STUDIA IBERYSTYCZNE

17

VARIEDAD DE CULTURAS
– VARIEDAD DE INTERPRETACIONES

2018



ed.
Maria Filipowicz-Rudek
y Ewa Nawrocka

Redaktor naczelny / Editora Jefe / Editor-in-Chief
Ewa Nawrocka

Komitet Redakcyjny / Consejo de Redacción / Editorial Board
ROSANNA KRZYSZKOWSKA-PAWLIK (Literatura i kultura Hiszpanii / Literatura y cultura de España / Spanish literature and culture); EWA NAWROCKA (Literatura i kultura Ameryki Łacińskiej / Literatura y cultura de América Latina / Latin American literature and culture); XAVIER FARRÉ VIDAL (Literatury i kultury mniejszościowe / Literaturas y culturas minoritarias / Minority literatures and cultures); EWA STALA (Językoznawstwo iberyjskie / Lingüística ibérica / Iberian linguistics); ANNA RZEPKA (Literatura i kultura obszaru języka portugalskiego / Literatura y cultura de la lusofonía / Literature and culture of Portuguese-speaking countries)

Sekretarz / Secretaria / Secretary
Rozalya Sasor

Rada Naukowa / Comité Científico / Board of Advisors
BEATA BACZYŃSKA, Uniwersytet Wrocławski (Polska / Polonia); MAREK BARAN, Uniwersytet Łódzki (Polska / Polonia); JERZY BRZOZOWSKI, Uniwersytet Jagielloński (Polska / Polonia); ARTURO CASAS, Universidade de Santiago de Compostela (Hiszpania / España); UBALDO CEREZO RUBIO, Universidad de Alcalá (Hiszpania / España); JUAN DE DIOS LUQUE DURÁN, Universidad de Granada (Hiszpania / España); SILVIA KAULDE MARLANGEON, Universidad Nacional de Río Cuarto (Argentyna / Argentina); MARGARITA LLITERAS, Universidad de Valladolid (Hiszpania / España); GILLES LUQUET, Université Paris III, La Sorbonne Nouvelle (Francja / Francia); WIACZESŁAW NOWIKOW, Uniwersytet Łódzki (Polska / Polonia); ANTONIO PAMIES BERTRÁN, Universidad de Granada (Hiszpania / España); JANUSZ PAWLIK, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu (Polska / Polonia); RAMON PINYOL, Universitat de Vic (Hiszpania / España); BOGDAN PIOTROWSKI, Universidad de la Sabana (Kolumbia / Colombia); KLAUS PÖRTL, Johannes Gutenberg Universität Mainz (Niemcy / Alemania); EMILIO RIDRUEJO, Universidad de Valladolid (Hiszpania / España); ELŻBIETA SKŁODOWSKA, Washington University in Saint Louis (USA / EE.UU.); FRANCISCO TORRES MONREAL, Universidad de Murcia (Hiszpania / España); ALEXANDRE VEIGA, Universidade de Santiago de Compostela (Hiszpania / España); JOAN RAMON VENY MESQUIDA, Universitat de Lleida (Hiszpania / España); JOANNA WILK-RACIĘSKA, Uniwersytet Śląski (Polska / Polonia)

STUDIA IBERYSTYCZNE 17
2018

VARIEDAD DE CULTURAS – VARIEDAD DE INTERPRETACIONES

PLURALITY OF CULTURES – PLURALITY OF INTERPRETATIONS

WIELOŚĆ KULTUR – WIELOŚĆ ZNACZEŃ

ed.
Maria Filipowicz-Rudek
Ewa Nawrocka

Kraków

© Copyright by Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytetu Jagiellońskiego and individual authors, 2018

Redacción lingüística:
Ramón Lodeiro Vales

Corrección de pruebas: Justyna Rolińska
Composición y ajuste: Studio ANATTA

Diseño cubierta: Agnieszka Kluzik
Diseño gráfico: Buño, 1989

Publicación subvencionada por la Facultad de Filología
de la Universidad Jaguelónica

Publicado en forma de e-book junto con 100 copias en papel

Versión principal: versión en soporte digital

ISSN 2082-8594

Edición y distribución:
Księgarnia Akademicka SRL
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
e-mail: akademicka@akademicka.pl

Librería digital:
www.akademicka.pl

Índice

Introducción 5

Beata Baczyńska, *Mnemósine. Despedida de la profesora Teresa Eminowicz-Jaśkowska* 7

Piotr Sawicki, *De Cracovia (1985) a Cracovia (2016). Ojeada retrospectiva sobre los simposios hispánicos en Polonia* 13

Historia y letras

Jerzy Achmatowicz, *La expedición de Francisco de Orellana y la exploración del río de Amazonas hasta su desembocadura en el Atlántico. Sobre el valor como fuente histórica del relato de Fray Gaspar de Carvajal* 37

José Antonio Calzón García, *Prensa española y universo soviético. Aproximación a la URSS desde ABC durante el franquismo: el caso de Vilnius* 59

Emmanuel Le Vagueresse, *España en la revista literaria francesa* Cahiers du Sud *entre 1924-1936* 73

Barbara Obtułowicz, *La vida cotidiana a bordo de un barco de vapor* 83

Literatura y sus contextos

Pilar Arnau i Segarra, *La invisibilidad de la literatura ecuatoguineana* .. 95

Elżbieta Bender, *Miguel de Unamuno y* Vida de Don Quijote y Sancho*: lector real y refundición de la obra cervantina* 117

Maria Boguszewicz, *O* Sarcófago *de Francisco R. Remiseiro: arte medieval, estereotipos femininos e a boneca Barbie* 131

Marta E. Cichocka, *La novela intrahistórica: entre la postmemoria y la pophistoria* 145

Maksymilian Drozdowicz, *Ernesto Cardenal y Francisco. La iglesia como objeto de análisis poético-teológico* 161

Adriana Sara Jastrzębska, *Una literatura cómplice. Convención y poética narco en* Comandante Paraíso *de Gustavo Álvarez Gardeazábal* 177

Nina Pluta, *Misticismo laico en los tiempos de la contracultura: Edward Stachura y Julio Cortázar* 195

Rozalia Sasor, *El concepto de la guerra justa en el* Dotzè *de Francesc Eiximenis* 211

Natalia Szejko, *El teatro de Alfonso Vallejo frente al teatro del absurdo*. *La reivindicación del canon en* El escuchador de hielo 225

Paulina Węgrzyn, *La imagen del „otro" en la literatura argentina* 237

Justyna Ziarkowska, *Las imágenes teatrales de Tadeusz Kantor y el teatro surrealista español*. *El caso de* Wielopole, Wielopole 257

Traducción

Małgorzata Gaszyńska-Magiera, *¿Es posible traducir lo no dicho? La traducción literaria y el modelo iceberg de la cultura* 271

Aleksandra Jackiewicz, *La reconstrucción de imágenes en la traducción poética: algunas reflexiones sobre las versiones españolas del poema* Żydom polskim *de Władysław Broniewski* 287

Anna Wendorff, *La traducción de textos dramáticos del español al polaco. Estudio de caso de la obra:* Notas que saben a olvido / Nuty o zapachu zapomnienia *de Araceli Mariel Arreche* 305

Palabra y cultura

Bożena Wisłocka Breit, *La terminología sartorial de las* Prem*á*ticas *españolas del siglo XVI conservadas en la Biblioteca Jagiellońska analizada en el marco de la lingüística cognitiva* 321

INTRODUCCIÓN

En julio de 2018 murió la profesora Teresa Eminowicz-Jaśkowska, una eminente hispanista, conocedora de la cultura y literatura del Siglo de Oro español. Entre sus significativos logros científicos destacan la pionera monografía del romance pastoril del siglo XVI en España y el estudio en torno a la creación de Baltasar Gracián.

Aunque son incontables sus méritos merece un reconocimiento especial su contribución al nacimiento y al desarrollo de los estudios hispánicos en la Universidad Jaguelónica.

Cuando recordamos los momentos cruciales en la historia del hispanismo – y no sólo el de Cracovia – como el primer simposio polaco de estudios ibéricos, los orígenes de la Asociación Polaca de Hispanistas, las primeras revistas de estudios hispanos en Polonia, la implantación de las clases de español en los centros de enseñanza pública de Cracovia – vemos que los protagoniza siempre la profesora Eminowicz-Jaśkowska con su esfuerzo y su iniciativa. Sobre sus logros y sus méritos escriben detalladamente en las páginas de esta revista Piotr Sawicki i Beata Baczyńska.

La profesora Teresa Eminowicz-Jaśkowska fue también la fundadora y, durante largos años, la editora de la revista *Studia Iberystyczne*. Con el presente número nos despedimos de ella y se lo dedicamos *in memoriam.*

Ewa Nawrocka



Teresa Eminowicz-Jaśkowska

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 7-12
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.01

Beata Baczyńska
Uniwersytet Wrocławski
beata.baczynska@uwr.edu.pl

Mnemósine
Despedida de la profesora Teresa Eminowicz-Jaśkowska

En 2008, hace diez años, el séptimo número del anuario *Studia Iberystyczne* se dedicó a quien lo había puesto en marcha por primera vez, a la profesora Teresa Eminowicz-Jaśkowska. En el número decimoséptimo queremos despedirnos de ella después de que nos dejara el 17 de julio de 2018. En su último recorrido terrenal, el 23 de julio de 2018, en el cementerio Rakowicki de Cracovia, la profesora estuvo acompañada, además de sus personas más cercanas, de antiguos colaboradores y alumnos.

Una de las primeras lecturas que asocio con la profesora Teresa Eminowicz-Jaśkowska es *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych* de Mario Praz (Varsovia 1981). Este libro, que se distingue por el color de patina de la sobrecubierta, se publicó en el mismo año en el que comencé mis estudios en la Universidad Jaguelónica. No se encuentra por casualidad en mi biblioteca: durante las primeras clases de Introducción al estudio de la literatura española, la todavía licenciada Teresa Eminowicz nos dio, a sus estudiantes del primer año, las referencias bibliográficas del libro, poniendo el listón muy alto a los principiantes noveles de la Iberística de Cracovia.

Le estoy muy agradecida por ello a mi profesora. Siempre que vuelvo al *Mnemósine* de Mario Praz, sus páginas, ineludiblemente amarillentas año tras año, me traen a la memoria un peculiar recuerdo: la dificultad con la que, por primera vez, me abría paso por el denso y erudito texto del polígrafo italiano, que remitía a una rica iconografía que obligaba a usar la imaginación. Cada vez que acudo a este libro vuelve a mi memoria el sentimiento de aquella satisfacción y de aquel enorme placer en el esfuerzo intelectual, como ya apuntaba Baltasar Gracián en su Discurso VII del tratado *Agudeza y arte de ingenio* (1648): „La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta, es más estimado".

Precisamente a Baltasar Gracián – *Baltasar Gracián: hiszpański pisarz i moralista barokowy* (Cracovia 2003) – dedicó su último libro la profesora Eminowicz. En el ejemplar que la profesora me regaló, su dedicatoria, fechada del 28 de mayo de 2003, rezaba en polaco: „Un libro que, aunque pequeño, tal vez sea útil. Como expresión de amistad y de ánimo a los logros de los hispanistas". Con el paso de los años, estas palabras y los deseos que albergan, especialmente después de que la profesora Eminowicz se retirara de la vida académica, han venido cobrando para mí una importancia cada vez mayor.

Soy discípula de la profesora Eminowicz con pleno conocimiento de lo que esto significa. Durante los siguientes años de mis estudios me examiné con ella de Historia de la Literatura española y bajo su dirección (ya como la doctora Teresa Eminowicz) escribí mi tesina de licenciatura. Tras terminar los estudios, gracias a su recomendación, formé parte del equipo de los hispanistas creado por el profesor Piotr Sawicki en el Instituto de Filología Románica de la Universidad de Wrocław.

Tan solo ahora, con la perspectiva de los años pasados desde que obtuve el título académico de la Universidad Jaguelónica en Cracovia (número de libreta Fi/691), y en el contexto de los cambios que a partir de este año esperan a la enseñanza superior en Polonia, estoy en condiciones de valorar en su totalidad lo que fue capaz de lograr la profesora Eminowicz para los estudios de hispánicas de Cracovia y de Polonia, a pesar de las vicisitudes del destino, en unas circunstancias

muy difíciles entre los años 70 y 80 del siglo pasado. Sobre todo porque fue ella, quien, a principios de los 90, se convirtió en una impulsora infatigable de la integración de los hispanistas polacos.

La profesora Eminowicz estuvo entre los fundadores de la Asociación Polaca de Hispanistas, creada en 1985[1]. Por iniciativa suya, apenas una semana después de la reunión que fundara la Asociación en Varsovia, tuvo lugar del 15 al 17 de diciembre de 1985 en la localidad de Mogilany, cercana a Cracovia, el *Primer Simposio de Hispanistas Polacos* con ocasión del décimo aniversario de los estudios de hispánicas de la Universidad Jaguelónica.

Para mi generación, para nosotros que habíamos comenzado nuestro camino académico profesional en el umbral de la transición democrática en Polonia, se abrían completamente nuevas perspectivas de docencia y de investigación, incomparables con las condiciones en las cuales habían trabajado hasta entonces nuestros profesores y mentores. La profesora Eminowicz formaba parte de ese grupo de personas que se afanaban con ahínco para que pudiéramos beneficiarnos plenamente de estas nuevas posibilidades tanto en el país como en el extranjero.

Con este propósito, en 1999, la profesora Eminowicz creó el anuario científico *Studia Iberystyczne*, cuyo anticipo había sido un conjunto de estudios en polaco, publicados en 1994, precisamente con ese título, que la profesora Urszula Dąbska-Prokop, una de las redactoras del tomo, introducía de la siguiente manera: "Los artículos están escritos en polaco, de manera que estos trabajos de la Iberística de Cracovia despertarán el interés del lector polaco, aportándole un amplio abanico cultural español, antiguo y contemporáneo, tanto de la Península Ibérica como de América Latina".

La profesora Eminowicz hizo suya la misión de promover internacionalmente el hispanismo polaco. En 1995, con ocasión del vigésimo aniversario de los estudios de hispánicas de la Universidad Jaguelóncia, organizó en Cracovia un gran simposio dedicado a las relaciones

[1] La profesora Teresa Eminowicz-Jaśkowska desempeñó a lo largo de los años diferentes cargos en la Junta Directiva de la Asociación Ploaca de Hispanistas. Véase http://www.pshis.pl/o-nas-sobre-nosotros/, (15.10.2018).

de la Europa Central y del Este con el ámbito cultural hispanohablante: *Europa del Centro y del Este y el Mundo Hispánico. Simposio Internacional de Hispanistas. Cracovia, 26-28 de octubre de 1995*. Diez años más tarde repitió la invitación a los hispanistas polacos y extranjeros. También en Cracovia tuvo lugar el congreso internacional *Retos del hispanismo en la Europa Central y del Este. Cracovia, 14-15 de octubre de 2005*. Estos dos acontecimientos fueron de una importancia fundamental para el desarrollo de los estudios de hispánicas en Polonia y de su imagen en Europa. En el marco del congreso, en 2005, en el *Collegium Novum* de la Universidad Jaguelónica se debatió sobre los retos del hispanismo contemporáneo en el contexto mundial. Participaron en la mesa redonda, en nombre de la Asociación Internacional de Hispanistas, Jean François Botrel y Aurora Egido.

Un año más tarde, en la Universidad de Silesia, tuvo lugar el primer *Encuentros,* es decir, el *Primer Simposio Internacional de la Asociación Polaca de Hispanistas*. *Katowice, 30 de noviembre - 2 de diciembre de 2006*, que continuaba con las iniciativas de promoción del hispanismo polaco, emprendidas anteriormente por la profesora Teresa Eminowicz en colaboración con los compañeros de otros centros de estudios hispánicos en Polonia. La profesora Eminowicz no pudo estar con nosotros en Katowice. Se había retirado de la actividades de la vida académica, lo cual supuso una pérdida irreparable para el desarrollo dinámico del hispanismo en Polonia. Muchos de nosotros se encontraron con la profesora Eminowicz por última vez hace diez años, en el *Collegium Novum* de la Universidad Jaguelónica, durante la solemne entrega que se le hizo del tomo de *Z Hiszpanią w sercu. Studia dedykowane profesor Teresie Eminowicz-Jaśkowskiej*. *Con España en el corazón. Homenaje a la profesora Teresa Eminowicz* (Studia Iberystyczne 7, 2008).

Asocio inevitablemente a Mnemósine – personaje mitológico, diosa de la memoria – con la profesora Eminowicz. Mnemósine era una titánide, madre de nueve musas, cada una de las cuales recibió un talento y una misión diferente. Recuerdo perfectamente nuestro último encuentro con la Profesora Eminowicz en el *Collegium Novum*, su mirada serena y llena de sabiduría durante la despedida.

Cuando apenas hace un mes, el 25 de septiembre de 2018, me encontraba en la Sala de las Musas del Museo de El Prado, junto con otros dos polacos como parte del grupo de hispanistas de cinco continentes a los que su Alteza la Infanta Doña Margarita de Borbón y su marido Don Carlos Zurita, Duques de Soria, ofrecían una solemne cena, pude sentir la presencia espiritual de mi mentora, con la que ya había participado en más de una ocasión en actividades que tenían como fin la promoción de los estudios de hispánicas en nuestra parte de Europa.

Por ello para terminar quisiera citar las palabras que al día siguiente, el 26 de septiembre de 2018, durante el acto de *Homenaje al Hispanismo Internacional* en el Palacio Real de El Pardo Felipe VI, Rey de España, dirigió a los hispanistas no hispanos, representados por un grupo de sesenta hispanistas de todo el mundo invitados a Madrid por la Fundación Duques de Soria.

> Nos encontramos hoy aquí para rendir un sincero, profundo y sentido homenaje a un colectivo muy especial, a un gran grupo humano formado por miles de doctores y licenciados universitarios de todo el mundo que, sin ser –en su mayoría− hispanohablantes de nacimiento, dedican su vida profesional con verdadera pasión a promover nuestra lengua y nuestra cultura. Estos "hispanistas no hispanos", enamorados de nuestra cultura y volcados −personal y profesionalmente− en ella, difunden desde universidades e instituciones su conocimiento y entusiasmo por nuestro patrimonio cultural e histórico. Y lo hacen en beneficio de todos: en beneficio de las sociedades hispánicas que son así mejor conocidas en otros contextos internacionales; y de las sociedades no hispanas que se enriquecen con la aportación de nuestra cultura al mundo. La labor investigadora y docente de los hispanistas potencia, sin duda, el alcance universal de nuestra cultura al tiempo que contribuye a reforzar el prestigio de los países hispanohablantes. [...] Otra de las grandes virtudes del hispanismo internacional es su efecto multiplicador, porque la condición de docentes, en la mayoría de los casos, de sus representantes hace que su pasión se transmita, año tras año, a sucesivas audiencias y generaciones de estudiantes. Es además muy relevante el impacto de las aportaciones científicas de los hispanistas,

> así como la cifra de estudiantes que, cada curso en todo el mundo, reciben de sus profesores la semilla de la atracción hacia nuestras culturas. [...] Podemos decir que conocemos muy bien el gran valor de la aportación de los hispanistas internacionales. Por ello, nos corresponde expresarles nuestra admiración y nuestra gratitud[2].

Estas palabras de profunda admiración y agradecimiento por la gran aportación al desarrollo de los estudios hispánicos fuera de España van dirigidas igualmente a la profesora Teresa Eminowicz-Jaśkowska.

Wrocław, 15 de octubre de 2018

[2] "Palabras de S.M. el Rey en el Homenaje al Hispanismo Internacional", Palacio Real de El Pardo, Madrid, 26.09.2018. Discurso diponible en: [on-line] http://www.casareal.es/ES/Actividades/Paginas/actividades_discursos_detalle.aspx?data=6053, [15.10.2008]

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 13-34
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.02

Piotr Sawicki
Wyższa Szkoła Filologiczna, Wrocław
Uniwersytet Wrocławski (prof. em.)
psawicki@uni.wroc.pl

De Cracovia (1985) a Cracovia (2016)
Ojeada retrospectiva sobre los simposios hispánicos en Polonia

Resumen:
El artículo narra la trayectoria de los estudios hispánicos en la Universidad Jagelónica de Cracovia desde su nacimento en la mitad de los años 70 del siglo XX hasta hoy, presentando sus más importantes protagonistas, sus retos y sus alcances científicos, así como los más importantes simposios hispánicos en Polonia.

Palabras clave: romanistas de Cracovia, filología hispánica, Universidad Jagelónica, simposios nacionales de hispanistas, Asociación Polaca de Hispanistas, revistas *Aproximaciones, Estudios Hispánicos, Itinerarios, Studia Iberystyczne, Hispanica Posnaniensia,* congresos intenacionales de hispanistas, *Encuentros* 2006-2016, *Abre los ojos* 2008-2013

Abstract:
From Krakow (1986) to Krakow (2016). A Retrospective View at the Polish Congresses on Hispanic Studies
The article recounts the history of Hispanic studies at the Jagiellonian University in Krakow from its foundation in the mid-70s of the 20th century up to now, presenting its leading figures, the challenges they have faced and their scientific achievements, as well as the most important Hispanic congresses in Poland.

Keywords: Romance philologists of Krakow, Hispanic philology, Jagiellonian University in Krakow, National Hispanic Congresses, Polish Association of Hispanism, reviews *Aproximaciones*, *Estudios Hispánicos*, *Itinerarios*, *Studia Iberystyczne*, *Hispanica Posnaniensia,* International Hispanic Congresses *Encuentros* 2006-2016, *Abre los ojos* 2008-2013

Como estamos en Cracovia, invitados por su prestigiosa Universidad Jaguelónica, antes de pasar al tema central de mi ponencia, concebida como una especie de panorama retrospectivo de los simposios y congresos organizados por los hispanistas polacos, me parece oportuno presentar un sucinto informe sobre los inicios de nuestra disciplina en el centro académico de la antigua capital de Polonia[1]. Y esto no solo por cortesía hacia los organizadores de estos ENCUENTROS, sino por una razón primordial que no deberíamos olvidar.

Hace cuarenta años, en el curso académico 1975-1976, la hispanística cracoviana hizo su aparición en el mapa académico de Polonia como una nueva carrera de estudios filológicos. Nació en el seno del Instituto de Filología Románica, titulación entendida entonces en nuestro país como Filología Francesa. Hasta aquellas fechas, los jóvenes romanistas cracovianos tenían acceso a la lengua de Cervantes a través del lectorado de castellano, impartido como segunda lengua neolatina, del mismo modo que el italiano, el rumano, el portugués y, desde 1986, el catalán.

En cuanto al pluralismo lingüístico, conviene observar que la Filología Románica de Cracovia era una digna continuadora de una tradición que se remonta a los iniciadores de dicha disciplina en Polonia, con nombres tan ilustres como Edward Porębowicz (1862-1937), Zygmunt Czerny (1888-1975), Józef Dzierżykraj Morawski (1888-1939), Stanisław Wędkiewicz (1888-1963) y Władysław Folkierski (1890-1961). Wędkiewicz y Folkierski dirigían en los años treinta del

[1] El mismo tema fue objeto de mi artículo: „*Así se templó el acero*. Los primeros años de la hispanística cracoviana, observados desde una prudente distancia", *Studia Iberystyczne*, 2011, 10, pp. 37-50. Por esta razón, ciertas repeticiones son inevitables.

siglo XX dos cátedras autónomas de romanística en la Universidad de Cracovia, mientras que en Leópolis (hoy Lviv, en Ucrania) había dos cátedras más, la de Porębowicz y la de Czerny, y en el período anterior a la II Guerra Mundial la lista se completaba con las correspondientes a otras cuatro ciudades universitarias: Varsovia, Poznań, Lublin y Vilna (hoy Vilnius, capital de Lituania)[2].

Zygmunt Czerny, un romanista que demostró su interés por la cultura española prologando libros[3] y colaborando en la traducción de obras clásicas (entre ellas, *El Quijote)*[4], después de la guerra se estableció en Toruń, donde enseñó en la Universidad Nicolás Copérnico hasta el año 1952, cuando se hizo cargo de la Cátedra de Filología Románica de la Universidad Jaguelónica. Su traslado a Cracovia, en plena época estalinista, no fue casual. Las autoridades ministeriales redujeron entonces drásticamente el número de cátedras neofilológicas, por donde se infiltraba la cultura capitalista del "corrompido Occidente" (*zgniły Zachód*, en polaco), limitando su número, en el caso de la Filología Románica, a tan sólo dos, en Varsovia y en Cracovia. El germen de la futura hispanística cracoviana hay que buscarlo tanto en su propia determinación, como en la contribución de otra profesora procedente de Leópolis, Stefania Ciesielska-Borkowska (1889-1966), autora de la primera tesis postdoctoral (*habilitacja*) del área hispánica, dedicada a la recepción del misticismo español en nuestro país

[2] Para más detalles véase: J. Goldman (1937), "La philologie romane en Pologne", *Archivum Neophilologicum*, t. 2, pp. 202-207; A. Sawicka (2002), "El hispanismo polaco a finales del milenio", *Iberoamericana*, 5, pp. 195-212; P. Sawicki (2003), "Los vaivenes del hispanismo polaco (I): Inicios, desarrollo, expansión", *Mundo Eslavo* (Granada), 2, pp. 9-18.

[3] Z. Czerny (1970), "Posłowie", en: AA. *Pieśń o Cydzie*, trad. A.L. Czerny, Wydawnictwo Literackie, Kraków, pp. 119-135; idem (1975), "Posłowie", en: P. Calderón de la Barca, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, pp. 601-645.

[4] M. de Cervantes Saavedra (1972), *Przemyślny szlachcic Don Kichote z Manczy*, trad. A.L. y Z. Czerny, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

(Ciesielska-Borkowska, 1939)[5]. Ciesielska-Borkowska se dedicó a la enseñanza del español y a la difusión de la literatura iberorrománica por medio de seminarios de licenciatura; entre sus alumnos figuraban los futuros hispanistas Teresa Eminowicz y Stefan Pieczara, vinculado posteriormente con la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań. Tras su jubilación, destacó por su actividad en el ámbito del hispanismo la catedrática Maria Strzałkowa (1908-1975), romanista y, a la vez, investigadora de los nexos literarios hispano-polacos, autora del primer manual de historia de la literatura española publicado en Polonia después de 1945[6]. Strzałkowa continuó los esfuerzos de su predecesora, consiguiendo abrir en 1975 a los alumnos interesados por el mundo hispánico las puertas de la Filología Española, la segunda en Polonia, y creada tan solo tres años después de la inauguración de la así llamada iberística en la Univeridad de Varsovia (1972)[7].

Detengámonos ahora en la fecha mencionada, que marca el comienzo oficial de los estudios hispánicos en Cracovia. Va precedida por la oportuna decisión de la directora del centro, profesora Strzałkowa, de contratar en 1974 a su antigua alumna, Teresa Eminowicz, autora de una memoria de licenciatura sobre la recepción de Lope de Vega en Polonia, como su mano derecha en la misión de preparar el programa de la nueva carrera. Lamentablemente, la promotora de este ambicioso proyecto no consiguió verlo realizado; murió el 7 de agosto de 1975[8].

[5] S. Ciesielska-Borkowska (1939), *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków.

[6] M. Strzałkowa (1966), *Historia literatury hiszpańskiej*, Ossolineum, Wrocław. Maria Strzałkowa es también autora de otro libro memorable: eadem (1960), *Studia polsko-hiszpańskie*, Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

[7] Véase: P. Sawicki (2004), "Los vaivenes del hispanismo polaco (II): Docencia universitaria, investigaciones, publicaciones", *Mundo Eslavo*, 3, pp. 11-34 (en particular, pp. 11-12 y el apéndice bibliográfico pp. 24-34). Cf. también idem (2004), "Hispanismo polaco en el cambio de los milenios", *Paralelo 50. Revista de la Consejería de Educación* (Varsovia), 1, pp. 44-55.

[8] A la fallecida profesora la recordaron, en sendas publicaciones de carácter necrológico: A. Drzewicka (*Kwartalnik Neofilologiczny*, 1976, 4, pp. 517-518 y *Złota Księga Wydziału Filologicznego*, 2000, Księgarnia Akademicka,

Poco faltaba para que la Filología Hispánica naufragara antes de izar las velas, mas como la primera tanda de alumnos ya se había matriculado, su colaboradora recién contratada tomó la heroica decisión de no defraudar sus ilusiones. Hoy en día, cuando proliferan en Polonia hispanistas formados en Cracovia, doctores e incluso catedráticos, es difícil imaginarse el reto asumido por nuestra compañera, la Profesora Eminowicz, convertida de un día para otro en hispanista "todoterreno", responsable del programa y del buen funcionamiento de una nueva carrera universitaria.

Los años que mediaron entre la creación de la hispanística y la defensa del doctorado de Teresa Eminowicz[9] representan el período más cosmopolita en la historia de dicha filología que pronto se abrió hacia el hispanismo internacional. Pasaron por Cracovia, durante temporadas lectivas de diferente duración, Andrés Michalski y Florian Śmieja, de Canadá; Luisa Roswell y Henryk Ziomek, de Estados Unidos; el traductor Jan Zych, de Méjico; Gabriela Makowiecka, de España. Esta última, precursora de los estudios eslavos en la Universidad Complutense y mediadora incansable entre las dos culturas, la polaca y la española[10], vino a Cracovia con la misión de ofrecer a los hispanistas el primer seminario de licenciatura enfocado en temas literarios (de la tutoría de los seminarios de lingüística se encargó el profesor Stanisław Widłak, romanista e italianista). Pero, a mitad del curso académico 1978-1979, la hispanista madrileña se vio obligada a regresar a España por motivos familiares.

Kraków, pp. 648-652) y J. Heistein (*Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 1976, 2, pp. 118-119).

[9] Doctorado titulado *Hiszpania pierwszej połowy XVII wieku. Ideały i rzeczywistość w prozie Złotego Wieku* (directora de la tesis: prof. dra. Janina Z. Klave).

[10] Entre ellas: G. Makowiecka (1973), *Luzán y su poética*, Planeta, Barcelona; eadem (1981), *La cultura eslava* (coautor: Estanislao Makowiecki), Editora Nacional, Madrid; eadem (1984), *Po drogach polsko-hiszpańskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław. Sobre la investigadora escribieron, entre otros, G. Bąk, T. Eminowicz, B. Faron, C. Taracha y P. Sawicki.

Fue en aquel momento cuando el destino hizo que se cruzaran, por un largo período, mis caminos profesionales con los de la hispanística cracoviana. Al recibir una amable invitación del director del Instituto de Filología Románica, Stanisław Widłak, decidí retomar la labor interrumpida por la profesora Makowiecka. Entre 1979 y 1982 pasaron por mis seminarios de licenciatura personas de gran talla intelectual como el traductor Piotr Fornelski muerto prematuramente (que luego preparó también bajo mi tutoría su tesis doctoral), Jerzy Styka (futuro catedrático y a la sazón ya doctor, de Filología Clásica), Anna Sawicka (directora del Departamento de Hispanística entre 2007 y 2015, a la vez traductora del castellano y del catalán), Magdalena Pabisiak (traductora de obras de teatro español clásico) o Bożena Wisłocka (investigadora especializada en la traducción). Paralelamente, se licenciaban los alumnos del profesor Widłak, lingüistas, como, por mencionar a los más destacados, Jerzy Sławomirski o Joanna Wilk-Racięska (hoy jefa del Departamento de Hispánicas en la Universidad de Silesia). Por las mismas fechas firmó sus primeras tutorías la Dra. Jadwiga Konieczna-Twardzikowa (1932-2009)[11], traductora incansable y lingüista que colaboró con la hispanística desde el Instituto de Lengua Polaca de la Academia Polaca de Ciencias; fueron sus alumnas, aunque en un periodo algo posterior, la profesora Nina Pluta, de la Universidad Pedagógica de Cracovia y la Dra. Maria Filipowicz-Rudek, eminente galicista de la Universidad Jaguelónica. Entre las de la coordinadora de la Sección de Español, Dra. Eminowicz, figuran, para limitarnos a dos nombres que no necesitan presentación, Beata Baczyńska, catedrática de la Universidad de Breslavia, directora del Instituto de Filología Románica y Małgorzata Gaszyńska-Magiera, hoy colaboradora de la Universidad de Varsovia.

Al comienzo de la década de los ochenta el área de filologías minoritarias del Instituto de Filología Románica ya disponía de una buena plantilla de hispanistas, suficiente para cubrir la carga lectiva;

[11] Sobre la prof. Twardzikowa véase el tomo 8 (2009) de *Studia Iberystyczne* que le dedicaron en homenaje sus compañeras y alumnos, en particular los textos de M. Filipowicz-Rudek (“Kalendarium życia. O nieustającym dialogu między Don Kichotem a Sancho Panzą”) y P. Sawicki (“Trzydzieści lat, parę chwil – nie tylko w Krakowie. Glosa do portretu Jadwigi”).

pudo contar también con la colaboración sistemática de dos romanistas, Stanisław Widłak y el polifacético catedrático Witold Mańczak (1924-2016), para dar conferencias y dirigir seminarios. Pero en aquel preciso momento la hispanística cracoviana, una prometedora carrera filológica que echaba raíces en un terreno poco cultivado, en unas circunstancias poco favorables para su desarrollo dada la falta de tradición académica de los estudios hispánicos en Polonia, recibió un duro golpe de la mano del Ministerio de Enseñanza Superior: en 1983 fue suspendida la admisión de alumnos, bajo el pretexto de no disponer de catedráticos con especialización hispánica. La nueva dirección del Departamento (con las catedráticas Urszula Dąmbska-Prokop y Anna Drzewicka a la cabeza) no se rindió sin luchar, ofreciendo a los candidatos, durante tres años, a falta de Filología Hispánica, un programa mixto, franco-español, dentro de la carrera de Filología Románica con una mención hispánica adicional.

Cuando obtuve, tras la publicación de una monografía sobre la narrativa de la Guerra Civil española[12], el grado académico de *doktor habilitowany* (1984), la profesora Dąmbska-Prokop me propuso que reanudara la colaboración con la hispanística cracoviana. Acepté su oferta y a partir del mes de octubre del mismo año me puse a la disposición de la Universidad Jaguelónica que durante cinco años se convirtió otra vez en mi segundo puesto de trabajo, desde 1985 con jornada completa. De nuevo empecé a impartir seminarios, conferencias y cursos monográficos sobre la literatura española actual y, en ocasiones, sobre la historia de España. Dicho sea de paso, entre mis licenciados de aquella época figura nuestra anfitriona, la profesora Ewa Nawrocka, hoy directora del Departamento de Hispanística. La misión fue todo un éxito: el equipo docente cracoviano, fortalecido por un profesor (*docent*) de fuera, obtuvo por fin el visto bueno de las autoridades ministeriales que terminaron por permitir el acceso de nuevos alumnos en la Filología Hispánica (1986).

[12] P. Sawicki (1985), *Wojna domowa 1936-1939 w hiszpańskiej prozie literackiej. Ideologiczne konteksty literatury i jej misja społeczna*, PWN, Warszawa. Cf. la versión española: idem (2010), *La narrativa española de la Guerra Civil (1936-1975): Propaganda, testimonio y memoria colectiva*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Al comienzo del año 1985, cuando se acercaba el décimo aniversario de la inauguración de los estudios hispánicos en Cracovia, la profesora Dąmbska-Prokop reunió a sus colaboradores a fin de buscar la mejor manera de celebrarlo, y a la vez hacer llegar al dominio público la información sobre nuestras actividades y logros profesionales. Decidimos entonces organizar un simposio científico con el lema "Estudios polacos sobre la lengua y la cultura españolas" que, gracias al esfuerzo de su principal organizadora, Dra. Eminowicz, y sus excelentes contactos con los compañeros de otros centros, llegó a celebrarse entre el 15 y el 17 de diciembre de 1985 en el centro de la Academia de Ciencias Polaca en Mogilany, cerca de Cracovia.

Hay que destacar la importancia de esta efeméride, porque hasta entonces no había tenido lugar en Polonia ningún acto de tanta envergadura dentro del ámbito de nuestra disciplina. El Primer Simposio de Hispanistas Polacos (este fue su nombre oficial) dio la oportunidad de reunirse a los hispanistas (y lusitanistas: caso de la catedrática Janina Z. Klave, de la Cátedra de Iberística de Varsovia) de todo el país, desde Cracovia y Varsovia hasta Poznań, Gdańsk y Szczecin, y de presentar en total treinta ponencias. Entre sus autores figuraban, al lado de algún investigador veterano (como Henryk Ziomek, de University of Georgia), representantes de nuevas promociones, hoy nombres de primera fila en el campo del hispanismo polaco (Katarzyna Mroczkowska, Ewa Nawrocka, Wiaczesław Nowikow, Anna Sawicka, Elżbieta Skłodowska, Barbara Stawicka, Joanna Wilk-Racięska, Zygmunt Wojski); tampoco faltaron los romanistas con doble especialización (Anna Bochnakowa, Marek Gawełko, Witold Mańczak, Stanisław Widłak). La profesora Klave pronunció la conferencia inaugural ("Los problemas de la clasificación de la literatura española en los estudios polacos"), el eminente historiador Jan Kieniewicz (que tras la transición política en nuestro país ocuparía el cargo de primer embajador de la Polonia democrática en el Reino de España), clausuró el evento hablando de "España en la mitología nacional polaca"[13].

[13] El Simposio fue objeto de un detallado informe de E. Skłodowska y Z. Wojski („I Ogólnopolskie Sympozjum Hispanistyczne. Mogilany 15-17 grudnia

Cabe señalar también la fructífera presencia en este acto de un destacado lingüista de la Universitat de Barcelona, Dr. Ramon Cerdà Massó; no solamente por su intervención inaugural en la sección lingüística, sino también por inspirar una manera mejor en el estrechamiento de las relaciones entre ambas universidades, por medio de un intercambio de profesores contratados como lectores nativos. El intercambio empezó al año siguiente y brindó a varios hispanistas cracovianos la oportunidad de realizar largas estancias en Barcelona, en calidad de profesores asociados, y a los estudiantes de Cracovia, la ventaja de disfrutar del primer lectorado catalán en Polonia.

Un digno volumen, con 25 ponencias pronunciadas en aquel memorable simposio más un nada despreciable dossier bibliográfico, apareció tres años más tarde como *Estudios Hispánicos I*[14]. El numeral ordinal incluido en la portada de las actas del simposio cracoviano posibilitó la inauguración de una serie editorial, continuada con el mismo título, *Estudios Hispánicos*[15], en Breslavia, centro organizador del segundo (septiembre de 1990), luego también del tercero (abril de 1993) —y ya el último del ciclo iniciado en 1985 en Cracovia— Simposio de Hispanistas Polacos[16].

1985 r.", *Kwartalnik Neofilologiczny*, 1987, 1, pp. 118-119). Véase también L. Peters (1985), "Oby nie walczyli z wiatrakami. Na marginesie krakowskiego sympozjum hispanistycznego", *Gazeta Krakowska*, 15 XII.

[14] Véase T. Eminowicz, P. Sawicki, J. Sławomirski (eds.) (1988), *Estudios Hispánicos I. Actas del Primer Simposio de Hispanistas Polacos. Kraków-Mogilany, 15-17 XII 1985*, Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

[15] Véase P. Sawicki, J. Sławomirski (eds.) (1992), *Estudios Hispánicos II. Actas del Segundo Simposio de Hispanistas Polacos*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

[16] Las actas del Tercer Simposio se editaron como los volúmenes 4 (1995) y 5 (1996) de *Estudios Hispánicos*, convertidos en 1994, por decisión de la Junta Directiva de la Universidad de Wrocław, en una publicación periódica, dirigida por Piotr Sawicki. Véanse: W. Nowikow (ed.) (1995), *Lingüística española. Aspectos sincrónico y diacrónico*, Wrocław y P. Sawicki, B. Baczyńska (eds.) (1996), *Ideologías y poder. Aproximaciones a las literaturas hispánicas en los tiempos de crisis*, Wrocław.

