el trabajo con el género textual permite abordar, de manera articulada, nociones textuales y gramaticales (Bronckart (2007). Asimismo, permite integrar en una perspectiva comunicativa el aprendizaje de los elementos del sistema de la lengua - de la sintaxis, de la morfología, del léxico o incluso de la ortografía-. En principio, el funcionamiento de la lengua parece independiente de las características del género, pero en tanto se articula con la comprensión y producción de los textos y sus características, cobra un sentido específico. No es ya, por lo tanto, un aprendizaje de elementos « independientes » o « aislados », sino que su enseñanza se vincula a la producción discursiva y, consecuentemente, a la situación de comunicación.

El modelo didáctico de género textual

Esta perspectiva ha dado lugar a la concepción del « modelo didáctico de género » (Dolz & Schneuwly, 1998), que permite identificar qué géneros son más apropiados para la enseñanza y establecer una progresión. Asimismo, orienta la perspectiva didáctica en tanto que identifica qué características de los diferentes géneros pueden ser enseñadas, en función del nivel de los alumnos y

de sus necesidades de aprendizaje. “Un modelo didáctico se elabora apoyándose en los datos que provienen de los saberes teóricos, del análisis de los comportamientos de expertos y del análisis de los comportamientos de los maestros » (Dolz & Gagnon, 2011 :512). En este sentido, la enseñanza supone un proceso de adaptación del género social de referencia, lo que conlleva un proceso de transposición didáctica. En las palabras de Schneuwly & Dolz (1997) el género de referencia se convierte en un género “escolarizado”.

Para poder describir las características del género y los aspectos « didactizables », el modelo tiene en cuenta, fundamentalmente, tres dimensiones : la situación comunicativa que caracteriza la producción y recepción del texto ; la organización estructural y las unidades lingüísticas típicas de un género determinado.

En efecto, cada género textual puede tener diferentes « configuraciones textuales » : en un relato histórico, por ejemplo, predominará el empleo del presente histórico, de una estructura cronológica determinada. En un cuento, en cambio, la oposición temporal perfecto/ imperfecto, así como los organizadores textuales temporales y causales serán cruciales. En la explicación científica de un fenómeno predominarán los presentes y los organizadores lógicos, así como un léxico técnico específico y una tendencia a la nominalización. En una receta de cocina, será posible identificar el modo imperativo o el futuro del indicativo, o llanamente el infinitivo. Cada género presenta unidades textuales que lo caracterizan.

El modelo de género también puede incluir los contenidos temáticos y, si es pertinente para el género textual, los aspectos paratextuales (como imágenes o tablas añadidas). Los elementos transversales –es decir, todos aquellos factores que están presentes en todos los textos, sin que constituyan características específicas de un género en particular- se articulan en el modelo general (para una síntesis, ver Dolz, Gagnon, Mosquera & Sánchez Abchi, 2013).

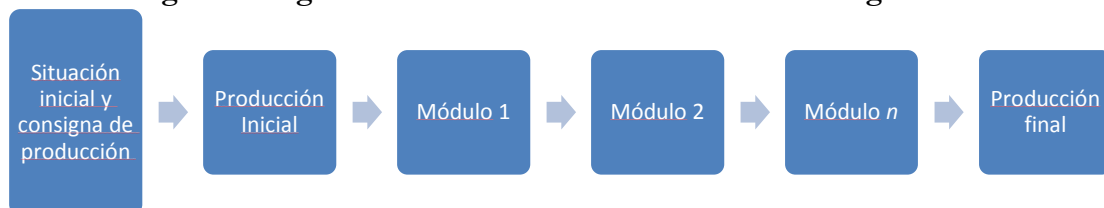
Aportes a la ingeniería didáctica : las secuencias didácticas de género textual

Sobre la base de este modelo, en la década de los 90, comenzaron a elaborarse actividades didácticas articuladas en secuencia, que tenían como principal objetivo el aprendizaje de un género particular (Dolz & Schneuwly, 1998; Dolz, Noverraz & Schneuwly, 2001): *las secuencias didácticas de género textual* (en adelante, SD).

Las secuencias parten de una situación de comunicación en la que se propone una consigna de producción. Los alumnos realizan así una primera producción textual –oral o escrita- que corresponde a un género particular. Esta producción inicial sirve como diagnóstico para planificar la enseñanza, con el objetivo de mejorar los textos iniciales. Los aspectos a trabajar se organizan en módulos de actividades y pueden referirse tanto a la estructura textual, a la cohesión, al léxico o a un aspecto gramatical específico.

Después de haber trabajado los diferentes módulos, los alumnos realizan una producción final que integra el trabajo previo. La figura 1 presenta un esquema de organización de las secuencias didácticas de género:

Figura 1. Organización de una secuencia didáctica de género textual



El dispositivo « SD de género » en la enseñanza de las lenguas segundas.

Este dispositivo didáctico fue originalmente concebido para la enseñanza de las lenguas primeras y fue ampliamente utilizado y adaptado a diferentes lenguas (ver por ejemplo Cotteron, 1995; Dolz, Noverraz & Schneuwly, 2001; Dolz & Pasquier, 1993 para el francés; Idiazabal & Larrigan, 1997; Sainz-Osinaga, 2001, para el vasco; Machado & Lopes, 2006, para el portugués; Camps, 2003; Sánchez Abchi, Dolz & Borzone, 2012; Santamaría, 2003 para el español, entre muchos otros).

Sin embargo, más recientemente se comenzaron a desarrollar en el marco de las didácticas de lenguas segundas¹ (Denardi, 2009; Stutz, 2012; para el inglés; Miranda 2008, para el portugués; Sánchez Abchi, Mosquera, Gagnon & Dolz, 2013, para el español; Bronckart, 2013, para la enseñanza en contextos bilingües francés-italiano, entre otros). Asimismo, en algunos contextos, el trabajo sobre el género textual forma parte de la formación de docentes de L2 de diferentes lenguas (Mosquera & Sánchez Abchi, 2015; Stutz & Marcondes-Diniz-Biazi, 2013; Miranda, 2008; 2013).

En efecto, una enseñanza basada en el concepto de género textual puede contribuir y enriquecer la didáctica de las lenguas segundas y del plurilingüismo, en tanto que capitaliza los conocimientos sobre los géneros textuales que los alumnos ya poseen en otras lenguas. Asimismo, permite ligar el aprendizaje de los elementos del sistema de la lengua con la producción y comprensión de textos: se pone el énfasis en los recursos necesarios para producir el texto que corresponden al género textual seleccionado, en el marco de una situación comunicativa concreta. En este sentido, el desarrollo de la competencia comunicativa se vincula directamente con el desarrollo de las capacidades textuales requeridas por el género.

La estructura del dispositivo didáctico de género es similar en L2 y en L1. Sin embargo, es posible identificar características específicas a las secuencias concebidas para la enseñanza en lenguas segundas (para una síntesis, ver Sánchez Abchi et al., 2012). Estas diferencias se relacionan fundamentalmente con las restricciones del nivel de lengua de los alumnos para la selección de géneros y la incidencia de la biografía lingüística en el diseño de las secuencias (Brohy, 2002; Ribera & Costa, 2013).

El proceso de elaboración de secuencias didácticas de género textual en L2

En esta sección ejemplificaremos el proceso de elaboración de una secuencia didáctica, sobre la base de un texto producido por una estudiante de español. Se trata de una estudiante adulta, que habla varias lenguas: alemán y suizo-alemán, por haber crecido y estudiado en la parte alemana de Suiza; húngaro y croata, por ser las lenguas habladas en su familia; francés, inglés y italiano por haberlas aprendido en la escuela, y español, por haberlo aprendido en viajes a Latinoamérica. La estudiante habla el español con cierta frecuencia, pero rara vez lo utiliza en la escritura. Le interesa sistematizar sus conocimientos, para mejorar su gramática y perfeccionar la lengua escrita. En la comprensión oral y escrita tiene un nivel avanzado, mientras que en la producción –escrita principalmente- su nivel es levemente inferior.

Para la actividad se escogió un género familiar para la estudiante: correspondencia informal que integra relato de experiencia, formato correo electrónico. La tabla 1 sintetiza el modelo de género en cuestión.

¹ En este trabajo nos referiremos al español como lengua extranjera o lengua segunda indistintamente. No obstante, en algunos contextos la distinción puede ser importante, puesto que una lengua puede aprenderse de manera sucesiva a la lengua primera, pero no tratarse necesariamente de una lengua extranjera. Es el caso, por ejemplo, del aprendizaje del francés en Suiza, por parte de los germanófonos.

Tabla 1. Síntesis del modelo de género

Situación de comunicación	Emisor y Destinatario: personas cercanas, que se comunican de manera informal y amistosa sobre temas personales. Objetivo: relatar una experiencia personal en un tono informal.
Planificación	Saludos Introducción de la carta Relato de la experiencia (estructura narrativa típica de la experiencia personal) Cierre de la carta
Contenidos temáticos	Relativos a la experiencia
Unidades lingüísticas	Léxico para describir y situar las acciones. Fórmulas para interesar al lector Procedimientos lingüísticos típicos de la narración: oposición Temporal imperfecto/ perfecto, empleo de organizadores temporales. Expresiones para situar los eventos

La consigna de producción

La producción inicial constituye el punto de partida para la elaboración de una secuencia didáctica. Esta producción inicial parte de una consigna que reproduce una situación comunicativa –ficcional o no- y explicita elementos del contexto y las condiciones de producción. La situación de comunicación funciona como una evaluación diagnóstica de las representaciones de los alumnos respecto del género seleccionado y favorece la elaboración de un proyecto de escritura. En el caso de nuestro ejemplo el género seleccionado fue la “correspondencia informal”; la consigna fue la siguiente:

Escribe un email (correo electrónico) a una persona cercana, para contarle una anécdota o experiencia reciente que hayas vivido.

La producción inicial

Mi querido Juan²

Espero que estes pasando un domingo feliz. Hoy he quedado todo el día a casa para organizar mi cuarto, limpiar, escribir cartas y cocinar. Después tantos días de vacaciones y trabajo fuerte, lo disfrutaba mucho de relajarme a casa. Mejor que hoy el cielo estaba gris y lluvioso todo el día.

Ayer he visitado mis sobrinos, Tomi (9) y Alika(4) a Biel. Los niños se alegraban ya mucho de pasar todo el día juntos. Hicimos una expedición en un reserva natural a Sutz. Quería mostrarles los pequeños lagos donde viven las ranas y otros animalitos. Antes en esa zona produjeron durante 100 años telas de tierra. La empresa cerró hace 15 años y después llenaron los huecos enormes con piedras y cemento viejo de construcciones. 65% de la zona es zona natural con selva y lagitos. En el resto construyeron casas. Me parecen bastante feas, pero eso es la política del pueblo.

Los niños colectaban piedras lindas. Les expliqué la historia de la zona y vimos diferentes libelulas, azules y rojos. Las ranas no se mostraban. Prové de explicar que se descubrieron en el bosque donde es más frío. Amalia los quería ver tanto, pero no llegaron aunque les llamabamos. Para consolarla, empecé de contar la cuenta de las siete ranas: una con el estómago amarillo, otro con el estómago rojo, la verde, una con ojos muy grandes, dos que cantan y la rana rosa total. Conté, conté, conté. Y la niña siempre preguntaba: ¿Y después?

² Todos los nombres fueron modificados por pedido de la estudiante.

Los quiero muchísimo. Pero tengo que decir, después que les puse en la cama a casa para dormir, me casi he endormido más rápido que ellos.

Besos, Marta

El análisis del texto

Para el análisis del texto nos basamos en una parrilla que presentamos en la tabla 2. La parrilla integra las dimensiones para abordar el texto, así como descriptores para evaluar las dimensiones lingüísticas y discursivas, en función del modelo didáctico de género. Se tuvieron en cuenta también otros factores que emergen del análisis, como el empleo de ciertas unidades lingüísticas y los aspectos transversales. Para cada indicador identificamos las capacidades y las dificultades. En la tabla se presentan, igualmente, algunos ejemplos del texto de la alumna.

Tabla 2 Síntesis del análisis del texto de Marta

Dimensión	Descriptores	Fortalezas	Dificultades
Situación comunicativa	Rol del emisor, del lector y objetivo de la comunicación	Comprende la situación de comunicación y capta el interés del lector.	
Planificación Textual	Estructura	Adecuada al género, organización jerárquica de las ideas.	
	Organización en párrafos	Adecuada	
	Formato	Responde a las convenciones del género (explicitación del destinatario, firma).	
Textualización en relación con el género textual	Organizadores textuales	Conectores temporales típicos de la narración: (Después... Ayer...)	Poca variedad de conectores Conector causal ausente <i>Mejor (por) que hoy</i>
	Recursos anafóricos	Mantenimiento de la cadena anafórica	Empleo de pronombres: Ausencia o dificultades en la concordancia con el antecedente: <i>Los (por las) quería ver</i> <i>Una... otro</i>
	Tiempos verbales		<i>Me he quedado/ Disfrutaba Estaba gris todo el día</i> <i>No llegaron aunque los llamábamos.</i>
	Fórmulas para interesar al lector	Repeticiones para mostrar el contraste de la intensificación con el resultado: <i>conté, conté, conté. Y la niña siempre preguntaba...</i> Cierre con guiño humorístico.	
	Léxico	Adecuado	Empleos inadecuados o desconocimiento del género. <i>Telas de tierra</i> <i>Coletaban (por recolectaban)</i> <i>La cuenta</i> <i>Endormido</i> <i>Rosa total</i>
Gramática	Sintaxis: orden de la frase	Adecuada	<i>Los quería ver tanto</i> <i>Me casi he endormido</i>
	Empleo de preposiciones		Empleo inadecuado <i>Quedar a casa; A Basel</i>

			<i>Mucho de relajarme; Probé de explicar</i> Ausencia <i>Después (de) tantos</i> <i>Visitado (a) mis sobrinos</i>
	Nexos subordinación		<i>Tengo que decir (que)</i>
	Morfología		Producieron (x produjeron)
Ortografía	Confusión de grafemas		Escribir, Empeza Prové, Empezé Prejuntaba, Muchissimo
	Empleo de tildes		vacaciones, hicimos natural, ótros, péro, etc.

La parrilla permite ver rápidamente los puntos fuertes en el texto y las dificultades que podrían trabajarse.

Así, la situación comunicativa y la planificación textual no suponen problemas para la estudiante. El texto está bien estructurado, y resulta interesante para el lector. El hecho de que se trate de una estudiante adulta, con conocimientos en varias lenguas y con un buen nivel educativo, facilita probablemente ciertos aspectos generales de la producción textual, como la capacidad para organizar las ideas y la adaptación a la situación comunicativa. Esta situación sería probablemente diferente si se tratara de un adolescente -que aprende el español como lengua extranjera en la escuela-, o de un niño para quien el español es una lengua hablada en la familia, pero no ha desarrollado aún las competencias académicas avanzadas³.

Sin embargo, el texto de Martina presenta ciertas dificultades en lo que concierne a las unidades lingüísticas específicamente ligadas al género. En efecto, es necesario revisar, por ejemplo, la concordancia verbal. En algunos casos, se utilizan tiempos imperfectos en lugar de perfectos, y la clásica oposición verbal para marcar la diferencia entre el contexto y las acciones que hacen avanzar la historia se desdibuja. Por otro lado, se emplean conectores temporales, aunque sin mucha diversidad, y el mantenimiento de la cadena anafórica es adecuado, aunque existen algunos problemas con los pronombres clíticos.

Finalmente, existen ciertas dificultades ligadas a aspectos transversales. En el aspecto léxico, pese a que existen algunos errores puntuales, a veces adaptaciones de palabras familiares en otras lenguas (*endormido*), el vocabulario es adecuado.

En lo que concierne al plano gramatical, es recurrente el empleo inadecuado de preposiciones locativas (*a Basel, a casa*), lo que supone problemas para situar las acciones. Asimismo, se observan problemas sintácticos que se relacionan con la posición del adverbio en la oración y la omisión del nexo subordinante. Estos casos pueden asociarse a las características de la gramática del alemán, lengua dominante de la alumna.

La ortografía es un problema recurrente, pero que no afecta la comprensión del texto. Hay algunos errores de correspondencias de grafemas con igual pronunciación (en la variedad lingüística que la alumna ha aprendido, no existen diferencias de pronunciación entre [S], [Z] y [C]). El empleo de tildes muestra que la alumna desconoce las reglas de acentuación en español.

La selección de dificultades

En la planificación de la enseñanza, no es posible abordar, al mismo tiempo, todos los aspectos

³ Nos referimos a la distinción entre las BICS y las CAPL, de Cummins. En efecto, en los términos de Cummins (2008), las competencias para comunicarse en la cotidianidad, las « Habilidades de comunicación interpersonales básicas » (« Basic Interpersonal Communicative Skills - BICS - ») se distinguen de las habilidades académicas, que suponen competencias ligadas a la alfabetización y al desempeño académico « Cognitive Academic Language Proficiency (CALP) ».

implicados en la producción textual. Por eso es necesario priorizar algunos aspectos para planificar mejor la elaboración de la secuencia. ¿Cómo seleccionar estas prioridades? Para hacerlo, tuvimos en cuenta:

- el perfil lingüístico de la alumna
- sus necesidades y sus objetivos en el estudio del español
- las dimensiones identificadas en el modelo de género
- el análisis de las capacidades y dificultades del texto.

En este sentido, consideramos tres aspectos como ejes para articular la secuencia:

- el empleo de los tiempos verbales típicos de la narración, aspecto directamente ligado al género
- El empleo de preposiciones locativas, en tanto que le permitirán situar mejor las acciones de su relato.
- El mantenimiento de la cadena anafórica mediante el empleo de pronombres clíticos.

La secuencia didáctica

En función de estas tres prioridades planificamos una secuencia didáctica que implica módulos de trabajo estructurados en actividades, y agrupados por tema.

La tabla 3 sintetiza el esquema de la SD y ejemplifica la organización de la enseñanza.

Tabla 3. Esquema para la construcción de la secuencia didáctica

Módulo	Actividades	Observaciones
1. Los tiempos de la narración	- Actividades de lectura e identificación de los tiempos verbales - Repaso de los tiempos verbales - Ejercicios de completamiento (producción en xx) - Mini producción textual independiente	- Cantidad de clases. - Distribución del tiempo para cada actividad. - Forma social del trabajo (individual, por grupos, etc). - Materiales necesarios.
2. Cada preposición en su lugar (empleo de preposiciones locativas)	- Actividades de lectura e identificación de uso. - Actividades de completamiento	
3. Retomar el antecedente (los pronombres clíticos)	- Actividad de comprensión oral. Identificación de pronombres y sus antecedentes. - Actividades de corrección de errores - Actividades de completamiento	
4. Producción final	Consigna de revisión / Nueva consigna de producción	

Consideraciones didácticas sobre la elaboración de las SD

En relación con los niveles

Planificar una secuencia didáctica de género textual para un estudiante principiante o uno avanzado supone desafíos particulares. A esto se agrega una característica específica de los estudiantes de una lengua extranjera: a diferencia de lo que ocurre con una lengua primera, cuya enseñanza formal

comienza en la escuela a una edad temprana, cuando se trata de una lengua segunda o extranjera, las características del alumnado varían igualmente: puede tratarse tanto de niños como de adolescentes o de adultos, independientemente del nivel de lengua de cada uno.

Así pues, en el caso de hablantes adultos o estudiantes que ya han desarrollado ciertas habilidades textuales en su lengua de escolarización, es posible que las prioridades se relacionen menos con el género textual y más con el dominio general de las unidades lingüísticas. Esto explica que, en trabajos anteriores sobre la secuencias didácticas de ELE, se haya observado una alta frecuencia de temas que conciernen al funcionamiento de la lengua (sintaxis, léxico) y una frecuencia menos importante de actividades para trabajar la planificación o la situación comunicativa (Sánchez Abchi, Mosquera, Gagnon & Dolz, 2012; Mosquera & Sánchez Abchi, 2015). En efecto, los alumnos adultos de ELE probablemente conocen las características de ciertos géneros textuales, aunque sea en otras lenguas, y pueden valerse de esos conocimientos para utilizarlos en la nueva lengua que aprenden.

En cambio, un niño o adolescente, cuyas competencias académicas están menos desarrolladas, podrían tener dificultades en la generación de ideas, en la estructuración de los textos, en la interpretación del contexto de producción. La enseñanza, en este caso, no se limitaría a las unidades lingüísticas propias del género, sino que implicaría igualmente las otras dimensiones del modelo.

En relación con la diversidad de los grupos

Una observación frecuente de los docentes que comienzan a implementar las SD de género textual es que, puesto que toda la propuesta se basa en el análisis de textos individuales, puede identificarse una heterogeneidad importante en los aspectos a trabajar. Y la pregunta recurrente es cómo puede tenerse en cuenta la heterogeneidad en grupos grandes.

En realidad, la diversidad no es un problema, sino un desafío para ajustar las prioridades de acuerdo a necesidades generalizables de un grupo. En primer lugar, los grupos se crean sobre la base de un cierto nivel de competencia compartido. En algunos casos, sobre la base de necesidades e intereses comunes. En este sentido, la definición de las prioridades responderá a aquellos elementos que pueden resultar atractivos o provechosos para el aprendizaje de todo el grupo, independientemente de que constituyan o no una dificultad compartida por la totalidad de los alumnos.

En relación con la presencia de aspectos transversales en la secuencia

Como dijimos, la selección de los contenidos emerge de la conjunción del análisis de las dificultades, de los intereses y necesidades de los alumnos y del modelo de género.

Sin embargo, si los contenidos seleccionados para los módulos se basan fundamentalmente en actividades que trabajan la ortografía o la morfología, la secuencia no estará necesariamente al servicio del aprendizaje del género. En este caso, la perspectiva de género se diluye en provecho de una enseñanza que prioriza los aspectos formales del aprendizaje de la lengua. Los textos se utilizan como “dispositivos de apoyo” (Ronveaux, 2010) para la enseñanza/aprendizaje de aspectos transversales a la producción (Dolz et al, 2013). En estos casos, el rol del género textual se visibiliza en:

- La inclusión de actividades con textos o extractos que corresponden al género seleccionado. El trabajo no se centra en el género, sino que se vale de textos de un género determinado, para trabajar los componentes de la lengua de manera integrada con la comprensión y la producción textual y situar la totalidad del trabajo en una perspectiva comunicativa.
- La articulación de todas las actividades en función de la producción final, generalmente, dirigida a la reescritura del texto original o a la elaboración de un nuevo escrito del mismo género.