La fórmula de simposios "nacionales" de carácter general, sin temario establecido previamente, resultó obsoleta en las nuevas circunstancias en las que empezó a moverse el hispanismo polaco, cada vez más vinculado, a través de las relaciones institucionales y contactos personales, con los centros académicos de Europa e Iberoamérica. Este cambio se refleja ya en los sucesivos números de *Estudios Hispánicos*. Mientras que en las actas del primero de los tres simposios aparecen solo los autores polacos (nuestro invitado catalán no nos remitió su ponencia), las del segundo evidencian la participación de unos profesores españoles y de lectores nativos, contratados por las universidades polacas (Waldo Cerezo Rubio, Pilar Gil Cánovas). En el tercer simposio la proporción de los hispanistas de fuera fue ya muy acusada; eran sobre todo representantes de centros relacionados con la Universidad de Wrocław, organizadora del evento, mediante convenios bilaterales (Valladolid, Universidad Autónoma de Barcelona, Lausana, Clermont-Ferrand) o compañeros con los que nos unía una colaboración a nivel individual. Nuestro hispanismo "simposional" se iba internacionalizando a grandes pasos.

Trataremos de ello a continuación pero antes quisiera señalar un hecho de suma importancia, sucedido en Varsovia el 7 y 8 de diciembre de 1985, que casi coincidió con nuestro Primer Simposio, celebrado una semana más tarde. Me refiero obviamente a la I Asamblea General de la recién creada Asociación Polaca de Hispanistas (*Polskie Stowarzyszenie Hispanistów)*; su Junta Directiva (*Zarząd Główny*) fue presidida por Urszula Aszyk, y los dos vicepresidentes eran Teresa Eminowicz, por Cracovia y Piotr Sawicki, por Wrocław. Al mismo tiempo se constituyeron tres secciones regionales que agrupaban a los hispanistas de la Polonia central (*Oddział Warszawski*), meridional (*Oddział Południowy*) y occidental (*Oddział Zachodni*). La sección más activa fue, al parecer, la Occidental; junto con el Departamento de Iberística de la Universidad de Wrocław organizó, en los dos años siguientes, el coloquio "La España de la II República: política y literatura" (octubre de 1986)[17] y el I Seminario de Metodología de

[17] Véase P. Sawicki (ed.) (1989), *Hiszpania II Republiki: polityka i literatura*, en *Romanica Wratislaviensia*, t. 32, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego,

la Enseñanza de la Lengua Española (septiembre de 1987). El segundo, con la asistencia de más de 40 personas, entre ellos los lectores españoles de diversos centros académicos, pudo llevarse a cabo gracias a la cuantiosa subvención de la Embajada de España, representada en este evento por Carlos Marrodán Casas[18].

La revista *Estudios Hispánicos*, nacida en Cracovia como actas de un simposio, no fue la primera iniciativa editorial de este tipo surgida en los años ochenta. Al congreso de Cracovia el profesor Kieniewicz aportó un proyecto muy avanzado: el de *Aproximaciones*, publicación concebida como órgano de expresión de los círculos académicos dedicados a la investigación de lo hispano (filólogos, historiadores, sociólogos, politólogos, etc.). La redacción iba a estar a cargo de Jan Kieniewicz, Ryszard Stemplowski y Urszula Aszyk, presidenta de la Asociación Polaca de Hispanistas, entidad patrocinadora de la revista. El contenido de los dos primeros números, de carácter monográfico, ya estaba programado. Desgraciadamente, por falta del esperado apoyo institucional, la iniciativa de Kieniewicz no llegó a cuajar y las personas invitadas a colaborar se quedaron con sus manuscritos en la mano. En consecuencia, los hispanistas de Varsovia tardaron diez años en estrenar su propia publicación periódica. El primer número de *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, aparecido en 1995, recogía artículos escritos por profesores y colaboradores de la Cátedra de Estudios Ibéricos, siendo un reflejo del carácter multidisciplinario de las investigaciones realizadas en dicho centro y de la docencia impartida. A pesar del anhelo de sacar un volumen cada año, el tomo segundo no salió hasta 1999; hoy *Itinerarios* tienen periodicidad semestral.

En el caso de mis compañeros de Cracovia, ante la *sui generis* "apropiación" del fruto del simposio de 1985 por los hispanistas de

Wrocław.

[18] Para fines administrativos utilizamos la denominación *Ogólnopolska Konferencja Metodyczna „Dydaktyka języka hiszpańskiego w kształceniu uniwersyteckim, szkolnym i pozaszkolnym"*. Véase W. Nowikow, A. Murcia Soriano (1992), "Metodología de la enseñanza de la lengua española. Metodología y práctica", *Romanica Wratislaviensia*, 37, pp. ???.

Breslavia, decidieron crear su propio medio de expresión. El título *Studia Iberystyczne* que encabezaba una sencilla colección de artículos de autores relacionados con este centro, editada en 1994 bajo la dirección de Urszula Dąmbska-Prokop y Teresa Eminowicz, reapareció cinco años más tarde (1999) al iniciar una nueva serie editorial con el mismo nombre. La revista fue destinada, en primer lugar, al público universitario desconocedor de la lengua castellana, de ahí que diese preferencia al idioma polaco y englobase, junto a los textos científicos, otros de divulgación[19].

Para completar el panorama, conviene señalar la efímera existencia de una revista más, reducida a tres entregas, con tres distintos lugares de edición y un título que tuvo que ser modificado. Estas peculiares características corresponden a *Hispanica Posnaniensia*, un ambicioso proyecto del entonces director del Departamento de Hispanística de la Universidad de Poznań, profesor Rościsław Pazuchin. Su estreno, con el subtítulo aclaratorio *Revista Internacional de la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań dedicada al estudio de filologías y culturas del Mundo Hispánico*, corresponde al año 1990. El editor la había concebido como plataforma de encuentro de los especialistas en filologías y culturas hispanas de la Europa Oriental que "aún siguen llevando a cabo sus actividades de investigación y de enseñanza con un cierto retraso y en un cierto aislamiento", con la llamada "Comunidad Mundial de Hispanólogos". Es difícil predecir cuál habría sido el carácter de *Hispanica Posnaniensia* si hubiera logrado sobrevivir. No obstante, tras un par de años, la hispanística, creada como sección autónoma de la Facultad de Filologías Modernas, fue incorporada al Instituto de Filología Románica y el profesor Pazuchin se marchó de Poznań. El

[19] A título de excepción, dado su carácter conmemorativo (XXXV aniversario de la fundación de Filología Hispánica en Cracovia), el „redondo" volumen décimo de *Studia Iberystyczne* (2011), salió en español. Véase la introducción al mismo, a cargo de Anna Sawicka, titulada „La Edad de Plata del hispanismo cracoviano (1975-2010). Textos y contextos" (pp. 7-19). El tomo contiene el índice del contenido de los números anteriores (varios de ellos en forma de „almanaques" dedicados a las culturas minoritarias de España, la gallega y la catalana, así como al mundo lusitanófono); véase el „Apéndice", pp. 317-330.

número siguiente, con materiales de archivo procedentes del simposio organizado en 1989, fue publicado, bajo el título *Hispanica Polonorum*, diez años más tarde (1999) por la Escuela Superior de Pedagogía de Częstochowa y el último, en 2001 en Łódź, sin afiliación a ninguna institución académica[20].

La idea de incorporar a los hispanistas de la Europa Central y Oriental a la "Comunidad Mundial de Hispanólogos", como la había llamado el profesor arriba citado, pronto tomó cuerpo gracias a la Fundación Duques de Soria. Esta prestigiosa institución organizó en junio de 1991 en Salamanca el coloquio internacional "El español y el futuro del hispanismo ante los cambios ocurridos en los países del Este de Europa", con la participación de más de 30 hispanistas de Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia y Rumanía que tuvieron la posibilidad de presentar en un foro internacional el estado actual de estudios hispánicos en sus respectivos países y, a la vez, entablar contactos directos con renombrados catedráticos españoles invitados a este evento. El documento final del Coloquio, conocido luego como "Declaración de Salamanca", recogía una serie de postulados dirigidos "a la consideración general". Esta fórmula de cortesía fue ideada para apelar a las instituciones del Estado español (ministerios, universidades, el flamante Instituto Cervantes) pero, por falta del destinatario explicitado, todo quedó en el aire, siendo tan solo una expresión de nuestras inquietudes comunes, colectivamente articuladas.

Aunque el Coloquio de Salamanca tuvo cierto eco en la prensa española, sus efectos inmediatos se redujeron a la exposición pública, en España, de la situación precaria del hispanismo en el antiguo bloque del Este[21]. Sin embargo, el intercambio de información entre

[20] Para más detalles sobre las revistas científicas del hispanismo polaco del período anterior al siglo XXI véase P. Sawicki, A. Sawicka (2000), „Entre *Aproximaciones* e *Itinerarios*. Publicaciones periódicas de hispanistas polacos", en: *II Coloquio Internacional. Tendencias y posibilidades de la hispanística actual*, Bratislava-Wien 2000, pp. 45-54.

[21] Es significativo el título, „Los hispanistas del Este piden ayuda al Gobierno y a las Universidades españolas", de la nota informativa que apareció en *ABC* (22.06.1991, p. 54).

los hispanistas centroeuropeos (p.ej. los de Polonia y Checoslovaquia, países vecinos pero separados por una frontera hasta entonces poco franqueable) y la constatación de que teníamos problemas parecidos por resolver, fue un estímulo para ir más lejos. En la sesión de clausura Jadwiga Konieczna-Twardzikowa y Piotr Sawicki presentaron el proyecto de crear en Cracovia, antigua capital del reino polaco-lituano y sede de la corte de los Jaguellones, un centro de información y coordinación del hispanismo del Este. Como punto de partida se planteó un congreso internacional de hispanistas, el primero en los países excomunistas[22].

El provisional Comité Organizador del evento proyectado (Teresa Eminowicz de Cracovia, Piotr Sawicki de Wrocław y Leszek Biały, desde su puesto de secretario de la Embajada de Polonia), con la generosa ayuda del profesor Kieniewicz (en aquel entonces ya embajador en Madrid), hizo todo lo posible por conseguir el apoyo institucional y financiero, desde la propia Fundación Duques de Soria[23] hasta el Instituto Cervantes, ya puesto en marcha. Lamento decirlo, pero todas nuestras gestiones fracasaron rotundamente y las puertas a las que fuimos ido llamando, tanto en Madrid como en España, permanecieron cerradas.

Me dediqué entonces a los preparativos del Tercer Simposio de Hispanistas Polacos (ya mencionado) pero sin abandonar la idea del

[22] Véase J. Konieczna-Twardzikowa, P. Sawicki, „Hispaniści z Europy Wschodniej, łączmy się – w Krakowie", *Dekada Literacka* (Kraków), 1991, 23, p. 3.

[23] Conviene señalar que la Fundación, por su parte, organizó unos años más tarde la II Reunión de Hispanistas de los Países del Este de Europa (Salamanca, 23-24 de marzo de 2000). Los congresistas, procedentes de siete países (esta vez también de Rusia), tuvieron ocasión de encontrarse con representantes de entidades culturales españolas, del mundo empresarial y la Universidad española. Véase una detallada presentación de ambos coloquios salmantinos, así como del Congreso Internacional „España y el Mundo Eslavo. Relaciones lingüísticas, literarias y culturales" (Universidad Complutense, 11-13 de marzo de 2002) en: P. Sawicki (2002), „España y la Europa Centro-Oriental. Una ojeada retrospectiva sobre los simposios internacionales de hispanistas y eslavistas centroeuropeos (1991-2002)", *Estudios Hispánicos*, 10, pp. 221-229.

congreso internacional, tanto más que ya se asomaba la fecha del vigésimo aniversario de la hispanística cracoviana. La Embajada de España nos ofreció la subvención solicitada y, finalmente, gracias a la perseverancia e inagotable energía de la Dra. Eminowicz y la colaboración del autor de esta ponencia, responsable de la programación del congreso, tras los cuatro años que mediaron entre la primera idea del encuentro de hispanistas europeos en la Ciudad del Vístula hasta su realización, llegó el momento tan esperado. El Primer Simposio Hispánico Internacional, bautizado con el nombre "La Europa del Centro y del Este y el Mundo Hispánico", tuvo lugar entre el 26 y el 28 de octubre de 1995, con la participación de unas sesenta personas procedentes de centros académicos de nueve países, desde Rusia y Ucrania hasta Rumanía y Bulgaria; por supuesto, no faltaron tampoco los españoles y latinoamericanos[24].

Durante la cena de despedida el Dr. Miroslav Lenghardt, en nombre de la delegación eslovaca, declaró su disposición para organizar el siguiente simposio de hispanistas centroeuropeos en Bratislava, algo que todos recibimos con mucha ilusión. La promesa no pudo ser cumplida y los encuentros periódicos de quienes a orillas del Vístula, Vltava o Danubio nos dedicamos al cultivo de lo hispano se limitaron en los años siguientes a efémerides de menor alcance (como, por ejemplo, coloquios anuales de hispanistas de Eslovaquia y Austria, de un día de duración, organizados por la Universidad Comenio, de Bratislava y la Universidad de Viena entre 1998 y 2001, coordinados por el catedrático Ladislav Trup). No obstante, la propia Universidad Jaguelónica volvió a la idea que nos inspiró en 1995, conmemorando diez años más tarde el trigésimo aniversario de la creación de la carrera de español con un congreso internacional de un carácter parecido: "Retos del hispanismo en la Europa Central y del Este" (14-15 de octubre de 2005)[25].

[24] Las Actas del congreso recogen 43 ponencias, precedidas por los textos introductorios de Teresa Eminowicz y Piotr Sawicki; véase A.I. Blanco Picado, T. Eminowicz (eds.) (1996), *Europa del Centro y del Este y el Mundo Hispánico. Simposio Internacional de Hispanistas*, Kraków.

[25] Véase L.F. Cercós García et al. (coords.) (2007), *Retos del hispanismo en la Europa Central y Oriental. Actas del Congreso Internacional (...)*, Madrid. El

También otros centros del hispanismo polaco siguieron la costumbre de celebrar sus aniversarios "redondos" con simposios conmemorativos de carácter internacional. La Cátedra de Estudios Ibéricos (desde 2001, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos) de la Universidad de Varsovia, celebró así su vigésimo aniversario (simposio "Diálogo Intercultural – Migración de Discursos. Domesticación de lo desconocido", octubre de 1991[26]), luego el vigésimoquinto (octubre de 1997)[27]. En diciembre de 1999, por iniciativa del catedrático Kazimierz Sabik, se conmemoró el primer lectorado académico de español, creado 80 años antes en Varsovia, con el simposio "Hispanismo europeo a fin de siglo", una excelente oportunidad para presentar el historial de estudios hispánicos en los seis centros polacos de esta disciplina en aquel momento (Varsovia, Cracovia, Breslavia, Poznań, Katowice, Lublin); es de lamentar que no hayan sido publicadas las actas de dicho simposio.

Por su parte, los hispanistas de la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań organizaron, en mayo de 2001 y abril de 2002, sendos simposios titulados "Lengua, literatura: dimensión cultural", el primero, y "El enfoque social y cultural en los estudios lingüístcos y literarios", el segundo[28]. Los de la Universidad de Breslavia se conmemoraron en octubre de 2003, en un ambiente de intimidad, junto con sus antiguos

copioso volumen (961 págs.) recoge más de cien colaboraciones agrupadas en seis secciones, precedidas por cinco presentaciones diferentes (de parte de la Universidad Jaguelónica, la Embajada de España, el Instituto Cervantes, la Asociación Polaca de Hispanistas y la directora del Congreso, prof. Teresa Eminowicz) y tres conferencias inaugurales, dedicadas —como era de esperar en 2005— a Cervantes y *El Quijote*, a cargo de eminentes especialistas españoles.

[26] Sus actas fueron editadas en 1993 por el Centro Internacional de Estudios Latinoamericanos (CESLA) como número 9 de la serie *Estudios y Memorias* con el subtítulo: *Memorias del Simposio Internacional de la Cátedra de Estudios Ibéricos. Warszawa-Konstancin, 15-19 de octubre de 1991.*

[27] Véase "25. Aniversario de la Cátedra de Estudios ibéricos. Universidad de Varsovia. Memorias del Simposio Internacional. 8-10 de octubre de 1997", *Itinerarios*, 2000, 3/1 y 3/2, pp. ¿???.

[28] Véase B. Łuczak, J. Wachowska (2002), "Coloquios de Poznań 2001 y 2002", *Estudios Hispánicos*, 10, pp. 235-236.

profesores (entre ellos, los catedráticos Roberto Manberger Amorós y Wiaczesław Nowikow) y alumnos, el vigésimoquinto aniversario de la primera promoción de licenciados en Filología Románica con especialidad española[29].

La lista de eventos parecidos, sobre todo de los encuentros dedicados a un determinado espacio temático o a un solo autor (desde Miguel de Cervantes hasta Sofía Casanova, escritora polonófila ¿? gallega), sería, al llegar a la segunda década del siglo XXI, casi inagotable. Mas, como el tiempo nos apremia, me limitaré a señalar dos iniciativas que casi coincidieron en el tiempo.

Como represento aquí a la Escuela Superior de Filología de Breslavia, me toca mencionar primero nuestro propio ciclo simposial, con el nombre *Abre los ojos* (por referencia a la famosa película española), inaugurado en mayo de 2008, en forma de unas simples jornadas didácticas. Los encuentros siguientes, ya de carácter internacional, tuvieron lugar en 2009 ("España adentro"), 2010 ("Del español al hispanismo: Docencia e investigación")[30], 2011 ("Traducir una cultura a otra")[31] y 2013 ("Imagen de la mujer" – en la literatura, cultura y los medios de comunicación)[32]. En el último participó, impartienco la conferencia inaugural, Carme Riera, recién elegida miembro de la Real Academia Española.

Para finalizar mi intervención, quisiera ahora pasar a la iniciativa que nos ha reunido, el ciclo denominado ENCUENTROS que, estos días, en Cracovia, llega a la sexta edición. Todo empezó en la

[29] Véase M. Krupa (2003), "Conmemoración del 25 aniversario de los estudios de Románicas con especialidad en Hispánicas en la Universidad de Wrocław", *Estudios Hispánicos*, 11, pp. 310-312.

[30] Véase Z. Wąsik, M. Kolankowska (eds.) (2012), *Del español al Hispanismo: Docencia e investigación*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, Wrocław.

[31] Véase T. Jaromin, M. Kolankowska, P. Sawicki (eds.) (2014), *Traducir una cultura a otra*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, Wrocław.

[32] Las ponencias presentadas durante este simposio aparecerán en los tres primeros números de la revista *Cuadernos Iberorrománicos*, de reciente creación.

Universidad de Silesia donde, por iniciativa de la profesora Joanna Wilk-Racięska, directora del Departamento de Hispánicas, fueron organizados los ENCUENTROS 2006. Entre el 30 de noviembre y el 2 de diciembre de este año, tras la conferencia inaugural a cargo de Jean-François Botrel, presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas, se pronunciaron, en cinco aulas temáticas (Teatro, Literatura, Lingüística, Enseñanza del Español, Traducción e Interpretación) casi ochenta ponencias y comunicaciones[33].

El ciclo iniciado en Katowice prosiguió en Lublin, en la Universidad Marie Curie-Skłodowska donde, bajo la dirección de la profesora Maria Falska, directora del Departamento de Español, transcurrieron en abril de 2008 los ENCUENTROS 2008[34], para alojarse por tercera vez en la Universidad de Varsovia (octubre de 2010). Es de destacar el crecimiento número de congresistas, reflejado en la voluminosidad de los materiales postsimposiales publicados. Los ENCUENTROS 2010 dieron su fruto en forma de seis volúmenes de la colección con el mismo título, dirigida por la catedrática Urszula Aszyk y editada por el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos[35]. Después de los ENCUENTROS 2012 (Universidad de Wrocław, noviembre de

[33] Las actas, redactadas por J. Wilk-Racięska y J. Lyszczyna, salieron en tres volúmenes: *Encuentros I* (*Encuentros de lingüística, traducción y enseñanza de la lengua española*, 2008), *Encuentros II* y *Encuentros III* (*Encuentros con la literatura y el teatro del mundo hispano*, 2008 y 2010), Oficyna Wydawnicza WW, Katowice.

[34] Las actas del simposio se publicaron en dos tomos: *Encuentros literarios II*. Estudios coordinados por M. Falska y *Estudios lingüísticos II*. Estudios coordinados por B. Brzozowska-Zburzyńska, UMCS, Lublin.

[35] Eran: *La norma lingüística del español* (vol. 1, coord. E. Waluch de la Torre), *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía* (vol. 2, coord. U. Aszyk), *Traducción: ¿Manipulación o transformación necesaria?* (vol. 3, coords. G. Beltrán, K. Dłużniewska-Łoś), *¿Dentro / fuera? Nuevas perspectivas sobre la identidad y la otredad en las literaturas hispánicas* (vol. 4, coords. A. Flisak, K. Moszczyńska), *De dioses y hombres. Creencias y rituales mezoamericanos y sus supervivencias* (vol. 5, coords. K. Mikulska-Dąbrowska, J. Contel) y *Estudios de historia, religión y arte en España y América Latina* (vol. 6, coord. U. Ługowska).

2012) salieron hasta siete volúmenes, esta vez no numerados, que constituyen un impresionante conjunto de monografías colectivas de temas hispánicos[36]. Dos años más tarde, la Universidad de Silesia fue de nuevo anfitriona de la magna empresa de la Asociación Polaca de Hispanistas. Los ENCUENTROS 2014 se celebraron en Ustroń (mayo de 2014); sus actas forman una colección de cinco tomos, titulada *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos*[37].

Hoy los Simposios Internacionales de Hispanistas, organizados en Polonia en el ciclo bianual, vuelven a Cracovia, a la Universidad Jaguelónica, donde todo empezó en el memorable año 1985, año en el que nació nuestra asociación profesional, Polskie Stowarzyszenie Hispanistów, y se organizó un modesto Primer Simposio de Hispanistas Polacos.

[36] Los títulos de los sucesivos volúmenes son: *Teorías narrativas e interdiscursivas en la prosa hispánica* (eds. J.L. Losada Palenzuela, J. Ziarkowska), *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos* (eds. B. Baczyńska, M. Krupa), *Historia y cultura de España y América Latina en las fuentes literarias, documentales y artísticas* (eds. E.K. Kulak), *Guerra, exilio, diáspora. Aproximaciones literarias e históricas* (eds. A. August-Zarębska, T. Marín Villora), *Traducción: contextos e implicaciones* (eds. M. Gaszyńska-Magiera, J.C. Nowicka), *Variación, contraste, circulación. Perspectivas lingüísticas en el hispanismo actual* (eds. Z. Bułat-Silva, M. Głowicka, J. Wesoła) y *Enseñanza y aprendizaje del idioma español. Retos, propuestas y perspectivas* (ed. M. Świątek). La colección salió a la luz en 2014 (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław).

[37] Por el momento han aparecido: vol. 1: *Literatura (poesía y narrativa*) (eds. M. Kobiela-Kwaśniewska, J. Lyszczyna); vol. 2: *Teatro* (eds. K. Gutkowska-Ociepa, M. Kobiela-Kwaśniewska, J. Wilk-Racięska); vol. 3: *Cultura y traducción* (eds. S. Deditius, A. Nowakowska-Głuszak, J. Wilk-Racięska) y vol. 4: *Lingüística y didáctica de la lengua española* (eds. J. Wilk-Racięska, A. Szyndler, C. Tatoj), Katowice 2016, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Bibliografía selectiva

EMINOWICZ, T. (1988), "Los estudios hispánicos en Cracovia", *Estudios Hispánicos I*, pp. 13-15.

EMINOWICZ, T. (1996), "El vigésimo aniversario de estudios hispánicos en la Universidad Jaguellónica de Cracovia", en: A. I. Blanco Picado, T. Eminowicz (eds.), *Europa del Centro y del Este y el Mundo Hispánico. Simposio Internacional de Hispanistas. Cracovia, 26-28 de octubre de 1995*, Kraków, pp. 7-8.

GOLDMAN, J. (1937), "La philologie romane en Pologne", *Archivum Neophilologicum*, t. 2, pp. 71-318.

KONIECZNA-TWARDZIKOWA, J., P. Sawicki (1991), „Hispaniści z Europy Wschodniej, łączmy się – w Krakowie", *Dekada Literacka* (Kraków), 23, p. 3.

KRUPA, M. (2003), „Conmemoración del 25 aniversario de los estudios de Románicas con especialidad en Hispánicas en la Universidad de Wrocław", *Estudios Hispánicos*, 11, pp. 310-312.

ŁUCZAK, B., WACHOWSKA, J., (2002), „Coloquios de Poznań 2001 y 2002", *Estudios Hispánicos*, 10, pp. 235-236.

SAWICKA, A. (2002), "El hispanismo polaco a finales del milenio", *Iberoamericana*, 5, pp. 195-212, http://dx.doi.org/10.18441/ibam.2.2002.5.195-112.

SAWICKA, A. (2011), "La Edad de Plata del hispanismo cracoviano (1975-2010). Textos y contextos", *Studia Iberystyczne*, 10, pp. 7-19, https://www.doi.org/ 10.12797/SI.10.2011.10.01.

SAWICKI, P., SAWICKA, A. (2000), „Entre *Aproximaciones* e *Itinerarios*. Publicaciones periódicas de hispanistas polacos", en: *II Coloquio Internacional. Tendencias y posibilidades de la hispanística actual*, Bratislava-Wien, pp. 45-54.

SAWICKI, P. (1988a), "Kilka uwag na marginesie I Ogólnopolskiego Sympozjum Hispanistycznego", *Estudios Hispánicos I*, pp. 9-12.

SAWICKI, P. (1988b), "Primer Seminario de Didáctica del Español en Polonia", *Cable. Revista del español como lengua extranjera*, (Madrid), 2, p. 78.

SAWICKI, P. (1996), "El Simposio Internacional «Europa del Centro y del Este y el Mundo Hispánico» y su circunstancia", en: A. I. Blanco Picado, T. Eminowicz (eds.), *Europa del Centro y del Este y el Mundo Hispánico. Simposio Internacional de Hispanistas. Cracovia, 26-28 de octubre de 1995*, Kraków, pp. 9-10.

SAWICKI, P. (2002), „España y la Europa Centro-Oriental. Una ojeada retrospectiva sobre los simposios internacionales de hispanistas y eslavistas centroeuropeos (1991-2002)", *Estudios Hispánicos*, 10, pp. 221-229.

SAWICKI, P. (2003), "Los vaivenes del hispanismo polaco (I): Inicios, desarrollo, expansión", *Mundo Eslavo. Revista de Cultura y Estudios Eslavos*, Universidad de Granada, 2, pp. 9-18.

SAWICKI, P. (2004a), "Los vaivenes del hispanismo polaco (II): Docencia universitaria, investigaciones, publicaciones", *Mundo Eslavo. Revista de Cultura y Estudios Eslavos*, Universidad de Granada, 3, pp. 11-34.

SAWICKI, P. (2004b), "Hispanismo polaco en el cambio de los milenios", *Paralelo 50. Revista de la Consejería de la Educación* (Varsovia), 1, pp. 44-55.

SAWICKI, P. (2011), „*Así se templó el acero*. Los primeros años de la hispánistica cracoviana, observados desde una prudente distancia", *Studia Iberystyczne*, 10, pp. 37-50, http://dx.doi.org/10.12797/SI.10.2011.10.04.

SKŁODOWSKA, E., WOJSKI, Z. (1987), „I Ogólnopolskie Sympozjum Hispanistyczne. Mogilany 15-17 grudnia 1985 r.", *Kwartalnik Neofilologiczny*, 1, pp. 118-119.

Historia y letras

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 37-58
https://doi.org/10.12797/SI.16.2017.16.03

Jerzy Achmatowicz
Uniwersytet Wrocławski
ibero_2005@wp.pl

La expedición de Francisco de Orellana y la exploración del río de Amazonas hasta su desembocadura en el Atlántico[1]

Sobre el valor como fuente histórica del relato de Fray Gaspar de Carvajal

Resumen:
Nuestra aportación aborda una problemática prácticamente ausente en la bibliografía polaca. Se trata de la expedición dirigida por Francisco de Orellana, quien, tras ocho meses de una arriesgada navegación y superación de innumerables obstáculos, logró llegar, recorriendo un río completamente desconocido, al Atlántico. Nuestra publicación se dedica por completo al problema de la verosimilitud de la principal fuente correspondiente al estudio de la exploración de Orellana, es decir el relato del testigo ocular, el dominico Gaspar de Carvajal. La verificación de esta fuente la basamos en un concienzudo estudio de los puntos geográficos de referencia que encontramos en esta narración, mostrando que el manuscrito de Carvajal se puede considerar como una fuente digna de confianza. Lectura de algunos estudios adicionales completa el verdadero perfil de aquel episodio de la historia del Nuevo Mundo.

[1] El presente material constituye una continuación de lo ya publicado en torno a nuestra investigación sobre la famosa aventura de Francisco de Orellana; véase: Achmatowicz, 2014.

Palabras claves: Río de Amazonas, Orellana, Gaspar de Carvajal, leguas, Pizarro, Napo, Coca, Putumayo

Abstract:
The Expedition of Francisco de Orellana and the Exploration of the Amazon River as Far as Its Mouth at the Atlantic: About the Value of the Source Report of Gaspar de Carvajal
In this article, we undertake some problems which are practically absent in Polish studies. It is the expedition led by Francisco de Orellana, who, after eight months of risky navigation and having overcome innumerable obstacles, managed to reach the Atlantic, crossing a completely unknown river. The article focalise on plausibility of the main source that regards to the study of the exploration of Orellana, that is, the story of the eyewitness, the Dominican Gaspar de Carvajal. The verification of this source is based on a detailed study of the geographic points of reference that we find in this narration, showing that Carvajal's manuscript can be considered a trustworthy source of information. Some additional studies complete the true profile of that episode of the history of the New World.

Keywords: Amazon River, Orellana, Gaspar de Carvajal, leagues, Pizarro, Napo, Coca, Putumayo

I

Tratamos aquí un episodio aún poco conocido, cuando durante la búsqueda del país de la canela, organizada y dirigida por Gonzalo Pizarro, Francisco de Orellana, enviado por el jefe de la expedición para conseguir alimentos, decide en circunstancias muy poco claras no volver al campamento principal y parte por su propia cuenta rumbo al sureste, llegando luego a un enorme río, cuyo nombre "Amazonas" iba a ser aceptado universalmente independientemente de las varias controversias que perduran hasta la fecha.[2] A pesar de las increíbles dificultades, obstáculos y aventuras, la expedición de Orellana, en total

[2] Aparecieron aquí tales nombres como *Marañón*, *Río de Orellana*, etc. Actualmente también el mismo río, considerado el más largo en el Mundo, lleva diferentes nombres tanto en el territorio de Perú como Brasil.

57 personas,[3] llega tras una navegación de ocho meses por el Río Amazonas, a su desembocadura, pasando a la historia como la de los primeros Europeos que lo habían logrado.

En la presente contribución trataremos de analizar más a fondo algunas partes importantes del texto de Carvajal, concentrándonos en unas cuantas cuestiones fundamentales. Estas corresponderán a las controversias de carácter geográfico que nos llevan directamente al debate sobre las medidas de longitud que en la época de la exploración de Orellana se aplicaban, problemas de calendario y de cronología contenida en la narración del dominico.

Mencionemos previamente que, excepto las primeras 29 líneas, el testimonio de Carvajal se limita en su totalidad a la expedición de Orellana, es decir, a su recorrido por el Río Amazonas. El principio de esta narración lleva una declaración muy significativa, donde Carvajal dice: "(...) pero lo que de aquí en adelante dijere será como testigo de vista y hombre a quien Dios quiso dar parte de un tan nuevo y nunca visto descubrimiento, como es éste que adelante diré."[4]

En esta primera parte de la narración aparecen ciertos datos sobre el lugar donde Orellana y sus 23 compañeros lograron llegar al campamento principal de Pizarro, tras el recorrido de 130 leguas (el tema de las leguas lo trataremos más adelante) por un camino que provocó tantos problemas y dificultades, principalmente de parte de

[3] Cf. Carvajal, 2005: II; Paez, 1960: 203; el autor asegura, al parecer sobre la base de los datos de Oviedo, que la partida de Orellana tuvo lugar el 26 de diciembre de 1542. Cf. Oviedo y Valdés Fernández, 1855: parte tercera – tomo 4, lib. L, capítulo XXIV, p. 542: "Salimos del real segundo día de pascua de la Natividad de Nuestro Redemptor Jesé Chripsto, lunes, año é día segundo de mil é quinientos é cuarenta y dos y proseguimos el río abaxo, el cual naçe en la provinçia que se llama Atunquixo, cuyo nacimiento está trynta leguas de la mar austral...." Es interesante observar que el día de la semana coincide tanto con el segundo día de la Navidad de 1541 como con la fecha del 2 de enero de 1542… por lo tanto surge la duda respecto a la verdadera fecha de la partida de Orellana, aunque el relato de Carvajal implica que el 1 de enero de 1542 la expedición de socorro ya se encontraba en camino; cf. Carvajal, 2005: III.

[4] Carvajal, 2005: I.

los indígenas, que muchas veces „pensaron ser perdidos y muertos en manos de ellos".[5] La pregunta que surge aquí es clave para nuestro posterior análisis, a saber: ¿dónde se podría localizar el campamento mencionado de Pizarro? Ahora bien, para responder a esta pregunta primero hay que indicar ¿a qué distancia correspondía de acuerdo con el sistema métrico la unidad antropométrica de una legua? Prácticamente hasta la segunda mitad del siglo XVI, y en el caso de los dominios de ultramar hasta la tercera década del XVII, no existía en el territorio del imperio español ninguna regulación que hubiera homogenizado las diferentes unidades de medición. Los intentos de este tipo fueron emprendidos a partir de la segunda mitad del siglo XIII, aunque con unos resultados escasos, debido al significativo peso de la tradición de las medidas reinantes en cada una de las regiones, provincias o ciudades españolas. Independientemente, y junto con los progresos del saber geográfico y astronómico, surgían determinadas convenciones de medidas en el ámbito de la navegación y la cartografía. En el caso que nos interesa la base para determinar la longitud de una legua constituye el valor métrico de otra unidad antropométrica que funcionaba en España, la así llamada*vara*… Por cierto tenían que surgir aquí profundas ambigüedades, porque aparte de la más popular *vara* de Castilla o de Burgos (0,8359 m), había también otras, como las de Albacete, Alicante, Almería, Islas Canarias, Valencia, etc.[6] Esta situación encontró por supuesto su reflejo en el Nuevo Mundo, donde dependiendo del origen de los conquistadores, exploradores o las más importantes figuras de la administración colonial, se establecían diferentes prácticas en el funcionamiento de las unidades de medición.[7] A título de ejemplo en México y Chile prevalecía la *vara* = 83,80 cm, en Colombia la de 80 cm, en Cuba de 84,81 cm etc. Estas diferencias, aparentemente pequeñas, resultan significativas cuando con un multiplicador pertinente recibimos el valor de las leguas. Por ejemplo: la

[5] Ibidem.

[6] Cf. los datos detallados en: Villa de Alcazarén, 2005.

[7] Cf. un estudio detallado y exhaustivo correspondiente a las medidas usadas en los dominios españoles en América: Cortés Islas, Ramírez García, 1992: 4-11.

legua de Colombia contenía 6000 *varas* de Castilla = 5.0154 km, lo que a la *vara* de Colombia correspondería a … 4.0123 km. Claro está que usando la *vara* de Castilla obtuvimos importantes diferencias dependiendo del multiplicador aplicado. A título de ejemplo: la legua de Valladolid tenía 6666 2/3 *varas* = 5,5572 km, la así denominada legua legal tenía 8324 *varas* = 6,958 km, y la más popular tenía 5000 *varas* = 4.179,5 km (≈ 4.18 km). A esta situación tan caótica contribuía más aún el hecho de relativizar el valor de la legua a un valor de medida no antropométrica, a saber, a la fracción del valor del grado de la longitud geográfica. En la época que aquí nos interesa pudo haber sido 1/16, 2/3 ≈ 6,71 km, 1/17,5 ≈ 6,37 km (así denominada legua geográfica), 1/25 ≈ 4,225 km (de tierra) o – a partir del siglo XVII 1/20 ≈ 5,57 km (legua marítima). Finalmente añadamos que Felipe II tomó una decisión de unificación, contenida en el documento intitulado *Pragmática en que se declara, que las leguas se han de entender leguas comunes y vulgares, y no de las que llaman legales,* y publicado el 1 de agosto de 1587.[8] Concluyendo podemos decir sin mayor riesgo que las leguas que aparecen tanto en la relación de Carvajal como en la mayoría de otros autores del siglo XVI corresponden al valor de 4,18 kilómetros.[9]

[8] Documento editado por Pedro Blas Madrigal de Robles; fue un documento de tres páginas; disponible en: *Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca*, [on-line] http://hdl.handle.net/10366/49045 - 25.10.2015; la decisión fue tomada por Felipe II el 1 de enero de 1587. Cf. también: Viana Razola, 1829: tomo VI, p. 165. Encontramos aquí el subtítulo «Leguas» con una referencia abreviada donde se decide que (leguas): „En las provisiones Reales &c. en que se nombran se entienden las comunes y no las legales, [Ley 3. tit. 35. lib. 7]". Entonces recurrimos al lugar indicado en la Novísima recopilación de las leyes de España, donde en el Libro VII De los pueblos; y de su gobierno civil, económico y político, Tit. XXXV De los caminos y puentes, ley 3, donde leemos: "Las leguas se entiendan comunes y vulgares, y no de las que llaman legales." (Viana Razola, 1806: tomo III, lib. VII, p. 677).

[9] Sobre la relevancia del tema deja constancia el ejemplo de una muy esmera edición de la narración de Bernal Díaz del Castillo (2009: 57, nota 148) donde se dice que: „La legua era una medida equivalente a 5.572 metros [sic! – J.A.], si bien en muchos casos se usaba como cálculo aproximado, tanto por la dificultad de medir con exactitud las distancias andadas como porque existían varios tipos

Entonces, volviendo a nuestro tema principal, la real de Pizarro adonde llega en su momento Orellana estaba distante de Quito unas 130 leguas x 4,18 km = ¡543,4 km! Solamente por esta razón situar la real mencionada en el alto del río Coca, de acuerdo con la sugerencia, que por primera vez apareció en el relato del jesuita Cristóbal Acuña y que hasta la fecha se considera como un axioma,[10] parece algo poco probable. Teniendo en cuenta que el mismo Carvajal habla sobre la relativa cercanía de las aldeas situadas al sur de las localidades de Pasto y Popayán „donde había muchos caminos", se puede suponer hipotéticamente que el campamento al cual llega Orellana se encontraba cerca del río, cuya corriente transcurre muchos kilómetros paralelamente al río Napo.[11] No obstante no sabemos cuándo Orellana llega allá. El único punto de referencia con el cual contamos es el documento del 4 de febrero de 1541, la fecha que constituye una especie de eje temporal, emitida en Guayaquil y que trata sobre los méritos del capitán Francisco de Orellana, „*Teniente de Gobernador*" de la ciudad mencionada. El documento está dirigido a Su Majestad y fue elaborado debido a la solicitud del mismo interesado por los representantes del poder administrativo y judicial de Guayaquil, cuyas firmas junto con una fórmula pertinente y firma del escribano figuran en el documento.[12] Desde nuestro punto de vista es esencial aquel fragmento donde se dice que „…paresció presente el capitán Francisco Orellana (…) e presentó

de legua (común, de camino, jurídica, marina, etc.), cada una de las cuales era de una medida diferente. Usada en términos aproximados, la legua era considerada la distancia regularmente recorrida en una hora."