El género textual no es más la unidad de base de la enseñanza de la comprensión o la producción, sino que se configura como un elemento de contextualización y de apoyo para la enseñanza del sistema. Aunque se habla de género, la perspectiva es otra. Lo que se pone en evidencia, sin embargo, es una voluntad de articular dos posturas de enseñanza de las lenguas en un proyecto comunicativo: una postura preocupada por los aspectos formales de la lengua y otra que prioriza su uso en situaciones de comunicación, todo ello en función de las necesidades de los alumnos, de los materiales didácticos y de las posibilidades que ofrezca el género textual para tratar un determinado componente de la L2.

En relación con los aspectos socioculturales

Cuando hablamos de contenidos socioculturales, nos referimos a aquellos aspectos que favorecen el desarrollo de una competencia sociocultural de los alumnos y que posibilitan un descubrimiento de elementos culturales ligados a las comunidades en las que se habla la lengua de aprendizaje. Estos contenidos abarcan un amplio espectro, como puede ser informaciones de orden sistemático (sobre la vida, las instituciones, los hechos culturales, etc.), informaciones completas (de naturaleza enciclopédica o bien detalles completos de un aspecto), informaciones representativas (características, rasgos típicos) etc (Miquel & Sanz, 2004). De manera general, implica el desarrollo de una competencia socio/intercultural (Byram, Grabkova & Starkey, 2002).

A diferencia de secuencias didácticas que ponen el foco en la enseñanza de estos aspectos (Sánchez Abchi, Larrús & Nicolás, 2011), en las SD de género los contenidos socioculturales deberían aparecer como una constante que atraviesa el trabajo con otros contenidos.

En primer lugar, en tanto que los géneros textuales SON construcciones y productos sociales de las comunidades culturales, la selección misma de los géneros a trabajar supone ya una mirada cultural. Existen géneros que son típicos de una cultura pero que están ausentes en otra. Asimismo, un mismo género textual, presente en diversas lenguas, puede presentar características que varían de acuerdo a las comunidades. Un ejemplo sencillo lo constituyen las convenciones de las cartas formales: aunque una carta de solicitud de información pueda estructurarse de manera similar en español o en inglés, las características lingüístico-formales serán diferentes. En estos casos, la construcción del modelo didáctico de género debe prever la posible incidencia de los factores socioculturales y la interacción de las distintas lenguas en las características del género textual. La inclusión de esta perspectiva en el modelo de género puede suponer un rasgo particular de su adaptación para la didáctica de las lenguas segundas.

En segundo lugar, el trabajo sobre un aspecto lingüístico no impide la reflexión sobre los aspectos culturales que están ligados al aprendizaje de la lengua. Esto atañe tanto a los contenidos de los textos, como a la percepción de los fenómenos ligados a las experiencias de los pueblos. No se trata de aprender una lista de comidas típicas latinoamericanas – caricaturización de los contenidos “culturales” que podemos encontrar en ciertos libros de español-, sino de ejercer, a través de las lecturas, de las discusiones, de los análisis, una mirada abierta que posibilita el diálogo de culturas (Byram, Grabkova & Starkey, 2000).

En relación con la explotación de los conocimientos en otras lenguas

Un rasgo particular de las secuencias didácticas de género para la enseñanza de lenguas segundas es la consideración de la biografía lingüística de los alumnos. Si en la enseñanza de las lenguas primeras esto es importante, cuando se trata de lenguas segundas resulta crucial.

Efectivamente, la explotación de los conocimientos que los alumnos poseen en otras lenguas constituye una ventaja para los aprendizajes y en este sentido, vale la pena tener en cuenta estas informaciones en el diseño de la SD. Estos conocimientos pueden ser explotados no sólo en lo que concierne a la dimensión comunicativa o estructural de la lengua, sino también en la textualización.

Por una parte, saber qué lenguas conoce el alumno puede ayudarnos a interpretar mejor las

dificultades. En nuestro texto de ejemplo, sabemos que el origen de ciertos errores léxicos u ortográficos es la cercanía con el francés, y que la razón de ciertas construcciones sintácticas es que son típicas en el alemán. Así, la comparación entre las lenguas, para poner de manifiesto esas diferencias, puede ser un capital para la construcción de los módulos. Las diferencias o las similitudes entre las lenguas, en su especificidad gramatical o lexical, constituyen un recurso para las actividades y pueden ser explotadas didácticamente.

En este sentido, conocer la biografía lingüística de los alumnos constituye un punto de partida para los análisis de los textos (Mosquera & Sánchez Abchi, 2015).

Sobre la presencia de los géneros textuales en los manuales de enseñanza

El modelo de género resulta igualmente pertinente para la evaluación y la selección de los materiales didácticos. Los géneros textuales están presentes en cada manual de enseñanza de español actual, con perspectivas muy diversas. Los géneros textuales pueden ser el eje de una unidad para trabajar las competencias de comprensión o producción; o pueden utilizarse como motivadores para abordar un aspecto del sistema de la lengua. En tanto que las diferencias en el tratamiento del concepto de género pueden tener implicancias muy diferentes para la progresión de los aprendizajes (Miranda, 2010), es importante identificar cuáles son los géneros textuales propuestos por los manuales y cuáles son sus funciones didácticas: soporte para los aprendizajes; objeto para apropiarse de las prácticas comunicativas; pretexto para aprender la gramática...

En un trabajo de análisis de manuales de español editados en Latinoamérica y en Europa (Larrús & Sánchez Abchi, 2014), se observó, en los manuales de nivel inicial e intermedio, una gran diversidad de géneros textuales, con preponderancia de géneros primarios, ligados a la vida cotidiana. Se notó también una predominancia de textos “fabricados” *ad hoc* para la enseñanza y una voluntad de adaptación “didáctica” de los textos de circulación social. En los manuales, en tanto que el criterio de organización de los contenidos es predominantemente temático, los textos se presentan a menudo sin articulación explícita con el tratamiento de sus características lingüísticas. La inclusión de un texto de un género determinado se presenta, en muchos casos, sin que se enseñen los recursos lingüísticos para producir o comprender textos de dicho género. Los textos constituyen, a veces, ejemplos descontextualizados de contenidos gramaticales léxicos. En otros casos, la producción de textos es el objetivo de una actividad, pero no se facilitan las herramientas lingüísticas para andamiar la tarea. ¿Cómo escribir una narración si no se han trabajado los tiempos del pasado? ¿Cómo escribir una carta si no se presentan fórmulas textuales como modelo?

En este sentido, reconocer el rol y la función didáctica que los géneros textuales tienen en los manuales de enseñanza es necesario para:

- a) Capitalizar los aportes didácticos interesantes que facilitan los materiales
- b) Estar atentos a los posibles obstáculos didácticos que emergen de un tratamiento parcializado o descontextualizado de los géneros de textos.

Las secuencias didácticas y la formación de docentes

El aporte de la noción de género textual a la enseñanza de las lenguas atañe también –y fundamentalmente- a la formación docente. La apropiación de esta herramienta didáctica por parte de los profesores supone, por una parte, profundizar en el objeto de enseñanza –la lengua en uso, los géneros como unidades de comunicación- y, por otra, desarrollar competencias específicas en el dominio de la transposición didáctica y de la ingeniería didáctica en ELE (Guimarães & Lousada, 2013 ; Mosquera & Sánchez Abchi, 2015).

Asimismo, el análisis de los textos que supone el punto de partida de la elaboración de las SD, enmarca todo el proceso de enseñanza y aprendizaje en una perspectiva de evaluación diagnóstica y formativa.

En síntesis, la apropiación del dispositivo por parte del docente, supone una actividad reflexiva y a la vez formativa que se sintetiza en los puntos siguientes:

- Un conocimiento profundo del objeto, en tanto que moviliza conocimientos disciplinares.
- La elaboración del modelo de género, que moviliza competencias para la transposición didáctica. La evaluación diagnóstica y formativa, que implica gestos de regulación,
- La concepción de la secuencia, que supone la concepción de estrategias didácticas.

Límites y perspectivas del trabajo con el género en la didáctica de lenguas segundas

La noción de género textual y las reflexiones didácticas que de ella se derivan –el modelo didáctico de género y la secuencia didáctica de género– constituyen, a nuestro entender, un aporte fundamental a la enseñanza de las lenguas. Sin embargo, esta no es la única perspectiva posible y, ciertamente, no resulta necesariamente suficiente para el aprendizaje de una lengua segunda. La enseñanza específica de la gramática, así como el desarrollo del vocabulario –recursos fundamentales para las secuencias didácticas de género–, pueden ser trabajadas de manera sistemática y efectiva en el marco de otras propuestas didácticas. En particular, en el caso de las lenguas segundas o extranjeras– en la que los alumnos pueden capitalizar los conocimientos o los aprendizajes sobre los géneros textuales que ya poseen en otros idiomas–, los elementos del sistema de la lengua y los aspectos normativos requieren una atención particular. En efecto, comprender y sistematizar la morfología, el orden sintáctico específico y las reglas gramaticales constituyen una necesidad de los aprendientes de lenguas segundas. Por ello, una enseñanza basada sólo en secuencias didácticas de género no es suficiente para aprender una lengua segunda o extranjera.

No obstante, la perspectiva de género, cada vez más presente en la enseñanza de las lenguas (ver Miranda, 2008; 2013 para una síntesis), realiza un aporte insoslayable por múltiples razones:

En primer lugar, representa un enfoque integral de la actividad del lenguaje, que contempla a la vez la situación comunicativa, la organización del discurso y los elementos lingüísticos que la constituyen.

En segundo lugar, justamente por la perspectiva integral que moviliza, resulta coherente con el enfoque accional, propuesto en el marco europeo de referencias para las lenguas (Consejo de Europa, 2002) y se revela como complementario en relación con otras perspectivas de enseñanza. En efecto, el marco europeo propone un enfoque centrado en la acción,

“en la medida en que considera a los usuarios y alumnos que aprenden una lengua principalmente como agentes sociales, es decir, como miembros de una sociedad que tiene tareas (no sólo relacionadas con la lengua) que llevar a cabo en una serie determinada de circunstancias, en un entorno específico y dentro de un campo de acción concreto” (Consejo de Europa, 2002: 8).

La noción de género textual, como unidad organizadora de los procesos de enseñanza y aprendizaje, puede interpretarse en el sentido en el que el marco define la “tarea”. Pero la perspectiva de género sitúa de manera precisa la tarea en el ámbito de la producción lingüística; al tiempo que sistematiza y operacionaliza las dimensiones del objeto. Esto es, definir el aprendizaje de la lengua como la posibilidad de realizar tareas es un punto de partida compartido. Pero identificar los componentes de la tarea, describirlos y realizar el proceso de transposición didáctica de dichos componentes en el marco de un proyecto comunicativo constituye el quid de la enseñanza.

Esto es, si el objetivo del aprendizaje se define como “ser capaz de comprender y producir textos de un género determinado”, es necesario poder desglosar cuáles son los aspectos de la tarea que deben ser enseñados para lograr tal fin. En este sentido, describir las dimensiones “didactizables” del género en cuestión permite identificar los contenidos de enseñanza, su progresión en el aprendizaje y los recursos necesarios para andamiar el proceso. Es en este sentido que el modelo

didáctico de género hace un aporte concreto –y en cierto modo superador- al planteamiento del enfoque accional.

Al mismo tiempo, como señalamos antes, la noción de género textual constituye un valioso instrumento tanto para la evaluación de materiales didácticos como para la formación docente. El abordaje del género textual no es, ni mucho menos, la única perspectiva posible para la enseñanza de lenguas extranjeras. Pero, como lo evidencian ya los aportes realizados a la didáctica de las lenguas primeras, puede constituir una herramienta interesante para la didáctica de las lenguas segundas y la construcción del plurilingüismo social.

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN (2005) *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BROHY, C. (2002). “Raconte-moi tes langues... Les biographies langagières en tant qu’outils d’enseignement et de recherche“, *Bulletin Suisse de linguistique appliquée*, 76, 183-193.
- BRONCKART, J. P. (2004), *Actividad verbal, textos y discursos: por un interaccionismo socio-discursivo*. Madrid, Fundación Infancia y Aprendizaje.
- _____ (2007). Las condiciones de construcción de los conocimientos humanos. En J. P. BRONCKART, *Desarrollo del lenguaje y didáctica de las lenguas*. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 15-30
- _____ (2013). Una didáctica de las lenguas para una enseñanza bilingüe. En J. DOLZ & I. IDIAZABAL (Eds.), “*Enseñar (lenguas) en contextos multilingües*”. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 31-50.
- BRONCKART, J. P. & DOLZ, J. (2007). “La noción de competencia: su pertinencia para el aprendizaje de las acciones verbales”. En J. P. BRONCKART, *Desarrollo del lenguaje y didáctica de las lenguas*, Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 147-165
- BYRAM, M.; GRABKOVA, B. & STARKEY, H. (2002) *Developing the intercultural dimension in language teaching*. Strasbourg: Council of Europe.
- CAMPS, A. (2003). *Secuencias didácticas para aprender a escribir*. Barcelona: Graó.
- CONSEJO DE EUROPA. (2002). *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Madrid: Instituto Cervantes, Anaya, Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- COTTERON, J. (1995). “¿Secuencias didácticas para enseñar a argumentar en la escuela primaria?”, *Comunicación, Lenguaje y Educación*, 25, pp.79-94.
- CUMMINS, J. (2008). BICS and CALP: Empirical and theoretical status of the distinction. In *Encyclopedia of language and education*. Springer US, pp. 487-499.
- DE PIETRO, J. F., & SCHNEUWLY, B. (2003). “Le modèle didactique du genre: un concept de l’ingénierie didactique”. *Les Cahiers Théodile*, 3, pp. 27-52.
- DENARDI, A. (2009). *Flying together towards EFL teacher development*. Tesis de doctorado en Lingüística. Universidad Federal de Santa Catarina.
- DOLZ, J., & GAGNON, R. (2010). “El género textual, una herramienta didáctica para desarrollar el lenguaje oral y escrito.” *Lenguaje*, 38(2), pp. 497-527.
- DOLZ, J., GAGNON, R., MOSQUERA, S. & SÁNCHEZ ABCHI, V. (2013) *Producción escrita y dificultades de aprendizaje*. Barcelona: Graó.
- DOLZ, J., NOVERRAZ, M. & SCHNEUWLY, B. (2001). *S’exprimer en français. Séquences didactiques pour l’oral et pour l’écrit*. Bruselas: De Boeck.
- DOLZ J. & PASQUIER, A. (1993). *Argumenter... pour convaincre: initiation aux textes argumentatifs*. *Cahiers du Service du Français* 31. Genève: Direction d’instruction publique (DIP).
- DOLZ, J. & SCHNEUWLY, B. (1998) *Pour un enseignement de l’oral: initiation aux genres formels à l’école*. Paris: ESF Editeur.
- GUIMARÃES, A. M. & LOUSADA, E. (2013) “Formation des enseignants: le rôle de l’interactionnisme socio-discursif (ISD)” *AIRDF. La lettre de l’association*, 54, pp. 45-50.
- IDIAZABAL, I. & LARRINGAN, L. (1997), Transfert de maîtrises discursives dans un programme d’enseignement bilingue basque-espagnol. *Acquisition et interaction en langue étrangère*, 10, 107-125.
- LARRÚS, P. & SÁNCHEZ ABCHI, V. (2014). “Los géneros textuales en los manuales de enseñanza de español lengua extranjera y lengua 2.” *Comunicación presentada en las “V Jornadas de Español como Lengua Segunda y Extranjera: Experiencias, Desarrollos, Propuestas”*. Universidad de la Plata, Argentina, Septiembre 2014 (no publicado).

- MACHADO, A. R. & LOPES, V. L. (2006) “A construção de modelos didáticos de gêneros: aportes e questionamentos para o ensino de gêneros”. *Revista Linguagem (Dis)curso*, 6(3), pp. 547-573.
- MIRANDA, F. (2008). “De la competencia comunicativa al dominio de los géneros”. *Revista Novedades educativas*, 211, pp. 63-74.
- MIRANDA, F. (2012) Los géneros: una perspectiva interaccionista. En M. Shiro, P. Charaudeau & L. Granato (Eds.), *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis* (pp. 69-86). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- MIRANDA, F. (2013) “Consideraciones sobre los géneros de texto como objeto de enseñanza de lenguas” in PEREIRA, C.; VALENTE, E. & NOTHSTEIN, S. (orgs.) *Prácticas de lectura y escritura*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo; Sociedad Argentina de Lingüística.
- MIQUEL, L. & SANS, N. (2004) *El componente cultural: un ingrediente más en las clases de lengua*. Redele. [ref. agosto de 2010] Disponible en <http://www.sgci.mec.es/redele/revista/index.shtml>
- MOSQUERA, S. & SÁNCHEZ ABCHI, V. (2015) “Las secuencias didácticas de género textual en ELE. Perspectivas para una formación docente”. En GARCIA-AZKOAGA, I.M. & IDIAZABAL, I. (eds.). *Para una ingeniería didáctica de la educación plurilingüe*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- RIBERA, P. & COSTA, A. (2013). “La escritura precoz de autobiografías lingüísticas en español y catalán. Qué dicen los alumnos y cómo lo dicen”. En J. DOLZ & I. IDIAZABAL (Eds.), *Enseñar (lenguas) en contextos multilingües* (pp. 147-168). Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- RONVEAUX, C. (2010). “Les usages du texte: entre valeur de vérité du prototexte et matérialité du genre”. En B. SCHNEUWLY & J. DOLZ, *Des objets enseignés en classe de français*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 211-229
- SAINZ-OSINAGA, M. (2001). *Azalpenezko testu entziklopedikoaren azterketa eta didaktika*. Donostia: Erein.
- SÁNCHEZ ABCHI, V., DOLZ, J., & BORZONE, A. M. (2012). Escribir textos argumentativos desde el inicio de la escolaridad. Un análisis de textos escritos producidos a partir de una secuencia didáctica. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 51(2), 409-432.
- SÁNCHEZ ABCHI, V., MOSQUERA, S., GAGNON, R. & DOLZ, J. (2012). “La secuencia didáctica en ELE: una herramienta para la enseñanza y un dispositivo para formación docente”. *Boletín Hispánico Helvético*, 19, 196-221.
- SÁNCHEZ ABCHI, V., NICOLÁS, C. & LARRÚS, P. (2011) “La competencia socio/intercultural en las clases de ELE: Una propuesta didáctica desde el cine y la literatura.” Comunicación presentada en el IV Congreso Internacional bajo el lema: La enseñanza del español en un mundo intercultural. Jornadas pedagógicas. Santiago de Compostela, 17 al 20 de abril, 2011.
- SANTAMARÍA, J. (2003). Escribir textos argumentativos: una secuencia didáctica. En A. Camps (Comp.), *Secuencias didácticas para aprender a escribir* (pp. 111-126). Barcelona: Graó.
- SCHNEUWLY, B. & DOLZ, J. (1997). Les genres scolaires des pratiques langagières aux objets d’enseignement. *Repères*, 15, 27-40.
- STUTZ, L. (2012) *Sequências didáticas, socialização de diários e autoconfrontação: instrumentos para a formação inicial de professores de inglês*. Tesis de doctorado en Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Londrina.
- STUTZ, L. & MARCONDES-DINIZ-BIAZI, T. (2013). “La formation initiale des enseignants d’anglais: les savoirs pour la construction et l’analyse des séquences didactiques.” Comunicación presentada en el Congreso del ISD. Ginebra, Suiza.
- VOLOSHINOV, V. (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Acercamiento al SMS como género textual a partir del análisis de una muestra recogida en La Habana

Kelly Linares Terry

Instituto de Literatura y Lingüística "José Antonio Portuondo Valdor"

La Habana, Cuba.

Resumen

Son diversos los géneros textuales que han surgido a partir del uso de la tecnología. El presente artículo se propone ofrecer los rasgos esenciales y generales de los SMS con el objetivo de caracterizar este género textual de amplio uso en Cuba. Para ello se empleó una muestra recogida en el año 2013 en La Habana compuesta por 60 mensajes de texto.

Palabras clave

SMS, género textual, rasgos esenciales, rasgos generales, Lingüística del texto.

Abstract

There are several textual genders that have emerged with the use of technology. This article has the purpose of offering the essential and general characteristics of the SMS, in order to describe this textual gender with a wide use in Cuba. With this intention, we used a sample of 60 text messages, which was collected in Havana in the year 2013.

Key words

SMS, textual gender, essential characteristics, general characteristics, Text linguistics

El desarrollo tecnológico y su irrupción en el quehacer cotidiano de las personas no es un fenómeno ajeno a los estudios lingüísticos. Son diversos los géneros textuales que han surgido a partir del uso de la tecnología: el chat, los correos electrónicos, los blogs, los mensajes de texto a móviles (SMS), entre otros. Estos últimos resultan nuestro centro de interés por ser uno de los medios de comunicación tecnológicos más difundidos y utilizados en Cuba.

Los grupos generacionales que emplean la telefonía celular son, cada vez, más amplios y diversos en nuestro país. No obstante, coincidimos con otros estudiosos en que son los jóvenes el grupo generacional que más tiende a su uso, principalmente, los llamados *nativos digitales* por Mark Prensky en 2001, que no son más que aquellos jóvenes que han nacido y crecido en interacción con la comunicación digital que ofrecen las nuevas tecnologías y que se oponen a los *inmigrantes digitales*, aquellas personas que por edad no han vivido de forma intensa el aluvión digital, pero por necesidad han tenido que formarse y participar en él. Del uso extendido de la telefonía celular se deriva el empleo de los *Short Messages Service* (SMS), en sus siglas en inglés, que ha llamado la atención de diversos estudiosos de la lengua.

Sin embargo, el interés de este trabajo no radica en explorar el fenómeno desde una dimensión sociolingüística en Cuba, lo cual resultaría muy interesante y provechoso, sino acercarnos a él desde la Lingüística del texto. El objetivo principal es caracterizar este género textual de amplio uso en nuestro país a partir de los rasgos que describe Oscar Loureda Lamas en su libro *Introducción a la tipología textual* (2003), en aras de ofrecer una caracterización que, si bien no es completa, supone un acercamiento preliminar. Para ello emplearemos una muestra recogida en el año 2013 en La Habana, capital de Cuba, compuesta por 60 mensajes de texto.

Composición de la muestra

Para la realización del estudio se trabajó con una muestra piloto compuesta por 60 mensajes de texto de informantes habaneros, 30 femeninos y 30 masculinos, que están repartidos equitativamente en tres grupos etarios: Grupo 1 (de 18 a 23 años), Grupo 2 (de 30 a 40 años) y Grupo 3 (de 50 a 60 años), y en dos grupos por su nivel de escolaridad: nivel medio, hasta duodécimo grado; y nivel superior, graduados universitarios. La distribución de los informantes se presenta a continuación:

Femenino			Masculino		
Edad	Nivel de escolaridad		Edad	Nivel de escolaridad	
	Medio	Superior		Medio	Superior
G1 (18-23)	5	5	G1 (18-23)	5	5
G2 (30-40)	5	5	G2 (30-40)	5	5
G3 (50-60)	5	5	G3 (50-60)	5	5

Esta muestra fue recogida por las investigadoras del Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo Valdor” Ailyn Figueroa González, Alianet Díaz Enríquez y Kelly Linares Terry y sirvió como base de la ponencia “Un acercamiento desde la lengua a la mensajería celular en Cuba”, presentada en el congreso internacional “Cuba Trasatlántica”, 2013, La Habana, Cuba.

Rasgos esenciales del SMS como género textual

El investigador Óscar Loureda Lamas en su texto *Introducción de la tipología textual* (2003: 30) señaló:

Los textos son hechos individuales, pero no absolutamente singulares. Presentan una dimensión universal: unas propiedades comunes a todos; entre otras, están dados por escrito o de palabra, los emite un hablante, hay un oyente o destinatario, se construyen mediante, al menos, una lengua y se dicen en una circunstancia dada que les asigna sentido definitivo. A la vez poseen características propias de un género; es decir, encierran una dimensión tradicional que hace que unos textos se parezcan a otros. Y, finalmente, poseen propiedades individuales; aquellas que hacen que un texto sea ese y no otro.

Los rasgos esenciales de un género textual son los que indican qué es un género y los que permiten identificar a través de diferencias funcionales las oposiciones paradigmáticas entre los géneros. Son los rasgos mediante los cuales las personas reconocen de forma inmediata e intuitiva los géneros en sus propios actos de habla y en los de los demás (Loureda Lamas, 2003: 36).

Considera la investigadora Mercedes Pérez Felipe (2003: 733) que el SMS es un género textual – ella lo nombra tipo de discurso- que se inserta dentro de lo que llamó Manuel Casado en su introducción a la *Etnolingüística* (1988) *tipos de discursos determinados por la cultura comunitaria*: aquellos que surgen aparejados al desarrollo comunitario como el discurso telefónico y el telegrama y que su surgimiento está condicionado por diversos factores entre los que destaca el desarrollo tecnológico junto a la vida social, la cultura o el régimen político.

Pero, ¿qué elementos nos permiten caracterizar al SMS como un género textual particular que, aun cuando comparta rasgos con otros géneros, –pues no puede escapar de lo que Loureda Lamas (2003: 30) denomina dimensión universal de los tipos de texto- hace que sepamos, como productores o receptores de él, que nos enfrentamos a un SMS?

Un rasgo esencial del género textual SMS es el soporte en el cual se produce o canal que lo viabiliza: la telefonía móvil, fundamentalmente, y también las páginas digitales, que se han sumado como una de sus formas de transmisión. Pero no es solo este componente el que distingue al SMS como género textual, sino también el hecho de ser un mensaje corto, pues desde su surgimiento estuvo determinado por una condición: la limitación de palabras para transmitirlo (160 caracteres), rasgo que comparte con el sistema de comunicación telegráfico. Esta condición se asocia a otro factor determinante y que pudiera considerarse un rasgo externo que gravita en su producción: el costo monetario.

Son estas dimensiones universales las que distinguen de forma específica a este género textual. Al respecto señala Loureda Lamas (2003: 42): “Los tipos de texto, entonces, pueden estar definidos simultáneamente desde todas las dimensiones universales. Lo más habitual, sin embargo, es que cada clase de discurso presente determinaciones sólo en algunas de ellas”.

Rasgos generales o concomitantes del SMS como género textual

Los rasgos generales o concomitantes de un género textual, según la terminología empleada por Loureda Lamas, son aquellos que a diferencia de los esenciales nos indican cómo es un género y no qué es.

Al decir de este autor (2003:46):

Estos rasgos son *concomitantes* o accesorios, que no por ello poco importantes o irrelevantes: ayudan a configurar el tipo de texto, pero no lo crean; contribuyen a limar su complejidad y a identificarlo rápidamente, pero no suponen exigencias. Por ello se trata de características que suelen aparecer en los discursos: todos o casi todos los hablantes que emplean cada género las siguen; y todos o casi todos las esperan en el hablar de los demás. Funcionan, por debajo de los rasgos esenciales, como convenciones de grupos de hablantes.

Para Loureda Lamas (2003: 49):

“... no son necesidades racionales: no pertenecen al qué de un género y por ello no se encuentran en los conceptos, allí donde están las propiedades esenciales. Se hallan en los textos mismos, se reconocen empíricamente, en el examen y en el análisis de los ejemplos de un mismo género”.

Después de establecer los que consideramos rasgos esenciales del SMS analizaremos algunos de sus rasgos generales: temas, funciones textuales y actos de habla, dominios comunicativos, estructuración textual y modelos de formulación prototípicos.

Temas

Los mensajes dirigidos a la telefonía móvil presentan un contenido temático variado que está en estrecha relación con su finalidad, función textual o propósito comunicativo. En un intento de clasificación temática del género SMS¹ podemos distinguir cuatro tipos: personal o familiar, profesional o de trabajo, institucional informativo y promocional.

Las dos primeras categorías, como sus nombres lo indican, hacen referencia a los mensajes de texto a móviles que tienen como temas aspectos relacionados con la vida personal y laboral, respectivamente.

El SMS de tipo institucional informativo comprende los mensajes que son enviados por el servicio Cubacel de ETECSA (Empresa de Telecomunicaciones de Cuba S.A.) que informan sobre el estado del saldo del usuario y todos aquellos mensajes que tienen como emisor una institución y que poseen carácter informativo.

Por otra parte, los de tipo promocional son los que tienen como emisor una entidad que emplea el servicio de mensajería móvil para divulgar y promover algún servicio.

Funciones textuales y actos de habla

1. Actos de habla: marco teórico

Los SMS tienen entre sus funciones textuales las de informar, declarar, anunciar, contactar o expresar algo y estas están ligadas al acto de habla o los actos de habla que las vehiculan.

Según la taxonomía de John Searle (1976) los actos de habla se dividen en cinco grupos:

- actos representativos o asertivos: tienen como objetivo ilocucionario describir un estado de cosas,
- actos directivos: su objetivo es intentar que el destinatario realice o no algo,
- actos conmisivos o compromisorios: el emisor se compromete a realizar algo en el futuro,
- actos expresivos: están asociados al estado de ánimo y psicológico del emisor;
- actos declarativos: su objetivo ilocucionario es hacer efectivo el contenido del acto.

2. Actos de habla presentes en la muestra

En la muestra aparecen los actos asertivos se orientaron hacia el ofrecimiento de informaciones y respuestas y hacia la realización de afirmaciones y predicciones de forma objetiva y breve, dados los rasgos esenciales del género textual SMS.

¹ Esta clasificación temática de los SMS se ajusta a la realidad cubana, lo que no impide que pueda ser aplicada o adaptada a otras realidades.

Los siguientes ejemplos muestran la realización del acto de habla asertivo orientado hacia el ofrecimiento de informaciones:

- (1) *Todavía n se pero t sabs la gnte q ve cosa y eso.los vidntes.dicen q varon.*
- (2) *Stoy n camino.*

Por otra parte, en el ejemplo siguiente se realiza el acto de acto de habla asertivo orientado hacia la realización de una afirmación de forma objetiva y breve:

- (3) *Ok*

Dentro de los actos expresivos el objetivo ilocucionario más recurrente es el de felicitar, que pertenece a los llamados actos expresivos solidarios:

- (4) *Tata felicidades para las dos*
- (5) *¡Feliz año nuevo! Con cariño.*
- (6) *Bruji muchas felicidades² te deseo lo mejor del mundo la chiqui*

Aparecen también actos de habla expresivos dirigidos a saludar (acto expresivo fático), agradecer (acto expresivo compensativo) y desearle lo mejor al receptor del mensaje de texto (acto expresivo fático).

Se manifiesta en el ejemplo siguiente el acto de habla expresivo compensativo dirigido a agradecer:

- (7) *Sos inmensa, gracias por darme fuerzas, te quiero, y te extraño, estoy bien ahora gracias a ti. TODOS MIS BESOS PARA TI. :x :x :x*

La realización del acto de habla expresivo fático dirigido a desear lo mejor al receptor del mensaje se muestra en el ejemplo que sigue:

- (8) *FELIZ CUMPLE! Te deseamos mucha salud y cosas buenas. Cariños, ROSITA y COLOME.*

Mientras que, en el caso que mostramos a continuación se realiza el acto de habla expresivo fático dirigido a saludar (primer subrayado) y el acto de habla expresivo fático dirigido a desear lo mejor al receptor del mensaje (segundo subrayado).

- (9) *Qué cuenta esa Santiaguera?³ Tu mami me dijo q t stabas divirtien2 qué bueno! Dco q sigas pasan2la bien, cuidat bsitos Vivy*

Dentro de los actos directivos el requeridor es el más frecuente. Este se orienta hacia la realización de peticiones que se vehiculan en la muestra, principalmente, a través del uso de

² Todos los subrayados son de la autora y evidencian el acto de habla específico al que se hace referencia en el trabajo, pues en un mismo SMS se puede encontrar más de un tipo de acto.

³ Estamos en presencia de un acto de habla indirecto pues la intención del emisor no es preguntar para obtener una respuesta del receptor sino saludar.

oraciones interrogativas con perífrasis modales construidas con el verbo auxiliar poder, lo que nos indica la ejecución de actos de habla indirectos⁴, tal y como se muestra a continuación:

(10) *Ela tu le puedes llevar mis cosas a alej hasta la puerta el t marca cuando este afuera estoy muerta de cansancio un besito*

(11) *maykel puedo pasar ahora p tu casa para ver la foto de mi amor . si estas ocupado no te preocupes voy mañana, saludos RAISA,*

También encontramos el uso de actos directivos interrogativos:

(12) *Ya voy en camino se mantiene vernos afuera por la puerta de M a las 5 menos tanto. Si se mantiene hazme 1 perdida.*

(13) *Feliz dia d las madres d tu alexito besos a mi hermosura d suegra tqm posdata: q vas a hacer*

Por otra parte, el uso de actos de habla compromisorios es escaso y aparece en los ejemplos que siguen:

(14) *No puedo ir a la reunión. Tuve un problema. Voy a tratar de ir mas tarde. La haremos despues. Disculpame con esta gente.*

(15) *Estoy fuera de la casa con el VIP luego te llamo*

De manera general, los actos de habla que predominan en la muestra recogida son los asertivos, los expresivos y los directivos. El uso de actos de habla compromisorios no es frecuente y no se documentan actos declarativos.

Aun cuando se encontró el acto asertivo aseverativo y el informativo (el hablante se compromete de manera sincera y objetiva con la realidad del enunciado), en la mayoría de los casos se emplean actos de habla interactivos (constituyen una reacción a un acto de habla enunciado con anterioridad por el receptor o, por el contrario, actos de habla que exigen una reacción del receptor) y actos que ponen de manifiesto aspectos del estado de ánimo y psicológico del emisor.

Dominios comunicativos

El SMS pertenece al ámbito comunicativo cotidiano, si seguimos la tipología que ofrece Castellá (1992). En el proceso productivo del SMS participan generalmente un receptor y un emisor. Cuando estos dos participantes en la comunicación se conocen y emplean como medio de emisión y recepción sus propios teléfonos móviles, no se hace necesaria la identificación de los actantes en el proceso comunicativo; sin embargo, cuando uno de estos elementos mencionados es desconocido por uno de los participantes en la comunicación, se hace necesaria e imprescindible la identificación de él como ocurre en los SMS que se envían a través de las páginas digitales a los móviles. Estas exigen la identificación del emisor del mensaje:

⁴ El desconocimiento del tipo de relaciones interpersonales precisas entre los emisores y receptores de los mensajes de textos recogidos en la muestra, imposibilitó saber cuándo el uso de esta construcción perifrástica modal es una marca de cortesía que encubre la orden.

- (1) *hola! ya estoy en Brasil, no te llamé pq todo fue de corre corre, la carta llego el lunes y el mierc volé – Yane Suscribite a las Noticias del DIARIO LA NACION x 0,625 pesos x dia. Envía NOTICIAS al 6060.*

De manera similar sucede cuando el remitente envía desde un teléfono móvil que no es el suyo un mensaje a una persona que conoce:

- (2) *Keli llamame a est # es para un pedido 2019787 lo + rápido posible ok sandy*

Cuando en situaciones como estas la identificación del receptor no se produce pueden suceder, en principio, dos cosas:

- la comunicación fracasa, pues le es imposible al receptor entender la intención que encierra el mensaje. En este caso casi siempre reclama a través de un SMS la identidad del emisor;
- la comunicación se logra gracias a que el receptor en un proceso discriminatorio, facilitado por el contenido del mensaje (saber compartido entre emisor/receptor), deduce quién es el emisor. Esta deducción no siempre es certera y puede conducir a un error.

En otras ocasiones, el emisor o el receptor pueden ser múltiples, hecho que es frecuente encontrarlo en mensajes de felicitaciones o agradecimiento:

- (3) *Felicidades y espero q hayan recordado los viejos tiempos en el recodo cn 60 pesitos jajaja un beso* (múltiples receptores)
(4) *Mamasota felicidades y que cumplas muchos mas y sabes que tequeremoos el trio mágico un besote y te deseamos lo mejor* (múltiples emisores)

También el emisor puede estar impersonalizado en una entidad, tal sucede en los SMS promocionales que se envían en cadena a múltiples receptores.

- (5) *FHAVANA 9862: MIERCOLES*JHONNY*ALGO PARA VARIAR*MAX
REGUETTON*MUCHOS ARTISTAS INVITADOS*CHICAS Y VIP H-12*VIERNES SALA
ATRIL*LASER PARTY*SABA2*HOTEL COMODORO*CHICAS FREE H-12*

Tipos de estructuración textual

Los SMS estructuralmente se dividen en dos partes: encabezado o pie del mensaje⁵ y cuerpo del mensaje. Esta organización general coincide con la de los correos electrónicos (Vela Delfa, 2012: 83); sin embargo, existen diferencias en los elementos que conforman esas partes en cada género.

El encabezado o pie del mensaje en el género SMS es un sitio prefigurado que contiene información relevante para el proceso comunicativo, del tipo: emisor, número del teléfono móvil desde el que se envía el mensaje, número del centro de mensajes, fecha y hora del envío del SMS. Este espacio es llenado automáticamente por la aplicación telefónica.

Por otra parte, el cuerpo del mensaje se divide en:

- Apertura: fórmulas rituales de saludo u otras formas de saludo.

⁵ En dependencia de su ubicación en el teléfono móvil.

- Desarrollo: asunto el mensaje.
- Cierre: despedida.
- Emisor⁶

La organización textual de este espacio, por lo general, es variable y la elisión de expresiones de apertura y cierre depende, en gran medida, de la rapidez del diseño temporal de este género, que lo acerca a la conversación, y de otros elementos entre los que destacan el tema del mensaje, su funcionalidad y el grado de relación interpersonal entre el emisor y el receptor.

- (1) *Estoy fuera de la casa con el VIP luego te llamo*
- (2) *Dime si estas en camino no tengo saldo*

El uso de fórmulas rituales de saludo u otras expresiones con esta función: interrogaciones con marcado carácter fático o vocativos también se documentó en los SMS analizados.

- (3) *Qué cuenta esa Santiaguera?⁷ Tu mami me dijo q t stabas divirtien2 qué bueno! Dco q sigas pasan2la bien, cuidat bsitos Vivvy*
- (4) *Hola Lurdita, no c nada d ti. Como anda todo? Y Yane y el niño? (...)*
- (5) *Bruji muchas felicidades te deseo lo mejor del mundo la chiqui*

Por otra parte, se documentaron fórmulas de despedida como muestran los siguientes ejemplos:

- (6) *Spero ke te sientas mejor pronto pq no tengo a kien hacerl travesuras. Chao crikí, 1bso*
- (7) *Mari volvio c fbre el martes y no ha ido por eso a tu casa, tambien tiene pba d Mat mañ, ira sem proxima. Saludos a todos*

Resulta interesante la consignación del emisor en el espacio del cuerpo del mensaje porque esta información aparece en el encabezado o pie. Identificamos dos motivos para su uso:

- Evitar el fracaso de la comunicación que producirse por el uso por parte del emisor de un una línea de comunicación móvil distinta a la suya.
- Obtener relevancia, pues con esta acción enfática el emisor tiene como objetivo ser considerado por el receptor como interlocutor relevante.

Sin embargo, lo que predomina es la omisión de este dato en el cuerpo del mensaje pues se considera información consabida que contribuye al ahorro de caracteres.

Modelos de formulación prototípicos

La limitación de caracteres para el envío de SMS a teléfonos móviles así como la inmediatez que los caracteriza propició el surgimiento de estrategias formales que permiten condensar el mensaje. La adaptación lingüística de los SMS a las características del medio es uno de los fenómenos más polémicos y analizados por los estudiosos de la lengua.

⁶ Puede aparecer al inicio o al final del cuerpo del mensaje.

⁷ Los subrayados que aparecen a continuación son de la autora y señalan las fórmulas de saludo o de despedida.

Es preciso destacar que el género SMS a pesar de manifestarse a través de la escritura tiene rasgos de la oralidad. El discurso que emplea es espontáneo, ágil; al respecto señala la autora Silvia Betti (2006): “Los SMS se pueden colocar en una categoría con rasgos mixtos (Bazzanella, 2005) donde una composición y un léxico cercanos al habla se transmiten a través del canal escrito”.

Muchas de las características típicas del registro oral se trasladan a la escritura de los SMS porque estos intentan ser lo más parecido posible a una conversación. Según Levis: “estos modos de escritura buscan recrear la agilidad e informalidad de una charla entre amigos (...) una escritura no documental, efímera” (Levis: 2007 en Martínez Rodrigo y González Fernández).

Uno de los rasgos principales de la oralidad que se traslada a la escritura de los SMS es la simplificación fonética en determinadas palabras que se da en el habla por el principio de economía del lenguaje; este uso contribuye al ahorro de caracteres; p.ej., *pa* por *para*, *guardao* por *guardado*.

Otro de los elementos que une a los SMS con la oralidad es la búsqueda de alternativas para reflejar los rasgos paralingüísticos y extralingüísticos que se dan en el habla como los gestos y las expresiones faciales que ayudan a la comprensión del mensaje. El empleo de los emoticones o emoticonos, que no son más que símbolos creados a partir de los signos de puntuación, por ejemplo: :) felicidad; :(tristeza, :D risa, sustituye en los SMS esos elementos que caracterizan el código oral⁸. En el siguiente ejemplo se documenta el emoticón :x, que indica que el emisor le envía besos al receptor.

(1) (...) *TODOS MIS BESOS PARA TI. :x :x :x*⁹

De igual forma sucede con los rasgos prosódicos que son sustituidos a través de los signos de puntuación o la repetición de caracteres. Por lo general los signos de exclamación e interrogación repetidos al final de la frase, así como la repetición de letras, principalmente al final de la palabra y el uso de los puntos suspensivos son las formas más utilizadas para imprimirle matices de entonación al mensaje:

(2) *Anaaaa cdo subimos las fotos???? Dja q veas los videos!!!! Stan espectaculares, y uno d los miores...el desenredo d la sogaa..jajaja! ayer x poco muero d risa. Bsot*

(3) *Oyeeee mami voy pa ya esperame raydel*

(4) *todo hasta ahora superrrr bien*

El uso de onomatopeyas es otra de las características de la oralidad que se traslada al SMS. La representación de la risa (jajaj, jejej) y del sonido de los besos (muak o mua) son de las onomatopeyas más empleadas.

El género SMS presenta otras características formales, algunas de las cuales enunciaremos a continuación:

- uso de abreviaturas: *mat* por matemática, *Tkm* por te quiero mucho;
- supresión de letras en las palabras, generalmente vocales: *dolors* por dolores, *dnd* por donde;
- uso fonético de los números, de los signos aritméticos y de las consonantes: *cuan2* por cuando, *bso* por beso, *+* por más;

⁸ Debe tomarse en cuenta que nuestra investigación trabaja con textos producidos y vehiculados por medio de la telefonía móvil. Esto supone que el cambio de soporte de los ejemplos –a la computadora en WORD– es un aspecto relevante que afecta la fiel reproducción de algunos de los elementos que caracterizan al SMS como género textual, tal es el caso de los emoticones.

⁹ Los subrayados que aparecen en los ejemplos de este apartado indican el fenómeno que se está comentado.

- supresión de los signos de puntuación y empleo incorrecto de algunos:
Qué cuenta esa Santiaguera? Tu mami me dijo q t stabas divirtien2 qué bueno! ;
- cambios ortográficos: *yamada* por llamada, *kien* por quien;
- empleo de préstamos lingüísticos principalmente del inglés, fundamentalmente, cuando su uso implique una reducción de caracteres: *Ok* por bien, de acuerdo, *sorri* por lo siento;
- ausencia de tildes: *traido* por traído, *llamalo*, por llámalo, *estan* por están
- empleo de una escritura condensada: se revela por el uso de la elipsis, por el empleo poco frecuente de oraciones subordinadas (las que se emplean con mayor frecuencia son las causales) y el uso de oraciones simples y cortas: *gladis ya no tenemos q ir al dengue este mes, hoy mucho trab, colonoscpio roto, entregue asistencia, te firme. bs. hilda*

Otros géneros textuales como el telegrama y las notas de clases comparten con el SMS algunos de estos rasgos, mientras que otros le son propios. Lo cierto es que todos combinados lo distinguen. Al respecto opina la investigadora Mercedes Pérez Felipe (2003: 733):

Estos mecanismos que tanta alarma parecen causar en muchos sectores no son nada nuevo y han tenido cabida con anterioridad, en mayor o menor medida, en diversos géneros textuales de un modo u otro: los apuntes tomados en clase, el telegrama, los anuncios por palabras, los jeroglíficos de los pasatiempos (...)

A modo de conclusión

El SMS, género surgido con la aparición de las nuevas tecnologías de comunicación, se caracteriza por su medio de transmisión (la telefonía móvil y las páginas digitales) y las limitaciones que impone para la formulación del mensaje (solo puede contener 160 caracteres y tiene un costo monetario fijo). Estos rasgos esenciales condicionan muchos de los otros rasgos generales que caracterizan al SMS como género textual: su estructuración, temas, funciones textuales, así como los mecanismos lingüísticos empleados por el usuario para la escritura del mensaje; tanto es así, que se habla de una lengua de los SMS.

El trabajo con los SMS de la muestra demostró que en dependencia de sus temas se pueden categorizar en familiares o personales, profesionales o de trabajo, institucionales informativos y promocionales. Los actos de habla más empleados manifestaron el carácter expresivo e interactivo del género que tiene como funciones primordiales responder, pedir, anunciar, declarar, informar o expresar algo. Desde el punto de vista estructural están formados por el encabezado o pie y el cuerpo del mensaje. En la muestra la información contenida en este último espacio es variable pues todos los elementos que constituyen su modelo (fórmulas y expresiones de saludo, asunto del mensaje, fórmulas y expresiones de despedida y emisor) no son sistemáticos.