[10] Observemos que el río mencionado es navegable apenas unos 80 kilómetros antes de su desembocadura en el río Napo, lo que teniendo en cuenta las distancias recorridas, según el relato de Carvajal, indica que toda esta localización geográfica es prácticamente imposible.

[11] Los datos concernientes a las distancias, por ejemplo entre ciudades, etc, los proporcionamos de acuerdo con las rutas actuales que en la mayoría de los casos siguen las rutas del siglo XVI; en el caso de los puntos concretos geográficos, distancias entre ellos, configuraciones de terreno, recorridos de ríos, etc., recurrimos a los servicios de Google Earth y a los instrumentos bastante precisos accesibles en el marco de estos servicios.

[12] Cf. Medina, 1992: 106-111; también: Medina, 2005: documento 03.

una petición, en tenor de la cual es este que se sigue …" Luego –así figura en el documento– él mismo presentó la historia de sus servicios y los méritos relacionados, lo que encuentra en la segunda parte del documento su oficial confirmación hecha por los personajes arriba mencionados. Ya que no haya ningunas premisas para juzgar que dicho documento pudo haber sido manipulado desde el punto de vista de su fecha y que no podemos suponer que el testimonio sobre la presencia de Orellana pudiera ser falso, suponemos que aún el 4 de febrero de 1541 Orellana se encontraba en Guayaquil. No se puede excluir la idea de que inmediatamente después de esta fecha partió junto con 23 compañeros rumbo a Quito, donde iba a juntarse de nuevo con Gonzalo Pizarro para llevar a cabo junto con él la antes acordada expedición.[13] Sabemos que no se produjo tal encuentro ya que Pizarro hace tiempo había partido en búsqueda de El Dorado.[14] No obstante sabemos que su socio tuvo que recorrer, sumando todas las distancias, alrededor de ¡942,3 km! Suponiendo de nuevo hipotéticamente un recorrido diario de unos 20 km, Orellana habría podido llegar eventualmente donde se encontraba Pizarro después de más o menos 50 días, aunque teniendo en cuenta las dificultades descritas por Carvajal y el hecho de que no había ninguna seguridad respecto al lugar de permanencia en el momento dado de la parte principal de la expedición, podríamos arriesgar la tesis de que el recorrido de Orellana hubiera durado unos dos o tres meses. Esto significaría que los dos extremeños[15] se juntaron de nuevo

[13] Carvajal, 2005: I.

[14] No vamos a tocar aquí la muy controvertida cuestión sobre la fecha de la partida de Pizarro de Quito; las fuentes disponibles presentan en este caso mucha libertad, colocando esta fecha entre finales de 1539 y principios de 1541. Este problema lo abordamos en un trabajo más amplio sobre la expedición de Pizarro y Orellana. Es sorprendente que el mismo Pizarro no mencione nada sobre esta fecha en su bien conocida carta dirigida al rey, escrita el 3 de septiembre de 1542 en Tomebamba, donde de forma bastante amplia y detallada describe las peripecias de la expedición mencionada y la „vil traición" de Orellana (Cf. Medina 2005: documento 01).

[15] Orellana provenía de Trujillo, la región de Extremadura, de donde provenía todo el clan de los Pizarro y el mismo … ¡Gaspar de Carvajal!

no antes de abril – mayo de 1541, cerca de un río (¿Putumayo?), por el cual, a pesar de cierta resistencia de otros expedicionarios, Orellana incluido, quería Pizarro avanzar. Tras recorrer las siguientes 20 leguas (83,6 km) Pizarro decide construir un barco (bergantín), para seguir por el río mencionado, recorriendo sus orillas en búsqueda de alimentos.[16] De este modo la expedición siguió otras 50 leguas (209 km), sin encontrar comida ninguna, topando con dificultades cada vez mayores en una región deshabitada e inhóspita. Orellana, dándose cuenta de las murmuraciones de la tripulación y del cada vez peor estado de ánimo entre los miembros de la expedición, propuso adelantarse con el barco en un reconocimiento para encontrar terrenos habitados y alimentos. Todo eso ocurre más o menos a unas ≈ 200 leguas (836 km) de Quito, cuando probablemente a fines de diciembre se lleva a cabo la división de la expedición y, conforme con su propuesta, Orellana parte con el bergantín con 57[17] hombres en búsqueda de comida. Los dos principales protagonistas de esta epopeya ya no se juntarían nunca más, pues Pizarro, sentenciado a muerte por su rebelión en contra de la corona española, será ejecutado en 1548, y Orellana muere en 1546, en circunstancias muy poco claras en uno de los centenares brazos de la desembocadura del río de Amazonas, cuando conducía - desde su inicio hasta el final – la trágica expedición, cuyo propósito fue la conquista de la … Amazonia.[18]

Leemos en el relato de Carvajal, que el grupo liderado por Orellana durante apenas unos cuantos días se alejó del campamento principal a una distancia de 200 leguas (836 km), superando, gracias a una corriente muy violenta y rápida, diariamente „de XX a XXV

[16] Carvajal, 2005: II) menciona que este río era ancho de ½ legua, es decir, de 2,09 km.

[17] Este número y además otros fragmentos de la narración de Carvajal, indican que el barco del cual hablamos tuvo que tener unas considerables dimensiones con capacidad para poder llevar tal número de pasajeros y seguir estando medianamente capacitado para navegar…

[18] Cf. El relato sobre este tema de uno de los participantes de esta expedición, Francisco Guzmán (Medina, 2005: documento 17) y el capítulo X de la ya citada obra de Medina (1992: CXXVII-CCXXII).

leguas", es decir ¡de 83.6 a 104,5 km! Aceptando el valor promedio (≈ 94 km diarios) y teniendo en cuenta el problema de la precisión de los datos de Carvajal, algo que hay que verificar constantemente, conforme con tal posibilidad, podemos sacar la conclusión de que aquella tan sorprendente distancia de más de ochocientos kilómetros el barco dirigido por Orellana la hubiera podido recorrer durante más o menos ¡9 días! No obstante los datos que analizamos más adelante nos indican que aquella distancia fue superada durante ≈ 14 días, lo cual significa una velocidad relevante del recorrido de unos ¡60 km diarios! La primera fecha que aparece en el texto de Carvajal es el 1 de enero de 1542.[19] De acuerdo con nuestro cálculo el grupo de Orellana ya estaba alejado del campamento principal a unos 400 km y –al parecer– para todos estaba claro que el encuentro con los compañeros que se quedaron en aquel campamento resultaba prácticamente imposible. Conforme con los documentos que Orellana iba a presentar más tarde al Consejo de Indias,[20] ya el 4 de enero (en la localidad de Aparia[21]) fue nombrado por él como escribano oficial Francisco de Isásaga, lo que –siempre y cuando dicho documento no hubiera sido manipulado desde el punto de vista de su fecha– atestigua que rápidamente fue abandonada la idea del regreso… Además Orellana, efectuando aquel nombramiento, aseguraba la justificación burocrática de sus decisiones futuras.[22] La siguiente fecha es lunes (domingo) 8 de enero de 1542,

[19] Todas las fechas aparecen de acuerdo con las fuentes del siglo XVI y por tanto corresponden a las fechas del Calendario Juliano; el Calendario Gregoriano no fue introducido hasta 1582. Para poder confirmar los días de la semana adscritos a una fecha determinada recurrimos a un instrumento pertinente: "1542 Julian calendar / Old style – New style synoptical reference", [on-line] http://5ko.free.fr/en/jul.php?y=1542, 07-08.2015. Donde en la narración de Carvajal aparece un error al respecto ponemos entre paréntesis el día de la semana correcto.

[20] Cf. la nota nº 19.

[21] En el relato de Carvajal esta palabra, nombre de un líder indígena, aparece alrededor del 9 de enero, lo que induce a ciertas dudas en cuanto a las fechas correctas de los documentos mencionados; cf. Carvajal, 2005: V.

[22] Cf. Medina, 1992: 96. Debido a falta de espacio no desarrollamos el tema de una sospecha bien justificada sobre la manipulación de fechas del documento mencionado y de los siguientes. Se puede suponer que éste, como también otros

cuando por primera vez llegan a la expedición los sonidos de unos tambores que indicaban la cercanía de terrenos habitados.[23] Pronto se lleva a cabo el primer encuentro con indígenas que fue convenientemente documentado tanto en el relato de Carvajal como en un documento elaborado por el escribano Isásaga.[24] Probablemente todo esto tuvo lugar más o menos entre el 9 y el 10 de enero y luego durante

documentos, fueron elaborados entre la segunda mitad de enero y la primera de marzo.

[23] Contando14 días desde el abandono del campamento de Pizarro y suponiendo una media del recorrido de unos 60 km diarios por una corriente excepcionalmente rápida del río, los sonidos de tambores podrían ser escuchados tras la superación de la distancia de ≈ 840 km (casi exactamente ¡200 leguas!). Las distancias mencionadas por Carvajal aquí se refieren inequívocamente al río Putumayo (1813 km), que apenas 120 km desde sus fuentes ya es un medio fluvial navegable y de una corriente muy caudalosa y violenta (470 m3/s). Para comparar: el río Coca (150 km) pude ser considerado como navegable solamente en unos 80 km, mientras que el río Napo (1130 km) en 850 km; sin embargo, a partir de su afluente Curucay (350 km desde su desembocadura al río de Amazonas) su navegabilidad se vuelve en algunas partes problemática. Los otros puntos donde es navegable el río Napo son: Puerto de Francisco Orellana (donde desemboca el río Coca – a unos 750 km de la desembocadura del Napo al río Amazonas, donde –conforme con la tradición– Orellana habría tenido que construir el segundo barco) y finalmente el Puerto Napo. Una comparación solamente somera de estos datos con el relato de Carvajal muestra, que la versión oficial de la ruta de Orellana (Coca, Napo, etc.) no se defiende para nada… A menos que supongamos que los datos de Carvajal sean falsos, lo que justamente constituye el objeto de nuestro análisis.

[24] Cf. respectivamente: Carvajal, 2005: V y Medina, 1992: 97 y 102. De acuerdo con el relato de Carvajal, 2005: p. V, justamente aquí, en el territorio del líder de nombre Aparia, aparece por primera vez información sobre las Amazonas, de las cuales y de sus riquezas habría contado justamente aquel Aparia. Nos gustaría presentar aquí todavía una observación más. Ahora bien, todas las informaciones y narraciones transmitidas por Carvajal y provenientes de los indígenas eran „mediatizadas" de una u otra manera por… Orellana, de cuyas habilidades lingüísticas y estudios *in situ* de las lenguas indígenas menciona ampliamente Oviedo (1855: 548) y esporádicamente Carvajal, 2005: VII-VIII). Queda el problema muy discutible de hasta dónde las posibilidades y habilidades traductológicas de Orellana permitían, sin cargar demasiado las tintas, sin caer en falsificaciones,

veinte días los compañeros de Orellana se dedicaron a la fabricación de clavos, que iban a usar durante la construcción del segundo, y más grande, bergantín, previendo de antemano que quizás habría que navegar por mar abierto. Esto a su vez atestigua el definitivo abandono de la idea del regreso al campamento principal. Encontramos aquí en el relato de Carvajal datos, que por una parte difieren de la copia de Muñoz[25] y por otra parte complican un poco lo establecido hasta el momento en cuanto a los datos cronológicos: „habían andado **CL** leguas desde que habían dejado al Gobernador (Gonzalo Pizarro – J.A.) en nueve días que habían caminado."[26] Ahora bien, en la copia de Muñoz se habla de 200 leguas, lo que encuentra su confirmación en lo narrado por el dominico, cuando dice que recorriendo 200 leguas no toparon con ninguna fuente para abastecerse de comida.[27] Además, como ya hemos mencionado, al Campamento de Clavos llegaron en dos semanas o nueve días pero contando solamente desde el Año Nuevo…

Retoman su camino el 2 de febrero.[28] Carvajal anota la muerte de hambre de siete miembros de la expedición. Después de recorrer las siguientes 20 leguas (83,6 km) aparecen dos afluentes del río principal, uno pequeño del lado derecho, donde tenía sus dominios otro líder indígena (Muñoz – Irimara) y el otro, del lado izquierdo, de una corriente potente, lleno de remolinos y troncos, que entrando al río por el cual navegaba el grupo de Orellana, había creado un gran peligro para su barco que flotaba a la deriva de una orilla del río a otra.[29] En el texto

imprecisiones, conjeturas injustificables, reflejar fielmente las comunicaciones de los indios amazónicos.

[25] Cf. nuestro artículo citado en la nota nº 1.

[26] Carvajal, 2005: VI.

[27] Ibidem: II.

[28] En todo el texto de la narración de Carvajal este religioso hace referencias cronológicas a varias fiestas católicas, gracias a lo cual fácilmente se pueden establecer diferentes fechas. En este caso (p. VI) menciona el Día de la Candelaria, es decir, justamente el 2 de febrero.

[29] Carvajal, 2005: VI-VII; Cf. Oviedo 1855: 547, donde encontramos una descripción bastante fiel al original (es decir, al relato de Carvajal), no obstante,

de Carvajal tenemos un vacío considerable, ya que los siguientes datos tanto sobre el camino recorrido como los cronológicos se pueden deducir sobre la base de la información correspondiente a la construcción del segundo barco, pues Carvajal menciona que dicha construcción duró 35 días, y que en el lugar donde surgía la nueva embarcación, la expedición permaneció toda la Cuaresma, es decir, desde el Miércoles de Ceniza (1.03.1542) hasta el Jueves Santo (6.04.1542).[30] Como hemos mencionado anteriormente (nota 29), según Oviedo la confluencia de tres ríos fue pasada el 12 de febrero, luego el 19 de febrero la expedición llega a las tierras dependientes de Aparia, y después el 26 del mismo mes fue obsequiada por un grupo de Indios con „diez o doce muy grandes tortugas".[31] Más o menos en el mismo tiempo (tal vez justamente a partir del 1.03.1542[32]), y aprovechando unas cómodas condiciones naturales, se levanta el campamento donde se va a construir otro bergantín. Con todo no queda claro dónde se levantó este

surge aquí un problema, que despierta dudas en cuanto a la fecha de este acontecimiento, es decir, la que pone Oviedo: el 12 de febrero (el día de la Santa Ollali [Eulalia – J.A.]). Pues en el texto de Carvajal justo después de pasar este potente y peligroso afluente, tuvo lugar otro, igual peligroso acontecimiento, cuando 11 españoles se perdieron, navegando en dos canoas y se pensaba que jamás volverían a aparecer; sin embargo, en el texto de Oviedo este acontecimiento fue colocado antes. La distancia recorrida (unos 900 km) y las descripciones de ambos autores pueden indicar que –suponiendo que la ruta principal iba por el río Putumayo– que el primer afluente era el Río Algodón y el segundo el Río Igara Paraná.

[30] Para establecer las fechas de esta fiesta conforme con el Calendario Juliano hemos recorrido a: "Perpetual Easter and Passover Calculator", [on-line] http://www.staff.science.uu.nl/~gent0113/easter/eastercalculator.htm, múltiples consultas desde diciembre 2015.

[31] Oviedo, 1855: 548; Carvajal, 2005: VII; sin embargo sin la fecha que proporciona Oviedo.

[32] Esto se puede inferir tanto del texto de Carvajal como del de Oviedo. Lo interesante es que si fuera así habría que anotar una relevante coincidencia de fechas con el último documento de la colección que había presentado Orellana al Consejo de Indias en 1543, donde tras presentar las peticiones de los miembros de la expedición para que Orellana retire su renuncia como jefe del grupo y de nuevo tome su liderazgo, éste acepta esta petición; cf. Medina, 1992: 105.

campamento, sin embargo por cuestiones de aprovisionamiento no pudo haber estado muy alejado de los poblados de los Indios, súbditos de Aparia y Irrimorana, de lo cual habla otro fragmento del relato de Carvajal. Podemos presuponer que este lugar estaba alejado del campamento de Pizarro unas 250 leguas (1045 km). En principio, después de construir el segundo barco, el equipo de Orellana iba a partir el lunes después del Domingo Santo, es decir, el 10 de abril de 1542. Sin embargo tanto el jueves como el viernes no aparecieron los Indios con aprovisionamiento, lo cual despertó inquietud entre los españoles, quienes pronto se dieron cuenta de que los indígenas ya estaban hartos de atender hospitalariamente a los embarazosos exploradores.[33] Finalmente parten el 24 de abril, y el cronista de la expedición anota que todo el territorio de los indios amistosos del dominio de Aparia se extendía a 80 leguas a lo largo del río. Entonces podemos resumir que el límite de este territorio se podía situar a unas 280 leguas (1170 km) del campamento de Gonzalo Pizarro.

El 12 de mayo la expedición entra en esta parte del río que estaba rodeada por los territorios de indios Machiparo y Omagua, que – conforme con el testimonio del cronista – estaban densamente habitados ya que el líder de Machiparo „…tiene muchas y muy grandes poblaciones que juntan de pelea cincuenta mil hombres de edad de XXX años hasta LXX.”[34] Carvajal menciona que las tierras de Machiparo se extendían por 80 leguas (334,4 km), estando „…todas pobladas, que no había de poblado a poblado un tiro de ballesta, y el que más lejos no estaría media legua, y hubo pueblo que duró cinco leguas sin restañar casa de casa, que era cosa maravillosa de ver.”[35] En la misma página el dominico dice que desde el fuerte fronterizo indígena entre los territorios de Machiparo a Omagua hasta el campamento en Aparia la distancia era unas 240 leguas[36] (1003,2 km) lo que sumado con las 200 leguas mencionadas antes (836 km) indicaría una ruta de 440

[33] Carvajal, 2005: XI.

[34] Ibidem: XII.

[35] Ibidem: XVI.

[36] De lo cual 200 leguas iban a corresponder a los terrenos completamente deshabitados… Esta observación despierta ierta confusión ya que se puede inferir

leguas, es decir, de 1839,2 km. En cambio, tomando entre paréntesis estas 200 leguas, que aparecen en el texto como un dato de referencia y ateniéndonos a la descripción detallada de cada uno de los tramos del camino, obtenemos una ruta de ≈ 390 leguas, es decir, 1630,2 km.[37] Tras abandonar el fuerte mencionado, donde la expedición descansaba unos tres, cuatro días y después de navegar solamente 2 leguas (8,36 km), ocurre algo esencial. Citemos aquí a Carvajal „…vimos entrar por el río otro río muy poderoso y más grande, a la diestra mano: tanto era de grande que a la entrada hacía tres islas, de cabsa de las cuales le pusimos el río de la Trinidad."[38] Tanto la distancia recorrida como los detalles topográficos nos inclinan a conjeturar (siempre y cuando sea correcto el presupuesto que hasta este momento la expedición de Orellana recorría el río Putumayo…), que aquel río de la Trinidad era ni más ni menos … ¡el río de Amazonas! En el texto de Carvajal se dice que esto tuvo lugar en el domingo después de la fiesta de la Resurrección del Señor, lo que –teniendo en cuenta la fecha de referencia para nuestras cuentas, es decir la fecha del Domingo de Pascua que caía el 9 de abril– significaría que la expedición entró en aguas del río de Amazonas el 13-14 de mayo de 1542.[39]

---

del texto que a partir de los terrenos de Aparia la expedición pasaba por unos terrenos cada vez… más poblados.

[37] Sin embargo es una cuestión sin solución y en toda nuestra reflexión queda un gran signo de interrogación sobre aquellas 50 leguas (209 km); no obstante, la cifra que ofrecemos se acerca a la distancia hipotética de la ruta por el río Putumayo Þ río de Amazonas. Añadamos que al tener en cuenta como punto de referencia las mencionadas 200 leguas, entonces la diferencia respecto a las 440 leguas resulta relevante, pues serían 60 leguas (cerca de 251 km); es un argumento adicional a parte del que figura en la nota anterior.

[38] En el original "el río de la Trinidad"; Carvajal, 2005: XVII. En la obra de Oviedo falta el fragmento correspondiente a este río; en cambio se ofrece la fecha del 16 de mayo (en el texto figura equivocadamente «marzo»; Oviedo, 1855: 536), que guarda relación con el fuerte y por lo mismo con la entrada al río mencionado.

[39] Cf. Carvajal, 2005: XVI; como se ve hay aquí una diferencia de dos días en relación al texto de Oviedo. En el territorio de Brasil el río Putumayo se llama Ica. Tradicionalmente fue admitido, seguramente sobre la base del cierto fragmento de

Los terrenos de los Omagua, que según la descripción del cronista se extendían a lo largo del río por unas 100 leguas (418 km), estaban también densamente poblados, igual que los de Machiparo, además encontramos aquí descripciones que atestiguan un relevante desarrollo de la cultura material y espiritual de aquellos habitantes.[40] Lo mismo concierne a los siguientes territorios, dominios de un líder llamado Paguana, quien: „…no reside sobre el río, (…) En esta tierra, este señor tiene muchas ovejas de las del Perú[41] y es muy rico en plata (…).”[42]

---

la obra de Oviedo (1855: 547-548), que Orellana llegó al río de Amazonas el 12 de febrero, el día de Santa Eulalia. Pero, como ya hemos mencionado (cf. la nota nº 29) este fragmento corresponde seguramente a aquella parte del manuscrito de Carvajal, donde se habla de dos afluentes. No obstante, aparte de cierta dificultad que indicamos en la nota mencionada, surgen otros dos problemas. A saber, los acontecimientos descritos por Carvajal tuvieron lugar el 2 de febrero, por tanto diez días antes. Además, la descripción de Oviedo difiere fundamentalmente de lo que escribe el dominico, donde el río entrante del lado derecho era „no muy grande”. Carvajal menciona en seguida la entrada del otro río; la descripción de su violenta corriente y dimensión coincide con lo escrito por Oviedo, sin embargo –al parecer– entró por el lado izquierdo, contrariamente a aquel alrededor del cual se extendían tierras de „(…) un principal señor llamado Irrimorrany”. Agreguemos para que quede claro, que si se hubiera supuesto que fuera efectivamente la ruta por los ríos Coca Þ Napo (independientemente de las dudas que hemos mencionado antes concernientes por ejemplo a la navegabilidad, etc.), de hecho, la distancia desde el campamento de Pizarro hasta la confluencia de tres ríos pudo haber sido igual que aquella que figura en el relato de Carvajal, es decir ≈ 710 km… En cambio, al suponer que sin embargo hubieran sido 200 leguas y no 150 las que separaban el campamento mencionado del territorio de Aparia, la distancia aumenta hasta ≈ 920 km y se vuelve muy problemática al aceptar la ruta tradicional de la expedición de Orellana.

[40] Ibidem: XVII; el tema que aparece en el texto no lo desarrollamos debido a falta de espacio suficiente, aunque, a la luz de las investigaciones recientes, la relación de Carvajal se vuelve cada vez más fidedigna; cf. a propósito Mann, 2007: 364-403.

[41] Nota nº 20 en la edición de Medina: “Véase nuestro impreso, Pág. 283, “La llama,...”

[42] Ibidem: XVII; por cierto se trata de llamas, cuya presencia en estos parajes sorprende.

Se insiste en el relato de Carvajal que la ruta de la expedición seguía por unos terrenos densamente poblados, donde un día los navegantes pasaron de largo más de veinte aldeas con muy numerosos habitantes, pudiendo observar solamente una orilla del río, pues la otra se encontraba demasiado alejada. El 20 de mayo, por la mañana „…pasamos a vista y junto a un pueblo muy grande y muy vicioso, y tenía muchos barrios, y en cada barrio un desembarcadero al río, y en cada desembarcadero había muy gran copia de indios, y este pueblo duraba más de dos leguas y media"[43]. El sábado, en vísperas de la fiesta de la Santísima Trinidad (2.06): „…vimos una boca de otro río grande a la mano siniestra (…), que entraba en el que nosotros navegábamos, el agua del cual era negra como tinta,[44] el cual corría tanto y con tanta ferocidad que en más de **XX** leguas (83,6 km – J.A.) hacía raya en la otra agua, sin revolver la una con la otra."[45] La distancia entre la desembocadura del río Ica (Putumayo) y Río Negro al río de Amazonas equivale a unos 1200 km (287 leguas), y a su vez la expedición recorrió esta distancia durante 18 días lo cual nos da una media diaria de casi 16 leguas, es decir, cerca de 67 kilómetros. Por otro lado, esto significaría que la distancia desde el campamento principal a la desembocadura del Río Negro era más o menos 650 – 700 leguas, o sea, 2717 o 2926 kilómetros. Al siguiente afluente, el que fue bautizado como Río Grande, Orellana llega con su gente alrededor del 10 de junio. El origen del nombre se debe al hecho de que este río parecía más grande y

[43] Ibidem: XVIII.

[44] Medina dice aquí: "…y por eso le pusimos nombre del Río Negro", sin ofrecer ninguna explicación de por qué lo hace, aunque es de suponer que pertenece a la copia de Muñoz, que él manejó y nosotros no hemos podido consultar. De ser así, resultaría ser una prueba bastante convincente para pensar que la citada copia sea un documento apócrifo; que sea, sí de la misma época que la copia de T'Serclaes, pero varios años posterior, de otro autor-escribano ya más tardío a fray Carvajal, y con los ya avanzados descubrimientos por el Amazonas."

[45] Carvajal, 2005: XVIII. Por supuesto es el Río Negro, cuyo nombre aparece en Oviedo (1855: 557), sin embargo falta en el original de Carvajal, aunque Medina en su transcripción lo añade; cf. Aclaración de este hecho en: Carvajal, 2005: XVIII, nota 41.

potente que aquel por el cual se movía el equipo de Orellana.[46] Llama la atención el hecho que la distancia superada, si suponemos que aquel gran río fuera el río de Madeira, era pequeña, pues unas 30-40 leguas (125,4-167,2 km), lo que explica en parte la creciente densidad poblacional y la enemistad de los indios. La ruta proseguía a lo largo de una provincia, que fue bautizada como la *de las Picotas*, porque en una de las aldeas principales fueron percibidos siete altos palos „adornados" con trofeos en forma de cabezas humanas. Esta provincia se extendía a lo largo de las siguientes setenta leguas (cerca de 300 km), lo que sumado con los datos precedentes nos da la distancia recorrida hasta el 15 de junio de[47] ≈ 750-800 leguas (3135-3344 km).

El 24 de junio de 1542 la expedición entró en el territorio bajo el dominio de las … Amazonas. Toda esta parte constituye un tema muy amplio que vamos a abordar en otra comunicación. Aquí solamente mencionaremos algo muy raro y sorprendente. A saber, en la mitad de la narración sobre los supuestos enfrentamientos con las Amazonas aparece una frase como si fuera una especie de *Deus ex maquina*: „Tenemos andadas de donde salimos y dejamos a Gonzalo Pizarro mil y cuatrocientas leguas, antes de más que de menos, y no sabemos

[46] Ibidem: XX; el punto de referencia para nuestra cronología es la fecha de Corpus Cristi en 1542. Es decir el 8 de junio.

[47] Los datos que nos inclinan para aceptar esta fecha los encontramos en Oviedo (1855: 560-561); allí el autor también menciona que cerca de esta fecha la expedición ya tenía a su haber más de mil leguas recorridas (4180 km). Por cierto, si tomamos en cuenta 200 leguas por territorio deshabitado hasta el país de Aparia, después 240 leguas hasta el fuerte fronterizo entre los territorios de Machiparo y Omagua y añadamos todavía los terrenos mencionados de Omagua, 100 leguas, Picotas 70 leguas y 85 leguas indicadas como suma de tres pequeñas distancias, fuera de las distancias ya mencionadas y ≈ 50 leguas restantes que se pueden añadir sobre la base de los días no incorporados a las distancias mencionadas en el texto, obtenemos un resultado aproximado al que presentamos más arriba, es decir, 745 leguas. Si añadimos a esto la información sobre 150 leguas de la provincia de San Juan nos sale un resultado notable de unas 995 leguas, es decir, cerca de ¡4160 km!).

lo que falta de aquí a la mar."[48] Esta información, debido a los condicionamientos geográficos, es improbable y aparece aquí como un desperfecto en la muy fidedigna y precisa narración de Carvajal. En esta fase de nuestra investigación no encontramos respuesta a la pregunta por la causa de tal exageración.

Pronto la expedición llega al otro, característico desde el punto de vista de sus rasgos geográficos, punto, o sea, a una isla larga a seis leguas (25 km), la que con mucha probabilidad se puede identificar como *Ilha do Risco*, en la parte baja del río de Amazonas. A la suma que hemos presentado arriba hay que añadirle doscientas leguas de una navegación bastante tediosa entre innumerables islas hasta la desembocadura del Río Amazonas al Atlántico.[49] Así pues, conforme con nuestros cálculos tendríamos un número de 1200 (5016 km) leguas desde el campamento de Gonzalo Pizarro hasta la salida al océano. Se puede tomar como verosímil, tomando en cuenta las distancias conocidas, que con la ruta de Putumayo se podría llegar al Atlántico recorriendo como máximo 4500 km, es decir, 1077 leguas. En cambio, Carvajal dice, „…que se montan las leguas que hemos andado por este dicho río, desde donde salimos hasta la mar, mil y ochocientas leguas, antes más que menos."[50] O sea, 7524 km, una distancia, que parece ser inaceptable tomando en cuenta lo que hemos logrado establecer hasta el momento. No hay manera de responder a la pregunta ¿de dónde pudieron salir tan grandes imprecisiones en un relato, hasta el momento, muy exacto y concienzudo? Quizás, en esta parte final del relato empieza a sobreponerse la voluntad de presentar la grandeza de lo logrado por el equipo de Orellana sobre la veracidad, algo compren-

[48] Ibidem: XXIII. La cifra „1400" puesta en el manuscrito de Carvajal la hemos consultado con el Dr. Cezary Taracha y con la Jefa del Departamento de Referencias en el Archivo de Simancas, la Dra. Isabel Aguirre Landa, quienes confirmaron lo correcto de la paleografía del editor español del texto. La necesidad de esta consulta surgió debido a que en el texto de la copia de Muñoz figuran 1004 leguas, lo que se aproxima más a nuestros cálculos. Está claro que la diferencia es aquí aplastante: ¡1655 km!

[49] Carvajal, 2005: XXVIII

[50] Ibidem: XXVII.

sible teniendo en cuenta que los partícipes de la aventura de Orellana eran perfectamente conscientes de lo problemático de su situación desde el punto de vista legal y… moral.[51]

Entre las fechas del 26 de junio y el 6 de agosto no aparecen en el manuscrito ningunas fechas, podemos solamente pensar que una gran parte de julio (18 días[52]) la dedicaron los miembros de la expedición a los trabajos de preparación del barco más pequeño para la navegación marítima. Luego partieron en búsqueda de un lugar adecuado para emprender trabajos similares con el otro barco, incluida la instalación de mástiles y velas en ambas embarcaciones. Iniciaron estos trabajos el 6 de agosto, terminándolos después de 13 días „ de continua y ordinaria penitencia" debido al hambre y escasez de alimentos.[53] Abandonan este lugar alrededor del 19 de agosto[54] y finalmente entran en el Atlántico el 26 de agosto de 1542.[55] Toda esta aventura encuentra su final en la Isla de Cubagua, prácticamente en aquel entonces deshabitada, donde el bergantín más pequeño llegó el 9 de septiembre, y el más grande el 11 de septiembre. Como última información interesante en el relato de Carvajal aparece la excepcionalmente precisa determinación de la distancia entre la desembocadura del río de Amazonas y la Isla de Cubagua: 450 leguas (1881 km; en realidad alrededor de 2000 km). Esto más todos los datos que hemos analizado, independientemente de las dudas señaladas, nos inclinan a reconocer el testimonio del valiente dominico como muy apreciado y en principio como una fuente histórica suficientemente fidedigna.

[51] Lo que se puede percibir en el conjunto de documentos, que surgieron durante la expedición de Orellana y que fueron presentados por el Consejo de Indias el 7 de junio de 1543; cf. Medina (1992: 105-115).

[52] Carvajal, 2005: XXIX.

[53] Ibidem.

[54] Carvajal escribe escribe 8 de agosto (ibídem: XXX).

[55] Ibidem.

Bibliografía

ACHMATOWICZ, J. (2014), "Sobre las fuentes y su papel en la investigación de la explotación del río de Amazonas por Francisco de Orellana (en el 470 aniversario)", en: Kulak E. (ed.), *Historia y cultura de España y América Latina en las fuentes literarias, documentales y artísticas*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

ACUÑA, C. (1641), *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas*, La Imprenta del Reyno, Madrid.

CARVAJAL, G. (1942), *Descubrimiento del río de Amazonas*, Prensas de la Biblioteca Nacional, Bogotá, [es una versión sacada del libro de Medina].

CARVAJAL, G. (2005), "La relación de descubrimiento", en: Medina, J.T., *Descubrimiento del Río de Las Amazonas, (documentos anexos a la edición fascímil de EDYM, 1992 – edición electrónica)*, Edym, Madrid.

CORTÉS ISLAS, M.E., RAMÍREZ GARCÍA, F.P. (1992), "Rescate de las antiguas medidas mexicanas", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Física*, 6(1), pp. 4-11.

DÍAZ DEL CASTILLO, B. (2009), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Biblioteca Homolegens, Madrid.

MANN, Ch.C. (1491), *Ameryka przed Kolumbem*. Poznań: Rebis 2007.

MEDINA, J.T. (1960), "Autores que han escrito del viaje de Orellana", en: Donoso J.T. (ed.), *Historiadores y cronistas de las misiones*, México, [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2004), edición digitalizada sobre la base de la edición hecha en México, pp. 435-442, [on-line] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historiadores-y-cronistas-de-las--misiones--0/html/, 25.09.2015.

MEDINA, J.T. (1960), "Fray Gaspar de Carvajal, cronista de la expedición de Orellana", en: Donoso J.T. (ed.), *Historiadores y cronistas de las misiones*, J.M. Cajica, México, [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2004), edición digitalizada sobre la base de la edición hecha en México, pp. 435-442, [on-line] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historiadores--y-cronistas-de-las-misiones--0/html/, 25.09.2015.

MEDINA, J.T. (1992), *Descubrimiento del Río de las Amazonas*, EDYM, Madrid.

MEDINA, J.T. (2005), *Descubrimiento del Río de las Amazonas (documentos agregados a la edición de facsímiles*, EDYM, Madrid, [edición electrónica 1992].

OVIEDO Y VALDÉS FERNÁNDEZ, G. (1855), *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra – Firme del Mar Océano*, Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid, [Tercera parte – tomo 4; lib. XLIX, capítulos 1-5; lib. L, capítulo XXIV].

OVIEDO Y VALDÉS FERNÁNDEZ, G. (1960), "Carta al Cardenal Pedro Bembo de 20 de enero de 1543", en: Paez, R., *Cronistas coloniales*, (segunda parte), Biblioteca Mínima Ecuateriana, Quito, pp. 233-240.

PAEZ, R. (1960), *Cronistas coloniales*, (segunda parte), Biblioteca Mínima Ecuateriana, Quito.

RODRÍGUEZ, M. (1684), *El Marañón y Amazonas. Historia de los descubrimientos, entradas, y reducciones de naciones*, Imprenta de Antonio Gonçalez, Madrid.

VIANA RAZOLA, J. (1806), *Novísima recopilación de las leyes de España: Dividida en XII. libros. En que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775: Y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas y expedidas hasta el de 1804*, tomo 3, lib. VI-VII, Madrid.

VIANA RAZOLA, J. (1829), *Novísima recopilación de las leyes de España*, tomo 6, Contiene sus tres índices generales correspondientes a los años de 1805 y 1806. Madrid, [Indice por orden alfabético de lo contenido en los XII libros de la *Novísima Recopilación de las Leyes de España*].

VILLA DE ALCAZARÉN (2005), "Antiguo sistema de pesas y medidas españolas

Medidas y pesas legales de Castilla (1852)", [on-line] http://www.alcazaren.com/node/250, 21.10.2015.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 59-72
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.04

José Antonio Calzón García
Universidad de Cantabria
joseantoniocalzon@gmail.com

Prensa española y universo soviético

Aproximación a la URSS desde ABC durante el franquismo: el caso de Vilnius

Resumen:
El artículo intenta ofrecer un primer intento de aproximación a la perspectiva que sobre la actual capital lituana, Vilnius, se ofreció durante el franquismo, a través de uno de los medios de comunicación más representativos de la época: el periódico *ABC*. Comenzando en 1939 y terminando con la muerte de Franco, en 1975, el artículo mostrará una panorámica acerca de la representación en *ABC* de Vilnius. De este modo, el objetivo es incidir no solo en los principales temas representados, sino también en el enfoque desde el cual adquirieron relevancia informativa.

Palabras clave: *ABC*, Vilnius, franquismo, URSS, prensa

Abstract:
Spanish Press and the Soviet Universe. *ABC*'s Approach to the USSR During the Franco Regime: the Vilnius case
The article tries to provide the first overview of how the Franquist press wrote about the current capital of Lithuania, Vilnius, especially in one of the most representative media at that time: the *ABC* newspaper. Starting in 1939 and concluding with Franco´s death in 1975, the article depicts the representation of Vilnius in *ABC*. In such a way, the purpose of this article is to reflect not only on

the main discussed topics, but also on the approach which gave these subjects informative relevancy.

Keywords: ABC, Vilnius, Franquism, USSR, press

Una rápida panorámica a los estudios acerca de la presencia de las culturas lituana y española en las letras del otro país permite concluir no solo que el principal objeto de análisis hasta ahora ha sido el de las traducciones, sino que el impacto ha sido asimétrico. Así, Lázaro-Tinaut (2004: 60 y 80), por ejemplo, señala expresamente cómo la traducción de las obras del castellano, catalán, gallego y vasco al estón, letón y lituano supera con creces a las inversas, siendo precisamente Lituania el país más tardío respecto a la recepción de las letras hispánicas pero, al mismo tiempo, donde más han proliferado las traducciones, siendo estas hechas en su mayoría por lituanos, trabajando tanto con clásico como el *Quijote* como con autores contemporáneos de la talla de Javier Marías o Arturo Pérez-Reverte. Por contra, respecto a las traducciones del lituano al español, al margen de tratarse de obras elaboradas fundamentalmente tan solo en las últimas cuatro décadas, estas han sido igualmente realizadas, en su mayoría, por hablantes nativos de la primera de las lenguas (Lázaro-Tinaut, 2004: 79, 84 y 85), lo que testimonia el interés asimétrico hacia las letras de uno y otro país.

Respecto a la aproximación de los españoles a la cultura lituana, desde el punto de vista vivencial, contamos con escasísimos ejemplos antes de la caída de la URSS, como por ejemplo el poeta aragonés Pedro Ruiz de Moros, quien habría vivido en Vilnius[1] en el siglo XVI (Lázaro-Tinaut, 2004: 60). De igual modo, pero ya en calidad de fugaz visitante, Jacint Verdaguer, por ejemplo, atravesaría Lituania en

[1] En el artículo se opta por la forma *Vilnius* frente a *Vilna*, a pesar de las recomendaciones de la RAE, no solo por ser el topónimo preferido por la mayoría de hispanohablantes residentes en Lituania, incluida la Embajada de España, sino por tratarse de un asunto de corrección política, dada la semejanza entre la forma *Vilna* y el término correspondiente en polaco, *Wilna*, el cual, dentro de las fronteras del país báltico, aún conserva connotaciones de tipo político.

mayo de 1884, camino de San Petersburgo (Lázaro-Tinaut, 2004: 62), experiencia esta de la que dejaría testimonio en su obra *Excursions y viatjes* (Verdaguer, 1887: 91-193), destacando en especial la condición de campesinos de los lugareños, el significativo porcentaje de judíos encontrados o la orografía absolutamente llana de la región.

Desde el punto de vista literario, es posible encontrar algunas referencias más o menos claras a Lituania en nuestras letras ya en la literatura clásica, como evidencia el *Estebanillo González*, cuando este acompaña al rey de Polonia a Lituania, dando lugar a un brevísimo episodio cinegético comentado, entre otros, por Cordero de Bobonis (1965) o López Monteagudo (1984). En este fragmento, Esteban, al margen de aludir a los toros salvajes, o bisontes, cazados por los reyes, se limitará tan solo a mencionar las bajas temperaturas del lugar: "Partieron Sus Majestades a su gran ducado de Lituania (...) Es este estado un país muy friísimo y de muchos y muy grandes y espesos bosques, particularmente uno (...) en el cual Su Majestad mató en sólo un día seis toros salvajes" (Anónimo, 2009: 578). Por otro lado, también se ha aludido a la posible e intencionada relación de paronomasia entre la Bituania de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y la Lituania real, donde las referencias directas y contrastables son escasas, con la salvedad, de nuevo, del frío: "Cratilo, rey de Bituania y señor destos mares, tiene por costumbre de requerirlos con gente armada, y sacar de ellos los nauios que del hyelo estan detenidos, a lo menos la gente y la mercancia que tuuieren, por cuyo beneficio se paga con tomarla por suya" (Cervantes Saavedra, 1914: fol. 109 r.). Más recientemente, es posible encontrar personajes de origen lituano en novelas de Máximo José Kahn (Martín Gijón, 2012: 147) o alusiones más o menos directas al crimen organizado procedente del mismo país báltico en la narrativa de Rafael Chirbes (2013), por citar algún ejemplo más bien anecdótico, pero lo cierto es que resulta tremendamente difícil encontrar material que aluda de forma clara y contrastable a la presencia de la cultura lituana en las letras castellanas.

Lo cierto es que, desde una perspectiva histórica, el tratamiento literario que por lo general se ha ofrecido en nuestras letras de los países nórdicos, fundamentalmente del eje polaco-báltico, ha estado a caballo

entre la ignorancia y el exotismo. Así, respecto al desconocimiento de la cultura nórdica, Baczyńska (2002: 49) afirma, a propósito de la crítica de *La vida es sueño*, que Hartzenbusch había declarado, ya en pleno siglo XIX, que Polonia carecía entonces de puertos y costas. Otro tanto podría decirse de las vaguedades e imprecisiones que Cervantes pone de manifiesto en el *Persiles* a propósito de la contextualización nórdica, si bien González Maestro (2003: 228) lo atribuirá a la propia caracterización del género literario: "la imprecisión geográfica es una consecuencia de la concepción espacial inherente al género literario al que pertenece el *Persiles*". En relación con las representaciones contemporáneas de las tierras bálticas, Antonovica, Esteban Curiel y Gértrudix Barrio (2014: 299) señalan que "ocho años después de la integración de Lituania, Letonia y Estonia como miembros de pleno derecho de la Unión Europea, todavía son relativamente poco conocidos por gran parte de los españoles". Precisamente estos últimos, en su estudio acerca de la presencia de la cultura báltica en la prensa española actual, llaman la atención sobre el nutrido grupo de errores en los datos concernientes a dichos países, apuntando que el 68,9% de las incorrecciones serían de tipo geográfico, el 18,8% de tipo histórico y el 12,5% de naturaleza ortográfica (Antonovica, Esteban Curiel y Gértrudix Barrio, 2014: 306). En suma, los citados investigadores concluyen: "la prensa española entiende a los países bálticos como algo común" (Antonovica, Esteban Curiel y Gértrudix Barrio, 2014: 308).

En lo tocante al exotismo, uno de los textos que más paradigmáticamente ha mostrado la consideración del norte de Europa en cuanto lugar ignoto y enigmático ha sido *La vida es sueño*, respecto al cual Casalduero (1972: 163) señaló cómo la Polonia representada en realidad aludía a un lugar que estaba fuera de la experiencia geográfica de los espectadores, correspondiendo a un "tiempo imaginario". De igual modo, Baczyńska (2002: 52), aludiendo a Vitse (1999), plantea que en realidad "la Polonia calderoniana es un país de fábula cuyos confines se dispersan en la niebla septentrional", encontrándonos, pues, ante "un país lejano y exótico, hasta ficticio para el público español en el sentido geográfico" (Baczyńska, 1991: 21). Otro tanto podría decirse del *Persiles* de Cervantes y su ambientación nórdica, pues el autor "no

pretende ajustarse a la veracidad histórica (...) ni *retratar* la geografía de los países septentrionales, muy poco conocidos entonces. Quiere recrear un ambiente verosímil, pero que se mantenga en los presupuestos de la novela de aventuras fantástica" (Díaz de Alda Heikkilä, 2001: 882) o, si se quiere, en la definición espacio-temporal más o menos relativa de las novelas de peregrinaciones (Deffis de Calvo, 1993: 279), lo que nos llevaría a la conclusión de que "situar en el mundo real un referente literario es lo mismo que pretender resolver imaginariamente un problema real" (González Maestro, 2003: 228). En suma, por tanto, podría decirse, en palabras de nuevo de González Maestro (2003: 227), que "si aceptamos lo que se desprende de los *Discorsi del poema eroico* de Tasso, lo exótico y novedoso a fines del siglo XVI y comienzos del XVII ya no eran las Indias, sino el septentrión".

Continuando con estas representaciones, en la cultura española, de las tierras nórdicas, y pasando ya al ámbito que específicamente nos ocupa, esto es, el de la presencia en la prensa española contemporánea de la región del Báltico, y en particular de la ciudad de Vilnius, Antonovica, Esteban Curiel y Gértrudix Barrio (2014) han apuntado, a propósito del período 2004-2008, que encontramos una subrepresentación de los países bálticos en los periódicos españoles, si bien suelen ser tratados de forma positiva (55,4%), predominando los temas deportivos (35,9%) y socioculturales (31,4%) sobre los económicos (15,7%) o políticos (17%). Los mismos autores insisten en apuntar que "existe una carencia de estudios que interrelacionen los países bálticos con España desde el estudio de la comunicación" (Antonovica, Esteban Curiel y Gértrudix Barrio, 2014: 300), dificultado por el hecho de que con frecuencia se alude a los tres Estados de forma conjunta, si bien Lituania es el país que con diferencia aparece con más frecuencia, respecto a Letonia y Estonia (Antonovica, Esteban Curiel y Gértrudix Barrio, 2014: 305).

Para el estudio llevado a cabo en nuestro trabajo se ha seleccionado Vilnius por acotar terminológicamente el ámbito de búsqueda, optando por la ciudad convertida en capital de la República Socialista Soviética de Lituania por cuestiones de representatividad y preeminencia mediática. Respecto al período seleccionado —del 1 de abril de 1939

al 20 de noviembre de 1975—, este se corresponde con el comienzo y final del franquismo, desde el final de la Guerra Civil hasta la muerte del dictador. De igual modo, se ha seleccionado específicamente el periódico *ABC* y las revistas adscritas al mismo grupo editorial, como *Blanco y negro*, por dos cuestiones: por su clara vinculación ideológica con el por entonces gobierno español y porque la hemeroteca digital del citado periódico proporciona un magnífico recurso con el que rastrear con gran fiabilidad los documentos originales, correctamente archivados y datados. Por último, se ha realizado la búsqueda a partir de los vocablos *Vilna* y *Vilnius*, siendo el primero el más extendido tradicionalmente, acorde con la morfología del castellano y con las prescripciones de la Real Academia Española y mostrando el segundo tanto su forma original en lituano como la variante que, hoy en día, se simultanea en el uso con la tradicional forma *Vilna* entre los castellanohablantes.

La búsqueda ha arrojado un total de 159 textos en los que explícitamente figura la forma *Vilna* o *Vilnius*, predominando de forma muy marcada la primera variante, con tan solo siete ejemplos de textos en los que se opta por la forma lituana, es decir, apenas un 4,4% de las publicaciones. Por décadas, los años 40 constituyen el período en el cual el número de textos sobre la hoy capital lituana es más abultado, sin duda por el conflicto bélico de escala internacional. Así, encontramos 76 noticias en esa década relacionadas con Vilnius, esto es, un 47,79% de los textos. En segundo lugar estaría la década de los años 70, en la que, a pesar de contabilizar tan solo la mitad de los años, es posible localizar 27 textos alusivos a la citada localidad, es decir, un 16,98% del total. A continuación nos encontraríamos con las noticias del año 1939, el único período de la década estudiado. A pesar de lo limitado del arco cronológico, 24 noticias aluden a Vilna, constituyendo el 15% de la cifra total, sin duda propiciado por los agitados sucesos histórico-políticos que tuvieron lugar en la ciudad en dicho año. A continuación estaría la década de los años 50, con 20 textos (12,57%) y por último el período 1960-1969 con 12 (7,54%).

Comenzando cronológicamente por el primer período investigado, los años 30, no olvidemos que tan solo se ha analizado la brevísima

etapa del 1 de abril al 31 de diciembre de 1939. A pesar de ello, y como se ha apuntado, 24 artículos remiten a la actual capital lituana, 23 aludiendo a ella como *Vilna* y uno en cuanto *Vilnius*. Por las propias circunstancias históricas de los meses estudiados —de abril a diciembre—, en los cuales Vilnius pasó de pertenecer a Polonia a volver efímeramente, al menos desde el prisma oficial soviético y tras la invasión rusa de la ciudad, a la soberanía lituana, antes de que las tropas soviéticas ocuparan el país en su totalidad, los temas predominantes en los artículos conciernen a los conflictos bélico-políticos, a las cuestiones territoriales y a los debates sobre la soberanía: 18 artículos se dedican en exclusiva a ello (75%). A este respecto, el uso frecuente por parte de los articulistas de *ABC* del término *bolchevique* para referirse a todo lo concerniente a la URSS —"el régimen bolchevique en Vilna" (21-10-1939, p. 12),[2] etc.— se repetirá a lo largo de las décadas estudiadas. No podemos olvidar cómo las antagónicas diferencias ideológicas entre la Unión Soviética y la España franquista determinarían la estilística de uno de los periódicos-estandarte del régimen español. En lo concerniente a los demás temas representados, encontramos en este año tres noticias relacionadas con la cultura que remiten a la misma cuestión, esto es, a la proyección de un documental titulado *Vilna* (15, 20 y 21 de octubre, pp. 22, 20 y 18 respectivamente), sobre cuyo contenido no hemos podido encontrar información, un texto relativo a la meteorología ("una violenta tempestad se ha desencadenado sobre el distrito de Braslaw, en la región de Vilna", 8-8-1939, p.15), otro sobre la sucesión en la presidencia polaca, que remite solo de forma tangencial a Vilnius (1-10-39, p. 9) y uno más sobre otro tema que se repetirá con frecuencia en las siguientes décadas: la intolerancia religiosa de las autoridades soviéticas ("la Virgen de Ostra Brama ha estado expuesta durante varios días a los ultrajes de los *Sin Dios*", 18-10-1939, p. 10), cuestión esta que evidencia el

[2] Para evitar la lectura farragosa, se ha optado en cada una de las citas del periódico por mencionar tan solo la fecha y la página correspondiente de la publicación. Para la localización del documento en formato digital, véase la hemeroteca *on line* de *ABC*: http://hemeroteca.abc.es/

carácter abiertamente confesional del régimen franquista, en abierta simpatía hacia el catolicismo polaco-lituano.

La década de los 40, como resulta evidente, tan solo tendrá un protagonista: la Segunda Guerra Mundial. Así, el hecho de que por tierras lituanas, una vez roto el pacto Molotov-Ribbentrop, vayan pasando tanto el Ejército Rojo como el alemán, alternándose en la ocupación de Vilnius, encuentra amplios ecos en la prensa española. Como se ha dicho, 76 noticias se dedican a la actual capital lituana, de las cuales 57 se centran en exclusiva en el conflicto internacional (75%, de nuevo). La información al respecto, esto es, el parte de guerra, provendrá con frecuencia, por razones obvias, bien de los alemanes, bien de los aliados. Geográficamente, la zona figurará delimitada en el periódico como el "frente del Este", a la hora de dar la correspondiente información sobre la actualidad del enfrentamiento ruso-alemán. Entre las restantes noticias, cabe destacar una vez más la cuestión de la represión religiosa, con 5 noticias alusivas a ello, de especial interés para la propaganda franquista, y donde con más nitidez se aprecia la parcialidad del *ABC*: "el metropolitano de Lituania y Vilna (...) que ha sido asesinado por los terroristas bolcheviques" (2-6-1944, p. 5), etc. Las cuestiones culturales aparecerán muy fugazmente, en cuatro ocasiones, bien para ofrecer una imagen positiva de la ocupación alemana —"en los territorios del Este se han inaugurado, desde poco después de la ocupación alemana, un número muy considerable de teatros, óperas (...) En Lituania se han vuelto a abrir salas de espectáculos en Vilna" (12-3-1942, p. 8)—, bien, como hemos señalado en el apartado introductorio, para hacer gala de la tradicional ignorancia hispánica sobre las tierras bálticas, al confundir, hablando del suicidio de Ganivet, el río Dvina, en Riga, con el Vilna, en la capital lituana (27-6-1942, p. 3). Otros temas tendrán también cabida, como la situación incierta y los derechos de los polacos residentes en Vilnius (17-2-1945, p. 13; 8-3-1945, p. 7) o el paralelismo entre la lucha de soviéticos y alemanes y el pasado conflicto entre las tropas rusas y las napoleónicas (16-10-1941, p. 1). Durante esta década, el término *Vilnius* no aparecerá en el *ABC* ni una sola vez para aludir a la ciudad lituana.

En los años 50, superado el conflicto internacional, el número de noticias sobre la citada localidad del Báltico descenderá notablemente: solo 20 textos aluden a la ciudad a lo largo de la década, de los cuales exclusivamente dos (10%) usarán la expresión *Vilnius*. La heterogeneidad caracterizará estas noticias, destacando el ámbito de lo cultural, con cuatro alusiones, de las cuales tres remiten en exclusiva al pintor, nacido en Vilna, Lasar Segall. De nuevo la represión religiosa figurará entre los temas destacados, con tres referencias (por ejemplo, "el arzobispo de Vilna fallece en la cárcel", 19-6-1954, p. 27) y poco a poco cobrarán presencia también las alusiones a conflictos sociales, por ejemplo de tipo laboral: "en Vilna se produjo una batalla entre 200 obreros (...) y miembros de la Policía secreta soviética. Los disturbios fueron precipitados por una orden dada a los obreros para trabajar más horas (...) sin recibir por ello aumento alguno de jornal" (19-7-1951, p. 16). No deja de resultar irónica la sensibilidad proletaria de los medios españoles hacia los conflictos laborales en tierras soviéticas y el escamoteo de información sobre la explotación de los trabajadores en la España franquista. Por último, aparecerá un nuevo tema acorde con la crítica de la España anticomunista: tres textos aluden a la fiesta nacional lituana con titulares como "fiesta nacional de los lituanos libres" (16-2-1958, p. 87), un claro guiño al derecho a la autodeterminación de las repúblicas sometidas al gobierno soviético.

En los 60 nos encontraremos, como se ha señalado, con el menor número de noticias acerca de la ciudad báltica: solo doce, en dos de las cuales (16,66%) se usará el topónimo *Vilnius*. De nuevo la heterogeneidad caracterizará a estos textos, con pocos denominadores comunes, a excepción, quizás, del recurrente tema de la represión religiosa, sobre el cual tratarán tres noticias (en realidad, una nada despreciable suma; el 25% del total). Encontraremos un tema nuevo, el de las efemérides, que servirá para recordar acontecimientos de relevancia mediática en el pasado, siempre según el prisma y los intereses franquistas (así, el 18 de septiembre de1964, en la página 31, el periódico nos recordará el veinticinco aniversario del día en el que "las tropas soviéticas tomaban Vilna, en Lituania"). De igual modo, la mención del aniversario de la independencia de Lituania (15-2-1962,

p. 53) contribuirá también a recordar al lector el sometimiento de los territorios bálticos ante la ocupación extranjera, si bien algunas noticias relacionadas con la ciencia y la cultura, como la utilización de dispositivos eléctricos de estimulación cardíaca en un hospital de Vilnius (2-4-1967, p. 39) servirán para contrapesar, tímidamente, una orientación temática enfocada en el descrédito y la demonización de las autoridades soviéticas.

Por último, en los años 70 aumentará el número de textos alusivos a la ciudad lituana. Así, 27 noticias remitirán a Vilna, en dos de las cuales (de nuevo un reducidísimo porcentaje, con solo el 7,4% del total) se usará de nuevo *Vilnius*. A pesar de la diversidad de temas, es posible destacar cuatro como los más sobresalientes. En primer lugar, con ocho textos al respecto (casi un tercio), las efemérides servirán para recordar fundamentalmente, con motivo del cincuenta aniversario, el conflicto con Polonia con motivo de la soberanía del territorio de Vilnius a propósito de las acciones militares del general Lucjan Żeligowski. En segundo lugar, la religión (con cuatro noticias) seguirá encontrando cabida en la prensa, por ejemplo a través de la mención de los "ritos laicos", en sustitución de los religiosos, instaurados por las autoridades soviéticas desde los años 60 (19-12-1970, p. 49). Por otro lado, un nuevo tema comenzará a cobrar protagonismo: las dificultades a las que se enfrentan los ciudadanos que intentan abandonar la URSS. Cuatro noticias aludirán a ello, tal y como leemos en el titular "Israel presiona al Kremlin para que suprima el canon de salida de judíos" (1-9-1972, p. 18), por citar un ejemplo. Y también encontraremos cuatro referencias en relación a la dura justicia soviética: tres alusivas a la condena a muerte de un secuestrador aéreo (20 y 21 de enero; el primer día en la página 24 y el segundo en las páginas 27 y 28) y una a propósito de las "ejecuciones por delitos económicos" (21-11-1970, p. 71).

En conclusión, y haciéndonos eco de van Dijk (2009), es necesario recordar que la dominación engloba no solo los instrumentos para el ejercicio de la violencia física, sino diversos tipos de abuso de poder comunicativo, mediante el acceso preferencial de la élite al discurso y la comunicación públicos. De este modo, la prensa, con frecuencia,

contribuye a la construcción de ideologemas tremendamente complejos que "naturalizan lo que enuncian generalizando su aceptación hasta el punto de bloquear la posibilidad de su lectura crítica o su problematización", construyendo discursos glotopolíticos que intervienen en la lucha por la construcción de nuevas realidades (Navaja de Arnoux y Valle, 2010: 13 y 17). A lo largo de estas páginas, y a propósito del ejemplo de Vilnius, hemos podido constatar cómo la prensa afín al régimen franquista, en este caso el *ABC*, representó de manera casi anecdótica o periférica a la actual capital lituana, a través de un discurso donde los conflictos bélicos cobraron el principal protagonismo, especialmente en los años 30 y 40. Poco a poco, el parte de guerra dejó espacio para la crónica del día a día en la URSS, a partir de un discurso basado sobre todo en la relevancia concedida a la represión política y religiosa, sin reparar muchas veces en la situación especular por la que, salvando las enormes distancias, estaba igualmente pasando el régimen franquista. De igual modo, el citado ejemplo del error geográfico referente a la muerte de Ganivet no hace más que poner de manifiesto, como ya Antonovica, Esteban Curiel y Gértrudix Barrio (2014) señalaron, que el Báltico sigue siendo un territorio, desde la perspectiva hispana, sobre el que se despliega el problema del desconocimiento, si bien la antigua pátina del exotismo, tan cara por los autores de nuestro Siglo de Oro, parece haber ido diluyéndose, afortunadamente, con el correr de los tiempos. Solo resta esperar que, poco a poco, una más profunda indagación en las representaciones culturales que en las letras hispanas se han realizado del universo báltico permita no solo reflexionar sobre los estereotipos y tópicos injustificadamente construidos, sino también avanzar en el conocimiento real de unas culturas instrumentalizadas en ocasiones —bien desde la intencionada búsqueda literaria del exotismo, bien desde la propaganda del periodismo franquista, por citar dos ejemplos—, pero de tan fecunda y larga historia como la nuestra.

Bibliografía

Anónimo (2009), "*La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo*", *Lemir*, 13, Valencia, pp. 389-632.

ANTONOVICA, A., ESTEBAN CURIEL, J., GÉRTRUDIX BARRIO, M. (2014), "La comunicación entre España y los países bálticos a través de la prensa escrita española", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20, 1, Madrid, pp. 297-312, http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n1.45233.

BACZYŃSKA, B. (1991), "La recepción de *La vida es sueño* en Polonia", *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, Valladolid, pp. 19-38.

BACZYŃSKA, B. (2002), "Polonia y el mar: en torno al verso 1430 de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca", en: González, L. (ed.), *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Universidad de Lleida, Lleida, pp. 47-63.

CASALDUERO, J. (1972), *Estudios sobre el teatro español*, Gredos, Madrid.

CERVANTES SAAVEDRA, M. (1914), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid.

CHIRBES, R. (2013), *En la orilla*, Anagrama, Madrid.

CORDERO DE BOBONIS, I. (1965), "*La vida y hechos de Estebanillo González*. Estudio sobre su visión del mundo y actitud ante la vida", *Archivum*, XV, Oviedo, pp. 168-189.

DEFFIS DE CALVO, E. (1993), "Perspectivas críticas sobre la novela española de peregrinación del siglo XVII", en: García Martín, M. (ed.), *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 279-284.

DÍAZ DE ALDA HEIKKILÄ, M. (2001), "*Última Thule* y el contexto nórdico de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", en: Bernat Vistarini, A. (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma, pp. 875-885.

DIJK, T.A. (2009), *Discurso y poder*, Gedisa, Barcelona.

GONZÁLEZ MAESTRO, J. (2003), "Nueva lectura del *Persiles*", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23,1, Norman, pp. 223-234.

LÁZARO-TINAUT, A. (2004), "La recepció de les literatures ibériques a Estònia, Letònica i Lituània i les traduccions de les literatures del Bàltic oriental a l´Estat espanyol", *Quaderns. Revista de traducció*, 11, Barcelona, pp. 59-87.

LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1984), "Mitos y leyendas en torno a las esculturas de *Verracos*", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XXXIX, Madrid, pp. 147-170.

MARTÍN GIJÓN, M. (2012), "La trayectoria novelística de Máximo José Kahn, de *Año de noches* a *Efraín de Atenas*. Un análisis narratológico", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXV, Cáceres, pp. 135-150.

NAVAJA DE ARNOUX, E., VALLE, J. (2010), "Las representaciones ideológicas del lenguaje. Discurso glotopolítico y panhispanismo", *Spanish in Context*, 7,1, Chicago, pp. 1-24, https://www.doi.org/10.1075/sic.7.1.01nar.

VERDAGUER, J. (1887), *Excursions y viatjes*, La ilustració Catalana, Barcelona.

VITSE, M. (1999), *Segismundo et Serafina*, Presses Universitaires du Mirail, Paris.

VV. AA. (1939-1975), *ABC*, [on-line] http://hemeroteca.abc.es/, 3.11.2016.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 73-82
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.05

Emmanuel Le Vagueresse
Université de Reims Champagne-Ardenne
emmanuel.levagueresse@univ-reims.fr

España en la revista literaria francesa *Cahiers du Sud* entre 1924-1936

Resumen:
La revista francesa *Cahiers du Sud*, afincada en la gran ciudad sureña y portuaria de Marsella, en una epopeya editorial empezada en 1924 por el valiente director de la revista Jean Ballard, dedicó buena parte de sus páginas a la literatura —y a la cultura— española en una época, los años 20 y 30, en que la abundancia de las literaturas europeas, especialmente en el Norte, dejaba poco espacio a este Sur que siempre tuvo que luchar más que otras áreas geográficas para que el público y los críticos se interesaran por él o simplemente tuvieran acceso a sus producciones culturales y artísticas. Estudiamos en nuestro artículo cómo funcionó el cosmopolitismo de una revista francesa y mediterránea respecto a la producción literaria de otro país mediterráneo como España, antes de que la Guerra Civil de 1936 viera el fin de muchos proyectos artísticos innovadores del otro lado del Pirineo.

Palabras clave: *Cahiers du Sud*, literatura española, cosmopolitismo, recepción, traducción

Abstract:
Spain in the French Literary Review *Cahiers du Sud* between 1924-1936
The French review *Cahiers du Sud*, based in the great southern port of Marseilles, in an editorial epic that began in 1924 under the review's courageous editor, Jean Ballard, devoted a significant proportion of its pages to Spanish literature – and culture – in the 1920s-1930s. During this period, the abundance of European literatures, particularly from the North, left little space for that South that always

had to fight harder than the other geographical areas for the attention of the public and the critics, or even for them to simply have access to its cultural and artistic productions. In this article, we study how the cosmopolitanism of a French and Mediterranean review functioned alongside the literary production of another Mediterranean country such as Spain, before the Civil War of 1936 spelt the end of numerous innovative artistic projects on the other side of the Pyrenees.

Key words: *Cahiers du Sud*, Spanish literature, cosmopolitanism, reception, translation

El Mediterráneo es el lugar de varias identidades, culturas y literaturas, que se parecen mucho y, a la vez, tienen caracteres específicos muy afirmados. Entre esas literaturas —y culturas— se encuentra la española. La revista francesa de los *Cahiers du Sud* (que se podría traducir por "Cuadernos del Sur"), afincada en la ciudad sureña de Marsella, dedicó gran parte de sus páginas a dicha literatura española en una época, los años 20 y 30, en que la abundancia de literaturas europeas, especialmente en el Norte del continente, dejaba poco espacio a este Sur que siempre tuvo que luchar más que los otros para que el público y los críticos se interesaran por él.

Examinar el lugar que ocupó la literatura española en la revista marsellesa en una época en que la modernidad brotó sobre las cenizas de la Primera Guerra Mundial, es recorrer más de diez años de una epopeya editorial, la del valiente director de la revista Jean Ballard (1893-1973), quien no escatimó sus esfuerzos por hacer descubrir otra literatura y otra cultura a un lectorado supuestamente ávido de conocer a sus vecinos. ¿Por qué ese período? La fecha de 1924 tiene fuerza de ley porque es el principio de los *Cahiers du Sud*, por lo menos bajo este formato (notemos que la revista desaparecerá en 1966). Y 1936 es el principio de la Guerra Civil española así como el fin de muchos proyectos artísticos. Nuestro estudio se revela coherente, por consecuencia, para dar a entender cómo funciona el cosmopolitismo de una revista francesa y mediterránea respecto a la producción literaria de otro país mediterráneo como España, aunque sería interesante, por

supuesto, llevar a cabo dicha investigación para las literaturas de otros países mediterráneos.

Cuando Jean Ballard y sus colaboradores se ocupan de España, la ven como la cuna —ecuménica *avant la lettre*— de al-Ándalus, un territorio algo idealizado que corresponde en la revista a una ética del "justo medio": ni demasiado derechista, ni demasiado izquierdista, ni demasiado conservadora, ni demasiado progresista. Ésta es la razón por la cual, más que la España confusa de los años 24-36, cuyo perfil era difícil de establecer para un observador exterior francés, es lo que podemos llamar el "sueño" andaluz lo que atraía a los colaboradores de los *Cahiers du Sud*.

¿Actitud utopista o apego al pasado? ¿Ceguedad escapista ante el presente o rechazo pusilánime de un claro compromiso? Preferimos pensar que la revisa francesa veía en la Andalucía del Medioevo un ideal ya moderno de tolerancia, de apertura y de pluralismo que no podían reconocer siempre los franceses, entonces, en el vecino país y que pronto iba a ser maltratado en toda Europa —y en el mundo entero— al final del decenio de los años 30… Sin embargo, los *Cahiers du Sud* hicieron descubrir a sus compatriotas una literatura española aún relativamente poco conocida más allá de sus propias fronteras.

Entre 1924 y 1936, los *Cahiers du Sud* dedican un gran número de páginas a la literatura extranjera, entre la cual se encuentran las literaturas mediterráneas y, más precisamente, las letras ibéricas (aunque dejamos de lado aquí las letras portuguesas, que sería otro tema de estudio). Para hablar de ellas o traducirlas, son casi siempre los mismos nombres galos los que suelen descubrirse en los *Cahiers*.

Encontramos firmas como las de: Charles Sallefranque, Gabriel Bertin, el "hidalgo callado" (la traducción es nuestra, como todas las demás), según la expresión del gran estudioso francés de la revista Alain Paire, siendo Bertin un gran especialista de los filósofos Miguel de Unamuno y Eugenio d'Ors y del poeta y dramaturgo Federico García Lorca, en una época en que, excepto Lorca, la popularidad de estos no era grande en Francia; Marcel Brion, quien escribía también sobre otras literaturas europeas, especialmente la alemana, y sobre las literaturas hispanoamericanas. Brion recurría, como otros colaboradores

de los *Cahiers*, a unos corresponsales que escribían según su especialidad. El propio Brion redactó reseñas sobre la coetánea *Revista de Occidente* fundada y dirigida en 1923 por José Ortega y Gasset, y lamentó el destierro que el régimen del General dictador Miguel Primo de Rivera (1923-1930) le impuso a Unamuno (núm. 52, abril 1934). Descubrió a los pensadores Luis Araquistáin, d'Ors, Ortega o Américo Castro y a los poetas innovadores "del '27" Pedro Salinas y Jorge Guillén.

También pueden leerse resúmenes y opiniones sobre libros de escritores franceses que tratan de España. No falta ninguno de los mayores hispanistas y/o hispanófilos: desde Jean Cassou, que escribe a veces en la revista, hasta el gran escritor y traductor Valery Larbaud, pasando por Maurice Barrès o los hermanos Jérôme y Jean Tharaud, unos escritores viajeros muy famosos en aquel entonces.

Asimismo, se publican artículos sobre el arte de la traducción, especialmente en un número de abril de 1927 dedicado al tema (núm. 89). Marcel Brion ensalza en otro número (núm. 144, octubre 1932) el trabajo de Mathilde Pomès por su traducción de los *Ensayos españoles* (*Essais espagnols*) o de poetas como Juan Ramón Jiménez, futuro Premio Nobel en 1956, o Guillén (núm. 170, marzo 1935).

El célebre Cassou recuerda con razón el papel desempeñado por Larbaud en la difusión francesa de la literatura española (núm. 89) e insiste en que "no se debería despreciar el estudio de literaturas contemporáneas como la (…) de España" con el pretexto implícito de ocuparse de literaturas más lejanas y/o exóticas, y se alegra de que "ya no se vea, por ejemplo, la literatura española casi ignorada como lo era antes de la [1a] Guerra Mundial". No obstante, hace un balance matizado del espacio ocupado por los escritores españoles contemporáneos en las librerías francesas: lamenta la ausencia de autores de la llamada "Generación del '98" como José Martínez Ruiz *Azorín* o Pío Baroja, pero celebra la fama creciente de escritores como Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala o Ramón Gómez de la Serna —traducido en aquel entonces por Larbaud—, es decir, tres de los nombres indiscutibles de la prosa española de los años 20.

Si pasamos ahora a los movimientos y a los autores presentados en los *Cahiers du Sud*, hay que precisar primero que, por falta de espacio, no trataremos aquí sino brevemente del lugar otorgado a las artes plásticas o al cine en la revista *literaria* de Jean Ballard. De todos modos, hubo bastante poco lugar en estos Cuadernos para la estética y las artes gráficas, como lo recalca también Alain Paire en sus trabajos. Sin embargo, cabe señalar que se había defendido en unas páginas de la revista a la película surrealista *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, aunque con discrepancias entre los colaboradores de los *Cahiers*. Fue así también como Pablo Picasso, Joan Miró o Dalí ocuparon casi "naturalmente" su sitio en los *Cahiers*: pero es preciso añadir que se buscaría en vano una reproducción de alguna de sus obras... Respecto a esta cuestión, destacaremos el hecho de que sobre todo pueden leerse unas críticas de *libros* dedicados a pintores, entre los cuales Picasso es lógicamente el más tratado en la revista francesa. En efecto, además de su peso ya importante en el mundo del arte nuevo y del arte en general, el pintor malagueño trabajaba en Francia y exponía sus obras en galerías parisinas.

Los redactores de los *Cahiers du Sud* enviaban resúmenes a menudo entusiastas de esas exposiciones: "[Se trata de] un acontecimiento memorable en la historia de la pintura moderna", escribe, por ejemplo, Maurice Henry a propósito de una muestra de los cuadros de Picasso en la galerie Guys-Petit de París (núm. 11, octubre 1937). En cuanto a Dalí, está presente sólo en dos números, pero deja atónitos a los redactores de los *Cahiers du Sud*: por ejemplo, Léon-Gabriel Gros intenta penetrar lo que él llama "el misterio Dalí" en su artículo homónimo a propósito del cuadro pintado por el artista catalán y titulado *L'Amour et la Mémoire* (núm. 144, octubre 1932). Por fin, subrayaremos que algunos libros editados por los *Cahiers* gracias a su pequeña estructura editorial, a partir de 1925, fueron ilustrados por artistas peninsulares, como Manolo (Manuel Martínez Hugué) o Miró.

Volviendo a las letras españolas, haremos hincapié en el apartado de los *Cahiers* titulado "Revista de las revistas" ("Revue des revues"), que hizo de descubridora de las letras extranjeras. En el número 7 (enero 1926), puede leerse una reseña de la ya mencionada

—y famosa— *Revista de Occidente*, revista que estará presente casi en cada número de los *Cahiers du Sud*. Los *Cahiers* hablan también de la *Gaceta Literaria*, fundada en 1927 (hasta su desaparición en 1932) por Ernesto Giménez Caballero, que publica a Guillermo de Torre o a José Bergamín, es decir, los más vanguardistas de la época, así como a los poetas de la llamada "Generación del '27", o de la revista *Cruz y Raya*, fundada en 1933 (hasta su desaparición en 1936) y dirigida por Bergamín, y hasta de revistas de provincias como la sevillana *Mediodía*, fundada en 1926 (hasta su desaparición en 1929). La selección de Brion y sus colaboradores suele adelantar aquella de las revistas de la *intelligentsia* parisina en cuanto a los autores de España a quienes menciona.

"Estar adelantada" para la revista de los *Cahiers* es no vacilar tampoco en dejar un gran espacio a los distintos movimientos en "ismo" que cunden en toda Europa en los años 20, especialmente mediante la afición mostrada en dicha revista por el gran Ramón Gómez de la Serna, que ya hemos mencionado antes, "Ramón" por antonomasia, o por la publicación de numerosos poemas de la naciente "Generación del '27", con versos de Salinas, Lorca, Rafael Alberti (éste especialmente en el núm. 183, mayo 1936) o Gerardo Diego. En efecto, en el número de mayo 1936, unos pocos meses antes de que estalle la Guerra Civil española, se presenta detalladamente a Alberti, al que se evoca como "uno de los talentos más personales de la joven poesía española", junto con Lorca y Guillén. Esta declaración da clara muestra de un acierto en el juicio poético, aunque no viene acompañada con pruebas precisas en el artículo, excepto los versos… Por lo que se refiere a ciertos poemas vanguardistas de Diego, ahora, se puede apreciar que, como en el caso de la polémica *Un chien andalou*, discreparon de nuevo los colaboradores de la revista sobre la necesidad de su publicación en los *Cahiers*, a pesar de que finalmente sí se publicaron. Notemos también que estos jóvenes poetas "del '27" no eran entonces, ni mucho menos, los mitos o leyendas en que casi se convirtieron después, por lo menos ciertos de ellos, y pensamos especialmente en Lorca.

No es sólo la poesía, sino toda la modernidad literaria de dicha época, la que está puesta de realce en los *Cahiers*, tratándose de España.

En cuanto a este grado de modernidad —siempre muy difícil de evaluar— de la revista, hemos dicho antes que el escritor pradigmático de esta corriente es Ramón (Gómez de la Serna). En nuestra opinión, se sitúa él como la revista misma de los *Cahiers du Sud*, es decir, a medio camino entre la vanguardia más desenfrenada y cierto tipo de fantasía más tradicional que no poco tiene que ver con las amistades, eso sí "modernísimas" de Ramón.

Cierto es, a pesar de todo, que la presencia de la literatura española deja todo su espacio, como contrapartida, a otras literaturas extranjeras en los números en que ella no aparece. Y el presente estudio en que abundan las referencias a las letras españolas no debe ocultar la relativa timidez, al fin y al cabo, de la hispanofilia de los *Cahiers*, desde el punto de vista estadístico, a la imitación también de las otras revistas literarias francesas de los años 20 y 30 (y… ¿de hoy?), como las prestigiosas *Mercure de France* (fundada en 1890 en su tercer formato) o la *Nouvelle Revue Française* (1908), exceptuando quizás a la efímera y confidencial *Le Grand Jeu* (1928-1932), ideada inicialmente por unos amigos de Reims, que publicó a Ramón, o *Europe* (1923), que se preocupó mucho por las letras de Portugal y España.

Cuando se comprueba que los *Cahiers* pueden vanagloriarse de haber descubierto, traducido y publicado antes que nadie al guatemalteco Miguel Ángel Asturias, futuro Premio Nobel en 1967 (y a otros literatos hispanoamericanos), se puede pensar que España estaba quizás demasiado… cerca de Francia para beneficiarse del interés francés. Es probable también que la España de aquel entonces haya padecido por sus cambios políticos interiores, por sus titubeos diplomáticos y por su relativo aislamiento cultural internacional, para que fuera correcta su difusión y expansión en el país vecino. Suele aducirse también, para explicar esta presencia "de medias tintas" en el extranjero, una incapacidad de España para realzar a sus nuevos talentos en el marco nacional e internacional —excepto algún que otro artista "afrancesado" como Picasso o Dalí, que buscaban precisamente la fama en la nación "de las artes y las letras" o en la "Ciudad de la Luz" que eran, y siguen siendo (¿?) Francia y París—, es decir, una actitud que tal vez mantuviera de algún modo a España en la periferia de Europa.

Pero los *Cahiers* y Francia también tuvieron su responsabilidad en esta tibieza suya, respecto de las letras hispanas. Especialmente durante dicha época, una época tan turbada, se trataba para los *Cahiers* de una (ir)responsabilidad que lindaba con lo que Alain Paire llama el "rechazo del posicionamiento político" propio de la revista marsellesa, salvando la condena clara, por supuesto, del régimen de Primo de Rivera, que obligó a Unamuno a exiliarse, como lo subrayó la revista. Este rechazo a posicionarse en los años 20 y 30, —¡unos años sin embargo tan tensos en toda Europa!—, por parte de la revista iba a perdurar, particularmente para con España, después de 1936 y el estallido de la Guerra Civil, dejando un "espacio parco y muchas veces tardío a [todo] lo que podía hacer eco (…) al drama español" (Paire). El mismo reproche de "neutralidad", con matices y salvando las distancias, se le podría hacer a la revista durante la siguiente Guerra Mundial.

A pesar de todo, y para concluir, se debe resaltar la regularidad, si no la cantidad, de las traducciones y de los artículos dedicados a la literatura española, con la que "competían" tantas literaturas más exóticas que la española, añadiendo que ésta sería a la vez demasiado distinta de la francesa, pero no lo bastante como para excitar de verdad al lectorado galo… Se debe resaltar también, más allá de dicho prejuicio que sigue vigente hoy a veces sobre los literatos peninsulares en general, la calidad y el acierto en la selección de los autores publicados por los colaboradores de los *Cahiers* para dar a conocer lo mejor y más innovador de la literatura ibérica: casi ningún escritor español de peso, en efecto, en los años 20 y a principios de los 30, falta en los *Cahiers*… aunque falten mujeres, pero bien se sabe también que había pocas que gozaban de espacio en su propio país, por desgracia. Jean Ballard, con su revista, cumplió de todas maneras con su tarea de descubridor pertinente y lleno de intuición de su hermano mediterráneo.