El acercamiento realizado en este trabajo a sus características textuales significa solo una arista de las amplias posibilidades que ofrece este género como objeto de estudio.

Bibliografía

- BETTI, Silvia, “La jerga juvenil de los SMS :-)” en *Cuadernos del Lazarillo*, 2006, disponible en <http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=226> 13 de marzo 2014
- CALSAMIGLIA, Helena y TUSÓN, Amparo, 2002, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel Lingüística.
- CASTELLÀ, J.M, 1992, *De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic*. Barcelona, Empúries.
- HERRERO CECILIA, Juan, 2006, *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LOUREDA LAMAS, Oscar, 2003, *Introducción a la tipología textual*, Madrid, Cuadernos de lengua española, Arco Libros.
- MARTÍNEZ RODRIGO, Estrella y GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Ana Mª, “La comunicación digital: nuevas formas de lecto-escritura” en *Revista Quaderns Digitals*, disponible en [http://www.quadernsdigitals.net./](http://www.quadernsdigitals.net/) 28 de junio de 2015
- PERDOMO CARMONA, Marialys, 2013, “La influencia de la tecnología celular sobre la lengua española. La mensajería de textos (sms): un asunto para considerar”, en Leonel Ruiz Miyares, María Rosa Álvarez Silva y Alex Muñoz Alvarado (ed.) *Actualizaciones en Comunicación Social*, Vol. 1, Santiago de Cuba, Ediciones Centro de Lingüística Aplicada, pp. 227-230.
- PÉREZ FELIPE, Mercedes, 2003, “Los mensajes de texto a móviles y su presencia en los medios de comunicación: caracterización y sugerencias para la explotación en el aula”, en Hermógenes Perdiguero y Antonio Álvarez, *Actas XIV Congreso Internacional ASELE*, Burgos.
- SEARLE, John, 1976, “Una taxonomía de los actos ilocucionarios”, *Teorema: Revista internacional de filosofía*, Vol. 6, n. 1, pp. 43- 78.
- VELA DELFA, Cristina, 2012, “Análisis pragmático del Asunto en los correos electrónicos: ¿Son relevantes nuestros mensajes?”, *Ogigia*, n. 11, pp. 79- 95.
- VERGARA HEIDKE, Adrián, 2006, “Actos de habla en editoriales del periódico La Nación de Costa Rica”, *Onomázein*, n. 14, pp. 141- 161.

Modelos textuales como ideologías lingüísticas y capital simbólico

Ígor Rodríguez-Iglesias
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

En este artículo se explora cómo las ideologías lingüísticas determinan los modelos textuales. Tales ideologías construyen la producción y reproducción de estos modelos discursivos. En relación a su mercado lingüístico, estos esquemas textuales reciben un específico valor, que, junto al sentido social, estará determinado por las ideologías tanto políticas como lingüísticas. En este trabajo argumentamos que los hablantes están capitalizados en relación a tales modelos, con la consiguiente ganancia social.

Palabras clave

ideologías lingüísticas, modelos textuales, capital simbólico, mercado lingüístico, discurso.

Abstract

In this paper I explore ways in which the textual models are determined by language ideologies. These ideologies construct the production and reproduction of such textual models. In their relation to a linguistic market, they receive their value. Political and language ideologies determine this value and its social sense. Speakers are capitalised in this way.

Keywords

language ideologies, textual models, symbolic capital, linguistic market, discourse.

Introducción

El presente artículo contextualiza los modelos textuales como ideología lingüística. Se trata de esquemas ideologizados, contruidos en relación a un valor social determinado, en función de unas prácticas sociales-discursivas, que se imponen como patrones obligatorios para el conjunto de los hablantes, tanto externos como propios del grupo humano en el que adquieren su valor. Hay, pues, una sanción social respecto de una norma de estilo textual/discursivo, fuera de la cual el hablante es sancionado, se coloca al margen de toda legitimidad y fuera, por tanto, del modelo. Esto no sólo va a tener una repercusión social (por ejemplo, la sanción), sino que puede implicar una afectación tanto en el sentido como el significado discursivo-lingüísticos.

Los textos/discursos, en cuanto a sus géneros textuales, no escapan a la ideología acerca del lenguaje del grupo en cuestión. Es de ello de lo que nos ocupamos en este trabajo, poniendo de relieve cómo en la construcción de tales marcos textuales no sólo median ideologías lingüísticas, sino también otras de carácter sociopolítico. Sea como fuere, los modelos textuales suponen un capital simbólico susceptible de sanción y ganancia en el contexto del mercado lingüístico en el que tienen valor.

De los géneros al hablar

Hay una bibliografía amplísima respecto de los modelos textuales (véase Bajtín 1998; Combettes 1987; Roulet 1989). No pretende este artículo sumarse a las contribuciones sobre las clasificaciones de los géneros, pues, como hemos expuesto, nuestro objetivo es otro: poner de relieve cómo los modelos textuales son una ideología en sí. Sea cual sea la clasificación que se tome, de lo que darán cuenta tales taxonomías –al margen del intento de clasificación de los discursos– será de qué concepción tiene el autor y la corriente de pensamiento a la que se adscribe respecto de lo que debe ser un género o no, incluso qué texto/discurso es susceptible de ser clasificado. Un problema adicional presentarán las clasificaciones jerarquizadoras, que deberían dar cuenta éticamente acerca del filtro categorial que imponen para la valorización y la desvalorización de los tipos de discursos/textos. Es ideológico el proceder.

En el restringido campo literario, como nos presenta el clásico artículo de Krauss (1971), los diferentes teóricos de la Antigüedad hasta el siglo XIX y los del XX han estado influenciados por su momento histórico y las condiciones epistemológicas del mismo a la hora de realizar sus respectivas clasificaciones literarias, bien priorizando y midiendo desde lo narrativo, bien desde lo lírico, respectivamente. Un aparte merece el mencionado Batjín, que trató en profundidad sobre los géneros discursivos (1986; 1997).

Como precisamente este último expuso, “all the diverse areas of human activity involve the use of language” (1986: 60), lo que implica que una teoría general de los géneros no puede restringirse a un único campo simbólico y mucho menos a un determinado estilo y una estética dada, pues –como indica Báez San José (2002: 56)– del hablar como actividad intencionada se deriva que “todo hablar es *conversación* (diálogo) y, a partir de aquí, podrían esbozarse los fundamentos de una teoría universal de los tipos de conversaciones y, por ende, una teoría general de los géneros”. Claro que esta aprehensión conlleva diversos grados de abstracción inherentes a la labor del lingüista, como se preocupa en describir Báez (*ibid.*)

Desde el grado de abstracción del científico social, Bourdieu (2008) nos advierte de que ese hablar como conversación-diálogo responde a unos intercambios discursivos. No es incompatible en este punto con la propuesta inicial de tipos de conversaciones de Báez San José (2002: 57), donde

“El diálogo puede ser monologal monológico, si me dirijo a mí mismo sin desdoblarme en yo –tú, monologal dialógico, si, dirigiéndome a mí mismo, me desdoble en yo– tú expresamente, dialogal monológico, si me dirijo al otro sin que éste último intervenga de otro modo que no sea en el papel de oyente – receptor, y dialogal dialógico, cuando él/los otro(s) también interviene(n) convirtiéndose en yo/yo(es) alternativamente”.

Sin embargo, el objetivo de uno y otro, de Bourdieu y Báez, es diferente. Este último, al esbozar tal sistema inicial de tipos de conversaciones, se encuentra en un primer estadio de descripción de la realidad discursiva para, a través de diferentes grados de abstracción, describir las lenguas y la correspondiente teoría de los esquemas sintáctico-semánticos u oracionales que comportarían, según esta perspectiva desarrollada por Báez San José y sus discípulos en Cádiz y Madrid. En este sentido, Báez, más allá de este esbozo sobre lo discursivo y los fundamentos para los modelos textuales ya no es de utilidad, en lo que respecta al asunto que aquí tratamos. En cambio, Bourdieu, al realizar su descripción sobre los intercambios lingüísticos, lo que significa hablar -dice-, nos aporta los elementos imprescindibles para comprender cómo los modelos textuales funcionan respecto del mismo hablar.

El hablar, intercambios discursivos

El hablar, como actividad comunicativa intencionada, sólo es posible en su realidad intrínseca como intercambio de discursos entre diferentes agentes, incluido un único agente que el esquema tipológico de la conversación que hemos visto con Báez recoge. Sin embargo, a este punto, el de un sujeto que se habla a sí mismo, sólo podría llegarse tras un uso simbólico del hablar, pues no supone un hecho connatural a las lenguas, ya que estas sólo se circunscriben a lo que Apel llama una *comunidad de comunicación*, incluidos los “excluidos”, como indica Dussel (Apel et al. 1992). Los conceptos y términos *comunidad de comunicación*, en la filosofía del lenguaje de Apel (1963), o “comunidad de habla”, para la etnografía de la comunicación de Gumperz (1962), son problemáticos por ser deudores de conceptos en desuso (por problemáticos) en las ciencias sociales como nación o pueblo, incluido el propio concepto de lengua, que los procesos de globalización ponen cada vez más en cuestión (Bloomaert, 2014: 132). Los sociolingüistas vienen contestando a esta idealización, que no es capaz de conciliar con la diversidad lingüística, como ya habían puesto de relieve en 1982 Ferguson y en 1997 Leung, Harris y Rampton (Blommaert y Rampton, Language 6-7). A desinventar las lenguas, pues, nos invitan Makoni y Pennycook (2007), ya tratada como prácticas y como mecanismo de dominación por Fairclough (1989) y (Wodak 1989).

El concepto de mercado lingüístico de Bourdieu nos permite otra perspectiva: no examinar en función de la frontera administrativa, como hace la política lingüística y paralelamente la lingüística como tal. El propio Bally había ya observado en 1913, en su obra *Le Langage et la Vie*, cómo los hablantes que han adquirido y usan un determinado tipo de variedad discursiva son más prestigiados que los que no alcanzan a hablar de un determinado modo con las características lingüísticas y sociales que se exigen respecto del mismo (cf. Bally 1952: 125). Sobre esto volverá más tarde, en el marco del giro discursivo, Foucault, al advertir de que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos”, como indicó el sociólogo francés en la lección inaugural pronunciada en el Collège de France hace ya 45 años, en diciembre de 1970, publicada en 1971 bajo el título de *El orden del discurso* (2005: 14), que da nombre al procedimiento social de circulación de discursos, que no es libre, sino sometido a determinados condicionantes. Esto sirve a Bourdieu para inscribir las prácticas discursivas en un adecuado marco teórico que explique cómo se produce el hablar. Lo hace a través de lo que llama *marché linguistique* (1975), en un conjunto de artículos publicados en las *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* y agrupados en el conocido libro de 1982 *Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques*.

Bourdieu explica que “lo que circula en el mercado lingüístico no es la «lengua», sino discursos estilísticamente caracterizados” (Bourdieu, 2008: 13), conformando una especie de mosaico al que atenerse para la obtención de ganancias simbólicas.

“Los discursos sólo reciben su valor (y su sentido) en relación con un mercado, caracterizado por una ley de formación de precios específica: el valor del discurso depende de la relación de fuerzas que se establece concretamente entre las competencias lingüísticas de locutores” (Bourdieu, 2008: 50).

Bourdieu (*ibid.*) indica que estas competencias lingüísticas son “capacidades de producción socialmente clasificadas” y como tales “caracterizan unidades de producción lingüística socialmente clasificadas”. A su vez, son “capacidades de apropiación y apreciación [que] definen mercados también socialmente clasificados”, contribuyendo “a determinar la ley de formación de precios en intercambios concretos”, sometidos a una relación de fuerzas entre los grupos sociales.

“Todo acto de habla, y en general toda acción, es una coyuntura, una concomitancia de series causales independientes: por un lado, las disposiciones, elaboradas socialmente, del *habitus* lingüístico, que implica cierta propensión a hablar y a decir determinadas cosas (interés expresivo) y cierta capacidad de hablar definida al mismo tiempo como capacidad lingüística de producir infinitos discursos gramaticalmente conformes y como capacidad social que permite usar adecuadamente esta competencia en una situación determinada; por otro, las estructuras del mercado lingüístico que se imponen como un sistema de sanciones de censuras específicas” (Bourdieu, 2008: 12).

Se trata, pues de una relación entre *habitus* y el mercado (*ibid.*). Los *habitus* se definen como

“sistemas de disposiciones duraderas y transponibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para conseguirlos, objetivamente 'reguladas' y 'regulares' sin ser para nada el producto de la obediencia a reglas, y siendo todo esto, objetivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un jefe de orquesta” (Bourdieu, 1991: 92).

Como la cultura, son “formas específicas, socialmente sancionadas de hacer las cosas” (Bernández, 2008: 268), en este caso, en relación al lenguaje.

Se trata pues de “intercambio lingüístico [que] es también un intercambio económico que se establece en una determinada relación de fuerzas simbólica”. Esta relación tiene dos elementos: “un productor, provisto de cierto capital lingüístico, y un consumidor (o un mercado), que proporciona un determinado beneficio material o simbólico” (Bourdieu, 2008: 49), tanto en presencia como en ausencia, ya que “toda la estructura social está presente en cada interacción” (Bourdieu, 2008: 50-51).

Son los modelos textuales (o discursivos) los que están en juego para la obtención de ese beneficio.

Del hablar a los modelos textuales, a través de las ideologías lingüísticas

Los hablantes no estamos aislados del resto de la sociedad ni de lo que en ella es adecuado para la consecución de unos fines específicos. Un hablante puede subvertir las normas sociales y culturales, subversión que, en determinados contextos, puede incluso propiciarle un valor sociológicamente determinado. Sin embargo, esta heterodoxia social –a través de las prácticas discursivas- será sancionada negativamente en los contextos sociales donde se prima la ortodoxia, especialmente en aquellos casos en los que no sólo se prima, sino que se exige y se premia. Es el caso de los textos formales escritos, amén de otros tipos de discurso tanto escritos como orales.

Esa sanción social está sometida a la interpretación que una sociedad tiene sobre la lengua y todo el entramado de interrelaciones sociales, eso que llamamos *ideologías lingüísticas* (o del lenguaje o las lenguas).

Este término –en torno al cual existe ya “una cierta unidad conceptual”, lo que permite una “mayor eficacia analítica” (Del Valle 2007: 19)– puede definirse como “conceptualizations about languages, speakers, and discursive practices” (Irvine 2012), “a mediating link between social structures and forms of talk” (Woolard y Schieffelin 1994: 55). Existen, no obstante, diversas

concepciones acerca de qué son las ideologías lingüísticas (Woolard y Schieffelin, *ibid.*, p. 57; Woolard, 2012: 20): con énfasis en la estructura lingüística (Silverstein: “sets of beliefs about language articulated by users as a rationalization or justification of perceived language structure and use”), con énfasis en lo social (Heath: “self-evident ideas and objectives a group holds concerning roles of language in the social experiences of members as they contribute to the expression of the group”; Irvine: “the cultural system of ideas about social and linguistic relationships, together with their loading of moral and political interests”); y desde un punto de vista general (Rumsey: “shared bodies of commonsense notions about the nature of language in the world”), amén de las propias que nos ofrecen K. A. Woolard y B. B. Schieffelin (1994) o P. Kroskrity (*apud* Del Valle 2007: 21):

“Las ideologías lingüísticas representan una percepción del lenguaje y el discurso como producto de los intereses de un grupo cultural o social específico; es beneficioso concebir las ideologías lingüísticas como múltiples debido a la multiplicidad, en el seno de los grupos socioculturales, de divisiones sociales relevantes (clase, género, clan, élites, generaciones y demás) que tienen el potencial de producir perspectivas divergentes expresadas como índices de pertenencia al grupo; los miembros de un grupo pueden exhibir diferentes grados de conciencia sobre las ideologías lingüísticas locales; las ideologías lingüísticas [...] funcionan como mediadores entre las estructuras sociales y los usos del lenguaje”.

En definitiva, cuando hablamos de *ideologías lingüísticas* hablamos de “las representaciones, sean explícitas o implícitas, que interpretan la relación entre la lengua y los seres humanos en el mundo social” (Woolard 2012: 19).

El concepto tiene una historia relativamente reciente. Como señala Irvine (2012), el recorrido del mismo nos remite a las décadas de 1960 y 1970, cuando la *Etnografía del Habla* puso el énfasis en las concepciones del lenguaje por parte de los hablantes, por constituir patrones culturalmente distintivos en relación al habla. La década de 1980, dentro de esta misma perspectiva, enfocó su mirada a las relaciones entre la lengua, el poder y la política económica. A finales de ese último decenio, adquiere protagonismo lo sociocultural y se comienza a cuestionar la propia ideología lingüística de los mismos lingüistas.

No obstante, Calvet (2005) ya había llamado la atención sobre los constructos lingüísticos como productos ideologizados derivados del colonialismo y, en muchos aspectos, a su servicio. Por su parte –ya lo hemos visto, en referencia a la relación entre el discurso y la sociedad–, el interés de Foucault por los discursos y su orden social y la sociología del lenguaje de Bourdieu anticipan gran parte de todas las cuestiones que la sociolingüística crítica actual desarrolla (cf. Blommaert y Rampton 2011; Duchêne 2008; Block 2006). Es imprescindible señalar que la noción de ideología que manejará Calvet nada tiene que ver con la desarrollada por los antropólogos y lingüistas norteamericanos señalados.

Asimismo, es conveniente, pues, puntualizar que el concepto de ideología no está siendo usado en referencia a un conjunto de creencias equivocadas, malversadas o particularistas, como pudiera sugerir el vocablo en su uso no técnico. Son las vicisitudes del propio término en su primera centuria las que nos inducen a haberlo asumido de tal modo en nuestro vocabulario más común. Creado por Antoine Louis Claude, conde Destutt de Tracy (1754-1836), para dar cuenta de la “naturaleza” humana, de lo racional, de aquello que nos distingue del resto de los animales, para crear, en definitiva, una “ciencia de las ideas” (Silverstein, 2012: 164; van Dijk, 1999: 14), el término *idéologie* “adquirió pronto una connotación negativa debido a los esfuerzos de Napoleón por desacreditar a Destutt de Tracy” (Woolard, 2012: 22). Marx y Engels recogen el testigo napoleónico del texto (*ibid.*, p. 25), por resultar útil a su dialéctica hegeliana. Este sentido negativo se ha mantenido hasta la actualidad, llegando a referir a las ideas equivocadas, las no científicas, como cuando Moreno Cabrera (2008: 186) habla de la “anteposición de la ideología a la ciencia”, en referencia a filólogos y lingüistas políticamente conservadores que entremezclan su pensamiento nacionalista político con sus planteamientos académicos, como G. Salvador. No obstante, la producción del conocimiento no es neutral, pues está institucionalmente determinada

(Duchêne, 2008: 26), por lo que ni siquiera la ciencia está exenta de ideología, tanto en el sentido positivo como negativo, al estar atravesada de tácticas y estrategias de poder (Foucault, 1979: 223).

A Marx y Engels hemos de sumar

“sus seguidores (neo- o no) en nuestro siglo [XX], junto con Lukács, Gramsci y Althusser, entre otros, quienes tienen un papel prominente. Asimismo, del lado no marxista, indefectiblemente nos encontraremos con una serie de sociólogos y filósofos, de los cuales Durkheim y Mannheim son sólo los más famosos” (van Dijk, *ibid.*).

En el sentido actual, en el ámbito académico, y específicamente en la perspectiva de los estudios en la que nos movemos, el concepto de ideología “no propone juicios –al menos en el uso científico y académico” (Silverstein, 2012: 165) y, mucho menos, como estamos viendo, el concepto de *ideologías lingüísticas*, al referir a representaciones de interpretación sobre la relación entre la lengua y los agentes sociales.

Para T. van Dijk, las ideologías son “sistemas que sustentan las cogniciones sociopolíticas de los grupos” (1996: 13), lo que implica que las ideologías respecto de todos los elementos concernientes a lo lingüístico son representaciones intragrupalmente atravesados por un conjunto de elementos de carácter social y político. En estos elementos se inscriben los capitales simbólicos.

Una ideología lingüística “se define solo dentro de un discurso de interpretación o conceptualización de procesos indexicales intrínsecamente dialécticos” (Silverstein, 2012: 171), esto es, en relación al contexto y a la misma estructura discursiva. El autor norteamericano lo ejemplifica en la *entextualización*, el proceso de componer o lograr un texto, para lo que es requisito indispensable reconocer los modelos textuales y discursivos que un determinado tipo de sociedad considera adecuados a según qué situaciones, contextos o tipo de discurso. Con ese *reconocer* estamos aludiendo al “reconocimiento” abordado por Bourdieu (2008: 45) y sobre el que volveremos más adelante.

Para alcanzar esa entextualización, el hablante ha sido sometido a un proceso de inculcación, similar a la endoculturación de Harris (1990: 21):

“Experiencia de aprendizaje parcialmente consciente y parcialmente inconsciente a través de la cual la generación de más edad incita, induce y obliga a la generación más joven a adoptar los modos de pensar y comportarse tradicionales”.

Aunque la endoculturación se refiere a todas las esferas de la vida y al proceso de socialización, especialmente durante la niñez y la pubertad, lo que también implica el lenguaje desde todas sus dimensiones, el concepto de endoculturación no suele ser usado para dar cuenta del mismo por sus limitaciones para explicar cómo se imbrican lenguaje y sociedad. Es el concepto de *habitus* de Bourdieu, que vimos más arriba, el que supera tales limitaciones: a saber, el “sistema de disposiciones estructuradas y estructurantes constituido en la práctica y orientado hacia funciones prácticas” (1991: 91), donde los mismos modelos textuales forman parte del *habitus*, en tanto que formas favorecidas social e institucionalmente.

De esta manera se entiende la adecuación que los ciudadanos de las sociedades occidentales y occidentalizadas llevan a cabo ante la práctica social y discursiva de la declaración judicial, en la que los individuos, a pesar de poder –en el sentido de tener la capacidad efectiva de llevar a cabo algo– dirigirse a un magistrado o juez de cualesquiera de los tribunales de Justicia de un modo parecido a éstos: “A ti que te importa lo que yo hacía”, “pues, mira, tío, hice lo que me dio la gana” o “¿pero qué dices? ¡Si tú no estabas allí!”, no lo hacen, por estar sometidos a unos modelos de discurso incorporados como ideologías lingüísticas a través del *habitus*. Hay todo un conjunto de elementos de naturaleza social y política que atraviesan el discurso y con él el modo en el que se presenta. Esto se ve no sólo en nuestro ejemplo occidentalizante, sino en relación a otro tipo de sociedad, la de los tewa de Arizona, respecto de otro tipo de institución social, los kiva, que exige

una variedad y formas específicas exclusivas que, además, sólo son permitidas socialmente para tal ritual (Kroskrity, 2012: 148). Nada de exótica y extraña esta universal ideologización –en el sentido que le estamos dando aquí– de los modelos discursivos: toda sociedad tiene sus propias ideologías lingüísticas y se atiene a unos modelos socialmente sancionados, por ser precisamente simbólicos.