La literatura —y la cultura— española ocupa, así, un lugar específico en los *Cahiers du Sud* entre 1924 y 1936, atestiguando una juventud y originalidad que podríamos calificar de "moderada"; un lugar que pertenece a un mundo latino en el que las diferentes edades y caras del hombre ayudan a dar a luz a una civilización más sólida, pero también más abierta, como dice Alain Paire: "El Mediterráneo

llegó a dominar el arte de construir algo nuevo sin suprimir lo antiguo: son los oscuros, los bárbaros, quienes creen que se edifica algo sobre una absoluta novedad".

Bibliografía

Los números de los Cahiers du Sud *están en la Bibliothèque de l'Alcazar, Marseille (Francia), en el "Fonds Ballard", donde los hemos consultado, así como una cantidad importante y apasionante de material a*ñadido *sobre la revista y sobre Jean Ballard (bmvr.marseille.fr)*

BALLARD, J. (1981), *Une vie pour les Cahiers* (1927), Paire, A. (ed.), Marseille, Rivages, col. "Rééditions des Cahiers du Sud".

BRUN-FRANC, Ch. (2015), *Émergence et développement des Cahiers du Sud. Histoire d'un succès (octobre 1925-septembre 1939)*, Tesis de Doctorado en Filología y Literatura Francesa, Université d'Aix-Marseille (inédito).

BRUN-FRANC, Ch. (marzo 2015), "Jean Ballard, une figure du «travailleur intellectuel»", *Rives Méditerranéennes*, 50, Aix-en-Provence, pp. 119-130, [on-line] https://rives.revues.org, 30.11.2016.

CENDO, N., FAIGRE, M., SARRÉ, J.-L. (eds.) (1981), *Rivages des origines. Archives des Cahiers du Sud*, Marseille, Les Archives.

Col., *Autour de Jean Ballard et des Cahiers du Sud. Revue de presse*, Marseille, Office de la Culture, 1993.

Col. (1993), *Jean Ballard et les Cahiers du Sud*, Marseille, Ville de Marseille/París, Jean-Michel Place.

FABRE, D. (1987), *Cahiers du Sud. La Génération de 1930*, París, Centre National des Lettres/Carcassonne.

GULLÓN, R., "Cahiers du Sud", [on-line] https://cervantesvirtual.com, 30.11.2016.

Ínsula (octubre 2008), 742, Madrid, "Intercambios culturales franco-españoles (1900-1936)", Chambolle, D. (coord.).

PAIRE, A. (1993), *Chroniques des Cahiers du Sud*, París, IMEC.

PAIRE, A. (marzo 2015), "Les Cahiers du Sud, un style de vie", *Rives Méditerranéennes*, 50, Aix-en-Provence, pp. 147-153, http://dx.doi.org/10.4000/rives.4862.

PASSERINI, L. (octubre 2009), “The Liquid Europe of the Cahiers du Sud” (vídeo), *CfH Lectures*, Universiteit Utrecht, [on-line] http://cfh-lectures.hum.uu.nl, 30.11.2016.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 83-94
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.06

Barbara Obtułowicz
Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków
basiaobt@interia.pl

La vida cotidiana a bordo de un barco de vapor

Resumen:
La construcción en 1807 por Robert Fulton del primer barco de pasajeros y más tarde de un barco de vapor, influyó en acortar significativamente el tiempo de los viajes. Sin embargo, estos siguieron siendo largos, sobre todo en los trayectos transatlánticos. ¿Cuáles eran, entonces, las actividades de los viajeros, nuestros antepasados, a lo largo de las semanas de los cruceros? ¿A qué se dedicaban los pasajeros mientras recorrían el océano? Dar respuesta a estas y otras preguntas es posible gracias a los diarios y memorias, también la cartas, redactadas a bordo de los barcos de vapor. Ni el idioma de las anotaciones ni el trayecto del crucero influían en la vida cotidiana de los pasajeros. Dado el contexto hispanista de nuestro simposio, nos centraremos en las fuentes vinculadas con las personas relacionadas con el ámbito hispanohablante.

Palabras claves: vida cotidiana; viajes; barcos de vapor

Abstract:
Everyday Life on Board of a Steamboat
The construction in 1807 of the first passenger ship, and later a steamboat, by Robert Fulton, significantly shortened a travel time. However, travelling continued to last, especially on transatlantic routes. What were the activities of the travelers, our ancestors, throughout the cruise weeks then? What did the passengers do while they toured the ocean? It is possible to answer these and other questions thanks to the diaries, memoirs, and also the letters written on board of the steamboats. Neither a language of these annotations, nor a trail of a cruise influenced the daily

lives of the passengers. Given the Hispanic context of our symposium, we will focus on the sources related to Spanish-speaking people.

Keywords: daily life; travels; steamboats

La construcción del vapor en 1763 por James Watt es uno de los sucesos más significativos que dieron lugar al principio de la revolución industrial. Poco a poco, el invento fue aplicado a difrerntes ramas de la incipiente industria y el transporte de la época. En el cambio de los siglos XVIII y XIX una máquina de vapor era capaz de abastecer hasta cien talleres de costura. De ese modo se desarrolló la industria costurera en Inglaterra. En 1807 Robert Fulton construyó con éxito el primer barco de vapor para el uso de pasajeros y luego otro tipo de embarcación propulsada por vapor. En 1819 el buque de vapor "Savannah" recorrió el Atlántico por primera vez (de Nueva York a Liverpool). El ingeniero británico, George Stephenson, diseñó la moderna versión de locomotora de vapor y, por consiguiente, se inauguró el primer ferrocarril en el tramo Liverpool–Manchester (1830). El rápido progreso y desarrollo de los nuevos medios de comunicación, y la modernización de los antiguos, influyeron en la reducción del tiempo de los viajes. A pesar de eso, la duración de los recorridos aún era larga. Hoy en día, el vuelo de España a México, sin transbordos, dura alrededor de diez horas, mientras que en la segunda mitad del siglo XIX el mismo viaje a bordo de una embarcación de vapor requería un mes.

¿A qué se dedicaban entonces nuestros antepasados cuando viajaban en los barcos de vapor durante los cruceros de varias semanas? ¿Cómo amenizaban sus largas jornadas de viaje? Responder a estas preguntas es posible gracias a los diarios, las memorias y las cartas redactadas a bordo de los barcos. En la época estudiada transcribir las observaciones al papel era considerado "de buen gusto" y formaba parte de un pasatiempo casi obligatorio para la gente culta que sabía manejar la pluma. Los pasajeros que en su momento, a causa de diferentes razones, no consiguieron crear sus apuntes, después se lamentaban de no haberlo hecho. Al llegar a su destino trataban de recuperar

los detalles relacionados con el trayecto efectuado. Pero no siempre resultaba posible, lo que pudo experimentar p.ej. el príncipe Vitoldo Adán Czartoryski que en sus múltiples periplos se dejaba vencer por la pereza[1].

Hay que subrayar que ni el idioma en el que se redactaban las notas, ni el trayecto eran de gran importancia. La vida cotidiana de los pasajeros de los barcos de vapor, independientemente de su nacionalidad o el destino, era parecida. No obstante, teniendo en cuenta el carácter hispanista de nuestro simposio, nos enfocamos en las fuentes escritas por las personas relacionadas con el mundo hispanohablante. Así, para el análisis han sido elegidas dos relaciones de una extensión más grande y algunas otras que pueden ser consideradas como menores. La primera, de Mauriece Delezé Spurch, el ayudante de cámara del archiduque de México Maximiliano I, relata el viaje del emperador y su esposa Carlota Amalia de Coburgo de Trieste a Veracruz, que transcurrió entre el 14 de abril y el 28 de mayo de 1864 en la fragata de vela y vapor "Novara" (Moncada Galán, 2000: 11-66). La segunda, son los apuntes de José de Campo y Navas, el redactor jefe del diario conservador español "Correspondencia de España". En noviembre de 1873 tuvo lugar un crucero de La Habana a Puerto Rico a bordo de la embarcación de vapor "Antonio López". Le acompañaba el Ministro de Ultramar Eugenio San Jurjo, a quien le dedicó la obra[2]. Las otras fuentes de la lista de relatos vinculados a España, son las cartas de los

[1] Vitoldo adamíta, sin falsa modestia, su descuido respecto a este tema, sobre todo lo hacía en las cartas dirigidas a su padre Adán Jorge Czartoryski, escritas — entre otras ocasiones— tras el crucero de Marsella a Livorno y de París a Londres, a través del Canal de la Mancha (BCz, 7090 III, V. Czartoryski a A.J. Czartoryski, Roma, 17 XI 1846 y BCz, 6322 IV, vol. 1, escritas de camino a Aviñón, 14 II 1848).

[2] Archivo Histórico Nacional en Madrid (AHN), Diversos-Colecciones, 3, núm. 198, Autógrafo de José María del Campo y Navas: *Periódico burlesco redactado por el Director de la "Correspondencia de España" D. José Campo y Navas durante la navegación a la Habana con el Ministro de Ultramar en 1873, en el Vapor "Antonio López"*.

príncipes Czartoryski, es decir, de Ladislao, del ya mencionado Vitoldo y su esposa María Czartoryska de soltera, Grocholska[3].

La principal incomodidad para los pasajeros de los buques de vapor era el omnipresente aburrimiento y la monotonía. Por eso, los viajeros buscaban distracciones más o menos útiles o gloriosas. Maurice Delezé Spruch, a parte de cumplir con el papel de ayudante de cámara, enseñaba español al emperador, y cuando tenía un rato libre, escribía sus memorias o seducía a las mujeres. Le atrajo especialmente la condesa Paola, la criada de la emperatriz Carlota. En una noche estrellada consiguió su objetivo o, más bien, terminó seducido por ella, y los dos acabaron en el camarote de esa señorita encantadora.

Y la pareja imperial, ¿cómo pasaba su tiempo libre? No seguían los pasos de Maurice ni prestaban demasiada atención el uno al otro. Por las noches dormían cada uno en su cámara y no se visitaban. Sus intereses eran incompatibles. Sobre todo, pensaban en su futuro como emperadores de México y sufrían las molestias del viaje que, como creían, luego iba a ser recompensado con la promesa del trono tan deseado. La atención de Carlota y Maximiliano se concentraba en preocupaciones secundarias de escasa importancia. No reflexionaban sobre la inseguridad política del país, que tenía que ver con la guerra civil y el enfrentamiento entre los republicanos y los monarquistas, sino que proyectaban cómo organizar "a su manera" la nueva vida en un lugar desconocido y de qué forma presentarse a sus nuevos subordinados. Meditaban sobre cómo vestirse para la ceremonia de bienvenida, primero en Veracruz, luego en la Ciudad de México. Planeaban el protocolo y las reglas de la propia ceremonia y las que iban a emplear en la corte. Pensaban en su futuro entorno personal en la

[3] Vitoldo Czartoryski en los años 1845-1846 había finalizado el servicio militar en Madrid en el regimiento Reina Gobernadora (Obtułowicz, 2014a: 103-126). Su esposa María, junto con su hermano Tadeo Grocholski, en 1860 visitó España perfeccionando sus habilidades plásticas en varias galerías de pintura (Obtułowicz, 2014b: 69-80). Ladislao Czartoryski, mientras tanto, contrajo matrimonio con María Amparo, la hija de la reina María Cristina de Borbón, y mantenía contacto con los miembros del gobierno español y viajaba a España "para hacer negocios" (Obtułowicz, 2013: passim).

administración y en el gobierno, y proyectaban las responsabilidades de cada uno. Redactaban sus diarios de viaje por separado y, en ellos, se pueden notar dos visiones diferentes del mismo mundo. Escribían cartas a sus familias y conocidos y se dedicaban a la lectura. Carolina leía las obras de Alejandro Humboldt, Calderón de la Barca, Emmanuel Domenech, mientras que Maximiliano se inclinaba hacia los libros históricos y militares. Ambos se quejaban de la monotonía que solo se interrumpía esporádicamente gracias a los bailes de máscaras y conciertos de música. Les molestaba el comportamiento de los miembros de la corte que no estaban acostumbrados a largos viajes y manifestaban, de una manera ostentosa, su desencanto por la morosidad del tiempo a bordo del barco. A Carlota le agobiaban las conversaciones banales, las palabras vanas, los desfiles de las damas en la cubierta de la embarcación, que tenían como único objetivo exhibir nuevas prendas y un peinado rebuscado. Maximiliano, siendo un marinero experimentado, que recorría el océano por segunda vez[4], veía esas prácticas con distanciamiento y, junto con el cocinero Josef Tüdös y otro ayudante de cámara, Antonio Grillo, gastaba bromas. Carolina no compartía el sentido del humor de su marido. Siendo una mujer fría y distanciada, no le gustaba la compañía, se encerraba en su cámara y se enteraba de lo que ocurría en el mundillo de la embarcación a través del colaborador de confianza del emperador, Franz Kaplan Hoffinger, responsable del correo dirigido a su majestad.

A pesar de su naturaleza melancólica y carácter ameno, Maximiliano mostraba más diligencia. Se paseaba por la cubierta del barco, contemplaba el mar y miraba el horizonte a través de binoculares; fumaba habanos, conversaba con los marineros y el personal del barco; curioseaba en la cocina preguntando por el menú del día y distraía a los cocineros. En la mesa se dedicaba a largas y acaloradas conversaciones deleitándose con el vino y las tapas. Le gustaba dedicarse a la pintura y dibujar los elementos de los uniformes destinados a sus subordinados, también estudiaba español.

[4] Su primer viaje lo había realizado a Brasil, en 1859, para conocer la fauna y la flora del país.

Una vez, Mauricio observó que el archiduque, al disfrutar de su tiempo libre, se dedicaba a otro tipo de prácticas. Una mañana advirtió que la puerta de su cámara estaba entreabierta y se atrevió a entrar sin llamar. Se quedó pasmado. Maximiliano, creyendo que estaba solo, se encontraba frente al espejo y ensayaba, como un actor profesional, diferentes papeles que creía que le esperaban en los primeros días, al llegar a tierra mexicana. Llevaba puesta una corona de papel, diseñada en París, que imitaba la corona real que llevaría puesta al otro lado del océano. Las poses y los gestos del monarca Habsburgo, reflejadas en el espejo, se parecían a las de un bufón. A Mauricio, por un lado, le daban ganas de reírse pero, por por otra parte, lo que vio le llevó a reflexionar sobre el futuro del II Imperio de México. Nadie sabía lo que podía pasar allí exactamente. Menos todavía se intuía que el final llegaría pronto y sería trágico para la nueva pareja imperial[5].

No menos cómico era el aseo diario del archiduque que transcurría en compañía de las personas más confiadas, entre las cuales se encontraba el autor de las memorias analizadas. El colmo parecía ser el acto de peinar la larga y dorada barba del archiduque, ejercido por Grillo, y que requería, primero, repartir la barba en dos partes iguales y separarla a ambos lados. Maximiliano le daba gran importancia al aseo y consideraba este ejercicio como un acto mágico, casi sagrado y, si por alguna razón el resultado no le satisfacía, se frustraba (Moncada Galán, 2000: 18-85).

El relato de Campo y Navas se diferencia del anterior por su originalidad formal, el estilo y el humor, así como por presentar más información sobre la vida a bordo del barco. El objetivo del autor era crear una crónica particular de los acontecimientos destinada a los lectores que le eran coetáneos y a las futuras generaciones. Conforme con sus intereses y con el papel de editor de uno de los principales periódicos madrileños, sus apuntes adquirieron un cariz periodístico. Los dividió en siete números de diferentes títulos: “El Chocolate”, “El Café” (dos

[5] Maximiliano I fue fusilado por orden de Benito Juárez en junio de 1867 y Carlota, tras fracasar en su intervención frente a Napoleón III y Pío IX, enloqueció.

números del mismo título), "El Café pero con leche", "El Café media taza del día", "La Crónica", "El Café media taza de este día".

¿Por qué estos títulos? Porque, como señala Campo y Navas, el periódico tenía características satíricas y entre sus objetivos se encontraba el deseo de presentar información de carácter sensacionalista bien presentada. También el chocolate y el café eran productos apreciados por los españoles, que ocupaban un lugar importante en la economía del país y en los hogares. Por otro lado, eran y siguen siendo consumidos con gran gusto durante las travesías. Fijémonos entonces, si los títulos apetitosos van seguidos de un contenido parecido.

Entre los informes más emocionales predominan unos sobre el estado de salud de los pasajeros y sobre los médicos que, tras cobrar una cantidad de dinero acordada, garantizaban aliviar los dolores del trópico e incluso curar el cáncer; también sobre la caza de las ratas que al ser perseguidas saltaban al mar; y sobre los fallecimientos a bordo. Estos últimos, aunque atormentadores, presentados con una pizca de ironía, nos muestran el destino de los que perdieron sus vidas durante el viaje. Campo y Navas describe la muerte de un soldado catalán llamado Pérez que embarcó estando enfermo. Cuando la embarcación pasaba al lado de Gibraltar quiso bajar a tierra firme pero no se le permitió hacerlo. Tras su fallecimiento, el cura celebró la misa, presenciada por la mayoría de los pasajeros, se envolvió el cuerpo del muerto en una manta y, acto seguido, fue tirado al océano. Los pasajeros, en este momento dramático y a la vez trágico, mostraron una gran empatía y apoyaron a la familia de Pérez, que no llevaba ningún dinero consigo, además sus familiares eran pobres, y recogieron la cantidad necesaria de fondos para financiar el funeral. Campo y Navas, junto con su compañero San Jurjo pagaron 20 pesos. En total, se recaudaron 230 pesos. Un caso parecido ocurrió con una tal Dolores Cuéllar, cuando se consiguieron juntar 510 pesos.

También Causan tristeza las informaciones sobre los accidentes casuales que sufrían, sobre todo, los miembros de la tripulación al ejercer su trabajo. A uno de ellos una máquina le aplastó el dedo. Campo y Navas usó este acontecimiento para advertir que: "¡no se debe meter los dedos en cualquier sitio!" En otra ocasión, un soldado,

apresurado por recibir su ración de comida, tropezó con un escalón, tiró la escudilla con el contenido caliente y sufrió quemaduras en la cara. "El que quiera no quemarse toma las cosas con calma, o forma su rancho aparte – para comerla a sus anchas", advertía el cronista (citas de: AHN, Campo y Navas: 28).

Otro tipo de informes que tenían la intención de servir de contrapeso a las enfermedades, muertes y accidentes, eran las noticias sobre los coqueteos y romances. Campo y Navas se quejaba de que a bordo escaseaban las mujeres. Al mismo tiempo, escribía sobre las señoras que en busca de aventuras amorosas y dinero manifestaban, sin reparo, sus deseos. Por ejemplo, una viuda empobrecida declaraba su disposición para acoger a uno o más caballeros en su camarote para pasar momentos de placer tanto de día como de noche. Añadía que era atractiva y tenía a una hija por casar. Otra jovenzuela que estaba sin compromiso decía que se había perdido a bordo y necesitaba que alguien se hiciera cargo de salvarla. A cambio ofrecía "todo lo que fuera necesario". Ocurrían también situaciones cómicas. Un "ciudadano" se paseaba por la cubierta con la cara sucia y contaba que le encantaba comer carbón vegetal. Esa extravagancia conmovió a todos los pasajeros. Empezaron a preguntarse por qué lo hacía. Algunos opinaban que era por falta de hierba a su alrededor, otros decían que se trataba de problemas intestinales, había también opiniones que intentaba llamar la atención, o simplemente que se había ensuciado la cara a propósito con polvo u hollín.

Generalmente, corrían varios rumores, ya que la gente, sin tener de que ocuparse, sufría por exceso de tiempo. Los pasajeros se miraban mutuamente y observaban lo que pasaba a su alrededor. Un punto obligatorio era seguir a diario el tiempo, observar los fenómenos atmosféricos, el horizonte, los crepúsculos, la superficie del agua y el cielo. De un gran interés gozaban los instrumentos ópticos, para poder usarlos los pasajeros hacían cola, también de noche, cuando el firmamento relucía iluminado por las estrellas, como un bordado maravilloso. Se intentaba descifrar las constelaciones y se contemplaba la vía láctea.

Aparte de todo lo anteriormente expuesto, en el vapor "Antonio López" transcurría una vida normal: se prestaba atención a los olores

que se desprendían de la cocina adivinando lo que iba a ser servido a la hora de comer; se fumaban puros y cigarros; se escuchaba la música que tocaba la orquesta en la cubierta ; se conversaba. Los pasajeros, conscientes de que compartían el mismo destino, trataban de integrarse. La mayoría de ellos, sin embargo, ya pensaba en su futuro próximo y trazaba los planes sobre qué sería de ellos al llegar a su destino. Campo y Navas se preparaba para sus nuevos deberes al anclar en Cuba y Puerto Rico. Los fragmentos de sus notas comentadas aquí fueron redactados en forma de un periódico ficticio que preparaba para ocupar su tiempo libre y también para dar testimonio a los futuros lectores. Sus apuntes él mismo los trataba también como un ejercicio para los artículos que escribiría después sobre los temas políticos y económicos. Lo indican los textos donde, con la verbosidad y el sentido del humor que le caracterizaba, interpretaba los acontecimientos en la escena política euro-atlántica (AHN, Campo y Navas: passim).

A su vez, Ladislao Czartoryski, en sus cartas dirigidas a su esposa, escritas en septiembre de 1855 a bordo del barco de vapor "Thabor", recorriendo el trayecto de Marsella a Constantinopla, presta una atención especial al propio trayecto, a las condiciones temporales y describe la naturaleza. Se nota el cuidado del aspecto plástico, en ocasiones, la presentación del contenido del texto toma una forma muy poética. Es probablemente el resultado de haberse casado unos meses antes con la española María Amparo Muñoz y de Borbón, una mujer romántica, así que su intención era satisfacer a su esposa. Además, a causa del aburrimiento del viaje, tenía tiempo suficiente para cuidar cada palabra que escribía. Él mismo decía que escribir las cartas a María Amparo y pensar en ella era la mejor tarea a la que pudo dedicarse a bordo de la embarcación. Lo único que le complicaba su quehacer eran las brisas nocturnas, el calor y el sacudimiento del barco, que le causaban malestares y problemas gástricos. Asimismo, el príncipe esbozaba el estado cambiante de la naturaleza: el cielo azul, la superficie infinita del Mediterráneo, los amaneceres y las puestas del sol. Informaba sobre su horario del día, por el cual nos enteramos de que el desayuno se servía a las 9:30, la comida a las 17:00, y los platos correspondían a un menú inglés. Las paradas del barco dependían del capitán. Cerca

de Sicilia les seguía una bandada de tiburones y en Malta, a causa de una epidemia de cólera, tuvieron que pasar dos días de cuarentena[6].

Bonitas, aunque cortas, las descripciones de los paisajes marinos tampoco le eran ajenas a Vitoldo que andaba siempre despistado. Como si quisiera recompensar a su padre por su descuido en redactar el diario de viaje, desde Roma le informaba de que el crucero, con trayecto de Marsella al puerto de Livorno, lo había pasado maravillosamente porque hacía buen tiempo y las vistas eran encantadoras: "había luna en el cielo y tiritaban las estrellas, el mar permanecía fosfórico y a lo lejos se divisaba un faro [...], alrededor de nosotros rondaban los barcos de diferente tamaño, que se distinguían por sus velas bajo el fondo oscuro del cielo"[7].

También la esposa de Vitoldo sentía remordimientos por no ser capaz de dedicarle el tiempo suficiente a los apuntes de viaje. Todo eso fue a causa de su pasión por la pintura. María, en otoño de 1860, junto con su hermano Tadeo (después convertido en un pintor famoso), se fue de viaje a España. Visitaron el Norte del país, que vieron desde la cubierta del barco de vapor, pasaron unas horas en cada puerto que encontraban por el camino. Luego, por tierra, partieron hacia Valladolid, Madrid, Sevilla y Gibraltar, desde donde se dirijieron de vuelta, de nuevo por mar, a Marsella. Ya que el objetivo de su viaje era conocer la cultura pictórica de España, sobre todo las galerías de pintura, todo el tiempo libre, que pasaban tanto en mar como en tierra, lo dedicaban al dibujo, hacían esbozos y pintaban. Los caballetes los extendían en la cubierta del barco, en las galerías y museos, entre otros, en el Museo del Prado. Lo que pudo atraer su atención, aparte del arte, eran los "placenteros olores" provenientes de la cocina del barco. Les llamaban la atención de una forma muy especial, porque la cocina española les había resultado decepcionante[8].

[6] BCz, 7372 III, Carta de L. Czartoryski a M.A. Czartoryska, a bordo del barco de vapor "Thabor", 14, 15, 16 y 19 IX 1855.

[7] BCz, 7090 III, Carta de L. Czartoryski a A.J. Czartoryski, Roma, 17 XI 1846.

[8] BCz, 7408 III, Carta de M. Czartoryska, de soltera Grocholska, a I. Działyńska, de soltera Czartoryska, Madrid, 2 XI, 7 XI 1860 y Gibraltar, 19 XI 1860. El viaje de María lo menciona también (Gil, 2000: 33).

Las relaciones de los viajes a bordo de las embarcaciones de vapor en la segunda mitad del siglo XIX son un espejo en el que se refleja, por un lado, el temperamento de sus autores, y por otra parte proporcionan información sobre otros viajeros, su comportamiento en unas condiciones excepcionales. La manera en la que se pasaba el tiempo a bordo de los barcos de vapor dependía de varios factores, como la posición social, el grado de la educación, los intereses y talentos, etc. Las personas que sabían leer y escribir se dedicaban a la lectura de libros y prensa, y hacían apuntes del viaje (en forma de cartas, diarios o memorias). Su ocio era también conversar con otros viajeros, seguir los cambios de tiempo y contemplar los paisajes marinos. Se observaban unos a otros, bromeaban sobre sí mismos, pero en los momentos difíciles y dramáticos había solidaridad. Muchas personas sufrían varios malestares, la salud les fallaba, como resultado del movimiento del barco, en particular durante las tormentas o cambios climáticos. Los pasajeros se encontraban durante las comidas y las celebraciones, también en los funerales. Todos esperaban un exitoso fin de viaje y se preparaban para lo que iban a hacer al llegar a su destino.

A principios del siglo XXI la mayoría de nosotros se traslada en aviones, coches y trenes. Los barcos de vapor terminaron en los museos y solo algunos pocos pueden realizar un viaje a bordo de este medio de transporte histórico. A causa del desarrollo y progreso de las nuevas formas en las que nos comunicamos, se pierde la costumbre de plasmar las impresiones de los viajes que uno realiza. De ese modo, nos condenamos, y lo mismo ocurre con nuestras memorias, a un eterno olvido. ¡Es una pena!

Bibliografía

Manuscritos:

Biblioteca de los Príncipes Czartoryski (BCz), ms: 6322 IV, t. 1; 7090 III; 7372 III; 7408 III.

Archivo Histórico Nacional en Madrid (AHN), ms: Diversos-Colecciones, 3, nr 198, Autógrafo de José María del Campo y Navas: *Periódico burlesco*

redactado por el Director de la "Correspondencia de España" D. José Campo y Navas durante la navegación a la Habana con el Ministro de Ultramar en 1873, en el Vapor "Antonio López".

Fuentes publicadas:

MONCADA GALÁN, R. (2000), *Memorias de Maurice Delezé Spruch. Ayuda de cámara del emperador Maximiliano de Habsburgo (1864-1868)*, Publicaciones del Instituto de Cultura de Morelos, Morelos.

Estudios:

OBTUŁOWICZ, B. (2014a), "Służba wojskowa księcia Witolda Czartoryskiego w Hiszpanii (1845-1846)", *Roczniki Humanistyczne*, LXII, 2, pp. 103-126.

OBTUŁOWICZ, B. (2014b), "Viaje de María y Tadeo por España (1860)", en: Taracha C., de la Fuente P. (coord.), *Entre Oriente y Occidente: Actas del Primer Congreso de Hispanistas, Lublin 5-7 de junio de 2013*, Werset, Lublin, pp. 69-80.

OBTUŁOWICZ, B. (2013), *María Amparo Muñoz y de Borbón, księżna Czartoryska*, Universitas, Kraków.

GIL, C. (2000), *Księżna w trepkach. Matka Maria Ksawera Czartoryska karmelitanka bosa (1833-1928)*, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków.

Literatura y sus contextos

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 97-116
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.07

Pilar Arnau i Segarra
Universitat de les Illes Balears
parnausegarra@gmail.com

La invisibilidad de la literatura ecuatoguineana

Resumen:
Guinea Ecuatorial fue una colonia española hasta 1968. El español sigue siendo la lengua oficial, y la lengua de expresión literaria. La literatura de Guinea Ecuatorial es la gran desconocida de todas las literaturas hispanas. Son muchos los factores que generan su invisibilidad. El objetivo de este artículo es una breve aproximación a la joven literatura de Guinea Ecuatorial y analizar los factores que originan su invisiblidad.

Palabras clave: Guinea Ecuatorial; literaturas hispanoafricanas; invisibilidad literaria

Abstract:
The Invisibility of the Equatorial Guinea's Literature
Equatorial Guinea was a Spanish colony until 1968. Spanish is the official language, and the language of literary expression. The literature of Equatorial Guinea is the great unknown of all Hispanic literatures. Many different factors generate their invisibility. The objective of this article is to scope the young literature of Equatorial Guinea and to analyze the factors that originate its invisibility.

Keywords: Equatorial Guinea; Hispanic-African Literatures; Literary invisibility

Contextualización introductoria

Seguramente que si hoy en día hiciéramos una encuesta a pie de calle en cualquier ciudad española muy pocas personas sabrían contestar a la siguiente pregunta:

"¿Tuvo España colonias en el África subsahariana?"

Y todavía un número menor de los posibles entrevistados respondería correctamente a la pregunta:

"¿Conoce las fechas de la colonización española de Guinea Ecuatorial?".

Ciertamente, las respuestas, si las hubiera, podrían sorprender por el gran desconocimiento de la sociedad española sobre la existencia de las colonias españolas en África, y sobre el mero hecho de que Guinea Ecuatorial haya sido —la única— colonia española al sur del desierto del Sahara.[1]

El territorio aproximado que hoy denominamos Guinea Ecuatorial pasó del dominio portugués al español en 1778, tras el tratado de San Ildefonso (1777) y de El Pardo (1778). Mediante dichos tratados, Portugal cedía a España diversas islas y territorios de la costa del golfo de Guinea y, con ello, los derechos de trata de esclavos.

Bajo el dominio español, Guinea tuvo distintos estatus, es decir, el entonces denominado Río Muni se convirtió en protectorado en 1886, y en colonia en 1900. Más tarde, en 1926, se reunificaron diversos territorios (Colonia de Río Muni, isla de Fernando Poo, Colonia de Elobey, Annobón, Corisco y diversas islas del golfo), convirtiéndose

[1] Cabe reconocer que desde finales de 2015 ha aumentado el conocimiento social de Guinea Ecuatorial en España con el gran éxito de taquilla de la película "Palmeras en la nieve". Dirigida por Fernando Fernández Molina, se trata de la versión cinematográfica de la novela homónima de Luz Gabás, publicada tan sólo tres años antes, en 2012, y que ya ha sido traducida a nueve idiomas. La película, con un exotismo exagerado y unos paisajes (Colombia y Tenerife) que no se corresponden a los lugares que describe, narra las hazañas de un grupo de colonos del pirineo aragonés que emigraron a Guinea Ecuatorial, concretamente a la isla de Fernando Poo (hoy llamada Bioko), para dedicarse a la explotación del cultivo del cacao. "Numerosos intelectuales y escritores guineanos se apresuraron, sin embargo, en salirle al paso de la crítica" (Sampedro, 2015).

todos ellos en la *Guinea Española*. En 1958 su estatus cambió al de región española y en 1963, tras un referéndum, al de región autónoma española. En 1968, bajo la presión de gran parte de la población, sin olvidar la que ejerció las Naciones Unidas, dicho territorio proclamó la independencia y el país adoptó el nombre de *República de Guinea Ecuatorial*.

Visto lo visto, la respuesta a la segunda pregunta que nos planteábamos, es decir, las fechas de inicio y final de la colonización española de Guinea serían pues, con ciertos intermedios, de 1778 a 1968, cerca de 200 años, ¡casi nada para pasar desapercibidos!

Sobre las lenguas de Guinea Ecuatorial

El desconocimiento actual de la relación entre España y Guinea Ecuatorial no se remite solamente al ámbito histórico o al político. Pocos españoles saben que en este país, a pesar de las circunstancias históricas desfavorables, el castellano sigue siendo la lengua oficial, junto con el francés[2]. En 1968, tras la independencia, "Francisco Macías prohibió el uso de esta «lengua imperialista» —muchos murieron por hablarla o escribirla— [y] su sobrino y sucesor, Teodoro Obiang, adscribió el país a la Francofonía, y lo integró entre los Países de Expresión Portuguesa, «cooficializando» así el francés y el portugués, sin razón histórica o cultural que lo avale" (Ndongo-Bidyogo, 2015: 12).

Las lenguas autóctonas más habladas son el fang, que es la lengua mayoritaria, el bubi, el ndmé y así hasta cinco lenguas distintas. Sin llegar a ser consideradas completamente ágrafas, ninguna de ellas tiene un soporte escrito habitual, ni una ortografía regularizada. La situación socio-lingüística del castellano en Guinea Ecuatorial con respecto a las otras lenguas reúne una serie de características que la convierten en un fenómeno lingüístico bastante singular.

[2] A pesar de la cooficialidad del español con el francés, la sociedad ecuatoguineana tiene cada día un mayor interés en el aprendizaje del inglés debido a motivos económicos y comerciales, sobre todo a partir de los descubrimientos de grandes yacimientos de petróleo y de gas en el país, que han aumentado considerablemente las relaciones internacionales.

Gloria Nistal Rosique asegura que dicha situación socio-lingüística es única:

> En efecto, a diferencia del resto de los países de habla hispana, el español hablado por la mayoría de la población no es una lengua materna, sino una segunda lengua. Todos los guineanos —prosigue la hispanista— pertenecen a una de las cinco etnias que hablan sus propias lenguas nativas. (Nistal Rosique: 74)

Así, pues, existe una gran diversidad de lenguas habladas, pero, en general, la población de Guinea Ecuatorial aprende el castellano en la escuela, pues tanto la enseñanza primaria como la secundaria se realizan en esta lengua. El castellano es una lengua con un elevado nivel de prestigio social, es la lengua de la educación, y la de los medios de comunicación escritos y audiovisuales, y la de la política. Hoy por hoy, y mientras el Sahara Occidental no sea un estado independiente reconocido por las Naciones Unidas, Guinea Ecuatorial es el único país del continente africano que tiene el castellano como lengua oficial. Esta oficialidad ha ido cambiando a través del tiempo, desde la independencia de 1968, tal como hemos explicado anteriormente . Actualmente, podemos leer en el artículo 4º de *La Ley Fundamental de Guinea Ecuatorial,* promulgada el 16 de febrero de 2012 que

> 1. Las lenguas oficiales de la República de Guinea Ecuatorial son el Español, el
> Francés y las que la Ley determine. Se reconocen las lenguas autóctonas como
> integrantes de la cultura nacional.

En 2013, un año después de la promulgación de la cooficialidad del español con el francés, el gobierno ecuatoguineano inició la creación de la Academia Ecuatoguineana de la Lengua Española, que fue aprobada por el Presidente Obiang en enero de 2014. Desde marzo de 2016 dicha Academia forma parte de la Asociación de Academias de la Lengua Española, al igual que las otras veintidós asociaciones nacionales de la lengua.

Teniendo en cuenta el estatus de oficialidad del castellano en Guinea Ecuatorial y su relación con las otras lenguas existentes, nos resultará más fácil entender las raíces de la literatura escrita en español en este país africano tan alejado físicamente de la Península Ibérica, y rodeado por países cuyas lenguas oficiales son el francés o el inglés, o incluso ambas.

Circunstancias geopolíticas y lingüísticas

Los escritores ecuatoguineanos y los especialistas en su literatura se quejan muy a menudo de la falta de divulgación y conocimiento de la literatura de Guinea Ecuatorial en España. Al contrario del progresivo reconocimiento de la literatura negro africana de expresión francesa o inglesa, la literatura ecuatoguineana de expresión castellana no goza de la mínima divulgación necesaria para llegar al lector; es más, podríamos afirmar que se la sigue ignorando desde la época colonial hasta nuestros días. M'bare N'gom Fayé[3] publicó en 2003 un incisivo artículo sobre la ausencia de dicha literatura en el debate crítico y teórico español. Ponía como ejemplo el resultado de su propia experiencia. N'gom había analizado unas cuarenta obras generales sobre literatura hispana (especialmente antologías e historias de la literatura), publicadas entre 1977 y 1993, tanto en España como en América Latina o en los Estados Unidos de América. Solamente en dos de ellas se encontró alguna referencia a obras literarias ecuatoguineanas (N'gom Fayé, 2003).

En efecto, mientras que las literaturas negroafricanas de expresión francesa o inglesa llegan, desde ya hace decenios, y muy dosificadas, a las librerías de Europa, la literatura de expresión castellana se encuentra con un gran número de inconvenientes, muchos de los cuales son de naturaleza geopolítica.

[3] M'bare N'gom Fayé es catedrático de la Morgan State University y especialista en la literatura de afrodescendientes. Sin duda es el estudioso más prolífico de la literatura ecuatoguineana de expresión castellana. Véase la lista bibliográfica al final de este trabajo.

El nacimiento de la literatura africana escrita en lenguas europeas está vinculado a su relación y dependencia intelectual con la colonia. Los primeros escritos en inglés de autoría negro-africana aparecieron en la segunda mitad del siglo XIX, y los franceses a principios del XX, cuando París empezó a convertirse en una poderosa fuente de atracción cultural para artistas, estudiantes y escritores africanos. "Madrid, en cambio, nunca llegó a asumir ni a desempeñar ese papel para los guineanos u otros africanos radicados en España". (N'gom Fayé, 2010: 25). Por otra parte, ningún escritor o intelectual guineano participó en los grandes congresos internacionales de escritores y artistas negros, como el de París (1956), el de Roma (1959) u otros que se celebraron en los años 60 en la Unión Soviética. Otra circunstancia diferenciadora entre las literaturas de expresión inglesa o francesa y la castellana remite a la propia lucha anti-colonial: en la mayor parte de las colonias africanas la literatura asumió un papel de defensa nacionalista y anticolonial. En otras palabras: muchos de los grandes dirigentes nacionalistas africanos que lucharon por la independencia de su país fueron también escritores que lograron crear una literatura nacionalista, anticolonialista, lo cual no ocurrió en la Guinea Española donde la literatura apenas presentó resquicios nacionalistas hasta los años sesenta. En el territorio colonial español africano no se produjeron grandes textos literarios anticoloniales, antes al contrario, muchos de los textos escritos durante la colonia comulgaban abiertamente con el discurso colonial español. Por otra parte, las primeras creaciones literarias en castellano de autoría guineana aparecieron a mediados de la década de los cuarenta del siglo XX, es decir, unos treinta años más tarde que la literatura producida en las zonas anglófonas o francófonas (N'gom Fayé, 2010: 24-26).

Reivindicación canónica

A pesar de todas estas circunstancias desfavorables, los escritores ecuatoguineanos reivindican desde hace decenios su pertenencia al canon literario español. Se escudan, explícitamente, en la lengua como denominador común, y defienden la aportación lingüística enriquecedora

que representa la literatura hispanoafricana en el contexto de la literatura escrita en castellano, ya que consiste en la "expresión de diferentes realidades culturales desde variaciones literarias que aportan una evidente pluralidad a la lengua española" (Miampika, 2010: 14).

La lengua es por tanto el motivo sobre el que se fundamenta dicha literatura, el rasgo característico que la define. Su pertenencia al canon español viene determinada pues por la lengua en que está escrita. En otras palabras, se considera que la aportación más valiosa de las escrituras hispanoafricanas a la literatura es el enriquecimiento de la lengua española.