Cómo los hablantes perciben esta adecuación o inadecuación social se explica a través del valor que adquieren los discursos (y sus modelos) como capital simbólico dentro de un mercado lingüístico, como señala Bourdieu. De ahí que existan discursos, formas específicas y variedades lingüísticas, todos ellos desvalorizados, en función del valor de ese mercado, cuyo punto más extremo se encuentra en los prejuicios lingüísticos. En el otro extremo están los discursos, formas y variedades legitimadas y, por tanto, valoradas como legítimas. Sin embargo, como señala Wodak (1989: XV), la lengua no es un poder en sí y adquiere poder en manos de personas capitalizadas con otros elementos simbólicos, que los convierten en “poderosos” para Wodak. Por otro lado, hay que tener en cuenta, además, que determinadas ideologías lingüísticas, las de los grupos dominantes, tienen su contestación, en unas determinadas resistencias (van Dijk 2005: 12), donde pueden surgir nuevos modelos discursivos, como sucede explícitamente en la música: el rap (De Sousa Santos) o las coplas de carnaval de chirigotas/murgas, comparsas y coros de carnavales como el de Cádiz o Isla Cristina (España) o Montevideo (Uruguay).

Las sociedades complejas están polarizadas en grupos dominantes, que conforman una elite (económica, política, académica, etc.), y grupos dominados. Las ideologías en las sociedades contemporáneas, como señala T. van Dijk (1999: 230), no están limitadas a las clases socioeconómicas. Las ideologías de grupo se desarrollan en “estructuras sociales caracterizadas por el conflicto, la competencia y la dominación” (*ibid.*, p. 227).

Comprender el mercado lingüístico actual precisa asumir el hecho de que estas relaciones de poder y su relación con el control que ejerce y que persigue con el lenguaje están intrínsecamente unidas al nacimiento y desarrollo de los estados modernos, sea cual sea el sistema político y económico. La conceptualización del Estado-nación y la inclusión del parámetro lengua en tal constructo ideológico y político se reconoce tanto en las monarquías como en los socialismos, las democracias occidentales neoliberales, los totalitarismos del siglo XX, entre otros. La polarización dominante/dominados forma parte de un sistema de representación y organización que caracteriza a los Estados occidentales: la “armoniosa organización dicotómica sobre la cual se cimentaría el confort del Occidente colonialista”: civilizado/salvaje, lengua/dialecto, pueblo (o nación)/tribu, etc. (Calvet 2005: 68) responde a una ideología de inferiorización del Otro (Dussel, 1996: 26), las zonas del ser y no-ser de F. Fanon (2009: 42).

Las ideologías de los grupos dominantes se imponen a través de diversas prácticas sociales, entre ellas y fundamentalmente, el lenguaje; esto es, los discursos. Esto ha ocurrido y ocurre mediante el control tanto de sus medios de divulgación-inculcación como de los referidos precios del mercado lingüístico. Estos medios son básicamente (no únicamente) los medios de comunicación y la escuela. Aquellos por “su alta visibilidad y su función inherentemente divulgativa” y porque “construyen el espacio comunicativo del Estado-nación” (Spitulnik, 2012: 215). En cuanto a la escuela, “el sistema escolar cumple una función decisiva en el proceso que conduce a la elaboración, legitimación e imposición de una lengua oficial”, aquella variedad legitimada por el Estado (Bourdieu 2008: 26). “El sistema de enseñanza [...] contribuye sin duda a la devaluación de los modos de expresión populares [...] y a la imposición del reconocimiento de la lengua legítima” (*ibid.*, p. 27), puntualiza el sociólogo francés.

La legitimación forma parte de las estrategias políticas de los Estados (*ibid.*, p. 25) y está estrechamente vinculada al control social ejercido por un poder, en este caso, el estatal, que se autolegitima como estrategia de perpetuación. Pero no sólo el del Estado como tal: también el de los grupos dominantes, cuyos intereses y los del mismo Estado raramente colisionan; o bien

confluyen o se sostienen mutuamente. Para ello, el uso del sistema escolar para tales fines es indispensable.

“No se puede explicar fehacientemente las propiedades y los efectos sociales de la lengua legítima si no se tienen en cuenta [...] las condiciones sociales de imposición e inculcación de ese código culto como principio de producción y evaluación del habla” (*ibid.*, p. 44).

Se produce, pues, no sólo un inducido “conocimiento” de, en pro y en una determinada variedad social (y geográfica) que se legitima como *lengua*, sino también su “reconocimiento” (*ibid.*, p. 45), sin que se advierta a los sujetos sometidos a tal inculcación que lo que circula son discursos estilísticamente caracterizados y legitimados, apreciados, pues (*ibid.*, p. 13). Esta caracterización está vinculada a la evaluación social, incorporada y asumida como *habitus*.

La categorización de modelos textuales

La psicología social contemporánea, como lo hiciera antes la filosofía –ya en la antigua Grecia, Aristóteles con sus *Categorías* (2009)–, da cuenta del proceso de categorización, que se basa en la identificación y la simplificación, en función de unos criterios aplicados y unas características inherentes al objeto categorizado (Leyens y Codol, 1990: 101-103). Este procesamiento de la información a nuestro alcance por nuestro sistema cognitivo que nos permite categorizar está obviamente vinculado a cada categorización que sobre el lenguaje hacemos, incluida la creación de tipologías lingüísticas. Sin embargo, esta explicación psicognitiva no da cuenta de cómo llegan a conformarse como tales. Diferente de tal conformación es la capacidad cognitiva de poder hacerlo. La génesis de las categorizaciones lingüísticas está precisamente en el sistema de valores que conforma el mercado lingüístico, es decir, a lo que socialmente se valora y reconoce como un determinado estilo y no otro.

En relación al sistema de precios del mercado lingüístico y la estructuración sociolingüística de los discursos, el propio mercado lingüístico determina la categorización de los mismos, en virtud de la identificación y la simplificación aludidas, siempre en atención al sistema de precios de cada modelo discursivo que agrupa los diferentes tipos de discurso. De esta manera, los discursos estilísticamente caracterizados del mercado lingüístico se agrupan en conjuntos de discursos, lo que nos permite identificar como mítines, pregones de festejos, cuñas publicitarias, noticias, declaraciones de amor, ataques, disculpas, bromas, etc., cada acto comunicativo. Estos actos y cada situación comunicativa están imbuidos de esta fuerza sociolingüística y sociológica.

Los modelos (o tipos o categorías, como se les quiera llamar) son identificados en función de un determinado ajuste de adecuación lingüística y social (incluidos el tono de voz, el volumen y la postura corporal), un *continuum* fuera del cual no existe el modelo determinado: por ejemplo, los chistes son reconocidos por unas características, que, subvertidas en su conjunto, suponen una sanción social negativa. Lo mismo sucede con una parodia de un cuarteto carnavalesco gaditano (una representación teatral cómica), la declaración judicial ante un juez, la presentación de un noticiero, una situación amorosa, etc. Subvertir las convenciones sociales puede implicar el no reconocimiento del modelo textual, la inadecuación en atención a lo que es considerado sociológicamente pertinente y, por tanto, la referida sanción social.

Las más antiguas y tradicionales tipologías responden precisamente a este hecho:

“La tipología más tradicional es, sin duda, la que Aristóteles propuso en la Retórica para los discursos públicos, distinguiendo entre discursos forenses (jurídicos, pronunciados ante el juez), deliberativos (políticos, pronunciados frente a la asamblea) y epidícticos (valorativos, pronunciados frente al espectador). En la Poética (como Platón en la República), dejó también una tipología de textos literarios que está en la base de la teoría de los géneros: líricos, narrativos y dramáticos” (Herrero Blanco 2005: 317).

Los modelos escritos no son más que aquel tipo de agrupamientos de discursos estilísticamente caracterizados en atención a la sanción social, o mejor, buscando la no sanción, el reconocimiento social, esto es, el beneficio dentro de ese mercado lingüístico, no necesariamente buscando el prestigio al que se refería Bally (1952), pues las más de las ocasiones será una necesidad comunicativa, aunque incorporado como *habitus*, ni el propio agente-sujeto será totalmente consciente de la elección del modelo y, mucho menos, de su mecanismo de elección y construcción.

Según Bourdieu (2008: 62), la previsión de beneficios “no es en absoluto un cálculo consciente, sino del propio *habitus* lingüístico que [...] tiende a funcionar como un sentido de la aceptabilidad y del valor probable de sus producciones lingüísticas y de las de otros sobre los diferentes mercados”. Y, de hecho, y relacionado con lo que veníamos diciendo, “la producción lingüística se encuentra inevitablemente afectada por la previsión de las sanciones del mercado”.

Los modelos textuales escritos no sólo se diferencian del resto de modelos en su soporte, su canal, su medio. Su variación sociolingüística suele ser más restringida, especialmente, en los modelos textuales escritos relacionados con la administración del Estado o las empresas. Otras diferencias no nos interesan aquí, tan sólo en cuanto que ponen de relieve cómo los modelos escritos están institucionalizados y caracterizados lingüística, sociolingüística y sociológicamente; por ejemplo, en su formalidad, su léxico, etc.

En relación a las diferencias diamétricas en general (escritura/oralidad; Mioni, 1983: 508), debe tenerse en cuenta que “un sistema de escritura siempre supone un empobrecimiento manifiesto de la riqueza del habla que intenta reflejar” (Moreno Cabrera, 2000: 173), sin que exista “ninguna razón para sobrestimar el papel de la escritura” (Haarmann, 2001: 15) como tal. Así, en opinión de este último autor, “todos los puntos de vista que vinculan de forma directa el progreso de la civilización con la posesión de la escritura y del «arte» de escribir, tienen un curioso regusto, ya sea éste una porción de despreocupada ingenuidad, ya una buena dosis de chovinismo cultural” (*ibid.*, p. 14); sin duda, un etnocentrismo característico de la arqueología del poder sapiencial (cf. Foucault, 2002: 298 y ss.), especialmente en lo que respecta al “racismo epistémico” que describe Grosfoguel (2013) y las “formas de dominio colonial y neocolonial de los saberes de las ciencias sociales y las humanidades”, así como sus “herencias coloniales”, de las que nos advierte Lander (2000:53).

Conclusión

En el conjunto de relaciones sociales, esto es, discursivas que conforman, a través de los diferentes campos simbólicos, un determinado mercado lingüístico, la circulación de los discursos estilísticamente caracterizados está atravesada por una ideología lingüística o un conjunto de ideologías lingüísticas, unidas a un conjunto de elementos sociológicos (entre ellos los políticos), que interseccionalmente determinan qué discursos, a través de su forma, están legitimados para las situaciones dadas, y cuales no.

A su vez, el significado social, así como el sentido y el significado lingüísticos, no sólo van a depender de los modelos discursivos o textuales, sino que van a retroalimentar la sanción y la forma en que los discursos deben aparecer, en ese mercado y sociedad dada.

Un examen en profundidad desde un marco categorial basado en una ideología de la igualdad y la justicia social deberá permitir, en un futuro, poner las ideologías lingüísticas y sociopolíticas a que dan lugar diversos modelos textuales en relación con las ideologías de la desigualdad, dominación e inferiorización sobre las que el mercado lingüístico es sustentado.

Referencias bibliográficas

- APEL, K.-O., DUSSEL, E. y FORNET, R., 1992, *Fundamentación de la ética y filosofía de la liberación*, México, Siglo XXI/UAM-Iztapalapa.
- ARISTÓTELES, 2009, *Categorías*, Buenos Aires, Colihue.
- BÁEZ SAN JOSÉ, V. (2002): *Desde el hablar a la lengua*, Málaga: Ágora.
- BALLY, Ch., 1952, *Le Langage et la Vie*, Génova, Librairie Droz.
- BAJTÍN, M., 1986, *Speech genres and other late essays*, Austin, University of Texas Press.
- BAJTÍN, M., 1998, *Estética de la creación verbal*, Madrid: Siglo XXI.
- BERNÁRDEZ, E., 2008, *El lenguaje como cultura*, Madrid, Alianza.
- BLOCK, D., 2006, *Multilingual Identities in a Global City: London Stories*, London, Palgrave.
- BLOMMAERT, J., 2014, "Sociolinguistics", en C. Leung y B. Street (eds.), *The Routledge Handbook of English Language Studies*, Londres, Routledge, pp. 131-144.
- BLOMMAERT, J. y RAMPTON, B., 2011, "Language and Superdiversity: A position paper", *Working Papers in Urban Language & Literacies*, paper 70.
- BOURDIEU, P. y BOLTANSKI, L., 1975, "Le fétichisme de la langue", *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 1, n°4, pp. 2-32.
- BOURDIEU, P., 1991, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus.
- BOURDIEU, P., 2008, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal.
- CALVET, L.-J., 2005, *Lingüística y colonialismo. Breve tratado de glotofagia*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- COMBETTES, B., 1987, "Types de textes et faits de langue", *Pratiques*, núm. 56, pp. 5-17.
- DE SOUSA SANTOS, B., "Boaventura de Sousa Santos e músicos reafirmam o rap como forma de resistência", *Jornal I*, 2014, disponible en <<http://www.ionline.pt/317970>> [28-09-2015].
- DEL VALLE, J., 2007, "Gltopolítica, ideología y discurso: categorías para el estudio del estatus simbólico del español", en J. Del Valle (ed.), *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*, Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- DUCHÊNE, A., 2008, *Ideologies across nations: the construction of linguistic minorities at the United Nations*, Berlín: De Gruyter.
- DUSSEL, E., 1996, *Filosofía de la liberación*, Bogotá, Nueva América.
- FAIRCLOUGH, N., 1989, *Language and power*, Essex/Nueva York, Longman.
- FANON, F., 2009, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal.
- FOUCAULT, M., 1979, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta.
- FOUCAULT, M., 2002, *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M., 2005, *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets.
- GROSFUGUEL, R., 2013, "Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI", *Tabula Rasa* No.19, pp. 31-58.
- HAARMANN, H., 2001, *Historia universal de la escritura*, Madrid, Gredos.
- HARRIS, M., 1990, *Antropología cultural*, Madrid, Alianza.
- HERRERO BLANCO, Á. (2005): "Lenguaje y texto", en Á. López García y B. Gallardo Paúls (2005), pp. 289-324.
- IRVINE, Judith, "Language Ideology", en Oxford Bibliographies, 2012, disponible en <<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0012.xml#>> [15-09-2015].
- KRAUSS, W., 1971, "Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios", en E. de Bustos (coord.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, 1982, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 79-90.

- LEYENS, J.-P. y CODOL, J.-P., 1990, "Cognición Social", en M. Hewstone, W. Stroebe, J.-P. Codol y G. M. Stephenson (dir. y coord.), *Introducción a la Psicología Social. Una perspectiva europea*, Barcelona: Ariel.
- MAKONI, S. y PENNYCOOK, A. (ed.), 2007, *Disinventing and Reconstituting Languages*, Clevedon, Multilingual Matters.
- MIONI, A. M., 1983, "L'italiano tendenziale: osservazioni su alcuni aspetti della standardizzazione", in AA.VV., *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pelegrini*, Pisa, Pacini, pp. 495-517.
- MORENO CABRERA, J. C., 2000, *La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica de la discriminación lingüística*, Madrid, Alianza.
- ROULET, E., 1989, *Modèles du discours*, Berna, Peter Lang.
- SILVERSTEIN, M., 2012, "Los usos y la utilidad de la ideología", en B. Schieffelin, K. A. Woolard y P. V. Kroskrity (eds.), *Ideologías lingüísticas. Práctica y teoría*, Madrid, Catarata, pp. 164-192.
- VAN DIJK, T., 1996, "Análisis del discurso ideológico", *Versión*, 6, UAM-X, México, pp. 15-43.
- VAN DIJK, T., 1999, *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa.
- VAN DIJK, T., 2005, "Ideología y análisis del discurso", *Utopía y Praxis Latinoamericana* / Afio, 10 n° 29, pp. 9-36.
- WODAK, R., 1989, *Language, power and ideology. Studies in political discourse*, Amsterdam, Benjamins.
- WOOLARD, K. A., 2012, "Introducción. Las ideologías lingüísticas como campo de investigación", en B. Schieffelin, K. A. Woolard y P. V. Kroskrity (eds.), *Ideologías lingüísticas. Práctica y teoría*, Madrid, Catarata, pp. 19-69.
- WOOLARD, K. A. y SCHIEFFELIN, B. B., 1994, "Language Ideology", *Ann. Rev. Anthropol.*, 1994, 23, pp. 55-82.

De mona burguesa a virago: Una lectura cinésica de la Jacinta galdosiana

Nadia Gisele Arias
Universidad Católica Argentina

Resumen

Desde una aproximación cinésica atenta al subtexto gestual que recorre la novela, la muchas veces marginal figura de Jacinta, relegada al papel de dama burguesa y ángel del hogar, es redescubierta en su carácter de auténtica *virago*, vértice central en la relación cuadrangular, organizada en triángulos superpuestos, que estructura *Fortunata y Jacinta*.

Palabras clave

Fortunata y Jacinta – cinesis – *virago* – mona burguesa - Bourdieu

Abstract

From a kinesic approach, the often marginal figure of Jacinta -relegated to the role of bourgeois lady and Angel in the House- is rediscovered as a genuine *virago*, central vertex in the quadrangular relationship, organized in overlapping triangles that structure *Fortunata y Jacinta*.

Keywords

Fortunata y Jacinta – kinesics– *virago*- bourgeois lady - Bourdieu

En el contexto del proceso de positivización que recorre el siglo XIX –con el método positivo de Comte, la teoría sobre la herencia natural de Lucas, los principios de raza, medio y momento de Taine, la filosofía sintética de Spencer- y de los condicionamientos y limitaciones de la materialidad y corporalidad, propios de la más modélica estética real-naturalista¹, el discurso gestual deviene en elemento estructurante en la construcción del relato de aquella que recibió el título de “la cumbre de la narrativa galdosiana” (Rico: 1980, 469).

Ciertamente, la descripción físico-corporal como modo de presentación y definición de los personajes, así como también la elección de la vía cinésica como medio de comunicación de estos personajes entre sí, inscribe *Fortunata y Jacinta* dentro de un péndulo que se mueve de lo externo a lo interno: lo que es interno e invisible se plasma, en primer lugar, en lo externo observable. Desde la materialidad perceptible de la gestualidad, accedemos a la esencia profunda de los personajes, a las raíces de su personalidad; a partir de lo corporal-gestual nos adentramos en lo insondable de cada ser, en la identidad genérica y social que afecta sus móviles más internos.

Desde una aproximación cinésica atenta al subtexto gestual que recorre la novela, la muchas veces marginal figura de Jacinta, relegada al papel de dama burguesa y ángel del hogar, es redescubierta, en su primacía y estamento, como vértice central en la relación cuadrangular, organizada en triángulos superpuestos², que estructura la novela, cifra de la complejidad de la escritura realista del siglo XIX y exponente elocuente de la polisemia y ambigüedad del realismo-naturalismo galdosiano.

Jacinta, *mona del Cielo*: Retrato de una esposa burguesa

Inscriptos en el código realista³, los nombres de los personajes de *Fortunata y Jacinta*, su indumentaria, los espacios que habitan y demás aspectos que hacen a su vida material no son meros accesorios o elementos secundarios destinados a servir de telón de fondo de acciones y caracteres. Por el contrario, constituyen elementos condicionantes y limitadores de los personajes, bajo la lógica positivista que sugiere que *las cosas hacen a los hombres*⁴.

¹ La apelación “real-naturalista” con la que nos referimos al movimiento que domina la segunda mitad del siglo XIX español no desconoce las diferencias existentes entre Realismo y Naturalismo, sino que destaca la imbricación y superposición de estos movimientos, característica de la literatura española, en donde el Naturalismo nunca llega a ser una doctrina autosuficiente y exclusiva, sino supeditada a la estética realista (cfr. Lissorgues, Yvan. *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*; Caudet, Francisco. *Zola, Galdós y Clarín. El naturalismo en Francia y España*).

² Entendemos el vínculo entre Fortunata, Juan, Maximiliano y Jacinta como una relación de triángulos superpuestos (Fortunata-Jacinta-Juan, por un lado; Fortunata-Juan-Maximiliano, por otra), pero enmarcada en una relación cuadrangular más amplia, que permite destacar la vinculación entre Fortunata-Jacinta-Maxi y Juan-Jacinta-Maxi. En efecto, aun cuando no podamos hablar de una relación de presencia entre Jacinta y Maxi, no obstante ambos se hallan enlazados, por una parte, por la figura de Fortunata, vértice activo que los impulsa a la actividad, y, por otra parte, por Juan, vértice pasivo que, ya sea por negación o rechazo, los encamina en el mismo proceso de autodescubrimiento y toma de conciencia de sí a que los conduce, por otras vías, su relación con Fortunata.

Estas relaciones triangulares cuentan con el estudio clásico de R. Gullón, quien, en “Estructura y diseño en *Fortunata y Jacinta*”, analiza cómo la acción de la novela “se basa sobre el clásico triángulo amoroso: mujer, marido, amante. Pero en esta novela el triángulo es cambiante: se deshace y vuelve a rehacerse” (Cardona, 2011: 133).

Consecuencia lógica de esta interdependencia es la inexistencia de parejas en esta relación cuadrangular; hecho que, en principio, podría resultar sorpresivo si pensamos que ésta se encuentra conformada, de hecho, por dos matrimonios.

³ Si bien *Fortunata y Jacinta* suele ser catalogada como una de las novelas más representativa del realismo español, en términos más precisos, se inscribe en un código romántico-realista o realismo romántico –según el término acuñado por Donald Fanger-, debido a la hibridación o superposición de elementos de ambos códigos. Los aspectos folletinescos de la novela han sido uno de los aspectos románticos más estudiados por los críticos (cfr. Betina Lippenholtz, “*Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, ¿una novela romántica o un folletín realista?”).

⁴ Como señala Ángel Casado en “Novela y vida: el valor de lo cotidiano en Galdós”, todos estos aspectos materiales “desempeñan un papel destacado en el desarrollo de la trama, llegando a *empapar*, como por un proceso de ósmosis, a los personajes de carne y hueso, y entablar con ellos una peculiar relación dialéctica que repercute en comportamientos y acciones” (1998: 189).

En este contexto de condicionamientos de la materia, de determinaciones que la sociedad impone al individuo, el cuerpo y toda la materialidad ligada a éste se definen como portadores de signos de clase, depositarios de toda una visión del mundo social. Enunciado sobre la base del cual elabora P. Bourdieu su concepto de “cuerpos de clase”:

Los esquemas del *habitus*, formas de clasificación originarias, deben su eficacia propia al hecho de que funcionan más allá de la conciencia y del discurso, luego fuera de las influencias del examen y del control voluntario: orientando prácticamente las prácticas, esconden lo que se denominaría unos *valores* en los gestos más automáticos o en las técnicas del cuerpo más insignificantes en apariencia, como los movimientos de las manos o las maneras de andar, de sentarse o de sonarse, las maneras de poner la boca al comer o al hablar, y ofrecen los principios más fundamentales de la construcción y de la evaluación del mundo social (1999: 477).

Producto social, expresión de la relación de la persona con el mundo social que lo rodea, no hay en el cuerpo signos propiamente “físicos”, “el color y el espesor de la pintura de los labios o de la configuración de la mímica, exactamente igual que la forma del rostro o de la boca, se leen inmediatamente como indicios de una fisonomía moral, socialmente caracterizada” (Bourdieu, 1999: 190).

De este modo, los cuerpos burgueses y proletarios que habitan el espacio de *Fortunata y Jacinta* devienen en productos de una fabricación propiamente cultural, de modo que hasta sus aspectos más naturales en apariencia –las dimensiones (volumen, estatura, peso) y formas (redondas o cuadradas, rígidas o flexibles) de su conformación visible- manifiestan toda una relación con el cuerpo, revelan las disposiciones más profundas del *habitus* (Bourdieu, 1999: 188).

Representante de la burguesía y del convencionalismo social, JACINTA recrea en su corporalidad la belleza canónica encomiada por la cosmovisión burguesa.

“Su tez finísima y sus ojos, que despedían alegría y sentimiento”, componiendo “un rostro sumamente agradable”, junto con “su cara porcelanosa” (1951: I, iv, 55)⁵ albergan todos los *topoi* que determinan, al decir de P. Ariès en su *Historia de la vida privada*, la belleza del cuerpo femenino burgués: “blancura de la tez, realizada por un toque rosado, cabellera rubia, disposición armoniosa de los rasgos, rostro alargado, nariz aguda y regular, ojos vivos y reidores, labios finos y bermejos” (1991: 55).

Asimismo, el resto de los personajes burgueses femeninos confirman este paradigma de belleza: de la joven Barbarita se dirá, por ejemplo, que “cumplidos los quince años, era una chica bonitísima, torneadita, fresca y sonrosada” (1951: I, ii, 24). E incluso a sus cincuenta y dos, su “fisonomía y expresión eran de juventud y gracia, iluminadas por una sonrisa que era la pura miel” y “su cara tenía la frescura de las rosas cogidas pero no ajadas todavía” (1951: I, ii, 28).

Como correlato de estos atributos corporales de clase, Jacinta cumple admirablemente su papel en la sociedad: “cuida a su marido con cariño, no alborota ante sus infidelidades ni reclama su propia satisfacción sexual, es sumisa y resignada, practica la beneficencia” (Sinnigen, 1996: 123). Encarna, en una palabra, el paradigma del *ángel del hogar*, polo positivo de la feminidad que el siglo XIX procura encontrar en las hijas espirituales de María.

En honor a su carácter angelical, el cuerpo femenino burgués comparte con estos seres celestiales su inmaterialidad y pureza, bajo la exigencia de descorporeización del amor que impera como fenómeno social típico de la segunda mitad del siglo XIX. Las referencias a la belleza de Jacinta se reducen casi exclusivamente a la gracia y delicadeza de su rostro, mientras que poco se

⁵ Teniendo presente la edición de Alianza de 1983, la de Cátedra, a cargo de Francisco Caudet, de 2009 y la de Castalia, a cargo de James Whiston, de 2010 - cuyas introducciones y notas consultamos-, optamos por la edición de Espasa Calpe de 1951, como fuente primaria principal al momento de citar fragmentos textuales de la novela, luego de un análisis contrastivo con ediciones más recientes que la respalda y avala nuestra elección.

nos da a conocer del resto de su cuerpo, salvo vagas menciones a su “talle y figura delicadas” (1951: I, iv, 55).

De hecho, si algo conocemos del físico de Jacinta lo es por vía negativa, por enumeración de carencias: en efecto, ante el cuerpo asexuado de su esposa, el mismo Juan reconocerá que, para ser afectuoso con ella, “necesitaba apelar a su misma imaginación dañada, revestir a su mujer de formas que no tenía y suponérsela más ancha de hombros, más alta, más mujer” (1951: I, xi, 209).

El cuerpo, propio y ajeno, constituye, para la mujer burguesa, la otredad, cuya sola posibilidad de manifestarse despierta el pudor y la vergüenza que rigen todo comportamiento femenino. De este modo, la sociedad señala con su interdicción o su permiso las partes del cuerpo consideradas zonas privilegiadas de expresividad (Sarlo, 2000: 199), y reserva para el resto las notas de lo ‘impuro’, ‘prohibido’ y ‘ominoso’ propias del tabú.

Exteriorización del pudor, el rubor “es, por definición, una señal: cuando se produce, es porque algo está sucediendo en otra esfera; es la marca de los sentimientos sobre el cuerpo” (Sarlo, 2000: 197).

Es así que, ante la cariñosa mirada que Estupiñá le dirige en plena reunión familiar, mirada que iba acompañada por la sugerencia de que “la noble familia tuviera pronto sucesión, como él esperaba... y sospechaba... y creía”, “Jacinta se puso muy colorada, y todos, todos los presentes, incluso el Delfín, celebraron mucho la gracia” (1951: I, x, 184). Signo de clase, el rubor “garantiza la pureza de los sentimientos, la virginidad del corazón” (Sarlo, 2000: 198).

De este temor de ver al cuerpo manifestarse proviene la contención, es decir, “la preocupación de evitar cualquier manifestación orgánica capaz de recordar que el cuerpo existe” (Ariès, 1991: 152). En otras palabras, el decoro se convierte en requisito fundamental, en virtud de la moderación que debe regir los impulsos y pasiones femeninas.

Especialmente en lo referido al vínculo con sus suegros o esposo, los gestos de Jacinta confirman, en efecto, dichas notas de ‘control’ y ‘medida’:

La contemplación ideal de lo que aquellas facciones tenían de desconocido, el trasunto de las facciones de la madre, era lo que más trastornaba a Jacinta, enturbiando su piadosa alegría. Entonces sentía las cosquillas, pues no merecen otro nombre, las cosquillas de aquella infantil rabia que solía acometerla, sintiendo además entre sus brazos cierto prurito de apretar y apretar fuerte para hacerle sentir al infiel el furor de paloma que la dominaba. Pero la verdad era que no apretaba ni pizca, por miedo de turbarle el sueño (1951: I, x, 172).

La descorporeización de la mujer y la exigencia de contención gestual hacen del cuerpo de la esposa burguesa el menos pasional, dentro de una cosmovisión que define el matrimonio como contrato regulador de la pasión y la propiedad (Sinnigen, 1996: 130).

Más aún, el destino sexual de Jacinta se inscribe en lo que Beauvoir analiza como la función deserotizadora del matrimonio burgués para la mujer, pues “pretendiendo dar a su vida erótica una dignidad ética, en realidad, se propone suprimirla” (2001: 214). En su intento por regularizarlo, el matrimonio mata el erotismo femenino, pues la esposa “no debe conocer placer más que de una forma específica y no individualizada: [...] como para los dos esposos el comercio sexual se convierte en una institución, el deseo y el placer se superan hacia el interés social” (Beauvoir, 2001: 214).

En este sentido, una excesiva belleza en la esposa puede convertirse en elemento disonante para una institución destinada a encauzar la pasional feminidad. De ahí que no se le exija belleza a la esposa burguesa, pues, como señala Nicolás Rubín, “no hay que creer en otro amor que el espiritual, o sea en las simpatías de alma con alma...” (1951: II, iv, 293). Doña Lupe incluso sentenciará que “las mujeres casadas no deben ser muy hermosas” (1951: II, iv, 299), como si la belleza conllevara, en su esencia, el pecado.

A este respecto, Jacinta parece cumplir los requisitos burgueses, pues, como el mismo narrador reconocerá, tenía “más gracia que belleza” (1951: I, iv, 55).

En efecto, frente a los calificativos de ‘*belleza*’ y ‘*hermosura*’ que definen a Fortunata, la *gracia* de Jacinta se traduce en su carácter de *MONA*, como calificativo típico de la ‘*belleza*’ burguesa.

Éste es, ciertamente, tanto uno de los primeros atributos que el narrador adjudica a la futura esposa de Santa Cruz, cuanto el predominante en las descripciones que éste le dedica: “Jacinta era de estatura mediana, [...], lo que se llama en el lenguaje corriente una mujer *mona*” (1951: I, iv, 54).

Asimismo, el término sirve no sólo a la valoración física de Jacinta por parte del narrador, sino que, además, condensa la apreciación de Juanito hacia su esposa y designa un punto de contraste con su amante: “Juan tenía temporadas. En épocas periódicas y casi fijas se hastiaba de sus correrías, y entonces su mujer, tan *mona* y cariñosa, le ilusionaba como si fuera la mujer de otro” (1951: I, viii, 108). En palabras del propio Juan: “-¿Qué puedo yo ocultar a esta *mona* golosa?... Te como; mira que te como” (1951: I, v, 58).

Igualmente, el narrador contrapone el título de *mona del Cielo* de la esposa de Santa Cruz con la referencia, casi vulgar, de Fortunata como *la otra*: “En esto *la mona del Cielo*, impaciente porque no venía Guillermina, salió un instante al corredor. Al verse sola, creyó sentirse *la otra* con más valor para dar un escándalo...” (1951: III, vi, 532).

La descripción de Jacinta como “una mujer *muy mona*”, que “lo tenía todo: bondad, talento y virtud” (1951: II, vi, 330) por parte de doña Manolita, la señora que ayudaba a las monjas de Las Micaelas en las clases de lectura y escritura y que no tardará en entablar relación con Fortunata, se traslada, a su vez, a la caracterización que aquella hace de los objetos obsequiados por la esposa de Juan: “-Jacinta es una de las señoras que más han ayudado a sostener esta casa. [...] ¿Se ha fijado usted en aquellos grandes ramos, *monísimos*, con flores de tisú de oro y hojas de plata? [...] Pues los regaló Jacinta. Y el manto de la Virgen, el manto de brocado con ramos..., ¡qué *mono*!, también es donativo suyo” (1951: II, vi, 330). Incluso a “la custodia en que se pone al propio Dios, que también vino de allá” le transferirá doña Manolita el atributo burgués de Jacinta, pues “no vaya a creer que es de oro: es de plata sobredorada; pero *muy mona*, ¿verdad?” (1951: II, vi, 331).

La identificación ‘*mona*- Jacinta- burguesía’, con la que doña Manolita hace la presentación de ésta ante Fortunata, cala hondo en el interior de la joven proletaria, quien, como apunta el narrador, “tenía su pensamiento tan en lo hondo, que no paró mientes en la increíble tontería de llamar *mona* a una custodia” (1951: II, vi, 331).

En efecto, la valoración del calificativo *mona* como definitorio de la mujer burguesa queda impreso en Fortunata, hasta el punto de convertirse en el epíteto con que acompañará sus frecuentes cavilaciones acerca de Jacinta, quien, a partir de entonces, será para ella la *mona del Cielo*, “el modelito, el ángel, la mona de Dios...” (1951: IV, i, 617)⁶.

En consonancia con este calificativo burgués, más que de pasión, debiéramos hablar de afecto en el vínculo Jacinta-Juan. Así al menos lo revelan las camas separadas de los esposos, detalle destacado por numerosos críticos⁷, así como las múltiples escenas de teatralidad maternal-infantil que transponen los roles de esposa-esposo en madre-hijo: “Jacinta fue hacia él, le echó los

⁶ En efecto, la internalización –ya sea por habituación de clase postergada o por sometimiento personal- de la superioridad de la axiología burguesa, se plasma en la fascinación de la carente Fortunata ante los talismanes propios de esta clase asumidos por la pareja Santa Cruz, y condensados en el título de *mona del Cielo*. Ser *mona* se convierte en el paraíso social al que anhela ingresar Fortunata, no tanto porque le importe crecer socialmente, cuanto porque allí habita Juanito y la posibilidad de estar siempre con éste. Anhelo que se traduce en el afán de imitación de Fortunata del “rostro y el andar, los modales y el vestido” de la esposa de Santa Cruz (1951: II, vi, 332): “Era un deseo ardentísimo de parecerse a Jacinta, de ser como ella, de tener su aire, su *aquel* de dulzura y señorío. [...] De modo que si le propusieran a la prójima, en aquel momento, transmigrar al cuerpo de otra persona, sin vacilar y a ojos cerrados, habría dicho que quería ser Jacinta” (1951: II, vi, 332).

⁷ “La frialdad relativa de su trato arranca del tabú del incesto que deserotiza la mirada y se expresa en el temor de Jacinta en la noche de bodas, las dos camas en las que duermen los esposos, la frustración sexual de Jacinta y los repetidos apartamientos de Juanito” (Sinnigen, 1996: 122).

brazos al cuello y le arrulló como se arrulla a los niños cuando se les quiere dormir” (1951: I, v, 76), y luego “inclinóse sobre el lecho y empezó a hacerle mimos a su marido, como podría hacérselos a un niño de tres años” (1951: I, viii, 127).

Por su parte, Juanito Santa Cruz asume, a su vez, su rol infantil: “¡Y cómo se hacía el nene cuando su mujer, con deliciosa gentileza materna, le cogía entre sus brazos y le apretaba contra sí para agasajarle, prestándole su propio calor!” (1951: I, x, 171).

La siguiente escena es, sin embargo, aún más elocuente al respecto:

- Güeno –replicó él con puerilidad graciosa, tomando el tono de un niño a quien arrullan.
 - A ver si te duermes... Cierra esos ojitos. ¿Verdad que me quieres?
 [...] Entre dientes le cantaba una canción de adormidera, dándole palmadas en la espalda.
 - ¡Qué gusto ser bebé –murmuró el Delfín-: sentirse en los brazos de la mamá, recibir el calor de su aliento y...!
 Pasó otro rato y Juan, despabilándose y fingiendo el lloriqueo de un tierno infante en edad de lactancia, chilló así:
 -mamá..., mamá... (1951: I, x, 174)

Resulta interesante, en este sentido, el paralelismo entre escenas como las transcritas y otras ilustrativas del vínculo entre Jacinta y su protegido Juanín:

“Jacinta vio aparecer su cara inteligente y socarrona. Cuando él la vio quedóse algo turbado y se arrió a la pared. Acercósele Jacinta, mostrándole severidad y conteniendo la risa..., pidióle cuentas de sus horribles crímenes. [...] Escondía el Pituso la cara muy avergonzado, y se metía el dedo en la nariz...” (1951: I, x, 185),
 “-Te voy a matar, pillito –le dijo su mamá adoptiva, arrojándose ante él y conteniendo la risa” (1951: I, x, 197).

En suma, Jacinta denota una serie de marcas corporales de clase que devienen, en última instancia, en instrumentos privilegiados de distinción burguesa, en signos identitarios y diferenciadores respecto del marginal proletariado, conformadores de todo un conjunto de prácticas enclavables. De este modo, mentalidades y hábitos divergentes, alejados en forma y fondo, parecen impedir toda aproximación o mezcla entre las clases madrileñas.

Jacinta, *virago*: Retrato de un individuo

Pese a ser la síntesis femenina del cuerpo de clase burgués, la corporalidad de Jacinta detenta un atributo disonante que le impide convertirse en la perfecta casada del siglo XIX: su esterilidad.

En efecto, la ideología burguesa que define el papel de la mujer está organizada alrededor de la figura de la esposa-madre⁸: la mujer debe desear al hombre sólo con fines maternos, amar al niño en él y a los niños que éste le proporcionará. En palabras de Simone de Beauvoir, “la vocación del hombre es la acción [...], pero el matrimonio tradicional no invita a la mujer a trascenderse con él, sino que la confina a la inmanencia. Así no puede proponerse otra cosa que edificar una vida equilibrada en la que el presente, prolongado al pasado, escapa a las amenazas del mañana, es decir, precisamente, a edificar una dicha: [...] perpetuará la especie humana a través del porvenir” (2001: 226-7).

Si la construcción social burguesa de lo femenino conlleva una valoración de la mujer proporcional a su corporeidad procreadora, Jacinta, en tanto que esposa sin hijos, realiza sólo la mitad de su función (Melendreras Regueiro, 2000: 366). Como apunta Beauvoir, “en un mundo

⁸ A este respecto, Sinnigen cita la descripción de Nash relativa a la moralidad sexual de la época: “la moral sexual fundada en la doble moral sexual y la consideración de la mujer como ser asexual cuyo impulso a la maternidad sería análogo al impulso sexual del varón” (1996: 124).

donde la mujer es esencialmente definida como hembra, es preciso que en tanto que hembra esté íntegramente justificada” (2001: 214).

Frente a la deserotización y descorporeización de la mujer descripta unos apartados atrás, esta exigencia de maternidad revela una de las más destacadas contradicciones y paradojas del código burgués. En palabras de Sinnigen, “el hecho de que la angelical Jacinta sea estéril se convierte en un tema central, de tal manera que hace destacar las demandas paradójicas de una cultura que exige que la mujer sea al mismo tiempo ‘naturalmente’ asexuada y fértil” (1996: 121).

Ya sea por mandato de clase o como medio para obtener cierta individualidad frente al marido, el deseo de maternidad deviene, en Jacinta, en auténtica obsesión. Su deseo de tener hijos es presentado bajo la forma de pulsión desmedida, de afán obsesivo, de manía: “Mi mujer –dice Juan- tiene una pasión que la domina, mejor dicho, una manía que la tiene trastornada [...] La manía de los hijos [...]. Mi mujer perdió la chaveta” (1951: II, vii, 383). El mismo narrador comenta que dicha pasión la hacía parecer “en ocasiones monomaníaca” (1951: I, vi, 89), que “su mente padecía alucinaciones y desvaríos” (1951: I, viii, 111) y que había “días en que se sentía muy tocada de la manía” (1951: I, viii, 111).

Incluso un personaje alejado socialmente de su entorno, como Deogracias, miraba “a su ama como se mira a la persona de cuya razón se duda”, “con expresión de incredulidad, casi de burla”, cuando ésta confunde el maullido de unos gatos con el llanto de un niño (1951: I, vi, 90).

En suma, el obsesivo anhelo de maternidad de la esposa de Santa Cruz deviene en auténtica pasión, en virtud de su fuerza y persistencia en el tiempo (Sarlo, 2008: 177), cuyo motor de inspiración es el deseo.

Esta irrupción del mundo pasional en el ámbito burgués se revela, de una parte, en el desmejoramiento físico de que es víctima el canónico cuerpo de Jacinta. Pues, en palabras de Juanito, “de la pena que le causa su esterilidad se ha desmejorado, ha enflaquecido, y hace algún tiempo que se ha llenado de canas” (1951: II, vii, 383).

Asimismo, el deseo materno imprime en la gestualidad burguesa de Jacinta modos corporales que la aproximan al mundo proletario de la amante de su esposo, en un proceso que Sinnigen dio en llamar “fortunatización” de Jacinta (Sinnigen, 1996: 132).

En efecto, los controles y separaciones tan nítidamente establecidos, en un principio, entre amante y esposa se desdibujan cuando se ingresa en el terreno de la maternidad frustrada de Jacinta, con lo cual se logra una patente asimilación, imitación o, al menos, aproximación a la figura de Fortunata.

Claro ejemplo de ello es la reacción que evidencia la esposa de Santa Cruz al escuchar *la idea* de Fortunata respecto del papel que le corresponde a cada una en virtud de su esterilidad o fertilidad. Al ser descubierta en su escondite,

la Delfina se levantó de repente, poseída de la rabia de paloma que en ocasiones le entraba. ¡Ánimas benditas! De un salto salió al gabinete. Estaba atormentada de tanto llorar y de tantísima cólera como sentía... No podía hablar..., se ahogaba. Tuvo que hacer como que escupía las palabras para poder decir con gritos intermitentes: “¡Bribona..., infame, tiene el valor de creerse!... (1951: III, VI, 565).

Alejada de la imagen comúnmente asociada a ella, Jacinta se descompone, pierde el control, balbucea, insulta, y, de hecho, provoca la gresca que sigue (Sinnigen, 1987: 132) que, como apunta el narrador, podría haberse evitado de no haber reaccionado como lo hizo la esposa de Juan (1951: III, vi, 565). Nótese, asimismo, la comparación de la joven con una paloma, imagen anteriormente asociada con Fortunata y simbólicamente vinculada a la voluptuosidad y el deseo.

Del mismo modo, todo el episodio del *Pitusín*, especialmente lo referido a la develación de su verdadera identidad, tiñe a Jacinta con los adjetivos de *turbada*, *anonadada*, *airada*, *impaciente*: “-¡En el Hospicio! –exclamó Jacinta con la cara muy encendida-, ¡para que me le manden a los entierros... y le den de

comer aquellas bazofias...!” (1951: I, x, 196). Incluso el narrador califica este último exabrupto como una *exageración* que su marido perdonó, al contemplar los sentimientos de su esposa (1951: I, x, 196).

Pese a los intentos de la familia Santa Cruz, garante de los valores legitimados, de reprimir y encauzar la pasión desbordada de Jacinta, capaz de desestabilizar el moderado y equilibrado mundo burgués, en el final esta solución parcial se rompe, pues hay una nueva resolución personal de Jacinta, quien, habiendo recibido de Fortunata al hijo, ya como dádiva de amor culpable, ya como recompensa de tanto engaño, se siente libre y genera un nuevo equilibrio familiar. En consecuencia, irónicamente, la mujer proletaria como víctima propiciatoria, Fortunata, consolida el papel de madre burguesa y de nueva dueña de casa en Jacinta, pero también consolida el crecimiento psicológico de Jacinta mujer, que pondrá en el hijo “de la otra” ahora “suyo”, todo el olvido y el desdén femenino común, policlasista, que la hermana justicieramente a Fortunata, para desdeñar y ningunear a Juanito, el niño caprichoso, mal marido y peor amante.