Hay que tener en cuenta que, precisamente a causa de su filiación lingüística, Guinea Ecuatorial es considerada por algunos hispanistas como el epicentro de las literaturas hispanoafricanas. No podemos olvidar que en Camerún y sobre todo en Marruecos existen voces literarias que se manifiestan en castellano, como Robert Marie Johlio o Inongo Vi-Makomé (Alvarado, 2010). También cabe recordar aquí los muy diversos autores marroquíes, estudiados entre otros por Christián Ricci (2010, 2014, 2015), o los escritores saharauis.[4] A pesar de ello, el caso de Guinea Ecuatorial sigue siendo notable y singular. Sin una escritura depurada en las lenguas autóctonas, el castellano no es solamente una de las lenguas oficiales del país, sino también la lengua de expresión literaria de la gran mayoría de sus escritores literarios.

El proceso de legitimación de la literatura guineoecuatoriana no se afianzó hasta mediados de los años 80, cuando el escritor y político Donato Ndongo-Bidyogo publicó un volumen que se convirtió rápidamente en obra de referencia obligada: *Antología de la literatura guineana* (1984). Dicha antología abrió las puertas a un primer intento

[4] Desde comienzos del siglo XXI se han multiplicado las ediciones de antologías de escritores saharauis que escriben en castellano. La denominada "Generación de la amistad de la poesía saharaui", de la que forman parte escritores como Liman Boicha, Saleh Abdalahi, Ebnu, Chejdan Mahmud, Mohamed Ali Ali Salem, Zahra Hasnaui, Ali Salem Iselmu o Bahia Awat. La última antología hasta ahora ha aparecido en diciembre de 2016: *VerSahara 2016* (Las Palmas de Gran Canaria: Cuadernos de La Gueldera), en la que se editan poemas de dichos autores y de poetas canarios.

de canonización de esta literatura. Según Miampika este es "un libro dinámico y movilizador que asentó los cimientos y diseñó la posibilidad de una literatura nacional escrita, de una literatura guineoecuatoriana" (Miampika, 2010: 15).

Bajo el título *Literatura de Guinea Ecuatorial*, Ndongo-Bidyogo publicó en el año 2000 una versión ampliada de esta antología en la que ya colaboró M'bare N'gom y en la que se incluyeron nuevas voces literarias aparecidas en los años 90 del siglo XX.

No es nuestro objetivo, y sería realmente imposible, hacer un repaso exhaustivo de la literatura ecuatoguineana. Sin embargo nos gustaría ahora ofrecer unas breves pinceladas que podrían marcar algunos itinerarios de lectura.[5] La primera novela de la que tenemos conocimiento es *Cuando los combes luchaban*, que lleva el subtítulo aclaratorio *(novela de costumbres de la Guinea Ecuatorial*), de Leoncio Evita Enoy. Dicha novela fue publicada en 1953, todavía en pleno contexto colonial español. A ella le sucedieron un par de obras que ensalzaban el colonialismo español y cuyos autores luchaban por usar el castellano con un mínimo de torpezas lingüísticas.

En los años 60, a las puertas de la independencia, los escritores guineanos se decantaron por el cultivo de la poesía. Una poesía que comenzaba a mostrar algunos tintes nacionalistas, y que a veces presentaba títulos tan significativos como *El león de África* (1964), de Juan Chema Mijero.

Tras la independencia de 1968, se estableció el durísimo régimen del dictador Francisco Macías, que generó la huida y el exilio de miles de guineanos. La poesía fue el principal género del discurso de resistencia cultural en el exilio. De entre los distintos poetas exiliados destacamos a Juan Balboa Boneke (Rébola 1938 – Valencia 2014). Balboa, que había estudiado en la Universidad de Granada, tuvo que exiliarse con su familia durante la dictadura de Macías. En 1969 se estableció con su familia en Mallorca, donde publicó diversos libros

[5] Buena parte de la información que sigue procede de M'Bare N'gom Fayé (2010).

de poemas y ensayos[6]. Volvió a Guinea con los signos de apertura de Obiang a mediados de los ochenta, quien le encargó diversas carteras ministeriales, entre ellas la de Cultura, pero en 1994, tras la deriva autoritaria del Presidente, decidió exiliarse de nuevo, esta vez a la ciudad de Valencia, donde vivió hasta su muerte. Balboa tematizó el exilio como una experiencia solitaria, alienante, dolorosa y muy traumática. El escritor exiliado no sólo publicó poesía, sino también diversos libros de ensayos donde mezclaba los propios recuerdos con la historia de su país. La incomunicación y sobre todo la crisis de identidad del exiliado son los dos centros de gravedad de su obra ensayística. Así, según afirma N'gom Fayé (2010: 30) en el libro de Balboa *¿Dónde estás Guinea?*, publicado en 1978 en Mallorca, el autor se pregunta amargamente:

> ¿Quién soy yo? Se me ha arrancado de lo que era mi realidad, mi existencia, mi cultura […] Ni soy de aquí, ni soy de allá. Y cuando me descubro a mí mismo resulta que para mis hermanos (mi pueblo) soy un extraño. Sigo sintiéndome extraño en esta sociedad porque no acabo de sentirme comprendido, porque no acabo de comprender. (Balboa, 1978: 11)

La obra de Juan Balboa es uno de los testimonios más desgarradores del exilio ecuatoguineano, el del escritor que se siente desterritorializado e impotente.

En ese mismo año de 1978 aparece la primera pluma femenina de la literatura africana en castellano. Se trata de la entonces joven autora Raquel Ilonbé, cuyo verdadero nombre es Raquel del Pozo Epita, hija de padre español y madre guineana. Su poemario *Ceiba* es precisamente el único texto de ese período que no encaja en el discurso del exilio y la resistencia cultural predominante. La poeta nació en Guinea pero se trasladó a la Península Ibérica a la edad de dos años, donde vivió primero en Burgos y más tarde en Madrid, donde falleció en 1992.

La poesía guineana de los años ochenta recurrirá a motivos tan terribles como la mutilación de los cuerpos, la destrucción sistemática

[6] Entre los hijos que tuvo Balboa en Mallorca se encuentra la famosa cantante Concha Buika (Palma, 1972).

o los fusilamientos masivos, temas relacionados con la realidad social y política de la dictadura que se sufría en el país. Evidentemente, estas obras fueron publicadas en el exilio, la mayoría en pequeñas editoriales españolas.

Tras las reflexiones identitarias de Juan Balboa Boneke, aparecieron otros ensayos que reflexionaban sobre el doloroso exilio ecuatoguineano, como *El problema humano* (1985), del filósofo Eugenio Nkogo Ondo. Se trata de un conjunto de veintitrés ensayos escritos durante diez años donde recoge la experiencia traumática y dramática del exilio y de la diáspora guineana.

Recordemos que en 1979 acabó el régimen tiránico de Francisco Macías, y se inició un intento de democratización del país, que será abortado solamente unos años más tarde con la deriva del régimen de Teodoro Obiang hacia posiciones autoritarias. Sin embargo, en los primeros años se vivió una cierta primavera cultural y literaria. Se publicaron algunos libros importantes, como la novela de Balboa *El reencuentro. El retorno del exiliado* (1985), y la *Antología de la literatura guineana* (1984), de Donato Ndongo-Bidyogo, a la que nos hemos referido anteriormente.

En 1987, Donato Ndongo-Bidyogo (Niefang, 1950) publica su primera novela: L*as tinieblas de tu memoria negra*, un texto clave para entender la literatura africana en castellano. *Las tinieblas* es la primera entrega de una trilogía cuya segunda parte, *Los poderes de la tempestad*, se publicó en 1997, y *El metro*, en 2007. Ndongo-Bidyogo es sin duda uno de los autores guineanos más prolíficos, y uno de los pocos cuya obra ha sido objeto de estudio individual en diversas ocasiones[7]. Escritor y periodista, ha sido director adjunto del Centro Cultural Hispano-Guineano de Malabo, delegado de la Agencia EFE en África Central, y director del Centro de Estudios Africanos en la Universidad de Murcia. Entre 2005 y 2008, fue profesor visitante en la Universidad de Missouri-Columbia (Estados Unidos). Además de las cuatro obras que ya hemos citado, ha publicado *Historia y tragedia de Guinea*

[7] Véase el listado bibliográfico al final del artículo de Natalia Álvarez Méndez (2015: 42-43).

Ecuatorial (1977) o *España en Guinea* (1998), entre otras. Algunos de sus libros han sido traducidos al inglés y al francés. Ndongo-Bidyogo merecería un estudio a parte. Su faceta intelectual muestra la voluntad de reconstruir mediante sus textos la "verdad" de la historia colonial y poscolonial en su país (Álvarez Méndez, 2015: 25). Sin olvidar que su faceta periodística y su actividad política (Otabela, Onomo Abena, 2008), están ambas orientadas hacia la lucha contra el régimen autoritario y a favor de la democratización del país.

Con el cambio de siglo han surgido nuevas voces literarias, muchas de ellas vinculadas a nuevos exilios, y en todo caso publicadas casi siempre en España. Predomina ahora la narrativa. Autores como el médico José Eneme Oyono con *Más allá de deber* (2005), una novela que transcurre en la época colonial; Inocencio Engon con *Nostalgia de un emigrante* (2004), una novela que explora la realidad de la emigración – también es autor de algunos poemarios; o Remei Sipi Mayo, con sus *Cuentos africanos* de 2005; o el poeta y narrador residente en Estados Unidos Juan Davies, autor de una decena de títulos entre narrativa y poesía. Y así, hasta una treintena de autores que han aparecido o se han consolidado ya en nuestro siglo XXI (Tomás Cámara, 2010: 307-323).

En general, la literatura ecuatoguineana focaliza especialmente la pugna entre el individuo y el estado postcolonial, es decir, la lucha del sujeto por la emancipación. Pero esta emancipación no se percibe desde la perspectiva lingüística, pues los escritores se sitúan en una

> relación compleja y dolorosa con la lengua española, una lengua de expresión más adoptada que heredada, unas particulares condiciones de escritura, una interacción problemática entre escritor y público […] estas voces hispanoafricanas ponen en tela de juicio múltiples aristas de la identidad lingüística a raíz de la procedencia de los escritores. (Miampika, 2010: 16)

Los autores de la literatura guineanoecuatoriana han experimentado un proceso de apropiación creativa del español, pero ¿están obligados a asumir y expresar la alteridad cultural y la variedad lingüística de la cual proceden? En dicho contexto, cabe preguntarse hasta qué punto dicha literatura hispanoafricana debería incorporar el habla popular, las sutilezas, los localismos o los giros idiomáticos del castellano africano,

en un contexto plurilingüe como lo es el de Guinea Ecuatorial. Es aquí donde aparecen las tensiones de subversión, de transgresión o de reapropiación en una relación problemática con la lengua de escritura (Miampika, 2010: 17). En otras palabras, el castellano no es la lengua materna de los escritores ecuatoguineanos, sino la lengua que aprenden en la escuela —la mayoría de los niños que acuden a los colegios hablan únicamente fang, bubi, ndowé o annobonés en sus hogares y con su familia, y no el español (Nistal Rosique: 74)—, con lo cual se advierten posibles tensiones lingüísticas entre las lenguas maternas nativas y el español en el proceso de creación literaria.

La recepción

No cabe duda de que las literaturas hispanoafricanas tienen una recepción muy problemática. Su ausencia total y absoluta en los libros escolares y en los manuales de historia de la literatura, así como en las antologías de literaturas hispánicas, y el todavía escaso interés despertado en los centros académicos españoles así lo confirman. Cabe citar, sin embargo, los grupos de investigación dirigidos por Josefina Bueno de la Universitat d'Alacant y los de Inmaculada Díaz Narbona de la Universidad de Cádiz, sin olvidar la *Biblioteca Africana virtual del Instituto Cervantes*, dirigida por la misma profesora J. Bueno[8], y algunos departamentos de Hispánicas en universidades extranjeras, especialmente norteamericanas, como el de Hofstra University, dirigido por Benita Sampedro Vizcaya, auténtico centro neurálgico de los estudios coloniales hispánicos, donde se celebran regularmente congresos y otros acontecimientos vinculados con la literatura africana de expresión española.

Por otra parte, la gran mayoría de las obras literarias de autoría ecuatoguineana están publicadas en pequeñas editoriales, con tiradas muy bajas que no superan, en muchos casos, los 500 ejemplares, y en ediciones muy modestas, que a menudo (sobre todo en el caso de

[8] Véase: *Bibioteca Africana*, [on-line] http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_africana/.

antologías) no llegan a las 100 páginas. Siempre se trata de editoriales ubicadas fuera de Guinea Ecuatorial, la mayoría en España, y en algunos casos están dirigidas, e incluso pertenecen, a los propios escritores. Este es el caso de la Editorial Mey, de Barcelona, cuya editora es la escritora y activista feminista ecuatoguineana Remei Sipi. La Editorial Mey, fundada en 1995, ha publicado hasta la fecha quince volúmenes, tres de los cuales son de la propia Sipi, que también colabora en otros dos volúmenes de su editorial. La autoedición es muy habitual en la literatura ecuatoguineana. Con todos estos datos, es fácil imaginar que la recepción periodística sea poco importante. Se concentra en revistas digitales sobre el mundo africano y en webs o páginas de facebook sobre afrodescendientes en España.[9] No obstante encontramos alguna excepción, como el artículo de Benita Sampedro en el suplemento cultural del periódico madrileño *ABC:* "Las nuevas voces de Guinea Ecuatorial", del 12 de diciembre de 2016. Tan excepcional es dicho artículo que ha sido reproducido seis veces en tan sólo unas semanas en la página de facebook más importante sobre cultura africana en España.[10]

Aunque la recepción mediática y el interés académico no sean muy elevados, cabe destacar que un puñado de africanistas, la mayoría jóvenes profesores universitarios, algunos de origen africano residentes en Europa o EEUU, publican estudios sobre aspectos concretos de la literatura ecuatoguineana. Una parte importante de esta bibliografía crítica la encontramos en la colección *Biblioteca Hispanoafricana* de la Editorial Verbum de Madrid, y dirigida por Landry-Wilfrid Miampika, profesor en la Universidad de Alcalá de Henares. Hasta ahora se han publicado doce volúmenes, entre los que destacaríamos dos compilaciones de artículos: *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas* (2010), editado por el propio Miampika, y *Literaturas*

[9] https://www.facebook.com/Espa%C3%B1oles-Afrodescendientes-y--Di%C3%A1spora-Africana-en-Espa%C3%B1a-491292597603820/?fref=ts (3.11.2016)

[10] Remito a la nota 10.

hispanoafricanas: realidades y contextos (2015).[11] La mayoría son estudios reunidos sobre dicha literatura, antologías poéticas, ensayos generales sobre la obra de alguno de los autores más destacados. En estos volúmenes, así como en las antologías y muchas publicaciones y entrevistas de Donato Ndongo-Bidyogo se percibe una clara voluntad de canonización y una reivindicación implícita del reconocimiento de la literatura ecuatoguineana.

Algunas posibles causas de la invisibilidad

Una literatura joven, sin tradición propia, que se publica en reducidas tiradas en pequeñas editoriales extranjeras, una literatura que no forma parte del canon oficial y que todavía no ha sido "descubierta" por los representantes de la crítica literaria oficial es difícil que obtenga el reconocimiento que reclama. Asimismo, otros elementos juegan un rol importante en su invisibilidad.

Hasta ahora nos hemos referido sobre todo a los factores y al contexto europeo español. Pero sería muy necesario acercarnos al contexto cultural de Guinea Ecuatorial. Gustau Nerín, editor y antropólogo catalán especialista en dicha literatura, achaca la invisibilidad de la literatura ecuatoguineana a diversos factores, unos se centran en la recepción y otros se ubican en la situación político-cultural del mismo país de procedencia. Nerín (2010: 299-303) advierte del hecho de que esta literatura es, en gran parte, completamente desconocida en la propia Guinea Ecuatorial. Recordemos que muchos de los autores están exiliados y por tanto sus obras están proscritas en su país nativo. Pero además, hay que tener en cuenta algunos datos muy significativos que condicionan el número de lectores y la divulgación y el (des)conocimiento de esta literatura. La situación de los medios de comunicación en el país es catastrófica: a la censura política en los medios que se podría esperar en un país de régimen dictatorial, hay que sumarle la ausencia de multiplicadores culturales. Según afirmaba

[11] Pueden consultarse los datos bibliográficos completos en la lista de bibliografía final de este artículo.

Donato Ndongo-Bidyogo en una entrevista, en 2006 aún "no había prensa escrita, ni cines, ni bibliotecas" en Guinea Ecuatorial e incluso se había prohibido la lectura de prensa extranjera (Otabela, Onomo Abena, 2008: 226-227). Nerín (2010: 300) advierte por su parte que en Guinea Ecuatorial no existe ni una sola librería y que las pocas bibliotecas adscritas a la universidad apenas tienen fondos bibliográficos, ya que sus espacios se utilizan sobre todo para estudiar los apuntes dictados por los profesores. Nerín, que fue profesor en la Universidad de Malabo, afirma con vehemencia que "La mayoría de los estudiantes universitarios no han leído jamás un sólo libro. Los profesores de literatura se limitan a dictar biografías de autores y listados de sus obras, y ellos mismos no leen nada de nada." (Ner*í*n, 2010: 300). Los hábitos de lectura son por tanto poco significativos y en este contexto el número de lectores ha de ser mínimo. Para contrarrestar dicha situación, en 2012 el propio Nerín impulsó, junto con Mariano Ekomo y J. Fernando Siale, la creación de la primera librería en Guinea Ecuatorial „La Librería de Bata", ubicada en el *Centro Cultural de España*, y que pertenece a la asociación ecuatoguineana "Página de Luz". Dicho proyecto en Bata pudo ser puesto en marcha gracias a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Poco después se ha abierto una segunda librería asociada, también en un Centro Cultural Español, esta vez en la capital, Malabo.

Por otra parte, la escasez de editoriales en Guinea Ecuatorial obliga a muchos autores a autoeditarse, lo cual depende en gran medida de las subvenciones que puedan obtener de entidades extranjeras, principalmente de fondos de la Cooperación Española. Esta dependencia de las subvenciones convierte a la literatura guineana en un ente frágil, ya que no depende de sus lectores, sino de diferentes agentes externos. Y si tenemos en cuenta que la mayor parte de las subvenciones proceden de un país que está sufriendo una fuerte crisis económica como es España, la fragilidad se agrava.

Otro factor que recrudece la invisibilidad de esta literatura procede de sus propios defensores: los especialistas, a menudo autores africanos pero también jóvenes universitarios occidentales, autores de los trabajos más recientes, tienden a practicar una cierta discriminación

positiva y muy a menudo cometen el error de asumir el rol de entusiastas aplaudidores en lugar del de críticos literarios.

> la literatura guineana se ha convertido en la única literatura del mundo que no tiene escritores malos y en la que ningún autor ha producido una obra floja. Esta tendencia a sobrevalorar toda la producción literaria guineana ha tenido efectos tremendamente perniciosos, al nivelar a todos los textos: si todos son buenos, todos son malos. Las obras de mayor calidad han quedado sepultadas bajo el alud de textos menos brillantes, y esto tiende a rebajar el nivel de la literatura guineana a los ojos de la crítica. (Nerín, 2010: 301)

Al ensalzamiento que achaca Nerín a ciertos estudiosos habría que sumarle el hecho de que muchos de los lectores interesados en esta literatura se acercan a estos textos por motivos emocionales (vínculos familiares o amistosos con personas ecuatoguineanas; viajeros y turistas) o simplemente por su exótica procedencia. En otras palabras: por lo general estas obras sólo son leídas por personas interesadas en Guinea Ecuatorial, y no por personas que gozan con la lectura literaria.

A modo de conclusión

La literatura de Guinea Ecuatorial de expresión española está sentenciada, por ahora, a la invisibilidad. Ello se debe a múltiples factores muy diversos, tanto de carácter histórico como socioculturales o políticos. Surgió más tarde que las demás literaturas negroafricanas a causa del retraso en el despliegue educativo español y sufrió un gran parón durante la dictadura de Macías debido a la sangrienta represión política y al descenso del nivel educativo. La situación actual no es mucho mejor, sin un mercado editorial, con escasas bibliotecas y un control absoluto de la información por parte del gobierno de Obiang, se impide la creación cultural en libertad.

Sin embargo, empiezan a percibirse algunos signos positivos, como son el elevado número de autores que están publicando en los últimos años, la mayoría exiliados en Europa o América del Norte, lo cual nos lleva a pensar que podría elevarse también el nivel de dicha literatura

y con ello el número de lectores y, consecuentemente, su necesaria visibilidad en el mundo de las literaturas hispanas.

(Mallorca, enero de 1917)

Bibliografía

ALVARADO, M.J. (2010), "La literatura africana en español, un nuevo camino para el encuentro", en: Miampika L.-W., Arroyo, P. (eds.), *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas,* Verbum, Madrid, pp. 303-307.

DDAA (2016), *VerSahara 2016*, Cuadernos de La Gueldera, Las Palmas de Gran Canaria.

MANRIQUE SABOGAL, W. (2016), "La literatura invisible de Guinea Ecuatorial. Escritores de la antigua colonia reclaman mayor atención de su Gobierno y de España", *El País* – Cultura, 23/10/ 2016, [online] http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/23/actualidad/1477222999_250129.html?rel=mas#comentarios, 1.11.2016.

N'GOM FAYÉ, M'B. (1996), *Diálogos con Guinea. Panorama de la literatura guineoecuatoriana de expresión castellana a través de sus protagonistas,* Labrys 54, Madrid.

N'GOM FAYÉ, M'B. (2003), "Literatura africana de expresión española", en: *Cuadernos Centros de Estudios Africanos* 3, [online] http://www.asodegue.org/ddiciembre0803.htm, 1.11.2016.

N'GOM, M'B. (ed.) (2004), *La recuperación de la memoria : creación cultural e identidad nacional en la literatura hispano-negroafricana*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares.

N'GOM FAYÉ, M'B. (2010), "La literatura africana de expresión castellana: de una «literatura posible» a una literatura real. Etapas de un proceso de creación cultural", en: Miampika L.-W., Arroyo, P. (eds.), *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas*, Verbum, Madrid, pp. 23-40.

NERÍN, G. (2010), "La literatura guineana desde el punto de vista editorial", en: Miampika L.-W., Arroyo, P. (eds.), *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas*, Verbum, Madrid, pp. 209-302.

NISTAL ROSIQUE, G. / PIÉ JAHN, G. (2008), *La situación actual del español en África*, Editorial Sial, Madrid.

CASTRO, M.L. de, CALLE, M.L. de la (2007), *La colonización española en Guinea Ecuatorial (1858–1900)*, CEIBA Ediciones, Vic.

NDONGO-BIDYOGO, D. (1984), *Antología de la literatura guineana*, Editorial Nacional, Madrid.

NDONGO-BIDYOGO, D. (2015), "De la inexistencia conceptual a la visibilización de las otras literaturas hispánicas", en: Díaz Narbona, I. (coord.), *Literaturas hispanoafricanas: realidades y contextos*, Verbum, Madrid, pp. 11-17.

OTABELA, J.-D., ONOMO ABENA, S. (2008), *Entre estética y compromiso. La obra de Donato Ndongo-Bidyogo*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la UNED.

RICCI, Ch. (2010), *Literatura periférica en castellano y catalán: el caso marroquí*, Ediciones del Orto, Madrid.

RICCI, Ch. (2014), ¡*Hay moros en la costa! Literatura marroquí fronteriza en castellano y catalán*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.

RICCI, Ch. (2015), "Marruecos: poesía y narrativa social e independentista escrita en castellano", en: Díaz Narbona, I., *Literaturas hispanoafricanas: realidades y contextos*, Verbum, Madrid, pp. 324-354.

SAMPEDRO, B. (2016), "Las nuevas voces de Guinea Ecuatorial", en: *ABC – Cultural*, 12/12/2016, [online] http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-nuevas-voces-guinea-ecuatorial-201612110112_noticia.html, 20.01.2017.

TOMÁS CÁMARA, D. (2010), "Literaturas hispanoafricanas: bibliografía selecta", en: Miampika L-W., Arroyo, P. (eds), *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas*, Verbum, Madrid, pp. 307-323.

Bibliografía virtual:

N'GOM FAYÉ, M'B., "La literatura africana en español", [on-line] http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_africana/introduccion_corpus/, 24.12.2016.

NISTAL ROSIQUE, G.,“El caso del español en Guinea Ecuatorial”, [on-line] http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/paises_08.pdf, 25.12.2016.

La Ley Fundamental de Guinea Ecuatorial, [on-line] http://www.droit-afrique.com/upload/doc/guinee-equatoriale/GE-Constitution-2012-ESP.pdf, 21.12.2016.

Biblioteca Africana de la Biblioteca Virtual Cervantes, [on-line] http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_africana/, 22.12.2016.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 117-130
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.08

Elżbieta Bender
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin
e.bender@op.pl

Miguel de Unamuno y *Vida de Don Quijote y Sancho*: lector real y refundición de la obra cervantina

Resumen:
En este artículo, enmarcado en la teoría de la recepción, se subraya la importancia del lector en la actualización de una obra literaria. A través del análisis del libro de Miguel de Unamuno *Vida de Don Quijote y Sancho* se evidencia cómo las experiencias personales del lector influyen en la interpretación de una obra literaria, llegando a dotarla de nuevos significados.
En *Vida de Don Quijote y Sancho* Miguel de Unamuno crea su personal e intimísima versión de la novela de Cervantes. La lectura del *Quijote* le lleva a ahondar en los temas clave de su quehacer literario y filosófico: inmortalidad, religión, amor, justicia.

Palabras clave: Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho,* lector, teoría de la recepción, el *Quijote*

Abstract:
Miguel de Unamuno and *The Life of Don Quixote and Sancho*: Real Reader and the Adaptation of the Cervantes's Work
The article, within the framework of the reception theory, emphasizes the importance of the reader in the updating of a literary work. The analysis of Miguel de Unamuno's book *The Life of Don Quixote and Sancho* demonstrates how the personal experiences of the reader influence the interpretation of a literary work, providing it with new meanings.

In *The Life of Don Quixote and Sancho*, Miguel de Unamuno creates his personal and very intimate version of Cervantes's novel. The reading of *Don Quixote* makes Unamuno delve deeper into the key topics of his literary and philosophical works: immortality, religion, love, justice.

Keywords: Unamuno, *The Life of Don Quixote and Sancho,* reader, reception theory, *Don Quixote*

En 1905, trescientos años después de la primera edición de la novela cervantina *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* Miguel de Unamuno publicó un peculiar libro, fruto de sus divagaciones acerca de la lectura de las aventuras del famoso hidalgo. Su obra, titulada *Vida de Don Quijote y Sancho* no era sin embargo su primer texto dedicado a los protagonistas cervantinos, pero sí el más extenso y el más importante. Pues, según Jesús G. Maestro (1989: 241), hasta el año 1905 Unamuno escribió siete textos sobre la materia quijotesca: „Quijotismo" (1895), "El caballero de la Triste Figura. (Ensayo iconológico)" (1986), "¡Muera don Quijote!" (15 de abril de 1898), "¡Viva Alonso el Bueno!" (1 de julio de 1898), "Más sobre don Quijote" (6 de julio de 1898), "Glosas al «Quijote»" (1902), "La causa del «Quijote»" (1903), "Sobre la lectura e interpretación del «Quijote»" (1905). Después de 1905 escribió otros tantos. Además, en varios ensayos suyos, centrados en una temática sin ninguna relación con la novela cervantina, Unamuno hizo no pocas referencias a la figura de Don Quijote. Tal es el caso de los ensayos *En torno al casticismo,* publicados primero en 1895 en la revista *La España moderna* y siete años más tarde recogidos en forma de libro.

La cantidad tan considerable de textos sobre *El Quijote* en la obra unamuniana y su extraordinaria escrupulosidad analítica son prueba del gran impacto de la obra cervantina en el quehacer literario y filosófico de Unamuno.

De entre todos los escritos unamunianos sobre *El Quijote* destaca el libro *Vida de Don Quijote y Sancho.* Es un texto que resulta realmente difícil de clasificar. No es ensayo, ni comentario. Tampoco es crítica

literaria, aunque algunos investigadores cervantistas lo quieren ver como tal. Por ejemplo, Jesús Maestro (1989: 242) califica la *Vida de Don Quijote y Sancho* como "lectura e interpretación del *Quijote*", efecto de la recepción estética e ideológica. En cambio, Javier Blasco (2004: 56) opina que Unamuno se sirve del personaje de don Quijote tan solo para definirse a sí mismo y considera que la *Vida de don Quijote y Sancho* no es otra cosa que "el autorretrato del escritor bilbaino, adornado con toda una serie de valores (fe, valor, locura, pasión, etc.)".

A su vez el mismo Unamuno en *Vida de don Quijote y Sancho* declara explícitamente no tener intención de analizar metodológicamente el texto cervantino. Asegura:

> dejo a eruditos, críticos literarios e investigadores históricos la meritoria y utilísima tarea de escudriñar lo que el Quijote pudo significar en su tiempo y en el ámbito en que se produjo y lo que Cervantes quiso en él expresar y expresó. (VQS: 96)[1]

En otros fragmentos de la *Vida de Don Quijote y Sancho* comprobamos que para Unamuno es inútil averiguar lo que podría haber querido transmitir Cervantes, ya que era un escritor mediocre, por lo que no vale la pena prestar atención a las pistas que él mismo había dejado para la interpretación de su novela. Tan negativa valoración de Cervantes por parte de Unamuno se deja ver en varios escritos de este. Así, en una carta a Pedro de Múgica del 28 de diciembre de 1904 (Gullón, 1987: IV), Unamuno escribe que Cervantes era "un pobre diablo muy inferior a su obra" y, en lógica consecuencia, lo que quiso decir le tiene "completamente sin cuidado".

En el ensayo "Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*", publicado en abril de 1905, entonces rigurosamente contemporáneo del libro, aparecen afirmaciones como las siguientes:

> No me cabe duda de que Cervantes es un caso típico de un escritor enormemente inferior a su obra. […] Cervantes se murió sin haber calado todo

[1] Todas las citas de *Vida de Don Quijote y Sancho* proceden de la edición Alianza Editorial del año 1987 y van acompañadas de las siglas VQS, seguidas del número de la página correspondiente.

> el alcance de su Quijote, y acaso sin haberlo entendido a derechas. Cada vez que el bueno de Cervantes se introduce en el relato y se mete a hacer consideraciones por su parte, es para decir alguna impertinencia o juzgar malévola y maliciosamente a su héroe.
> […] Cervantes, si no acabó de comprender a derechas a su Don Quijote, no empezó siquiera a comprender a su Sancho, y si fue con aquél malicioso algunas veces, fue con éste casi siempre injusto. A Sancho le calumnia y le maltrata sin razón ni motivo, se empeña en no ver claro los móviles de sus actos, y hay ocasiones en que se siente uno tentado a creer que, movido por esa incomprensión, altera la verdad de los hechos y le hace decir y hacer al buen escudero cosas que nunca pudo haber. (*apud* López--Pasarín Basabe, 2009: 57)

El escaso respeto que le merecía a Unamuno la figura de Cervantes se plasma también en una de las últimas páginas de la *Vida de Don Quijote y Sancho*:

> No cabe duda sino que en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* que compuso Miguel de Cervantes Saavedra se mostró éste muy por encima de lo que podríamos esperar de él juzgándole por sus otras obras… (VQS: 262)

Francisco La Rubia Prado (1999: 137-138) ve en la *Vida de Don Quijote y Sancho* una especie de "desafío a la figura de Cervantes". Lo confirman las palabras del prólogo de la edición de 1930, donde Unamuno se atreve a decir: "fue Cervantes el que leyó mal y que mi interpretación, y no la suya, es la fiel" (VQS: 96).

Convencido de entender mejor que Cervantes la historia del famoso hidalgo, en la *Vida de Don Quijote y Sancho* Unamuno elabora su personalísima versión de la novela. Lo que conserva del original cervantino es el protagonismo de los dos personajes clave −Don Quijote y Sancho Panza− y la estructura del libro, es decir, el orden de los capítulos y los títulos de los mismos. Todo lo demás son diferencias. La valoración de los episodios y de sus elementos constitutivos es casi siempre muy distinta a la de Cervantes. A menudo Unamuno llama la atención de un detalle −sin importancia en el *Quijote* de

Cervantes– para reflexionar sobre temas que siempre le han preocupado, como la fe, la inmortalidad, el amor o la justicia. A veces, mientras reflexiona sobre una aventura de la novela cervantina, se fija en que le falta una información importante. Entonces trata de explicar la razón de dicha carencia y se extiende en divagaciones de carácter filosófico. Así, en el primer capítulo advierte que el retrato de Don Quijote carece de datos sobre nacimiento, infancia, juventud o linaje del hidalgo para casi enseguida encontrar explicación para tal descuido. Entonces recurre a un fragmento de la novela, que a primera vista debería esclarecer la procedencia de Don Quijote pero en realidad le sirve para subrayar que cada hombre es libre para actuar. Unamuno insiste, muy conforme con los preceptos del catolicismo, que el hombre se hace por medio de sus propios actos. Su vida y su destino depende más de él mismo que de su linaje o herencia:

> Respecto a su linaje, declaró él mismo [Don Quijote] a Sancho departiendo con éste después de la conquista del yelmo de Mambrino, que si bien era «hijodalgo de solar conocido, de posesión y propiedad y de devengar quinientos sueldos», no descendía de reyes, aunque, no obstante ello, el sabio[2] que escribiese su historia podría deslindar de tal modo su parentela y descendencia que le hallase ser quinto o sexto nieto de rey. Y de hecho no hay quien, a la larga, no descienda de reyes, y de reyes destronados. Más él era de los linajes que son y no fueron. Su linaje empieza en él.
> Es extraño, sin embargo, como los diligentes rebuscadores que se han dado con tanto ahínco a escudriñar la vida y los milagros de nuestro Caballero no han llegado aún a pesquisar huellas de tal linaje, y más ahora en que tanto peso se atribuye en el destino de un hombre a eso de su herencia. Que Cervantes no lo hiciera, no nos ha de sorprender, pues al fin creía que es cada cual hijo de sus obras y que se va haciendo según vive y obra [...]. (VQS: 26)

Otra importante diferencia entre la versión cervantina y la unamuniana de la historia de Don Quijote es que a Unamuno solo le

[2] Con este elogioso calificativo Unamuno se refiere a Cide Hamete Benengeli, historiador y primer autor de la historia de Don Quijote.

interesan las aventuras de los dos principales protagonistas. En consecuencia quedan eliminadas las historias interpoladas, tan abundantes en la novela cervantina. Asimismo se saltan casi todos los capítulos metaliterarios, incluso cuando estos atañen muy directamente al mismo protagonista. Por ejemplo, Unamuno omite el capítulo sobre el famosísimo escrutinio de la biblioteca de Don Quijote realizado por el cura y el barbero. Como él mismo explica, "es crítica literaria que debe importarnos muy poco" (VQS: 50). El escritor bilbaino insiste una y otra vez en que Don Quijote y Sancho eran seres reales, por lo que el estudio de su historia —real y verdadera— debe huir de la crítica literaria. Sin embargo, Unamuno no permanece fiel a esta declaración suya: en varias ocasiones, mientras reflexiona sobre un tema, recurre a obras de la literatura clásica tanto española como extranjera. Su experiencia como lector se impone poderosamente, aunque eso sí, según insiste, menciona tan solo libros llenos de vida, anclados en la realidad. A veces Unamuno se pregunta si Don Quijote ha conocido algunos libros que a él le parecen importantes:

> ¿No conocía Don Quijote las palabras de Don Diego López de Haro, tal cual le hace hablar Tirso de Molina en la escena primera del acto segundo de *La prudencia en la mujer*, cuando empieza diciendo:
> Cuatro bárbaros tengo por vasallos
> A quien Roma jamás conquistar pudo,
> Que sin armas, sin muros, sin caballos,
> Libres conservan su valor desnudo? (VQS: 59)

La *Vida de Don Quijote y Sancho* refleja perfectamente cómo a través de la lectura se concretiza y se actualiza una obra literaria. Se subraya el papel decisivo del lector, su enorme poder para asignar nuevos significados a la narración del libro que lee. Por eso, según Jesús Maestro (1989), a Unamuno hay que verlo como precursor de la *Rezeptionsasthetik* o estética de la recepción, teoría nacida en Alemania a finales de los años sesenta del siglo XX. Ideada por Hans Robert Jauss, la teoría de la recepción impone buscar la experiencia literaria del lector allí donde ésta "entra en el horizonte de expectativas de su

práctica vital, reforma su comprensión del mundo, y, con ello, incide también en su comportamiento social" (Maestro, 1989: 243).

Analizando la relación entre El *Quijote* de Cervantes y la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno, Maestro trata de definir los factores histórico-literarios, que la estética de la recepción denomina como "horizonte de expectativas", es decir, todo lo implicado directamente en la obra, y como "horizonte de experiencias", es decir, lo suplido por el receptor. Este método le permite al crítico llegar a una serie de conclusiones interesantes, sobre todo en lo concerniente a la colectividad histórica y a la evolución de sus gustos literarios. Pero el hecho de aplicar al análisis de la *Vida de Don Quijote y Sancho* la teoría de la recepción, que rechaza abiertamente todo factor psicológico, impide explorar en la experiencia individual del receptor. En consecuencia, Maestro no hace referencia a las angustias existenciales de Unamuno, lo que lleva a unas conclusiones incompletas. De este modo, todo lo esencial del libro unamuniano queda fuera del interés del investigador. Me refiero a la crisis religiosa que sufrió Unamuno y que, con toda probabilidad, le empujó a escribir la *Vida de Don Quijote y Sancho*. Gracias a otros textos unamunianos —sobre todo a su *Diario íntimo*[3]— sabemos que aquella vivencia fue trascendental tanto para su vida como para su obra literario-filosófica. La crisis —que sufrió a causa de la muerte de su hijo y su propia enfermedad[4]— le llevó a preguntarse por la finalidad de la vida y la posibilidad de luchar contra la aniquilación del hombre después de la muerte. Su ansia de

[3] Un libro póstumo de Unamuno, publicado en 1966, en el que se recogen las experiencias más íntimas de la época de su grave crisis religiosa. Del libro se desprenden las zozobras existenciales de Unamuno: su temor a la muerte y su frenética búsqueda de Dios como garantía y única esperanza de inmortalidad.

[4] Los biógrafos indican el año 1897 como el momento en el que se produce la más grave de las crisis religiosas de Unamuno. Aquel año, el día 21 ó 22 de marzo el escritor sufre una neurosis cardíaca. Piensa que está al borde de la muerte. Al día siguiente se refugia en el convento de los dominicos. Entonces comienza una etapa de preocupaciones religiosas (http://www.unav.es/gep/CronologiaUnamuno.html).

inmortalidad le hizo volver a las prácticas religiosas, abandonadas en su época de estudiante.