La *idea* de Fortunata surte, en definitiva, este efecto sobre Jacinta: la inicia en un proceso de individuación y toma de conciencia de sí, hasta el punto de llegar a conquistar una virilidad que opaca la masculinidad aniñada de su marido y lograr quitarle su gran atributo burgués, la palabra:

Cuando se quedaron solos los Delfines, Jacinta se despachó a su gusto con su marido; y tan cargada de razón estaba y tan firme y valerosa, que apenas pudo él contestarle, y sus triquiñuelas fueron armas impotentes y risibles contra la verdad que aflucía de los labios de la ofendida consorte. Esta le hacía temblar con sus acerados juicios, y ya no era fácil que el habilidoso caballero triunfara de aquella alma tierna, cuya dialéctica solía debilitarse con la fuerza del cariño. Entonces se vio que la continuidad de los sufrimientos había destruido en Jacinta la estimación a su marido, y la ruina de la estimación arrastró consigo parte del amor, hallándose por fin éste reducido a tan míseras proporciones, que casi no se le echaba de ver (1951: IV, vi, 756).

En su propia corporalidad, Jacinta se adueña de la palabra y hace tambalear la seguridad del ambiente sobreprotector que constituía el refugio del Delfín:

Y era tal su confianza en la seguridad de aquel refugio, que al perderlo experimentó por vez primera esa sensación tristísima de las irreparables pérdidas y del vacío de la vida; sensación que en plena juventud equivale al envejecer, en plena familia equivale al quedarse solo, y marca la hora en que lo mejor de la existencia se corre hacia atrás, quedando a la espalda los horizontes que antes estaban por delante (1951: IV, vi, 757).

Al enfrentarse a su marido y obligarle a reconocer a su hijo, Jacinta adopta un papel eminentemente activo, encarna la voluntad de acción –elemento fundamental del *animus* o arquetipo masculino jungiano-, frente a un esposo que “padecía horriblemente”, resignado a “no ser nadie en presencia de su mujer” (1951: IV, vi, 756).

Y desde este rol activo, incluso relega a su esposo al papel pasivo de la espera y sumisión:

Barbarita y la pareja se encontraron.

- Ya no alcanzas la del señor cura... ¡Qué horas de ir a misa!

- Pero si no me han dejado salir en toda la mañana... Mira, Jacinta, allí tienes a tu marido llama que te llama... Entré y... “Que dónde estabas tú. Que qué tenías tú que hacer en la calle tan temprano.” Con que bien puedes darte prisa.

- Que espere... Pues no faltaba más... -replicó Jacinta con tedio-. Que tenga paciencia, que también la tienen los demás.

(1951: IV, vi, 736)

De este modo, la identidad genérica de Jacinta comienza a experimentar un proceso de hibridación, de apropiación de ciertos roles adquiridos identificados con atributos originalmente masculinos, que la instala en los límites de la feminidad y la aproxima a la identidad de una

auténtica *virago*⁹; nota compartida, asimismo, por un grupo de mujeres fuertemente masculinizadas o desfeminizadas, que acaparan la construcción genérica femenina de la novela: Mauricia, doña Lupe, Guillermina y la propia Fortunata.

Este papel activo que la reviste del carácter de *virago* se consolida, ciertamente, en la iniciativa personal de la que da muestras en las secuencias finales de la historia, mas es progresivamente anticipado mediante diversas situaciones precedentes, reveladoras de una individualidad floreciente.

En efecto, la verbalización del gradual fastidio ante las ausencias y descuidos del marido, bajo la forma de recriminación y reproches, va precedida de una lectura silenciosa y disimulada de los gestos de Juan por parte de una esposa que “andaba tras una palabra, un acento, un detalle cualquiera que se lo confirmase” (1951: I, xi, 201):

Era Jacinta observadora prudente y sagaz. Los más insignificantes gestos de su esposo, las inflexiones de su voz, todo lo observaba con disimulo, sonriendo cuando más atenta estaba, escondiendo con mil zalamerías su vigilancia, como los naturalistas esconden y disimulan el lente con que examinan el trabajo de las abejas (1951: I, viii, 107).

Así, en una de sus discusiones, a las preguntas de Juan respecto a los fundamentos en los que se basaba para reprocharle el engaño, Jacinta responde:

¡Ay!... ¡Con lo que sale ahora este bobo!... ¿Crees que una mujer celosa necesita ver nada? Lo olfatea, lo calcula y no se equivoca... Se lo dice el corazón. [...] Cuando te vuelves faltón, la menor palabra, cualquier gesto tuyo me sirven para leerte los pensamientos. ¿Y te parece que es poco dato el ver cómo me tratas a mí? Hasta la manera de entrar aquí es un dato. Hasta la ternura, una palabra cariñosa te venden, porque al punto se ve que son sobras de otra parte, traídas aquí por deber y para cubrir el expediente... (1951: III, ii, 430-1).

Asimismo, el cambio operado en la relación entre los esposos, producto de la creciente individualidad de la joven, se manifiesta, más sutilmente, en la evolución de la mirada de la esposa hacia el marido: “los ojos de Jacinta, fijos en él con atención amante” (1951: I, x, 128) devienen en aquella “expresiva sinceridad en sus ojos, que nunca engañaban” con que le da a entender, finalmente, a su marido “Haz lo que quieras. Eres libre como el aire. Tus trapisondas no me afectan nada” (1951: IV, vi, 757).

No obstante, quizá la más clara de estas situaciones anticipadoras de la individualidad de Jacinta corresponda al episodio del *falso Pituso*, en el cual la pasión maternal de la joven la lleva a abandonar el ámbito cerrado e interno del hogar de los Santa Cruz para internarse en el espacio público de La Cava:

Después de recorrer dos lados del corredor principal, penetraron en una especie de túnel en que también había puertas numeradas; subieron como unos seis peldaños, precedidas siempre de la zancuda, y se encontraron en el corredor de otro patio, mucho más feo, sucio y triste que el anterior. [...] Jacinta, que había visitado algunas casas de corredor, no había visto ninguna tan tétrica y mal oliente. “¿Qué, te asustas, niña bonita? –le dijo Guillermina-. ¿Pues qué te creías tú, que esto era el Teatro Real o la casa de Fernán-Núñez? Ánimo. Para venir aquí se necesitan dos cosas: caridad y estómago (1951: I, ix, 132-3).

Si bien la deseada *transacción* sólo podrá ser resuelta mediante la intervención de Guillermina, cuya figura crece frente al carente Izquierdo, y la anécdota culminará en la disolución de los emprendimientos de Jacinta ante la autoridad paternal y burguesa de don Baldomero, el episodio sienta un precedente en la historia, pues revela a una joven que, pese a su carácter

⁹ *Virago*, tal como lo expone S. Lastra Paz en “El arquetipo femenino eclesial caballeresco” es un “concepto jeroniano por transcripción de la forma hebrea ‘hissa’, mujer, de ‘his’, varón (2002: 167).

inicialmente pasivo y conformista, dio muestras de ser capaz de dar germen a una *idea* propia y llevarla adelante, a espaldas de las voces de autoridad de la familia:

Y cuando pasaba un rato sin que él se moviera, Jacinta se entregaba a sus reflexiones. Sacaba sus ideas de la mente, como el avaro saca las monedas, cuando nadie le ve, y se ponía a contarlas y examinarlas y a mirar si entre ellas había alguna falsa. De repente acordábase de la jugarreta que le tenía preparada a su marido, y su alma se estremecía con el placer de su varonil venganza. El *Pituso* se le metía entre ceja y ceja. ¡Le estaba viendo! (1951: I, x, 171)¹⁰.

Expresión determinante de esta floreciente individualidad y concientización de Jacinta es, en última instancia, la elaboración, también de su parte, de una *idea* propia; *idea* que comparte con el símil de Fortunata su carácter heterodoxo y transgresor de los valores rectores de la sociedad burguesa:

También ella tenía su idea respecto de los vínculos establecidos por la ley, y los rompía con el pensamiento, realizando la imposible obra de volver el tiempo atrás, de mudar y trastocar las calidades de las personas, poniendo a éste el corazón de aquel y a tal otro la cabeza del de más allá, haciendo, en fin, unas correcciones tan extravagantes a la obra total del mundo, que se reiría de ellas Dios si las supiera, y su vicario con faldas, Guillermina Pacheco. Jacinta hacía girar todo este ciclón de pensamientos, y correcciones alrededor de la cabeza angélica de Juan Evaristo; recomponía las facciones de éste, atribuyéndole las suyas propias, mezcladas y confundidas con las de un ser ideal, que bien podría tener la cara de Santa Cruz, pero cuyo corazón era seguramente el de Moreno... [...] Porque bien podría Moreno haber sido su marido... (1951: IV, vi, 757).

Jacinta llega incluso no sólo a aprobar, cuanto a elogiar y considerar digno de imitación el acceso violento de Fortunata contra Aurora:

“¿Sabe usted que no he podido oír las misas con devoción acordándome de esa mujer? No la puedo apartar de mi pensamiento. Y lo peor es que lo que hizo ayer me parece muy bien hecho. Dios me perdone esta barbaridad que voy a decir: creo que con la justiciada de ayer, esa picarona ha redimido parte de sus culpas. Ella será todo lo mala que se quiera; pero valiente lo es. Todas deberíamos hacer lo mismo” (1951: IV, vi, 736).

En definitiva, su individualidad, como la de Fortunata y la misma Mauricia, parece ser fruto de una auténtica rebeldía. Pues, como afirma Robert Kirsner en “Esclavitud y rebeldía en *Fortunata y Jacinta*”, “Fortunata rompe con su matrimonio porque no sirve para ‘cortesana’; Jacinta deshace el suyo porque rehúsa ser una dolorida ‘víctima’”, si aquella no sabe fingir, ésta no quiere hacerlo (1980: 425).

Si Fortunata es el personaje tabú más evidente, Jacinta no lo es en menor medida; al contrario, quizás, incluso, llegue a significar un peligro aún mayor que el que la mujer de pueblo puede suscitarle a la clase dominante. Pues, en definitiva, Jacinta se encamina hacia la conquista de atributos semejantes a los de Fortunata, pero adaptados a su propia identidad burguesa: la peligrosa atracción no se ejerce, en este caso, desde los márgenes proletarios, sino que se instala en el interior del propio sistema burgués.

Si, como afirma Simone de Beauvoir, “la mujer burguesa se atiene a sus cadenas porque se atiene a sus privilegios de clase” (2001: 50)¹¹, Jacinta consigue romper dichas cadenas, aun manteniendo sus privilegios de clase.

¹⁰ Este segmento textual constituye una cita fundamental en el proceso de toma de conciencia e individuación de Jacinta. La edición utilizada, además, destaca el carácter *varonil* de la iniciativa que se estaba gestando en la joven (cfr. “De repente acordábase de la jugarreta que le tenía preparada a su marido, y su alma se estremecía con el placer de su *pueril* venganza” [1983: I, x, 265-6]).

¹¹ “No es el amor lo que el optimismo burgués promete a la joven desposada: el ideal que le ponen ante los ojos es el ideal de la dicha, es decir, de un tranquilo equilibrio en el seno de la inmanencia y la repetición, [...] la conservación
Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos, XXV, Diciembre 2015, pp. 153-165
Recibido: 5-11-2015 Aceptado: 23-11-2015

Rebeldía que, en última instancia, implica un punto de inflexión en la vida de Jacinta, y que permite al lector suponer que, pese a permanecer en la casa matrimonial junto con su esposo, su vida ya no transcurrirá por los carriles a que le tenía acostumbrado en las secuencias iniciales de la historia. Por el contrario, las páginas finales de la novela semejan ser, en verdad, las iniciales de una nueva etapa en la existencia de Jacinta, quien comienza a disfrutar de esa autonomía e individualidad paulatinamente conquistadas a lo largo de la historia.

La voluntad de *hacer* deviene, así, en voluntad de *ser*; la voluntad de acción conlleva la libertad de ser, de desligarse de los moldes burgueses socialmente atribuidos¹².

Conclusiones: La epopeya del individuo social

El proceso de individuación de Jacinta, que la conduce de su identidad de mona burguesa a la de auténtica virago, habilita una lectura polisémica y superadora del realismo tradicional, a la vez que saca a la luz todo lo que de singular y propio tiene el realismo-naturalismo galdosiano.

Ciertamente, si el predominio de lo material y corporal, el influjo limitador y condicionante de cuerpos y gestos, y la construcción del propio relato desde el discurso burgués, cimentador de dicotomías cinésicas y distribuidor de valores que sostienen la primacía de clase, constatan la adhesión del relato a patrones típicos del movimiento, la misma materialidad corporal-gestual, evidenciada en el devenir cinésico de Jacinta, descubre las desviaciones e inflexiones del realismo de *Fortunata y Jacinta*.

La supremacía de la libertad de opción moral y de la responsabilidad individual por sobre circunstancias y condicionamientos materiales (sociales y genéricos), junto con el cuestionamiento de valores, instituciones y del propio *modus operandi* burgués, develan el dilemático proceso narrativo que singulariza el realismo galdosiano. Un Realismo que, atravesado por una mirada dubitativa y desmitificadora de la clase media, ve desmoronarse las bases sobre las que se habían erigido sus certidumbres sobre la misión de la burguesía y su papel en el progreso social, y que comienza a volcar sus esperanzas en los individuos, como portadores de valores alternativos que son, en última instancia, expresión de una nueva sensibilidad, superadora de las dicotomías de clase.

En este sentido, la *fortunatización* de Jacinta, paralela a la aspiración de Fortunata de llegar a ser *mona del Cielo*, evidencian una lectura caleidoscópica, que tensa los dualismos reduccionistas. Divididas entre el deber y el deseo, ambas emprenden un proceso de individuación que las anima a desprenderse de las ataduras domesticadoras de la sociedad burguesa, en pos de la anhelada libertad de ser. Libertad conquistada, en última instancia, mediante esta permeabilidad y apertura hacia el otro, por la cual propician recíprocamente el crecimiento psicológico de la otra: cada una convierte a la otra en individuo.

De este modo, se actualiza la complementariedad necesaria entre clases, ya anunciada por el narrador burgués, al reconocer que “el pueblo posee las verdades grandes y en bloque, y a él acude la civilización conforme se le van gastando las menudas, de que vive” (1951: III, vii, 565).

Con su muerte, el cuerpo de Fortunata cumple su destino de *médium*, de “cuerpo puente”, en palabras de Beatriz Sarlo (2008: 32). Se consume porque es una mediación necesaria para, por un lado, restaurar el ‘orden’, generar un nuevo equilibrio familiar, al consolidar a Jacinta en su papel de madre burguesa y nueva dueña de casa; y, por otro lado, para instaurar el ‘saber’ en la esposa burguesa, al contribuir directamente en su consolidación como mujer, independizada de la figura de Juan.

apacible del pasado, el statu quo. Una dorada mediocridad, sin ambición ni pasión, días que no llevan a ninguna parte y que recomienzan indefinidamente” (Beauvoir, 2001: 226).

¹² *Fortunata y Jacinta* deviene así, al decir de Zambrano, en auténtica *tragedia de la individualidad*, en la cual “los protagonistas padecen por querer ser, por querer afirmarse tal y como son en su primer ímpetu pasional” (Zambrano, 1991: 215).

La novela de 1887 parece encontrarse, entonces, en un punto de bisagra o transición entre la exaltada confianza en la burguesía como propulsora del progreso social, manifiesta en el artículo de 1870, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España,” y el estado de crisis y estancamiento generalizado de la nación, de disolución, disgregación y descomposición, que revela la crisis finisecular de la que da cuenta el “Discurso de ingreso” a la Real Academia Española de 1897.

En suma, el complejo sistema gestual galdosiano denota clases pero, también, contribuye a sostener la competencia de individuación actancial, es decir, una textualidad polisémica y bifronte simultáneamente, que, en la deconstrucción de la linealidad tradicionalmente asignada a Jacinta, pone de relieve la riqueza y complejidad de *Fortunata y Jacinta*, y la competencia receptiva propia del relato galdosiano.

Bibliografía

- PÉREZ GALDÓS, Benito, 1951, *Fortunata y Jacinta*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- _____ 1983, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Alianza.
- _____ 2009, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra.
- _____ “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, 1870, disponible en <<http://www.benitoperezgaldos.es>> (11 de diciembre de 2012).
- _____ 1897, “Discurso de ingreso a la Real Academia Española”, Madrid, Impresor de Cámara de S. M.
- ARIÈS, Philippe, 1991, *Historia de la vida privada*, Tomo IV, Buenos Aires, Taurus.
- BEAUVOIR, Simone de, 2001, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo Veinte.
- BOURDIEU, Pierre, 1999, *La distinción*, Madrid, Taurus.
- CARDONA, Rodolfo, 2011, “La escritura galdosiana: el caso de *Fortunata y Jacinta*”, en *IX Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, pp. 132-136.
- KIRSNER, Robert, 1980, “Esclavitud y rebeldía en *Fortunata y Jacinta*”, en *Actas del Sexto Congreso internacional de hispanistas*, Toronto, Universidad, pp. 426-425.
- LASTRA PAZ, Silvia, 2002, “El arquetipo femenino eclesial - caballeresco”, en *La cultura clásica en América Latina. Actas de las XI Jornadas de Estudios Clásicos* (28-29 de junio de 2001), Buenos Aires, UCA, pp. 164-168.
- RICO, Francisco (dir.), 1980, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica.
- SARLO, Beatriz, 2000, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma.
- _____ 2008, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- SINNIGEN, John, 1996, *Sexo y política: lecturas galdosianas*, Madrid, Ed. de la Torre.
- ZAMBRANO, María, 1991, *La España de Galdós*, Barcelona, Círculo de Lectores.

Política educativa de lengua extranjera: la enseñanza del español en las escuelas públicas de Macapá/AP

Lílian Latties dos Santos¹
Universidade do Estado do Amapá

Resumen

Este trabajo pretende analizar y discutir la política educativa nacional propuesta para la enseñanza del español como lengua extranjera (LE) y la práctica de la inserción del español en las escuelas públicas de enseñanza media del Estado de Amapá, ciudad de Macapá. De esta forma, se pretende discutir el conflicto existente entre promover una mayor inserción de la lengua española en los espacios de enseñanza de LE y la forma como esta inserción se ha realizado y se lleva a cabo en las escuelas de la red pública de Macapá/AP (Norte de Brasil), pues tal realidad dificulta: a) el trabajo del profesor y; b) el aprendizaje de los alumnos.

Palabras-clave

Enseñanza de E/LE. Política Educativa Nacional. Escuelas públicas de Macapá.

Abstract

This paper seeks to analyze and discuss the proposed national education policy for teaching Spanish as a foreign language (LE) and the practice of inclusion of Spanish in public middle schools in the state of Amapá, city of Macapá. Thus, it is intended to discuss the conflict between promoting greater integration of Spanish language teaching spaces LE and how this insertion occurred and is practiced in the public schools of Macapá/ Amapá (Brazil), as such difficult reality : a) the teacher's job and ; b) learning of the students.

Key words

Teaching of E/ LE. National Education Policy (Brazil). Macapá public schools .

¹ Profesora Auxiliar en la Universidad del Estado de Amapá (UEAP). Ha sido profesora de español en la red pública del Estado de Amapá hasta 2014.

Introducción

Con la última LDB n° 9.394/96 (ley, en vigor hoy en día, que dispone sobre las directrices nacionales para la educación y define el currículo para la educación básica y la media), las lenguas extranjeras vuelven a las clases como currículo obligatorio a partir del 6° año (de 9 años)² de la enseñanza básica hasta el último año de la enseñanza media (que abarca, en general, 3 años en Brasil). La contextualización histórica de la política de la enseñanza de las lenguas en Brasil es importante pues nos permite reflexionar sobre el modo en que la enseñanza de lenguas extranjeras era y es trabajada. Durante mucho tiempo, desde la LDB 5.692 de 1971 hasta la actual, la enseñanza de lenguas extranjeras, cuando era ofrecida en las escuelas, su base era únicamente instrumental y dirigida exclusivamente a superar los *vestibulares*³. La enseñanza del español, por ejemplo, era más frecuente en los cursos de preparación para estos selectivos sin tener en cuenta el desarrollo de las cuatro destrezas comunicativas, ya que solo era trabajado el proceso de comprensión de textos en español, pues los exámenes de selección universitaria presentaban de esta única forma las cuestiones de lengua española.

Por otro lado, la LDB en vigor obliga a que en el currículo de la enseñanza básica sea incluido, por lo menos, una lengua extranjera (LE) y que la elección de la lengua ofrecida en la escuela sea labor de la comunidad escolar (art. 26, §5°). En cuanto a la enseñanza de lenguas extranjeras en los cursos de enseñanza media debe ser incluida una lengua como asignatura obligatoria, elegida por la comunidad escolar y una segunda lengua extranjera de acuerdo con la disponibilidad de la propia escuela (art. 36, III). Estas obligaciones son reafirmadas en los artículos 11 y 12 de la resolución estatal n° 083/2002.

Sobre esto es posible notar la intención de la ley en valorar la enseñanza de las lenguas extranjeras en el currículo de la enseñanza básica y media, aunque existen factores que dificultan el aprendizaje de una lengua extranjera en los espacios escolares, siendo los principales:

- 1. La carga horaria anual mínima que ha de ser cumplida por las escuelas es de 800 horas** y, en general, la mayoría solamente trabaja cumpliendo el mínimo, pues así se puede escolarizar a más personas. Según Moreno Fernández (2012), la jornada reducida dificulta que las escuelas encuentren espacio para la enseñanza de lenguas extranjeras. De esta forma, lo que se observa es que las clases de lengua extranjera se dan, en general, con dos horas semanales;
- 2. La elección de la LE realizada por la comunidad escolar** (formada por profesores, director, equipo técnico pedagógico, otros funcionarios, alumnos, padres y demás personas de la comunidad próxima a la escuela) prevista en la ley y que nunca ocurre. Así, los alumnos siguen estudiando la lengua elegida –como ejemplo, las escuelas de la red pública en la ciudad de Macapá– por el director del centro, que generalmente pide a la Secretaria de Educación del Estado de Amapá (SEED-AP) un profesor de inglés o francés que se ocupe del 6° al 9° año de la enseñanza básica hasta el 2° año de la enseñanza media y solicita un profesor de español solo para el 3° año (que es el último) de la enseñanza media.

² En Brasil la organización de los estudios anteriores al grado se cursan en tres etapas: educación infantil, enseñanza básica (desarrollada en nueve años, clasificados en enseñanza fundamental I, del 1° año hasta al 5° año, y fundamental II, comprendiendo del 6° año hasta al 9° año) y la enseñanza media (que se estudia, generalmente, en tres años). Antiguamente, la enseñanza básica tenía solamente 8 años, llamados “series”. Con la Ley 11. 274/2006, fue añadido un año más a la enseñanza básica (en realidad a la enseñanza fundamental I) que pasó a ser ordenada por años y ya no por series. De esta forma, la LDB solamente incluye en los currículos de la segunda parte de la enseñanza básica la enseñanza de una lengua extranjera.