Las lecturas más evocadas en la *Vida de Don Quijote y Sancho* son una prueba de que Unamuno, en el momento de escribir su versión del libro cervantino, estaba buscando al Absoluto. Quería aliviar sus zozobras existenciales gracias al encuentro con Dios por medio de los personajes que representaban la fuerza y la misericordia divinas. Por eso, en la *Vida de Don Quijote y Sancho* hay constantes referencias a la *Biblia* y a la *Vida de San Ignacio de Loyola*, biografía realizada por Pedro Ribadeneyra. Es probable que gracias a estas lecturas Unamuno esperara conseguir reconciliarse con Dios. Lo cierto es que esos libros influyeron en la recepción y la valoración unamunianas de la novela de Cervantes. Así, para Unamuno, Don Quijote era un caballero de la fe, un santo laico, al igual que lo fue Santo Ignacio de Loyola. De hecho, los paralelos entre estos dos personajes son constantes a lo largo de la *Vida de Don Quijote y Sancho*. Según Unamuno, San Ignacio es un insuperable ejemplo de una vida santa y un excelente modelo a imitar. En el mismo tono se expresa, refiriéndose a Don Quijote. En los fragmentos en los que compara a ambos personajes, Unamuno parece experimentar una especie de exaltación mística:

> ¿No os recuerda esta salida [la primera salida de Don Quijote] la de aquel otro caballero, de la Milicia de Cristo, Iñigo de Loyola, que después de haber procurado en sus mocedades «de aventajarse sobre todos sus iguales y de alcanzar fama de hombre valeroso, y honra y gloria militar», y aun en los comienzos de su conversión, cuando se disponía a ir a Italia, siendo «muy atormentado de la tentación de la vanagloria», y habiendo sido, antes de convertirse, «muy curioso y amigo de leer libros profanos de caballerías», cuando después de herido en Pamplona leyó la vida de Cristo, y las de los Santos, comenzó a «trocársele el corazón y a querer imitar las obras que leía.» (VQS: 33)

Tal insistencia en comparar a ambos personajes nos lleva a suponer que la lectura de la obra de Cervantes y de la biografía de San Ignacio fue una especie de ejercicio espiritual al que se sometió Unamuno con la esperanza de recuperar su fe. La necesidad unamuniana

de perfeccionarse se revela también en las frecuentes alusiones a los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, otro texto que debió de dejar un fuerte impacto en la sensibilidad religiosa de Unamuno. Lo confirma Javier Blasco (2004: 64), convencido de que en la redacción de la *Vida de Don Quijote y Sancho,* el *Quijote* le sirvió a Unamuno de paradigma y los *Ejercicios espirituales* le proporcionaron el método.

La *Biblia* es otro libro al que Unamuno recurre constantemente. Reelaborando muchas de las aventuras del *Quijote*, a menudo cita fragmentos enteros o encuentra parecidos entre la vida del protagonista y la de Jesucristo. Por ejemplo, evocando el episodio de Roque Guinart reflexiona sobre el bien y el mal. Constata que el bien sale del mal, siendo su natural consecuencia. En esa ocasión recuerda a bandidos generosos de la historia española y a los malhechores de la Pasión de Jesucristo:

> Cuando crucificaron Nuestro Señor Jesús Cristo, uno de los malhechores que estaba colgado junto a El, le injuriaba diciendo: «Si Tú eres el Cristo, sálvate a Ti mismo y a nosotros.» Y respondiendo el otro, reprendiéndole decía: «¿Ni aun tú temes a Dios estando en la condenación. Nosotros, a la verdad, justamente padecemos, porque recibimos lo que merecieron nuestros hechos, mas Este ningún mal hizo.» Y dijo a Jesús: «Señor, acuérdate de mí cuando fueres a tu reino.» Y entonces Jesús le dijo: «De veras te digo que hoy serás conmigo en el paraíso.» (Luc., XXIII, 39-43)

La justicia, la culpa y el castigo son otros temas a los que Unamuno dedica buena parte de su libro. El escritor aprovecha los numerosos episodios de personajes secundarios malvados para expresar su opinión al respecto. También allí la influencia de la *Biblia* es bastante destacable: según Unamuno, la justicia divina − aparentemente muy cruel− ofrece al pecador la esperanza de expiación y renovación espiritual. Don Quijote, igual que Dios, no castiga a los malhechores para saciar su ensañamiento sino para redimirlos. En opinión de Unamuno la justicia debe guiarse por la ley natural: el castigo debe ser inmediato a la culpa e ir acompañado del perdón:

> Los guardias que llevaban a los galeotes los llevaban fríamente, por oficio, en virtud de mandamiento de quien acaso no conociera a los culpables, y los llevaban a cautiverio. Y el castigo, cuando de natural respuesta a la culpa, de rápido reflejo a la ofensa recibida se convierte en aplicación de justicia abstracta, se hace algo odioso a todo corazón bien nacido. Nos hablan las Escrituras de la cólera de Dios o de los castigos inmediatos y terribles que fulminaba sobre los quebrantadores de su pacto, pero un cautiverio eterno, un penar sin fin basado en fríos argumentos teológicos sobre la infinitud de la ofensa y la necesidad de satisfacción inacabable, es un principio que repugna al cristianismo quijotesco. Bien está hacer seguir a la culpa su natural consecuencia [...] pero la última y definitiva justicia es el perdón. Dios, la naturaleza y Don Quijote castigan para perdonar. Castigo que no va seguido de perdón, ni se endereza a otorgarlo al cabo, no es castigo sino odioso ensañamiento. (VQS: 94)

Uno de los problemas fundamentales de la obra literario-filosófica de Miguel de Unamuno es la inmortalidad. En la *Vida de Don Quijote y Sancho* esta cuestión adquiere una gran relevancia: se indica el ansia de inmortalidad como el móvil de toda la acción de la novela cervantina. Según Unamuno, Don Quijote decide hacerse caballero andante porque anhela la inmortalidad. Esta interpretación revela otra diferencia entre la versión cervantina y la unamuniana de la historia quijotesca: lo que para Cervantes era luchar para ganar la fama, en Unamuno se convierte en una pugna por la inmortalidad. Además, Unamuno relaciona el ansia de inmortalidad con el amor platónico e irrealizable:

> [...] del amor a mujer brota todo heroísmo. Del amor a mujer han brotado los más fecundos y nobles ideales, del amor a mujer las más soberbias fábricas filosóficas. En el amor a mujer arraiga, pues es en él donde el instinto de perpetuación vence y soyuga al de conservación [...] Ansia de inmortalidad nos lleva a amar a la mujer, y así fue como Don Quijote juntó en la Dulcinea a la mujer y a la Gloria, y ya que no pudiera perpetuarse por ella en hijo de carne, buscó eternizarse por ella en hazañas de espíritu. (VQS: 71-72)

El escritor bilbaíno ahonda en este tema, preguntándose −en el texto el autor dialoga con el mismo Don Quijote− si no fue acaso el amor plátonico hacia Dulcinea el que le empujó a renunciar a su vida sedentaria y a buscar ocasiones para inmortalizarse. Así el amor y la gloria se juntan en la versión unamuniana de la historia de Don Quijote.

Como observa Maestro (1989: 254), en la *Vida de Don Quijote y Sancho* destacan cuatro grandes grupos temáticos:

1. Sobre la «lucha» en el hombre y su agitación espiritual.
2. Sobre la inmortalidad.
3. Sobre Dulcinea o el amor en don Quijote.
4. Sobre don Quijote y Sancho.

La importancia de las reflexiones sobre Don Quijote y Sancho Panza queda anunciada ya en el mismo título del libro. Unamuno, a diferencia de Cervantes, decide igualar a los dos protagonistas de la novela. Lo hace al colocar los nombres de ambos en el título y al atribuir a Sancho un papel parecido al de su amo. Aunque al principio de la *Vida de Don Quijote y Sancho* −igual que en la novela cervantina− el escudero aparece como una figura complementaria de Don Quijote, su fiel compañero y su atento interlocutor, al final del libro adquiere una dimensión mística de la que gozó también su amo. Unamuno, en un arrebato de exaltación, se persuade de que Sancho continuará las obras de su amo. En él, pues, se depositan las virtudes del caballero muerto y se perpetúan sus más nobles ideales. En un ardiente discurso, dirigiéndose a Don Quijote, Unamuno exclama:

> Sancho, que no ha muerto, es el heredero de tu espíritu, buen hidalgo, y esperamos tus fieles en que Sancho sienta un día que se le hincha de quijotismo el alma, que le florecen los viejos recuerdos de su vida escuderil, y vaya a tu casa y se revista de tus armaduras, que hará que se les arregle a su cuerpo y talla el herrero del lugar, y saque a Rocinante de su cuadra y monte en él, y embrace tu lanza, la lanza con que diste libertad a los galeotes y derribaste al Caballero de los Espejos, y sin hacer caso de las voces de tu sobrina, salga al campo y vuelva a la vida de las aventuras, convertido de escudero en caballero andante. Y entonces Don Quijote mío, entonces es cuando tu espíritu se asentará en la tierra. (VQS: 276)

Conclusiones

La *Vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno es una excelente prueba de la absoluta libertad del lector en el acto de la lectura y la interpretación de una obra literaria. La versión unamuniana de la historia de Don Quijote y Sancho Panza nos lleva a descubrir una sorprendente riqueza interpretativa de la novela cervantina. Unamuno desentraña los significados que en su opinión permanecían ocultos y que para él constituían lo más valioso de la novela de Cervantes: sus valores humanos y religiosos. La lectura del *Quijote* le ofreció a Unamuno una ocasión para ahondar en los problemas que tanto le atormentaban desde 1897, el año de su grave crisis religiosa.

En la *Vida de Don Quijote y Sancho*, las reflexiones se llevan a cabo en un tono espiritual, casi místico, muy distinto al tono de la novela cervantina. Mientras los protagonistas del *Quijote* se muestran más bien discretos en cuestiones de religión, en el libro de Unamuno se les concede un papel evangelizador y una misión redentora. ¿Es acertada o no la interpretación unamuniana del *Quijote*? A esta pregunta cada lector puede responder personalmente . Lo cierto es que la *Vida de Don Quijote y Sancho* es una atrevida refundición de la novela cervantina, siendo al mismo tiempo un emocionante retrato espiritual de Don Miguel de Unamuno.

Bibliografía

BLASCO, J. (2004), "La Vida de don Quijote y Sancho o lo que habría ocurrido "si don Quijote hubiese en tiempo de Miguel de Unamuno vuelto al mundo", en: *Letras hispanas*, 1, 1, pp. 55-69.

Cronología de Miguel de Unamuno (2009), [on-line] http://www.unav.es/gep/CronologiaUnamuno.html, 8.08.2016.

GULLÓN, R. (1987), "Introducción", en: M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Alianza, Madrid, pp. I-XVIII.

LÓPEZ-PARSÍN BASABE, A. (2009), "En torno a la *Vida de Don Quijote y Sancho,* de Unamuno: cuestiones de hermenéutica", en: *Cuad. Cát. M. de Unamuno*, 47, 2, pp. 53-67.

MAESTRO, J.G. (1989), "Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno: El *Quijote* desde la experiencia de la estética de la recepción de 1898", en: *Actas II-Asociación de Cervantistas*, pp. 241-264.

RUBIA PRADO, F. la (1999), *Unamuno y la vida como ficción*, Gredos, Madrid.

UNAMUNO, M. de (1989 [1905]), *Vida de Don Quijote y Sancho,* Alianza Editorial, Madrid.

UNAMUNO, M. de (2006 [1966]), *Diario íntimo,* Alianza Editorial, Madrid.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 131-144
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.09

Maria Boguszewicz
Uniwersytet Warszawski
m.boguszewicz@uw.edu.pl

O *Sarcófago* de Francisco R. Remiseiro: arte medieval, estereotipos femininos e a boneca Barbie

Resumen:
Francisco R. Remiseiro é un artista nado en Galicia que bebe da tradición escultórica deste territorio. Esta tradición baséase principalmente na arte medieval galega e na aportación nacionalista do escultor Francisco Asorey. Porén, Remiseiro entra en diálogo coas correntes máis actuais na arte contestatoria e democrática. A boneca Barbie sírvelle de pretexto para entablar un debate en clave identitaria e feminista.

Palabras clave: Francisco Remiseiro, Galicia, escultura, Barbie, feminismo

Abstract:
The *Sarcófago* of Francisco R. Remiseiro: Medieval Art, Female Stereotypes and Barbie Doll
Francisco R. Remiseiro is an artist born in Galicia who is inspired by the sculptural tradition of this territory. This tradition is based mainly on the Galician medieval art and on the nationalist contribution of the sculptor Francisco Asorey. However, Remiseiro invites his audience to dialogue with the most current trends in challenging and democratic art. The Barbie doll serves as a pretext for a debate on the identity from a feminist perspective.

Keywords: Francisco Remiseiro, Galicia, sculpture, Barbie, feminism

Francisco Remiseiro, autor da obra que é obxecto da análise neste artigo, soe dicir que ao mellor vai pasarse a panadeiro porque o pan sempre se vende e as obras de arte non. A asociación con pan non é nada inocente. O escultor frecuentemente fala da súa obra en termos de alimento. A arte é necesaria para alimentar a alma. Nun sentido parecido, fala da utilidade do inútil Nuccio Ordine (2015: 7-11) a quen Remiseiro fai referencia por exemplo no programa da radio Carne Cruda (Pérez Cruz, 2014). A lóxica capitalista e o réxime do beneficio económico inmediato converte as humanidades nunha disciplina inútil por non traer directamente o crecemento financeiro e os beneficios materiais. O inútil no sistema liberal non ten razón de ser polo cal debe ser eliminado ou, como moito, reservado para a estreita elite que xa pode permitirse o luxo de satisfacer este tipo de necesidades intelectuais. As consecuencias para a arte son nefastas xa que o que se considera inútil no sistema económico conleva o desprezo social. A sociedade non só non participa nos beneficios espirituais que ofrece a actividade artística (tanto como creadores como receptores das obras de arte), senón que os ignora e non percibe os daños que a falta deles lles fai tanto a nivel individudal como comunitario.

O biograma que facilita o artista na súa páxina web xunto ás presentacións que éste fai nos catálogos das exposicións reza o seguinte:

> Dende a súa infancia entra en contacto cos oficios tradicionais ancestrais relacionados co traballo da pedra e da madeira. Éstes marcarán fondamente o seu xeito de entender e de relacionarse coa materia. Na súa obra escultórica a figuración sempre ten sido unha constante. Algunhas das súas pezas establecen unha relación entre a entidade humana e o obxecto, explorando o carácter emocional das súas figuras e tratando de que o expectador sexa capaz de recoñecer nelas, máis cun corpo, unha emoción humana. Un constante e forte contido narrativo sempre marca a súa obra. Éste, unido ó contexto que as rodea, fai que a súa linguaxe figurativa estea cargada dun profundo significado de grande actualidade. As súas obras forman parte de diversas colecións en países como Canadá, España, Polonia, Dinamarca ou Siria. Participou en numerosas exposicións colectivas, feiras de arte así como en simposios internacionais de escultura, entre os

que cabe citar, a Bienal de Realismo y Figuración Contemporánea, organizada pola Galería Clave no ano 2002, a feira Art Madrid na súa edición de 2008 ou o Simposio Internacional de Escultura de Plawno Puszcza Zielonka (Polonia) en 2012.

Así como se pode apreciar, o autor subliña a conexión cos oficios tradicionais tales como o canteiro, o ebanista ou o carpinteiro. Esta característica achégalle á famosa xeración dos escultores dos 80 e 90 do século pasado da cal o máximo exponente é Francisco Leiro. Á falta da academia de belas artes e do espazocio expositivo en Galicia, os artistas tendían a aproveitar o ámbito artesanal (Rodríguez González, 2004: 9).

De todas formas, para Remiseiro a decisión de permanecer conectado á tradición artesanal é unha elección honesta e conleva un auténtico respeto á tradición local. Dalgún xeito unha forma, Remiseiro reivindica o estatus de artista para o artesán tendo en conta que no Medioevo a escultura (e tamén aínda a pintura) non se contaba entre as *artes liberales*. Sen o conseguinte prestixio e o debido recoñecemento pertencía aos oficios físicos así como a artesanía hoxe en día. Por tanto, o obxecto de arte para Remiseiro é tanto o obxecto como a arte. De alí que o escultor fale do *arte(facto)* deixando ver esta idea no seu traballo. A talla directa, as pegadas das ferramentas ben expostas, a tosquedade premeditada así como a fragmentación da figura humana son algúns dos xeitos de testemuñar a distancia que o artista crea entre él mesmo, a escultura e o receptor. Estes recursos explotados frecuentemente na fase modernista e posmodernista da escultura galega (a de Francisco Leiro para dar un exemplo) servían para conectar a arte galega, fortemente vinculada ao movemento nacionalista galego, coas tendencias universais. En troques, o uso dos materiais como madeira e pedra, especialmente o granito, constituían a expresión da identidade propia (Rodríguez González, 2004: 295-300).

A Remiseiro gústalle subliñar que a madeira é unha elección natural para un artista en Galicia onde abundan os bosques. En termos parecidos fala deste material Álvaro de la Vega (Chao, 2010), artista multifacético, cando polos anos 94 e 95 empezou a traballar a madeira.

O uso ideolóxico do material escultórico é tan antigo como o mesmo nacionalismo galego e foi Francisco Asorey quen o estableceu: "Yo creo que el granito es el material ideal para nuestra tierra, y debiera emplearse con más abundancia y frecuencia, ya que va mejor que nada a nuestro carácter y el que yo veo como algo nuestro" (Mera Álvarez, 2003: 39).

Asorey apoiou a expresión da identidade galega en tres elementos: o material (madeira e granito), a técnica (a recuperación da policromía desde o románico e barroco) e os temas (protagonismo dos campesiños, sacralización do cotiá).

O *Sarcófago* de Remiseiro (2013), a escultura que é obxecto deste análise, é esculpida de granito e mide 37/16/15 cm. O tamaño non parece grande pero o peso da pedra é considerabel polo material empregado. O granito, duro para traballar, ten as súas consecuencias formais, como a tendencia ao bloque e a forma pechada. O seu carácter monumental apunta á trascendencia do contido. O sepulcro encierra non só á persoa senón todo o legado simbólico que se quere protexer.

O simbolismo católico é unha constante na arte remiseirana. O mesmo artista recoñece a poderosa influencia que a relixión exerceu sobre el xa que as misas na parroquia co decorado da igrexa rural constituían o seu primeiro contacto coa arte. Pese a unha relación máis ben conflictiva entre a igrexa católica e o galeguismo, que Remiseiro evidencia na súa obra, o artista non se posiciona claramente en contra da relixión. Aínda que podemos observar nalgunhas esculturas (por exemplo *Onde est*á Madonna (2015)*, Forgotten Arm of Christ* (2012) e outras) unhas reflexións manifestas (e non sempre optimistas) acerca da fe e da situación da igrexa na sociedade contemporánea, a actitude de Remiseiro é canto menos ambigua. Hai que recordar neste punto que, pese ao declive do poder eclesiástico, a igrexa segue sendo unha das principais fontes de encargos para os escultores en Galicia. De todas formas, o aparato eclesiástico, que tende a afianzar o seu poder fáctico establecendo as alianzas cos axentes hexemónicos, no caso galego non favorece as aspiracións independentistas. Porén, no Medioevo aínda non existía esta fisura, polo menos na esfera simbólica (hai que lembrar que o período dourado da literatura e cultura coincidiu coa

decadencia política do Reino de Galicia) e o esplendor da escultura en Galicia relaciónase co apoxeo do poder eclesiástico nestes territorios. Unha época na que a pintura era aínda tratada como a "alternativa barata" (Nagel, 2012: 84) ás obras na madeira, pedra ou metal.

O impacto do *Sarcófago* reside na xuxtaposición da monumentalidade do granito e da súa forma sagrada co contido físico e simbólico que esta tumba en concreto representa. A asociación coa época medieval e a homenaxe que se lle facía á figura representada no sepulcro produce a disonancia no receptor que contempla neste contexto a unha moza nova, atractiva e vestida de forma moderna. O vestido non é máis curto do que se adoita levar polas rúas na actualidade pero non é apropiado para entrar nunha igrexa. Desta forma se produce a controversia. O escultor italiano Maurizio Castellan defendendo a súa famosísima instalación *La Nona Ora* dixo: "I'm trying to connect images and tensions to bring together different impulses: I want religion and blasphemy to collide" (en Grovier, 2015: 63). A presencia feminina, con todos os seus atributos, no contexto cristiano é un tanto polémica pero non o é menos no contexto nacionalista.

Os nacionalismos xeralmente, e na situación das culturas sen estado especialmente, explotan a función procreativa da muller para construír o mito da patria a base da representación supostamente matriarcal. Así a femia hembra fica asociada coa fecundidade, tanto no sentido da nai da nación ("matria"), como no da terra que simbolicamente pare a esta nación e que lle da de comer (Castro, Reimóndez, 2013: 76). Curiosamente, nestas mesmas condicións, dáse normalmente outro fenómeno que María Xosé Queizán (1986: 55) califica da ideoloxía da derrota. Boa parte dos movementos independentistas asimila os estereotipos negativos para faceren deles o elemento central da loita. Conforme esta perspectiva, preséntase a nación como o mesías dos pobos oprimidos que grazas aos sufrimentos padecidos no presente adquire unhas competencias salvadoras. O paralelismo desta visión coa da nai abnegada é patente. Na escultura do período nacionalista o arquetipo é a famosa *Santa* de Asorey á que aínda se fará referencia máis adiante. Evidentemente, a santa nai é a que pariu a Xesucristo.

Neste sentido, a escultura galega explota o motivo cunha propensión especial (Pulgar Sabín, 2002, 63-67, 94-109).

A conexión da ideoloxía nacionalista e a representación da muller así como as consecuencias negativas que éesta ten para a parte feminina da sociedade, resúmea atinadamente John Thompson (2009: 174) no seu estudo sobre a memoria na novela galega: "As mulleres son completamente deshumanizadas ao seren convertidas en simples significantes de diferenzas étnicas e nacionais".

A deshumanización non é o único problema. Aparte das consecuencias simbólicas, este procedemento ten uns efectos moi concretos na dimensión práctica. Como observa Aida Rosende Pérez (2008: 254) no seu estudo da iconografía feminina de Irlanda, a simplificación das mulleres nos sistemas de representación nacionalista provoca a súa exclusión da realidade política, social e cultural deste país. A creación de figuras míticas e simbólicas convertese no alibi para omitir as mulleres na historia.

Aínda que Galicia non é unha excepción e o equívoco mito de matriarcado afectou a varios colectivos feministas na mesma situación (para non buscar lonxe en Euskadi onde o efecto foi reforzado polo mito de Mari), manifesta unhas certas características peculiares. Como sinala Carmen Blanco na entrevista concedida a Elvira Fente:

> O que existe é un patriarcado específico, como todos, que no noso caso, fronte a outros contextos próximos xeográficamente, mostra trazos como unha importante presenza das mulleres nos espazos públicos (campo, mar, cidade) ou unha forte autoafirmación das mulleres populares e de clase alta a partir dos cales se creou o tópico do matriarcado galaico. (En Fente, 2010: 277).

A mesma investigadora constata unha particular aversión do nacionalismo galego articulado políticamente hacia o feminismo, un rasgo que, pese aos parecidos xerais, o galeguismo non comparte co caso catalán ou vasco por poñer só os exemplos máis próximos (Blanco, 1997: 64).

Volvendo á escultura e a súa representación da muller, un caso paradigmático é, como xa se sinalou, a *Santa* de Francisco Asorey.

Este artista, chamado "o escultor da raza", deulle moito protagonismo á muller na súa obra aínda que, por suposto, presentouna de acordo coa perspectiva puramente nacionalista. A mencionada *Santa* supón o ennobrecemento da campesiña que representa a Galicia supostamente matriarcal. É unha figura tensa e áspera que emana a forza física e espiritual aínda que sexa unha mobilización nacida da desesperación. A súa desnudez non a rinde viciosa, ao revés, parece que precisamente a falta do atractivo físico é o elemento potenciador.

En troques, a rapaza que protagoniza o *Sarcófago* é a icona do ideal de beleza feminina: a boneca Barbie. Introducida ao mercado en 1959, Barbie revolucionou o mundo infantil feminino. En vez de xogar ás amas de casa que coidan dos seus bebés, as nenas empezaron a manexar as figuriñas das mulleres adultas, independentes, coa súa vida profesional e a capacidade adquisitiva. Como o "primeiro xoguete globalizado" (Pereira Domínguez, Pino Juste, 2005: 1425), desempeñou un papel decisivo na socialización de varias xeracións de mulleres en todo o mundo. A muller do *Sarcófago*, ao contrario da representada pola *Santa* asoriana, non ten rasgos diferenciadores, non simboliza á galega senón a calquera rapaza do mundo, a galega incluida. A súa forza discursiva non reside aquí no feito de ser galega, nin sequera de ser muller, senón de ser globalizada. A controversia premeditada da obra consiste na confrontación dos valores que simboliza a época medieval para a cultura galega e a falta de valores que representa o mundo actual especialmente no contexto da diferenciación cultural.

Aínda que, visto o contido do sepulcro, é evidente que se trata da boneca Barbie, o Sarcófago en si pola súa forma exterior fai tamén referencia ao mundo de Disney. A moza está deitada yace no leito como se estivese durmida. A asociación coas princesas de Disney, A Bela Durminte ou Brancaneves, é moi oportuna. Falando da *disneyzación* das sociedades, David Harvey (2012: 134) sinala a paradoxa das rentas de monopolio que en consecuencia da súa mercantilización perden o seu carácter excepcional que constitúe a base do monopolio. Algúns sinalan, como Linda McDowell (2000: 14) por exemplo, que a globalización potencia as forzas centrífugas e que en ningún tempo como este as diferenzas culturais se manifestaban con tanta vitalidade.

Porén, a práctica capitalista neutraliza esta diferenciación no proceso da disneyización.

A controversia, segundo Alexander Nagel, é a condición mesma da arte (2011: 2). Definiendo a "controversia" o mesmo autor (2011: 2) precisa: "controversy does not adopt any one agent´s position or direction; it describes instead a situation, a state of affairs in which multiple forces are in contention and multiple sides to a question are being taken." Por suposto, este tipo de tensións están ben presentes na historia da arte e ata nas obras máis recentes. Unha idea parecida ao *Sarcófago* de Remiseiro podemos por exemplo observala no cuadro de Marlene Dumas titulado *Dead Marilyn* do ano 2008. O símbolo sexual *por excellencia*, Marylin Monroe, está situada no seu leito de morte nunha situación menos atractiva posible (Grovier, 2015: 55-57). As cores frías, entre branco e azul, e tonos pálidos potencian o contraste do que simbólicamente era a estrela e o que é un corpo en vías de descomposición.

Porén, o *Sarcófago* de Remiseiro produce o desconcerto non só por confrontar o sepulcro medieval coa icona da cultura popular actual senón pola controversia interna dos mesmos símbolos que participan na confrontación.

O poder adquisitivo de Barbie é consumido únicamente na colección de bens, roupa e complementos principalmente, de cor rosa preferiblemente e débese a súa pertenza a raza branca e clase media alta. Aínda que non sexa moi ortodoxo para un texto de investigación, gustaríame citar aquí un dos chistes que se conta sobre a Barbie e as nenas que xogan con ela. Unha destas rapazas, no chiste en cuestión, pide á súa nai que lle merque aunha boneca de trapos. A nai, positivamente sorprendida, exalta a modestia da filla ao que esta replica:

Modesta?! *Hello*, a miña Barbie necesita unha doncela!

Seguindo a lóxica do chiste, a Barbie non só necesita a doncela senón que tamén necesita o seu Ken. Barbie é pois inevitablemente heterosexual. A productora Mujeres al Borde explotou este rasgo definidor da moneca na súa curtametraxe *A que juega Barbie* onde xogando coa imaxe estrereotipada da moneca consegue transformar o sistema heteronormativo do mundo Mattel (Garzón Martínez, 2011).

O efecto secundario desta operación é a humanización da boneca que, adquirindo os rasgos lésbicos, convértese na protagonista de carne e óso. Ao fin e ao cabo é paradóxico o mesmo feito de que a icona da beleza feminina non sexa humano.

Cando Remiseiro contaba o proceso de realización da escultura, ao falar do modelo, confirmaba a súa condición humana: "tiven que inmobilizala para que permaneza quieta", dicía. O artista vacilou nun principio no título que mudou desde a *Barbie Yacente* ata o *Sarcófago*. Deste xeito a boneca non só adquire rasgos humanos senón que ata divinos. A denominación "yacente" evidentemente fai referencia a Cristo morto, un motivo recurrente tanto na escultura (co máximo exponente no terreo español en Gregorio Fernández) como na pintura. O tema require dos artistas unha extrema destreza ao ter que representar un corpo semidesnudo no estado de inmovilidade. A Barbie remiseirana non é tanto **inmóvil** como **inmovilizada** polo artista que así expresa o seu control sobre a obra. De xeito que a Barbie é (está) deitada porque así a quere o escultor. A decisión final de bautizar a peza o *Sarcófago* ten as súas consecuencias para a interpretación. A protagonista desaparece do título polo cal fica na sombra, literalmente, dado o lugar no que está deitada. A asociación coa relixión consérvase pero é menos directa remitiendo ao mundo laico. Desta maneira, a boneca deixa de ser o sustituto de Xesucristo e convértese nun ser humano, dignificado, iso sí, pero igual de humano.

Aínda así, o título non deixa de ser ambiguo. A peza, polo seu tamaño, asemella máis o reliquiario que non seirve para enterrar senón máis ben ao revés, manter vivo o poder espiritual do seu contido. Logo, o suxeito que encerra a peza non parece para nada á reliquia. Como apuntaba o abade Theofrid polo ano 1100, "sen a beleza compensatoria do reliquiario a reliquia en si sería repulsiva na súa fealdade" (Nagel, 2012: 67-68). Deixado de lado o aspecto máis propio dunha pecadora, a modo de María Magdalena se se quere, da protagonista da obra, o problema é que o seu corpo non se descompón. Por moi humanizada que sexa, a atemporalidade da escultura no seu conxunto apunta cara a artificialidade da boneca. O seu corpo non podrece non por ser divino senón por ser de plástico porque ao fin e ao

cabo Barbie é un xoguete. Resulta pois que a humanización da Barbie non lle engade ao final a dignidade senón que reduce a muller, da que é representación, ao obxecto de diversión.

Porén, e aquí temos outra controversia, para Remiseiro o xoguete pode ser arte tanto como a arte pode ser o xoguete. Para comprobalo, ademais das palabras do mesmo artista, basta con ver algunhas das súas obras como *Half-doll half-sculpture* ou *El problema está siempre en el corazón*. A idea do xoguete relaciónase co do *arte(facto)*. Así como unha mesa ou unha cadeira é arte polo modo de realizala (o artesán-creador) e polos valores estéticos que teñen os obxectos funcionais feitos coa man humana, un xoguete non o é menos se cumpre os mesmos criterios. Polo demais, así como os obxectos de uso corrente, a arte debe servir ao ser humano satisfacendo as súas necesidades espirituais. A confluencia dos obxectos de uso diario e das obras de arte non é, por suposto, innovadora en si e ten unha larga tradición con Marcel Duchamp e os seus *ready-made*. No caso de Duchamp, o que decidía se unha cousa é a expresión artística ou non, era o prestixio e a autoridade do artista. No enfoque que lle da a esta mesma cuestión Remiseiro, o proceso está invertido. O creador é ben modesto e non se diferencia do artesán no esencial: o proceso de creación e a vocación servidora dun e doutro.

Porén, Barbie non cumpre estes criterios. Nin é creación nin de feito sirve á humanidade. O seu corpo ideal é feito en cantidades masivas, nunha forma unificada e monótona, por medio de máquinas desprovistas da imperfección da man humana. É o revés da arte. Aínda máis, é a forza destructora que socava os fundamentos da actividade artística, tanto no sentido estético deformando o gusto de xeracións enteiras como nos termos de mercado onde non hai demanda das obras de arte en cantidades suficientes como para dar a comer a un artista modesto e sen recoñecemento amplio.

Remiseiro pois xoga coa boneca dun xeito un tanto malicioso. Ademais de enterrala deliberadamente no sepulcro, disfruta da súa decadencia e do seu destino tráxico. Ao fin e ao cabo, cada Barbie remata nun cubo de basura. No taller do artista hai unha colección de bonecas mutiladas, sen perna, brazo, cabeza ou completamente calvas. Todas

espidas; indefensas e ridículas na súa imperfección. A idea de artista é a creación, nun futuro impreciso, dunha serie dedicada exclusivamente a Barbie onde todas estas mutilacións se reemplazarían con próteses de madeira, improporcionalmente grandes que provocarían desconcerto e incomodidade. Un motivo parecido, aínda que evidentemente máis sutil, aproveitao John Currin nas súas obras. Na pintura titulada Big Hands do ano 2010 Currin presenta a unha muller que se asocia cunha estrela de porno (Grovier, 2015: 95-96) pero cunhas proporcións de corpo desequilibradas. O que máis destaca son precisamente as mans desproporcionalmente grandes como se pertencesen a outra persoa. De todas formas, a desproporción é case imperceptible de xeito que o espectador non se dá conta do motivo da consternación ata que non lea o título que lle indica a fonte da confusión.

Aínda que Barbie en si non sexa arte, foi aproveitada para construir varias obras que case sempre explotan a controversia basada na "identidade" da icona: o ideal da beleza, a heterosexualidade intrínseca, a inocencia (nas descripcións das bonecas que ofrece Mattel Barbie é con frecuencia denominada "a nena"). Pode servir tamén para revalorizar a arte do pasado (arte exipcio, Hierónimo Bosch). O *Sarcófago* remite as dúas vertientes. A súa Barbie controvertida intrínsecamente está deitada nun sepulcro que se relaciona co Medioevo.

Alexander Nagel nos seus textos, como *Anachronic Renaissance* ou *Medieval Modern*, defende unha relación complexa dos artistas contemporáneos co arte do pasado.

> No device more effectively generates the effect of a doubling or bending of time then the work of art, a strange kind of event whose relation to time is plural. The artwork is made or designed by an individual or by a group of individuals at some moment, but it also points away from that moment, backward to a remote ancestral origin, perhaps, or to a prior artifact, or to an origin outside of time, in divinity. At the same time it points forward to all its future recipients who will activate and reactivate it as a meaningful event. (Nagel, Woods, 2010: 9)

Deste xeito Nagel contradíice as perspectivas progresistas e modernistas que intentan prescindir do criterio temporal (2012: 51).

Remiseiro entende que unha obra de arte funciona en varias dimensións temporais: orixínase nun pasado do que bebe o artista, realízase nun momento concreto pero non só para este momento e para este público senón que apunta cara unha multiplicidade de posibles realizacións e revalorizacións futuras.

Na colección das esculturas que espuxo Remiseiro está unha que se titula *I hold a secret* e que contén unha mensaxe escrita, ocultada no interior da peza. O papeliño co texto, que lóxicamente non se sabe o que dice, pódese apreciar desde fora polo buraco da boca. O truco consiste en xogar coa curiosidade do receptor que pode ver o misterio pero non pode descifralo a non ser que se rompa a escultura. Tanto neste caso como no de Barbie xacente no seu propio sepulcro, o artista toma conciencia da pluralidade temporal dunha obra de arte.

O *Sarcófago* evoca a complexidade temporal da creación artística. O símbolo da contemporaneidade, do mercado capitalista pero ao mesmo tempo da liberación feminista, entra en diálogo coa época medieval que para Galicia conleva unha multitude de contidos. É unha época que ten un significado controvertido para a historia e cultura galegas. De forma que, aínda se ás veces se tende a mitificala, non é seguramente un periodo doado de interpretar e valorar. O mesmo acontece coa protagonista da obra, a boneca Barbie, que, como se subliñou xa antes, encarna tanto os aspectos positivos como negativos dos tempos que corren para as mulleres. En conclusión, o Sarcófago preséntase como unha obra de arte complexa que se presta a múltiples interpretacións e ofrece unha riqueza de lecturas en clave identitaria e feminista.

Bibliografía

BLANCO, C. (1997), *El contradiscurso de las mujeres: historia del feminismo*, Editorial Nigra S.L., Vigo.

FENTE, E. (2010), *Parir a liberdade: o movemento feminista en Galicia*, Alvarellos, Santiago de Compostela.

CAMERON, D. (1991), *Francisco Leiro: un toque de significado*, Deputación Provincial de Pontevedra, Servicio de Publicaciones, Pontevedra.

CHAO, J. (2010), *Alvaro de la Vega,* [on-line] https://vimeo.com/20262212, 1.08.2017.

CASTRO, O. REIMÓNDEZ, M. (2013), *Feminismos*, Xerais, Vigo.

GARRIDO MORENO, A. (2008), "Escultura, espacio e compromiso", en: Basterrechea, S. (comis.), *5 visións desde os 90* [catálogo de exposición], Consello de Ferrol, Ferrol, pp. 30.

GARZÓN MARTÍNEZ, M.T., "A qué juega Barbie: heterosexualidad obligatoria y agencia cultural", *Calle 14: revista de investigación en el campo de arte*, 6, Bogotá, [on-line] http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/2908/9187, 1.08.2017.

GROVIER, K. (2015), *Art Since 1989*, Thames&Hudson, London.

HERVEY, D. (2012), *Bunt miast. P: prawo do miasta i miejska rewolucja,* Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa.

HEINCH, N. (2007), *Być artystą. R: rzecz o przekształceniach statusu malarzy i rzeźbiarzy,* Vizja Press&IT, Warszawa.

McDOWELL, L. (2000), *Género, identidad y lugar. U: un estudio de las geografías feministas*, Ediciones Cátedra, Madrid.

MERA ÁLVAREZ, I. (2003) *Francisco Asorey*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.

NAGEL, A. (2011), *The Controversy of Renaissance Art*, The University of Chicago Press, Chicago.

NAGEL, A. (2012), *Medieval Modern*, Thames&Hudson, New York.

NAGEL, A., WOOD, Ch. (2010), *Anachronic Renaissance*, Zone Book, New York.

ORDINE, N. (2015), *A utilidade do inútil,* Faktoria K de Libros, Pontevedra.

PÉREZ CRUZ, C. (2014), "La utilidad de lo inútil", *Carne Cruda,* [on-line] http://www.carnecruda.es/2014/12/04/la-utilidad-de-lo-inutil/, 14.12.2014.

THOMPSON, J. (2009), *As novelas da memoria. T: trauma e representación da historia na Galiza contemporánea*, Galaxia, Vigo.

QUEIZÁN, M.X. (1986), "De florido poeta da raza a desflorador racista", *A Nosa Terra*, 7 [Extra Eduardo Pondal], pp. 55-58.

PEREIRA DOMÍNGUEZ, M. del C., PINO JUSTE, M.R. (2005), "Globalización y educación en valores: aportaciones educativas desde el fenómeno social de la muñeca Barbie", *EDUGA: Revista Galega do Ensino*, 47, Santiago de Compostela, pp. 1421-1441.

PULGAR SABÍN, C. (2002), *Figuracións-Abstracci*óns, Nova Galicia Edicións, Pontevedra.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.A. (2004), *Os materiais, procesos e formas na escultura galega contempor*ánea: 1940-1994 [tesis doctoral], dir. M.L. Sobrino Manzanares, Universidad de Santiago de Compostela.

ROSENDE PÉREZ, A. (2008), "La iconografía femenina de Irlanda. Creación y re/construcción de una nación en femenino", *Lectora: revista de dones y textualidad*, 14, pp. 251-267.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 145-160
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.10

Marta E. Cichocka
Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków
marta.cichocka@up.krakow.pl

La novela intrahistórica: entre la postmemoria y la pophistoria

Resumen:
Este estudio comparativo tiene en cuenta dos obras escritas por mujeres: *El violín de Auschwitz* (1994) de Maria Àngels Anglada y *La Tabla Esmeralda* (2012) de Carla Montero. Ambas novelas, a pesar de sus casi veinte años de distancia, ofrecen una serie de rasgos comunes. Su referente extraliterario se sitúa en el mismo campo temático (el nazismo, la deportación y el Holocausto), ambas emplean la misma modalidad narrativa (el presente de la narración intradiegética y homodiegética engloba otra narración, extradiegética y heterodiegética, para relatar los hechos del pasado) y ambas ofrecen una visión desde abajo, protagonizada por los personajes ficcionales —lo que permite suponer que las dos novelas pertenecen a un subgénero de la novela intrahistórica.