³ Examen implementado por las universidades para seleccionar a los candidatos estudiantes en cursos de grado.

En este trabajo de investigación, se pretende discutir el segundo factor presentado con anterioridad, que comprende los problemas existentes en la enseñanza del español como LE en las escuelas de la red pública en la ciudad de Macapá. Por ello, la discusión será ordenada de acuerdo con los puntos siguientes: 1- Las orientaciones curriculares propuestas, a través de la LDB, para la enseñanza de lenguas en la educación básica y media (ya tratada en un primero momento); 2- La propuesta de la ley federal 11.161/2005, conocida como “Ley del Español”; 3- La resolución estadual 134/2009 y, por fin, 4- Reflexionar sobre las propuestas, relacionando las políticas con las prácticas en los centros, evaluando las condiciones de aprendizaje del estudiante brasileño/macapaense en la enseñanza del español como LE.

La ley 11.161/2005, “Ley del español”

La ley nacional 11.161⁴, que dispone sobre la enseñanza de la lengua española, fue sancionada el 5 de agosto de 2005 y se caracteriza por ser simple y presentar solamente siete artículos. Así, proponemos analizar y discutir los artículos en esta sección:

Art. 1º La enseñanza de la lengua española, de oferta obligatoria para la escuela y de matrícula facultativa para el alumno, será implantada, gradualmente, en los currículos plenos de la enseñanza media. § 1º El proceso de implantación deberá ser concluido en el plazo de cinco años, a partir de la promulgación de esta ley. § 2º Es facultativo la inclusión de la lengua española en el currículo de la enseñanza básica⁵ de 5ª a 8ª serie (actual 6º al 9º año).

Art. 2º La oferta de la lengua española en la red pública de educación se deberá ofrecer en horario regular de las clases de los alumnos.

Art. 3º Los sistemas públicos de enseñanza implantarán Centros de Enseñanza de Lengua Extranjera cuya programación incluirá, necesariamente, la oferta de lengua española.

Art. 4º (Discute las estrategias que las instituciones privadas podrán utilizar para incluir español)

Art. 5º Los Consejos Estaduales de Educación y del Distrito Federal emitirán las normas necesarias para la ejecución de esta ley, de acuerdo con las condiciones y peculiaridades de cada unidad federada.

Art. 6 La Unión, de acuerdo con la política nacional de educación, estimulará y apoyará a los sistemas estatales y al Distrito Federal para el cumplimiento de esta ley.

Como se puede ver, se promulgó la ley para incentivar la enseñanza del español en Brasil y que ésta fuese una prioridad, basada en la realidad geográfica y en las relaciones políticas y comerciales, pues antes de esta ley: 1- difícilmente el español era una lengua extranjera prioritaria en las escuelas y apenas era solicitada de forma natural por los aprendientes; 2- el español era visto, por gran parte de los brasileños, como una lengua hermana y por eso fácil de ser hablada y de ser

⁴ Las traducciones de las leyes serán as solamente de las partes que interesan a esta discusión. Serán realizadas por mí e identificadas en *italico*, pues no se conoce traducciones de ellas.

⁵ La LDB únicamente incluye la enseñanza de lengua extranjera, en currículo, a partir de la segunda parte de la enseñanza básica.

comprendida, sin que existiese, por lo tanto, la necesidad de ser estudiada (MORENO FERNÁNDEZ, 2012).

Con la Ley 11.161/05 el español pasa a ser una de las dos lenguas que ha de ser ofertada en las centros de enseñanza media. De esta forma, la lengua que debería ser ofertada conforme “la disponibilidad de la escuela”, el español, pasa a ser obligatorio, pues esta lengua (según marca la ley) pasa a ser de oferta obligatoria, lo que nos lleva a pensar que el estado iba a garantizar dicha oferta. Sin embargo, es importante señalar que las escuelas no estaban preparadas para esta nueva realidad porque antes de la Ley 11.161/05 no eran previstas muchas plazas para profesor de lengua española en los concursos de la red pública de enseñanza ni tampoco había muchos profesionales en el mercado de trabajo. Otra realidad importante era el número significativo de profesores nativos de español en las instituciones privadas que, en gran parte, no disponían de la adecuada formación específica para ser profesor de español, pero eran contratados porque el español era su lengua materna.

De esta forma era necesario que hubiese un tiempo significativo (cinco años es el plazo que marca la ley) para que las instituciones públicas se pudiesen adecuar a la nueva realidad, ya que las instituciones privadas no son obligadas a ofrecer español, pues en el artículo 4º de la misma ley se tiene en cuenta la posibilidad de que las escuelas privadas incluyan el español como LE en sus currículos. El año de 2010 sería el plazo máximo para que fuese implantada la enseñanza de español; sin embargo, la realidad en el estado de Amapá no fue favorable para que la debida implantación de la legislación se efectuase, pues en el concurso de 2005 realizado para profesores de la red pública del Estado no todas las plazas fueron cubiertas. Este resultado puede ser fácilmente comprendido porque hasta 2007 no había ninguna institución en el Estado que se dedicase a la formación de profesores de español.

Con la ley, en el artículo 3º, existe la posibilidad de crear Centros de Enseñanza de Lengua Extranjera para incentivar el aprendizaje de lenguas, no siendo, por lo tanto, una obligatoriedad única de las escuelas regulares el llevar a cabo esta formación. En Macapá hay un Centro de Lengua, “Centro de Lengua Danielle Mitterrand”, que fue creado por el gobierno estadual para ofrecer la enseñanza de francés como LE pero hasta hoy no ha sido adaptado para ofrecer otros idiomas. Además, existen otros centros de estudios de LE, en los cuales el español es ofrecido, pero todos ellos son privados y la mayoría de los alumnos de la red pública no tiene una realidad financiera que les permita pagar este tipo de enseñanza.

Otro punto que es importante destacar es que la ley es general, es decir, se trata de una ley que busca la inserción de la enseñanza del español en el currículo de la enseñanza media y que la faculta en la enseñanza básica, comentando muy poco sobre cómo será puesta en práctica, pasando esta labor a los Consejos Estaduales de Educación. Sobre este hecho, se analizará a continuación cómo el Consejo Estadual de Educación de Amapá entendió que la enseñanza de la lengua española debería efectuarse en Amapá, a través de la resolución estatal 134/2009.

La resolución 134/2009

La resolución estadual nº 134, sancionada el 29 de diciembre de 2009 y que trata de la enseñanza del español en las escuelas públicas de enseñanza media del Estado de Amapá, fue creada con base, principalmente, en la LDB/1996 y en la Ley 11.161/2005 con la finalidad de responder cómo la enseñanza del español iba a llevarse a cabo en el Estado. De esta forma, se propone analizar y discutir la resolución 134/2009 de acuerdo con los artículos que interesan a esta discusión, divididos en dos temas: La oferta de la enseñanza del español y la elección de las lenguas extranjeras.

Art. 2º La oferta de la lengua española en la red pública de educación será en, por lo menos, uno de los años de la enseñanza media, en horario regular de clase de los alumnos [...].

§1º Deberá la comunidad escolar elegir la lengua extranjera moderna que será impartida en la institución de educación, obedeciendo al inciso III del art. 36 de la Ley 9.394/1996.

§2º En las escuelas donde la oferta de lengua española obedezca al primer párrafo de este artículo, la matrícula será obligatoria para todos los alumnos. En cuanto se trate de la segunda lengua extranjera ofertada, la matrícula es de carácter facultativo.

[...]

Art. 6º Las unidades escolares pondrán ordenar clases para ofertar lengua española con alumnos de años distintos u otra forma de organización curricular, con niveles de conocimiento equivalentes a la referida asignatura.

Teniendo en cuenta estos artículos, se puede comprender que la resolución estatal no contempló lo que fue propuesto en la ley 11.161/2005 y en la LDB (reforzada en los *Parâmetros Curriculares Nacionais* para la enseñanza media (PCNEM) y en la resolución estatal 083/2002), pues la ley federal propone, en su primer artículo, que “la enseñanza de la lengua española, de oferta obligatoria para la escuela y de matrícula facultativa para el alumno”, o sea, se pretende garantizar que el alumno pueda elegir la lengua que pretende estudiar en toda la enseñanza media y no cursarla únicamente en un año.

Otro punto que se debe destacar es la responsabilidad transferida a las escuelas, como se puede ver en el artículo 6º, cuando se dice que “las unidades escolares pondrán ordenar aulas para ofertar la lengua española, con alumnos de años distintos u otra forma de organización curricular”. Esta “libertad” se tornó un problema porque las escuelas (en verdad los directores junto al equipo pedagógico del centro, excluyendo al profesor de español) añadieron el español solamente en el último año de la enseñanza media, basándose en la orientación de la matriz curricular ordenada por la Secretaria de Estado de Educación, que entendió que el español debía ser ofrecido a todos los alumnos en el último año de la enseñanza media.

De este modo, no hay espacio para que la comunidad escolar pueda elegir una lengua extranjera, conforme la LDB y la Ley 11.161/2005, pues el sistema educativo amapaense ya eligió cuando añadió el español en uno de los años de la enseñanza media y cuando la Secretaria Estadual de Educación lo incluyó únicamente en el último año de la enseñanza media. Esta práctica es contraria a la discusión presentada en los PCN’s (1998, p. 53), pues según muestra este documento la familiaridad con la lengua estudiada es un factor crucial para el aprendizaje de una LE.

Una reflexión sobre la enseñanza del español como LE en las escuelas públicas de Macapá

Teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta aquí, se puede comprender que el problema en lo que se refiere a la enseñanza de una lengua extranjera en el sistema educativo brasileño no se estableció en 2005 cuando la Ley 11.161 fue promulgada, sino que es un reflejo de la manera cómo es pensada la educación brasileña, basada en leyes elaboradas por el legislativo sin preocuparse por consultar o considerar las opiniones de los profesionales y demás miembros de la comunidad escolar. De esa manera, se siguen construyendo políticas educativas contradictorias, que, en la mayoría de las veces, no valoran la enseñanza de lenguas extranjeras (ALMEIDA FILHO, 2009; PAIVA, 2003).

Así, es importante reflexionar sobre: 1 ¿Cómo se desarrollar el aprendizaje de los aprendientes?, 2 ¿Consigue el profesor ordenar los componentes curriculares (socio-comunicativos, culturales, literarios y gramaticales) a fin de desarrollar las cuatro destrezas comunicativas junto a los aprendientes? Estas respuestas se pueden encontrar (de manera contradictoria) en los PCN’s (1998), pues al mismo tiempo que proponen un trabajo basado en las destrezas comunicativas,

destacadas por las capacidades de *“ouvir, discutir, falar, escrever, descobrir, interpretar situações, pensar de forma criativa, fazer suposições, inferências em relação aos conteúdos é um caminho que permite ampliar a capacidade de abstrair elementos comuns a várias situações”* (PCN’S, 1998, p. 55), orientan que el trabajo en la enseñanza de LE debe tener como foco la habilidad de comprensión escrita (PCN’S, 1998, p. 20).

La lengua española, en los centros públicos de Amapá, es trabajada de forma básica y sin continuidad, pues la enseñanza de español solamente aparece en el último año de la enseñanza media. Los profesores utilizan, en general, pequeños textos con un lenguaje muy sencillo. El componente socio-cultural y literario, cuando es presentado, se trabaja de modo informativo. La gramática comúnmente es priorizada.

A través de esta práctica los aprendientes conocen una parte muy pequeña del universo de la lengua española y solamente un curso escolar, con dos clases semanales, no es suficiente para que los aprendientes puedan dominar las destrezas comunicativas; tampoco es tiempo suficiente para que los profesores planifiquen sus clases teniendo en cuenta aspectos tales como los gramaticales, culturales, comunicativos, de manera eficaz para que se produzca un aprendizaje significativo.

Consideraciones finales

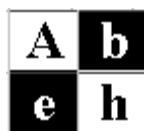
Tomando en cuenta todos los puntos discutidos y todas las situaciones presentadas es importante preguntarse qué enseñanza de LE queremos, pues obligar a un aprendiente a estudiar una lengua compromete toda una posibilidad de trabajo, ya que los aprendientes no se sienten parte del proceso, dado que deben estudiar una LE únicamente para cumplir una obligatoriedad curricular. Otros factores responsables del proceso de enseñanza y aprendizaje son los años destinados a la enseñanza de una lengua y la carga horaria semanal destinada a tal efecto, pues cuando el sistema educativo ordena la enseñanza de una lengua para que sea estudiada en un año no busca el aprendizaje, sino cumplir solo con un currículo que fue estipulado, sin contar que la carga horaria es insuficiente para desarrollar el dominio de las destrezas comunicativas en un estudiante no nativo.

Por último, es importante reflexionar sobre la necesidad de crear Centros de Idiomas públicos que ofrezcan varias lenguas, a fin de garantizar a todos los que tengan interés en esta formación aprender diversas lenguas, aunque no hemos de olvidar la responsabilidad de la escuela: trabajar la enseñanza de lenguas para su aprendizaje. Por ello, es muy importante que la comunidad escolar tenga claro la importancia de incluir la asignatura de lengua extranjera, así como conocer la relevancia de la enseñanza de LE para la formación socio-cultural de los aprendientes.

Referencias

- AMAPÁ. Conselho de Educação. Resolução nº 134, de 2009. *Dispõe sobre o ensino do espanhol nas escolas públicas de ensino médio do Estado do Amapá*. Macapá, AP, dez. 2009.
- AMAPÁ. Conselho de Educação. Resolução nº 083, de 2002. *Estabelece normas para a educação básica*. Macapá, AP, dez. 2002.
- ALMEIDA FILHO, J. C. P., 2009, “A questão das línguas estrangeiras no currículo das escolas fundamental e média”, en _____, *Linguística Aplicada: ensino de línguas e comunicação*. Campinas, Pontes.
- BRASIL. Congresso. Senado. Lei nº 11.161, de 2005. *Dispõe sobre o ensino da língua espanhola*. Brasília, DF, ago. 2005.
- BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental, língua estrangeira*. Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponible en: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12657%3Aparametros-curriculares-nacionais-5o-a-8o-series&catid=195%3Aseb-educacao-basica&Itemid=859>.
- [Accedido el 25/05/2015]
- KLOH, Fabiana Ferreira Pimentel, 2011, *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira comentada*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Degrau Cultural.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco, 2012, “El español en Brasil”. In. SENDYCIAS, João (org.). *O ensino do espanhol no Brasil: passado, presente, futuro*. 1ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Parábola.
- PAIVA, V.L.M.O., 2003, “A LDB e a legislação vigente sobre o ensino e a formação de professor de língua inglesa”, en: STEVENS, C.M.T e CUNHA, M.J., *Caminhos e Colheitas: ensino e pesquisa na área de inglês no Brasil*, Brasília, UnB, pgs. 53-84. Disponibles en: <<http://www.veramenezes.com/ensino.htm>> [Accedido el 25/05/2015]

RESEÑAS



2015

Novelas exemplares

Miguel de Cervantes

Traducción de Ernani Ssó

Anexos: Maria Augusta da Costa Vieira, Ernani Ssó, Silvia Massimini Félix
São Paulo, Cosac Naify, 2015, 544 páginas

Hay libros que no nos dejan indiferentes tanto por su contenido como por su forma. Este es el caso de las *Novelas exemplares* de Cervantes a cargo de la editorial Cosac Naify que contó con una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. El volumen es una alegría para los sentidos de aquellos lectores que aún se dejan seducir por el libro en papel. Las ilustraciones de la artista plástica Vânia Mignone que acompañan a los 12 relatos cervantinos traducidos al portugués por Ernani Ssó, entablan un fecundo diálogo en el que las novelas no solo se nos presentan traducidas a la lengua de Brasil sino también al imaginario de la xilografía nordestina. La propia ilustradora, que suele combinar en sus obras componentes de la cultura popular y de la cultura de masas, en una entrevista a la revista *Cult* (nº 206, octubre de 2015), comentaba que el humor y algunas escenas de la vida cotidiana aproximan su trabajo a las imágenes que pueblan el universo cervantino. Los colores primarios, los tonos fuertes, el predominio del negro, los estereotipos, lo rústico del grabado de este arte del *sertão* tienden un puente con la España árida y tórrida. Las imágenes no ilustran tanto un paisaje concreto de estos relatos, como su atmósfera, sus personajes, sus objetos, sus rincones, la vida, en fin, que en ellos palpita.

Por ello, podemos decir que el libro es fruto de un trabajo en el que armonizan todos sus elementos y en el que han conectado claramente sus participantes: el traductor, la ilustradora, la edición o los textos de apoyo. Porque el volumen no solo nos brinda una nueva traducción e ilustración de esta obra cervantina sino que además se acompaña de un anexo compuesto por varios estudios. El primero, “Trabalhos e dias de Dom Miguel de Cervantes: as *Novelas exemplares*” (pp. 480-491), a cargo de la cervantista Maria Augusta da Costa Vieira, centra en su contexto histórico y literario la figura y la obra del autor. La especialista pasa revista a algunos elementos compositivos y estilísticos de la colección y anima a que el lector encuentre en estos relatos “bons momentos de reflexão, entretenimento e descanso” (491).

Este recorrido por la literatura cervantina se complementa con el estudio de Silvia Massimini Félix, “As *Novelas exemplares*: origem, cronologia e classificação” (492-503). En él se abordan aspectos fundamentales para entender el valor y la calidad de esta colección tales como la originalidad, la ejemplaridad, la *admiratio* y la verosimilitud. Centrándose en el mundo de los personajes de las *Novelas ejemplares* y en relación con *Don Quijote*, Ernani Ssó nos ofrece en “Muito além de Dulcinea: mulheres no mundo de Cervantes” (504-519), un análisis de algunas claves del universo femenino presente en esta narrativa breve en la que vibra esa tensión siempre tan cervantina entre la realidad y la literatura y donde no se puede dejar de lado el peso del deseo masculino. La lectura de Ssó trata de entrever lo que los textos silencian e insinúan llegando incluso a expresar su sorpresa ante determinadas afirmaciones como las de Don Quijote cuando a propósito de la Edad de Oro, comenta que las doncellas y la castidad iban por donde querían: “Minha nossa, o cavaleiro agita uma bandeira que o feminismo levou alguns séculos para agitar, não?” (508). Como lector, Ssó no refrena su admiración ante el mundo inabarcable, fecundo y siempre nuevo de Cervantes: “É impressionante que Cervantes, apesar de todos os preconceitos de seu povo e sua época [...], conseguiu perceber a realidade com lucidez, ou mais, perceber a realidade também através dos olhos

das mulheres. Um escritor de verdade, o senhor Miguel de Saavedra Cervantes, já que a empatia não é o menor talento exigido pela literatura” (519), nos dice.

Se complementan estos estudios con “As cartas de Freud e ‘O Colóquio dos cachorros’” (520-523), donde Maria Augusta da Costa Vieira reúne tres cartas del médico austriaco escritas en español a su amigo Eduard Silberstein. La lectura de los textos cervantinos no solo les hizo tomar contacto con el idioma de Cervantes sino que incluso les llevó a crear una Academia Española cuyos únicos miembros eran ellos dos. En estas cartas, que en esta edición se presentan bilingües, Freud, gran admirador del “Coloquio de los perros” como siempre se confesó, finge con Silberstein un diálogo canino en el que su amigo actúa como Berganza y él mismo como Cipión.

Por último, en “Entre o mapa e a paisagem: sobre a tradução das *Novelas exemplares*” (524-529), Ernani SSó nos desvela cuestiones relativas a su traducción. SSó, quien con anterioridad acometió el desafío de traducir *Dom Quixote*, considera que “traduzir, como escrever, é um jogo, um grande jogo, um jogo muito divertido” (524), y se siente muy a gusto con Cervantes, un escritor, para él, “nada solene –ao contrário, é um tremendo gozador” (524), con el que perfectamente habría ido a una taberna a beber y a hablar mal de Lope de Vega.

Su traducción, que ha seguido como texto base la edición de Jorge García López (*Novelas ejemplares*, Barcelona: Crítica, 2001), no sin dejar de tener presente la de Juan Bautista Avall-Arce (Madrid: Castalia, 1987) y la de Harry Sieber (Madrid: Cátedra, 2005), ha optado por no usar ninguna palabra que no haya entrado en el portugués escrito después de 1900 ni tampoco utilizar vocablos antiguos que suenen modernos o hayan adquirido nuevos sentidos. Asimismo, por lo que se refiere a la sintaxis ha preferido adecuarla al ritmo del portugués de Brasil.

Otros dos desafíos se le han presentado. El primero, sin duda, el humor. Sobre todo, el tomar decisiones ante juegos de palabras intraducibles o que dependen de las referencias culturales de la época. SSó ha decidido evitar las notas explicativas que restan fluidez a la lectura y ha buscado que el texto tenga su gracia y su sentido para el lector brasileño. De hecho, si en la edición se introducen notas explicativas, se introducen cuando son estrictamente necesarias y tomadas muchas veces de la propia edición base en español y de las otras ediciones consultadas. El segundo, los poemas que aparecen en algunos relatos como “La gitanilla”, “El amante liberal”, “Rinconete y Cortadillo”, “El celoso extremeño”, “La ilustre fregona” o unos versos del “Coloquio de los perros”. SSó es muy claro al respecto: “confesso minha impotência diante da poesia: traduzi apenas para informar, me arriscando somente quando Cervantes brinca. Aí fui atrás de rimas, com a liberdade possível, para não estropiar de vez o ritmo, mas, por favor, não me falem de métrica” (526). Por ello, se incluye al final del libro un apéndice con “Poemas no original” (530-539), que el lector puede consultar a su antojo.

Cabe pues celebrar esta nueva traducción de una obra de Cervantes que el lector brasileño podrá disfrutar y degustar, pero sobre todo divertirse tanto como lo ha hecho su propio traductor, aunque para ello, como él mismo confiesa, haya estado preso durante ocho meses. A pesar de contar con su experiencia previa de haber traducido *Don Quixote*, las *Novelas exemplares* han supuesto un mundo inédito, un paisaje desconocido y para llegar hasta él ha necesitado de otros mapas y orientaciones. Y esta novedad es la que se presenta en Brasil para quien solo conozca *Don Quixote* o solo alguna de las novelas ejemplares sin disponer así de una visión de conjunto de la colección, una colección que el “Coloquio de los perros” cierra con broche de oro. Sin duda, cuatrocientos años después estos relatos siguen siendo actuales. Ya lo advertía el propio Cervantes en su prólogo a las *Novelas ejemplares*: “yo soy el primero que he novelado en lengua castellana”. A pesar de que su autor con estas palabras quería captar la benevolencia de sus lectores, no le faltaba razón al haber reunido de forma original en esta narrativa breve, admiración, sorpresa y verosimilitud, ejemplaridad y mucho entretenimiento.

Begoña Sáez Martínez

Consejería de Educación