Palabras clave: novela histórica, novela intrahistórica, postmemoria, pophistoria

Abstract:
Intrahistorical Novel between Postmemory and Pophistory
This comparative study takes into account two books written by women: *El violín de Auschwitz* (1994) by Maria Àngels Anglada and *La Tabla Esmeralda* (2012) by Carla Montero. Both novels, despite almost twenty years between them, offer a series of common features. Their extraliterary referent falls into the same thematic

field (Nazism, deportation and the Holocaust); both employ the same narrative modality (the presenceof the intradiegetic and homodiegetic narration includes another narration, extradiegetic and heterodiegetic, about the past); last but not least, both titles offer a 'view from below', carried out by fictional characters – which allows to suppose that the two novels belong to a subcategory of the intrahistoric novel.

Keywords: Historical Novel, Intrahistorical Novel, Postmemory, Pophistory

> La literatura *light*, como el cine *light* y el arte *light*, da la impresión cómoda al lector, y al espectador, de ser culto, revolucionario, moderno, y de estar a la vanguardia, con el mínimo esfuerzo intelectual. De este modo, esa cultura que se pretende avanzada y rupturista, en verdad propaga el conformismo a través de sus manifestaciones peores: la complacencia y la autosatisfacción.
> (Vargas Llosa, 2009: 7)

Para acercarnos al fenómeno de la novela intrahistórica, sería útil distinguir primero tres grandes líneas en la tradición de la novela histórica, según el uso que se hace de los materiales históricos (Fernández Prieto, 2006: 171-176). Para empezar, la novela histórica tradicional con una narración omnisciente en tercera persona arranca del romanticismo y continúa en la novela histórica realista. El "efecto de historia" deseado se obtiene combinando la verosimilitud y el didacticismo con el respeto hacia la base documental de la novela y el control de los anacronismos. Mientras tanto, la novela histórica moderna mantiene el respeto hacia los datos históricos básicos, pero los maneja con una perspectiva muy distante de la tradicional. La subjetivización de la historia permite trasmitir el pasado desde la interioridad de los personajes o desde el filtro moral e ideológico del narrador. Las visiones parciales y subjetivas se expresan mediante opciones modalizadoras

en primera persona o con una focalización selectiva en uno o varios personajes —lo que, entre otros efectos, provoca la disolución de la objetividad autorial y de las fronteras temporales entre el pasado de la historia y el presente enunciativo. Finalmente, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la llamada nueva novela histórica o la novela histórica posmoderna propone un modelo genérico en una abierta ruptura con las normas básicas de la novela histórica tradicional, mediante la propuesta de historias alternativas, apócrifas o contrafácticas sobre sucesos o personajes de gran relevancia histórica, la exhibición de procedimientos metaficcionales e hipertextuales paródicos o satíricos, y la multiplicación de los anacronismos cuyo objetivo es desmontar el orden cronológico supuestamente natural de la historiografía.

Cabe subrayar, siguiendo a Elisabeth Wesseling (1991: 155-190), que los autores contemporáneos no distorsionan la historia establecida por mero capricho, ni juegan irresponsablemente a confundir lo histórico y lo ficcional, sino que tratan de inventar historias alternativas que puedan compensar los más graves defectos de la historia occidental: el etnocentrismo, el androcentrismo y el imperialismo. Mientras tanto, las llamadas "metaficciones historiográficas" (Hutcheon, 1989: 3-32) neutralizan la consagrada oposición entre representación histórica y representación ficcional, exhiben una intensa autoconciencia acerca de la naturaleza discursiva e intertextual del pasado y de los hechos históricos, construidos como tales por la misma narración (Barthes, 1967: 163-17), y finalmente cuestionan la capacidad del discurso histórico para ofrecer una versión fidedigna de lo que ocurrió en el pasado. A este esquema de división tripartita de la novela histórica contemporánea esbozado más arriba se le pueden añadir otras categorías o subcategorías, inspiradas tanto en los estudios feministas como en los trabajos sociológicos y psicológicos más recientes. Las tendencias a reincorporar las voces marginalizadas en un discurso sobre el pasado y a integrar las perspectivas a nivel microhistórico van acompañadas por un cambio generacional. El panorama del género se enriquece con las voces pertenecientes a la nueva narrativa femenina en primera persona, lo que en el campo que aquí nos interesa nos lleva a su vez a una noción de novela intrahistórica.

El término "intrahistoria", cuya paternidad corresponde indudablemente a Miguel de Unamuno (1895), después de verse resemantizado a la hora de los avances de la llamada *microstoria* italiana, ha sido apropiado y redefinido por toda una generación de investigadoras que no vacilaban en incorporar en sus estudios una óptica feminista. Lo emplean Biruté Ciplijauskaité (1988), Gloria da Cuhna-Giabbai (1994), María del Carmen Boves Naves (1995) y Luz Marina Rivas (2000) para caracterizar a las novelas que recrean el pasado desde una perspectiva intimista, ajena al ejercicio del poder y a los grandes acontecimientos históricos, políticos y militares. Cabe subrayar que la entrada en la escena literaria de las mujeres escritoras, hasta entonces ausentes en el campo de la novela histórica, coincide perfectamente con una nueva escuela de mujeres historiadoras, quienes prestan interés a figuras carismáticas del pasado (no necesariamente femeninas, aunque sí en muchos casos) hundidas en el olvido. Así, por ejemplo, los estudios históricos bien documentados inspiraron narraciones literarias y terminaron por rescatar del olvido a grandes mujeres artistas como Artemisia Gentilleschi o Camille Claudel.

Biruté Ciplijauskaité, quien ha dedicado todo un capítulo de su libro sobre la novela femenina contemporánea a la novela histórica, subraya no solamente el aspecto innovador de la narrativa femenina, su subjetividad e insistencia en el elemento afectivo, sino la relación que une estas novelas de mujeres con las nuevas tendencias historiográficas:

> Muchas de las autoras jóvenes insisten en el elemento afectivo, en una visión que no deje de ser personal. En esto coinciden con la revolución general de la historiografía; hoy se prefiere fijarse no en los grandes acontecimientos y las figuras destacadas, contando las victorias y las derrotas, las leyes y sus infracciones, como se solía hacer en los siglos anteriores, sino en lo que Unamuno ha denominado la "intrahistoria". […] Se trata de una presentación de ambientes de gestación más bien que de acción precipitada. (Ciplijauskaité, 1988: 124-125)

Ya desde los años 70 del siglo XX, la atención de los historiadores profesionales se ha desplazado progresivamente desde la llamada

"historia de los acontecimientos" (*histoire événementielle*) hasta la historia de larga duración, historia de las mentalidades, historia de las minorías, sin olvidar por lo tanto la reflexión sobre la construcción misma del discurso historiográfico. En este panorama se hizo entender igualmente la voz de la llamada "microhistoria" o "historia desde abajo", cuyos partidarios argumentaban que partiendo de un detalle marginalizado por los archivos históricos es posible reconstruir un cuadro complejo y completo en cuanto a la época y su mentalidad. Un paso más y nos encontramos en la frontera entre la disciplina historiográfica y la creación literaria, y un texto que reescribe la historia de los personajes anónimos y de sus vidas privadas torcidas por la historia colectiva puede con toda legitimidad ser clasificado como un subtipo de novela histórica: la llamada novela intrahistórica. Luz Marina Rivas nos ofrece una definición aproximativa y, sin embargo, pertinente, insistiendo en la transmisión generacional del bagaje histórico:

> Podemos acercarnos a conceptualizar la novela intrahistórica como la narración ficcional de la historia desde la perspectiva de los subalternos sociales, que, aunque víctimas de la misma, no son sus agentes pasivos; tienen un bagaje histórico por vía de la tradición entendida con vínculo entre pasado y presente dado por la costumbre y los modos culturales trasmitidos generacionalmente. […] La intrahistoria es, por lo tanto, una visión de la historia desde los márgenes del poder y tiene como protagonistas a personajes cuya tensión entre espacio de experiencia o *habitus* y horizonte de espera resulta en una conciencia del subalterno de un pasado y de un futuro muy distantes a los de la historia oficial. (Rivas, 2000: 58)

Las novelas intrahistóricas, muchas veces escritas por mujeres, se basan en la materia histórica alimentada tanto por la política y las guerras como por lo cotidiano y lo doméstico, y ofrecen al lector la posibilidad de una búsqueda de la identidad individual y colectiva, desde una perspectiva cargada de componentes afectivos, lenguajes y formas de la cultura popular y memoria popular. Las novelas de este tipo abundan en la generación de la postmemoria (Hirsch, 2008: 103-138) que accede al palimpsesto del pasado en su dimensión afectiva, a través del lenguaje, de los testimonios de familiares, del discurso

historiográfico en un interesante proceso de lectura y relectura, intertextualidad y traducción, y una constante interrogación sobre la naturaleza del original y el artificio, la realidad y la ficción, la historia y el mito, la memoria y el olvido. Las novelas históricas nos abren entonces una vía de reflexión sobre los acontecimientos traumáticos de nuestras sociedades contemporáneas: la guerra civil española, el nazismo, el Holocausto, las dictaduras del siglo XX, desplegando un abanico de estrategias (Cichocka, 2016).

Después de este preámbulo necesario, sería provechoso esbozar un estudio comparativo, teniendo en cuenta dos obras escritas por mujeres: *El violín de Auschwitz* (1994) de Maria Àngels Anglada (título original en catalán: *El violí d'Auschwitz*) y *La Tabla Esmeralda* (2012) de Carla Montero. Ambas novelas, a pesar de sus casi veinte años de distancia, ofrecen rasgos comunes. Su referente extraliterario se sitúa en el mismo campo temático (el nazismo, la deportación y el Holocausto), ambas emplean la misma modalidad narrativa (el presente de la narración intradiegética y homodiegética engloba otra narración, extradiegética y heterodiegética, para relatar los hechos del pasado) y ambas ofrecen una visión desde abajo, protagonizada por los personajes ficcionales que, en los márgenes de la Historia, encarnan el sufrimiento del pueblo judío: Daniel, un luthier judío de Cracovia, deportado a Auschwitz; y Sarah Bauer, hija de una familia judía de Alsacia expoliada por los nazis. Además, en ambos casos, se trata de unos verdaderos éxitos literarios.

Sin embargo, aquí es donde terminan las similitudes. Maria Àngels Anglada (1930-1990) fue poeta, escritora, filóloga y crítica literaria de renombre, y su novela sobre un músico judío en el campo de exterminio es considerada como una obra sumamente seria. Está inscrita en la lista , al lado de Primo Levi o Jorge Semprún, de la llamada Biblioteca de la Deportación, cuyo catálogo digital (véase la bibliografía para el enlace) abarca unos dos mil títulos y sigue creciendo. Mientras tanto, la madrileña Carla Montero (nacida en 1973) corresponde a una imagen mediática de una escritora de éxito que no vacila en atribuir a sus novelas un género literario bautizado como "novela coctelera", lo que realmente disminuye sus posibilidades para ser tomada en serio por la

crítica literaria. Sin embargo, esta mezcla estilística es precisamente uno de los rasgos característicos de la novela histórica contemporánea. En cuanto a la narración de la historia colectiva desde lo privado, llevada a cabo desde una perspectiva adoptada por los personajes ficcionales, pero representativos de una comunidad silenciada, estos indicios suelen combinarse en el marco de la llamada novela intrahistórica, género favorecido precisamente por las mujeres escritoras.

Si mi hipótesis es correcta, *El violín de Auschwitz* y *La Tabla Esmeralda* comparten rasgos de novelas intrahistóricas, se basan en la materia histórica alimentada tanto por la política como por lo cotidiano, y ofrecen una revisión de la historia desde los márgenes del poder, desde una perspectiva cargada de componentes afectivos. En el contexto de la Península Ibérica, esta revisión de la historia se vuelve urgente: lo prueba la olvidada lista de seis mil judíos españoles, preparada bajo el régimen de Franco para ser, presumiblemente, entregada a Himmler (Garzón, 1997), pero borrada de los archivos por las autoridades franquistas como todos los indicios de su actitud antisemita y cualquier colaboración en el Holocausto (Reverte, 2010).

Desde la novela intrahistórica a la pophistoria: *El violín de Auschwitz*

La novela de Maria Àngels Anglada se abre con tres elementos paratextuales: una dedicatoria, palabras de reconocimiento (p. 9) y una nota (p. 10). En la breve dedicatoria encontramos dos versos solamente: "A las víctimas / *En memoriam*" (p. 7). En las palabras de reconocimiento (p. 9) "La autora expresa su gratitud al *luthier* Ramon Pinto i Comas" [ortografía original]. Y en la nota (p. 10) leemos una promesa de rigurosidad:

> Los documentos que encabezan los capítulos son auténticos. *Cfr.:* Reimund Schnabel, *Macht ohne Moral [Texte imprimé], eine Dokumentation über die SS,* Röderber-Verlag, Frankfurt, 1957 [Traducción al castellano: *Poder sin moral. Historia de las SS*, Seix Barral, Barcelona, 1966].

La narración extra- y heterodiegética que predomina en la novela empieza *in medias res*: Daniel, el protagonista, sale de la celda de arresto, después de cuatro días. Su delito: haberse dormido y no salir puntualmente después del toque de diana. Resulta que Daniel se encuentra preso en "El *Drezflusselager* —el Campo de los Tres Ríos" que, en realidad, no se encuentra en ninguna de las fuentes consultadas, salvo en las reseñas de *El violín de Auschwitz.* Es un detalle interesante para una novela que quiere ser histórica, escrita por una filóloga de renombre y basada en "los documentos auténticos."

Si Daniel, el protagonista, es un personaje ficticio, su mayor enemigo y opresor, "Sauckel, el comandante, aquel gigante sádico y refinado" tiene el apellido de Fritz Sauckel (1894-1946), un destacado político nazi, detenido por las autoridades aliadas, quien fue uno de los doce condenados a muerte durante los juicios de Núremberg; pero esta coincidencia tampoco tiene demasiada importancia para el desarrollo de la intriga. Lo que más importa es la ficción literaria: al entrar al campo Daniel miente declarando que su oficio es "carpintero, ebanista". Sin embargo, es más que carpintero: es luthier. Y, para ser un joven luthier judío de Cracovia, está muy al corriente de todo lo que ocurre en su país bajo la ocupación alemana, y también al corriente de todo lo que toca al "destino de su pueblo":

> Conocía demasiado bien a los que hilaban el destino de su pueblo: aquella especie de asesinos, aquellos oficiales de las Waffen-SS, monstruos disfrazados con uniformes impecables, cuando no estaban salpicados de sangre, bien peinados, con frecuencia hombres de cultura [...]. Para estos goyim [...] no existía el antiguo mandamiento de "no matarás". (pp. 29-30)

El tono de este fragmento es representativo de toda la novela : para una supuesta novela intrahistórica, no se trata de ninguna relectura del pasado. La visión de un campo de concentración es totalmente esquemática: los monstruos en uniformes frente a las víctimas indefensas, personificadas por Daniel y sus amigos del campo. Sin embargo, para estar tan al corriente del destino del pueblo judío, un luthier de Cracovia necesitaría el don de clarividencia, o una conciencia contemporánea de la historia del Holocausto, que posee sin duda la autora de la

novela, pero que resulta inimaginable en un joven judío de los años 40. Por otra parte, a la autora misma le cuesta disciplinar su imaginación y subordinar su relato a una lógica de los hechos históricos, en mera relación con la historia del gueto de Cracovia. Cuando leemos que "al cabo de meses, largos como años, tan llenos de dolor, Daniel dudaba ya de todo" (p. 30), deberíamos preguntarnos cuándo empezó la deportación del gueto de Cracovia (fue el 30 de mayo de 1942), cuándo tuvo lugar la liquidación del gueto (el 13-14 de marzo de 1943), si el destino era Auschwitz (y no lo era: al principio los transportes se dirigieron a Płaszów y a Bełżec; luego a Płaszów para los judíos aptos para trabajar y a Auschwitz, finalmente, para los transportes cuyo destino era la muerte). Resulta, pues, que para un judío precisamente de Cracovia sería poco probable sobrevivir "unos meses" en el campo de exterminio de Auschwitz. Como subraya Katy Hazan en su ensayo sobre los lugares del olvido (la traducción al castellano es mía):

> Un 80% de los judíos no entraba en el campo. Hasta el mes de mayo de 1944 la selección tenía lugar **en el exterior**, en la Judenrampe, entre ambos campos (I y II), en la prolongación de la estación de trenes. Hoy en día completamente abandonada, es confundida con la rampa construida en el 1944, para la llegada de los judíos de Hungría. (Hazan, 2005: 261)

Hablando de una selección en la rampa, en la novela se oyen "los gritos desesperados y ahogados" (p. 80). La frase "No los han matado a tiros" sugiere el uso de los "camiones de la muerte" (p. 81), lo que es un anacronismo, porque en la página siguiente "ya se sabía en el lager que muchos habían escogido el camino de la rebelión y la muerte, resistiendo en el gueto de Varsovia" (p. 82). En realidad, la insurrección del gueto empezó el 19 de abril de 1943. Y en aquel momento ya nadie se servía de los camiones de gas: las ejecuciones masivas con Zyklon B empezaron en Auschwitz en 1941 (en septiembre fueron ejecutadas 900 personas al mismo tiempo). En cambio, los camiones de la muerte, inventados por los soviéticos de la NKVD, fueron utilizados por los miembros de los Einsatzgruppen en el Este a principios de la Segunda Guerra Mundial. Por si fuera poco, para los judíos de Cracovia el primer paso por la cámara de gas tuvo lugar precisamente el 13 de marzo

de 1943: las víctimas fueron los 1492 judíos del gueto de Cracovia. Lo que significa que un judío de Cracovia en uno de los campos de Auschwitz tenía pocas posibilidades de mantenerse vivo y estar en condiciones de conocer el trágico destino de su pueblo, a no ser que se tratase de algún miembro del Sonderkomando que participara en los trabajos de exterminio. Al lado de todos estos errores históricos, los errores ortográficos parecen anodinos: "el Ryneck Głowny" en vez de Rynek Główny (p. 15), "Mathaeus Dobrucky" en vez de Mateusz Dobrucki (p. 16), "Wienasky" en vez de Wieniawski (p. 17), etc.

En resumidas cuentas, para cualquier lector con un buen conocimiento de la historia del Holocausto, la lectura de *El violín de Auschwitz* será por lo menos problemática, mientras que un lector con menos conocimiento y más curiosidad no va a aprender nada más que una visión estereotipada y sesgada de los hechos. Y es una lástima, porque para un escritor en busca de inspiración sobre aquella época trágica, los monumentales estudios históricos —empezando por *The Destruction of the European Jews* (1961) de Raul Hilberg— se entremezclan con testimonios de supervivientes, como *Z Auszwicu do Belsen. Przygody* (2000) del escritor polaco emigrado a Bruselas, el profesor Marian Pankowski (1919-2011); incluyendo también los relatos sobre las orquestas de los campos, como los de Fania Fénelon (*Sursis pour l'orchestre*, 1976), Szymon Laks (*Gry oświęcimskie*, 1976, traducido al francés, inglés y español) o Jacques Stroumsa (*Tu choisiras la vie: violoniste à Auschwitz*, 1998). Sus testimonios demuestran invariablemente que aquella realidad era infinitamente más compleja de lo que nos imaginamos hoy.

Desde la pophistoria a la novela pophistórica: *La Tabla Esmeralda*

Después de comprobar que la supuesta novela intrahistórica de Maria Ángels Anglada, bien documentada y basada en una serie de fuentes históricas, no ofrece a sus lectores nada más que una colección de estereotipos y de lugares comunes, sería poco probable que la llamada "novela coctelera" de Carla Montero nos ofreciera otra cosa que una

serie de clichés. En efecto, la autora madrileña no hace sino aplicar a la letra la receta de Umberto Eco, sabiendo que Eco llegó a más gente con *El nombre de la rosa* (1980), una *opera aperta* con varios niveles de lectura, mezclando elementos históricos, filosóficos, policíacos y eróticos, que con sus ensayos científicos. Hablando de las modas literarias, 30 años después Carla Montero recuerda una anécdota sobre "la coctelera de Umberto Eco":

> un poco de intriga, un poco de sexo, un poco de violencia, una ambientación histórica… y *¡voilá!:* como por arte de magia, sacamos un "bestseller" de la coctelera. Si *El nombre de la rosa* triunfó, no fue únicamente porque Eco aplicara su receta, fue seguramente porque la receta la aplicó un maestro. Y, a veces, ni siquiera esto garantiza el éxito. (Montero, 2010)

El éxito es la palabra clave. Publicar un *bestseller* es el objetivo. En *La Tabla Esmeralda*, hechos históricos tan complejos como la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto, la deportación y el expolio de los judíos forman parte del arsenal empleado metódicamente para atraer al lector mediante una temática cada vez más popular y que vende bien. Tenía razón Vicente Luis Mora cuando en 2007 comparaba la literatura española con el mercado inmobiliario:

> La narrativa española ha dejado de ser literatura para convertirse en mercado editorial. Y su crítica, la crítica oficial, suplementaria, ha dejado de ser crítica literaria, para convertirse en [...] propaganda. Añádanse los agentes literarios, y el terrible poder de los distribuidores, y lo tenemos todo. […] Es una metáfora del sistema inmobiliario nacional, con promotores de obras (los escritores), inmobiliarias (editores), agentes (corredores de fincas), distribuidores (Hacienda…) y compradores, claro. (Mora, 2007: 8-9)

No cabe la menor duda de que la novela de Carla Montero es, desde luego, un exitoso producto comercial. Aparte del misterioso prólogo en la corte de Lorenzo de Médicis (Florencia, 1492), donde aparece brevemente el pintor Giorgio Barbarelli da Castelfranco (el llamado Giorgione), la novela combina dos niveles narrativos. El presente de la narración intradiegética y homodiegética, asumida por Ana

García-Brest, se va alternando con otra narración, esta vez asumida por un narrador omnisciente, que concierne a los años 40 del siglo XX (septiembre de 1942 – abril de 1944). La historia de Ana García-Brest, española, historiadora de arte y novia de un rico empresario y coleccionista alemán, Konrad Köller, se entrelaza con el destino de Sarah Bauer, judía alsaciana y depositaria del secreto de su padre, a su vez perseguida por Georg von Bergheim, un oficial de las SS: ambas historias, aunque separadas temporalmente, tienen un desenlace en común.

La Tabla Esmeralda con sus 743 páginas de intrigas rocambolescas supo ganarse un público joven y entusiasta, tanto en España como en Polonia: los blogueros literarios polacos notaron que la parte contemporánea les parecía bastante esquematizada, pero juzgaron la parte histórica como apasionante y reveladora en muchos aspectos, sobre todo en cuanto a la realidad de París bajo la ocupación nazi. Para un lector especializado, sin embargo, esa realidad histórica donde, en abril de 1944, una judía se pasea tranquilamente por París con su bebé "en el cochecito de paseo" (p. 614) es tan poco verosímil como los amoríos entre una modesta historiadora de arte y un empresario alemán considerado "probablemente uno de los hombres más ricos de Europa" (p. 38), que en realidad es un neonazi y miembro de una sociedad secreta.

Es interesante notar que cada capítulo de la serie "histórica" va encabezado por una corta introducción, una suerte de resumen de los hechos históricos, que parece tomada de Wikipedia: es la versión pop de la Historia que se manifiesta en toda su plenitud. Por eso, me parece justificado resumir los rasgos característicos de la "novela coctelera" con una fuerte dominante histórica y llamarla una novela pophistórica:

1. La novela pophistórica es una novela cuyo referente está obviamente situado en el campo extraliterario, accesible a cualquier lector (Internet) y sin lugar a dudas.
2. La novela pophistórica se apoya en un conocimiento comúnmente compartido de la historia (Wikipedia), una serie de lugares comunes que reflejan las convicciones de la comunidad a la que pertenece el autor y sus lectores.

3. La novela pophistórica tiene por objetivo ganar la popularidad entre sus lectores a través de un tema atrayente, una trama accesible, una visión del pasado exenta de vacilaciones que sirve de fondo para una intriga rocambolesca.
4. La novela pophistórica tiene como efecto "reforzar" las ideas compartidas y que sin embargo en muchas ocasiones suelen ser falsas o estereotipadas.

En vez de ofrecer una relectura del pasado desde los márgenes del poder, como lo prometen las novelas intrahistóricas, las novelas pophistóricas seducen sobre todo al público joven o poco especializado, consumidor de la cultura pop y adepto de los medios de comunicación de masas. Y, como observaba Mario Vargas Llosa criticando la civilización del espectáculo, la literatura *light* propaga el conformismo a través de la complacencia y la autosatisfacción, silenciando cualquier interrogación sobre el pasado y relegando la historia a su masticable versión pop.

En 2016 Carla Montero regresa con una nueva novela pophistórica, *El invierno en tu rostro*, seguramente más íntima y ambiciosa, con un epígrafe de Keats ("Para ti, que has sentido en tu rostro el invierno…"), inspirada en parte en su historia familiar durante y después de la Guerra Civil, pero también en las páginas olvidadas de la historia de Europa, como la última batalla de la Guerra Civil española que tuvo lugar el 10 de febrero de 1943, en la Unión Soviética: en la batalla de Krasny Bor, en una única jornada, murieron 2500 españoles de la División Azul. Desgraciadamente, otra vez, esa complicadísima intriga que incluye a los falangistas, los milicianos, los nazis, los judíos polacos, los espías y los maquis con aquel amplio fondo histórico que abarca desde Oviedo hasta Tánger, pasando por Lyon, París, Varsovia y Mestelewo, sirve básicamente para que los protagonistas, Lena y Guillén, tengan una vida amorosa tan intensa como imposible. Tal vez esté justificado subrayar que la novela pophistórica del siglo XXI reanude, en cierto modo, la tradición más pura de la novela histórica decimonónica, delegando a los personajes históricos a un segundo plano, para dibujar unas historias de amor y terror: algo que siempre satisface al público menos exigente.

Bibliografía

ANGLADA, M.Á. (1994 [2007]), *El violín de Auschwitz*, trad. A. Hernández, Destino, Barcelona.

BARTHES, R. (1967), "Le discours de l'histoire", en: *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, pp. 163-177, https://doi.org/10.1177/053901846700600404.

BOBES NAVES, M.C. (1996), "Novela histórica femenina", en: Romera Castillo, J.N., Gutiérrez Carbajo F., García-Page M. (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Visor, Madrid, pp. 39-54.

CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1988), *La novela femenina contemporánea: 1970-1985: hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, Barcelona.

CICHOCKA, M. (2016), *Estrategias de la novela histórica contemporánea*, Peter Lang, Bern.

DA CUNHA-GIABBAI, G. (1994), *Mujer e historia: La narrativa de Ana Teresa Torres*, Centro de Actividades Literarias El tigre, Caracas.

FÉNELON, F. (1976), *Sursis pour l'orchestre*, Stock, Paris.

FERNÁNDEZ-PRIETO, C. (2006), "La Historia en la novela histórica", Morales, J.J. (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica,* Fundación Fernando Quiñones y Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 165-184.

GARZÓN, J.I. (1977), "El Archivo Judaico del Franquismo", *Revista Raíces*, 33, Madrid, pp. 57-60.

HAZAN, K. (2005), "Topographie-toponymie (II). Les lieux d'oubli. Sur les traces d'extermination", en: *Des voix sous la cendre: manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, Calmann-Lévy, Paris, pp. 261-267.

HILBERG, R. (1961), *The Destruction of the European Jews*, W.H. Allen, London.

HIRSCH, M. (2008), "The Generation of Postmemory", *Poetics Today* 29, 1, Duke University Press, Durham, pp. 103-128.

HUTCHEON, L. (1989), "Historiographical Metafiction. Parody and the Intertextuality of History", en: *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, O'Donnell, P., Con Davis, R. (eds.), The John Hopkins University Press, Baltimore and London, pp. 3-32.

LAKS, S. (1979), *Gry oświęcimskie*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn.

MONTERO, C. (2010), "Las modas literarias", 5.10, [on-line] https://carlamontero.wordpress.com/2010/10/05/las-modas-literarias/, 31.12.2016.
MONTERO, C. (2014 [2012]), *La Tabla Esmeralda*, Penguin Random House, Debolsillo, Barcelona.
MONTERO, C. (2016), *El invierno en tu rostro*, Barcelona, Plaza & Janés.
MORA, V.L. (2007), *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual,* Bartleby, Madrid.
PANKOWSKI, M. (2000), *Z Auszwicu do Belsen. Przygody*, Czytelnik, Warszawa.
REVERTE, J.M. (2010), "La lista de Franco para el Holocausto", *El País*, 20.06.2010, [on-line] http://elpais.com/diario/2010/06/20/domingo/1277005953_850215.html, 31.12.2016.
RIVAS, L.M. (2000), *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana,* Universidad de Carabobo, Valencia.
STROUMSA, J. (1998), *Tu choisiras la vie: violoniste à Auschwitz*, Éds. du Cerf, Paris.
UNAMUNO, M. de (1895 [1986]), *En torno al casticismo*, Alianza, Madrid.
VARGAS LLOSA, M. (2009), "La civilización del espectáculo", *Letras Libres*, Editorial Vuelta, Madrid & México D.F., [on-line] http://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-civilizacion-del-espectaculo, 31.12.2016.
WESSELING, E. (1991), *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel,* Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins.
La Biblioteca de la Deportación, [on-line] https://bibliotecadeladeportacion.blogspot.com/p/catalogo.html, 10.02.2019.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 161-176
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.11

Maksymilian Drozdowicz
Ostravská univerzita v Ostravě
maksymilian.drozdowicz@osu.cz

Ernesto Cardenal y Francisco
La iglesia como objeto de análisis poético-teológico

Resumen:
El Papa Francisco y el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal coinciden en muchos aspectos al interpretar la teología de la comunidad. Cardenal, un representante de la Teología de la Liberación, y el Papa Francisco, que va al encuentro de dicha teología, son dos personajes característicos del pensamiento latinoamericano. En Ernesto Cardenal, autor de *Cántico cósmico* y el Papa actual, autor de encíclicas que tocan el tema de la Iglesia como comunidad, se pueden encontrar puntos en común. En el presente estudio se va a proseguir con la característica del cántico y de la encíclica como dos géneros y herramientas para describir la realidad eclesial, para profundizar en la visión de la Iglesia como comunidad de los pobres y necesitados. La de Francisco y Cardenal, son posturas similares pero la ortodoxia del Pontífice exige algo más de lo que propone el poeta-sacerdote rebelde de Nicaragua.

Palabras clave: Papa Francisco, Ernesto Cardenal, Teología de la Liberación, Iglesia católica, encíclica

Abstract:
Ernesto Cardenal and Francis. The Church as an Objective of Poetic and Theological Analysis
The views of Pope Francis and the Nicaraguan poet Ernesto Cardenal converge in many aspects when interpreting the theology of the community. Cardenal, the

representative of the Liberation Theology, and Pope Francis, who heads toward the mentioned theology, are the two personalities of the Latin American thought. Cardenal, the author of *Cántico cósmico,* and the current Pope, the author of the encyclicals on the topic of the Church as a community, can find some common points. This study will continue with the characteristics of the canticle and encyclical as the two genres and means of description of the ecclesiastical reality. Furthermore, the study will focus on the deepening of the vision of the Church as a community of the poor and needy. The attitudes of Francis and Cardenal are similar, but the orthodoxy of the Sovereign Pontiff requires even more than the rebellious poet-priest from Nicaragua proposes.

Key words: Pope Francis, Ernesto Cardenal, liberation theology, catholic Church, encyclical

1. Doctrina

Las fuentes de la teología católica están siendo estudiadas con más rigor a partir del siglo XIV, a partir del español Melchor Cano (1509-1560), cuya obra *De locis theologicis* (1563) marca la cumbre de la metodología teológica, desarrollada y perfeccionada luego por el Concilio Vaticano II que ha establecido seis categorías conductoras de la eclesiología: pueblo de Dios, templo del Espíritu Santo, casa de Dios, *communio*, sacramento y Cuerpo Místico de Cristo. Con el ingrediente personalista de Juan Pablo II, la Iglesia católica se considera cristocéntrica, ya que solamente Jesús trae al hombre una verdadera libertad (Napiórkowski, 2011: 39, 13). Con el Papa Francisco, a partir de 2013, ocurre el cambio de acentos en la eclesiología. La Iglesia ya empieza a apuntar a la humanidad herida. Para Francisco, la Iglesia es como un hospital de sangre, donde hay heridos a quienes se busca en las periferias de la sociedad. La Iglesia de Francisco ya no se conforma con la feligresía que llega obedientemente a los templos cada domingo (Bargielska, 2016: 17) – es sobre todo misionera y de salida. Así lo asegura el Papa en la exhortación apostólica *Evangelii gaudium* (EG): "[...] no podemos quedarnos tranquilos en espera pasiva en nuestros templos" (*EG*, 15). En Cracovia, en la Jornada Mundial de la Juventud,

en 2016, el Papa subrayó la verdad sobre la Iglesia-Madre "siempre atenta", que se empeña en que sus hijos vivan "una conversión que les devuelva la alegría de la fe y el deseo de comprometerse con el Evangelio" (*EG*, 14).

Repetidas veces en las enseñanzas de Francisco aparece el concepto de *vicinanza* en el sentido de 'estar cerca', 'el salir al encuentro con los demás', 'el toque', así como se toca un cuerpo sufriente (Sporniak, 2016: 23). De ahí viene la novedad que consiste en descentralizar la Iglesia (cfr. *EG*, 16). Es vital, recuerda el Pontífice, "que hoy la Iglesia salga a anunciar el Evangelio a todos, en todos los lugares, en todas las ocasiones, sin demoras, sin asco y sin miedo. La alegría del Evangelio es para todo el pueblo, no puede excluir a nadie" (*EG*, 23). Es necesario un cambio radical porque la *Ecclesia* "no es una aduana, es la casa paterna donde hay lugar para cada uno con su vida a cuestas" (*EG*, 47). Al salir afuera, esta Iglesia se ensucia y mancha, pero más vale arriesgar que quedarse en sus seguridades (*EG*, 49). También Francisco pide: "No quiero una Iglesia preocupada por ser el centro y que termine clausurada en una maraña de obsesiones y procedimientos" (*EG*, 74), sino que ella se abra, sin centrarse en una sola nación o raza, porque eso conduce a fanatismos (*EG*, 117).

2. Bartolomé de las Casas y su "escuela"

Los pobres para el Papa Francisco, del mismo modo que los indios para fray Bartolomé de las Casas, son las personas más importantes de la Iglesia: "Hay que decir sin vueltas que existe un vínculo inseparable entre nuestra fe y los pobres. Nunca los dejemos solos", dice Francisco (*EG*, 48). El Pontífice argentino desarrolla este deseo al pedir aún más: "una Iglesia pobre para los pobres", quienes "tienen mucho que enseñarnos", porque ellos "en sus propios dolores conocen al Cristo sufriente". Por eso es necesario que evangelicen a toda la Iglesia, que se pongan "en el centro del camino de la Iglesia" (*EG*, 198). El obispo de Chiapas, a raíz de la crítica hecha por Montesinos y a consecuencia de una lectura atenta de un fragmento de la Biblia (concretamente Eclo 24, 18-22), descubre una mutua y estrecha relación entre los

conceptos: 'pobre', 'pan', 'sacrificio eucarístico' y 'libertad' (Dussel, 1983, 18-27). Fray Bartolomé, al rezar en el ofertorio de la misa: "Bendito seas, Señor, Dios del Universo, por este *pan*, *fruto* de la tierra y del *trabajo* del hombre, que recibimos", se da cuenta que no quedan lejos estos tres elementos: trabajo, tierra (*naturaleza*) y pan (*fruto*). Y como Jesús "se despojó tomando la condición de servidor" (Flp 2, 6-7), hay que demostrar el valor del esclavo como hombre que trabaja. Dussel advierte que el esclavo-siervo (*hebed*) en hebreo significa 'hombre que trabaja'. Tomando a Bartolomé por modelo, la Iglesia debe practicar la justicia, ya que es ella la prometida para los *anawim* bíblicos: pobres, trabajadores y desamparados. En conclusión:

> La justicia es el negar la negación del pecado. Lo que el pecado ha asesinado la justicia lo resucita, le da de nuevo vida. El pecado roba el producto del trabajo. La justicia restituye el fruto del trabajo: niega al robo, afirma al desposeído, al pobre. (Dussel, 1983: 24)

El poeta nicaragüense Ernesto Cardenal toma en su poesía el ejemplo del gran dominico. Con su propio ejemplo, al fundar la comunidad en el archipiélago de Solentiname, parece imitar al obispo de Chiapas, evocado también en su poesía, por ejemplo en "Cantiga 15": "Y quiso [Bartolomé de las Casas] fundar una comunidad de paz al sur del lago / (por Solentiname) [...]" (Cardenal, 2012a: 116). Varias veces las Casas es presentado como profeta, un modelo de vida, el que atrae a los indígenas. El poeta deja constancia de eso en "Cantiga 38": "Hasta que Las Casas dijera (Las Casas creo) / «Todas las naciones del mundo son hombres»" (Cardenal, 2012a: 340). El poeta expresa su aprecio por este personaje en otras aseveraciones:

> Repicaron las campanas de alboroto con las Leyes Nuevas.
> Y unos se entristecían.
> maldecían a Fray Bartolomé de Las Casas.
> Sin hombre no hay mundo
> dijo al antropólogo el campesino chileno.
> (Cardenal, 2012a: 197)

Para Cardenal, el continuador del gran dominico es cualquier mártir caído en la lucha contra las injusticias; el que, muchas veces, debe combatir como guerrillero. El poeta piensa en centenares de desconocidos, sin nombre, pero reconociendo también a otras figuras conocidas como San Óscar Arnulfo Romero ("San Monseñor Romero" – Cardenal, 2012a: 197), obispo de San Salvador, beatificado en 2015 y canonizado en 2018 por el Papa Francisco. Cardenal lo "canoniza" antes, lo trata como a un santo. También al grupo de estos luchadores incansables pertenece el obispo Pedro Casaldáliga (*ibidem*) o el padre Gaspar García Laviana: "Por eso el español García Laviana se quitó la sotana / y se metió al Frente, y murió combatiendo" (Cardenal, 2012a: 231).

Otro combatiente lascasiano sería el presbítero y guerrillero colombiano Camilo Torres. De él –como de un buen hombre de la Iglesia– se deja constancia en *Las ínsulas extrañas* (2002):

> Él había sacrificado el poder celebrar la eucaristía para crear las condiciones que la hicieran más auténtica. El sacrificio de la misma no podía ser válido si antes no se realiza el amor al prójimo. [...]. Una cosa novedosa en Camilo es que llamaba a la unión de marxistas y cristianos para luchar por la revolución. No estar discutiendo si Dios existe, cuando sabemos que la miseria existe. (Cardenal, 2002: 66)

Viene a la memoria la figura del padre Camilo Torres descrito poéticamente en *Cántico cósmico*:

> Comunión...
> RECUERDO DE MI PRIMERA COMUNIÓN
> *Camilo Torres Restrepo*
> (con su camisita marinera)
> Como lo teníamos enmarcado en nuestra isla de Solentiname.
> Adonde había llegado como solitario coco.
> Tu sangre vino para todos
> tu cuerpo pan para todos.
> (Cardenal, 2012a: 157)

Para Cardenal, al grupo de los que supieron "dejar sus ritos y ver los problemas del pueblo" (Cardenal, 2002: 328) pertenecen, también mencionados en *Cántico cósmico*, el trapense norteamericano Thomas Merton, el teólogo chileno Segundo Galilea, el padre marxista chileno Raúl Blanquart, el padre norteamericano Daniel Berrigan, la fundadora de *Catholic Worker* Dorothy Day, los sacerdotes-obreros y varios otros activistas en el campo teológico-social, incluido el poeta y ex-seminarista nicaragüense Leonel Rugama y, por supuesto, el mismo Ernesto 'Che' Guevara.

Cardenal, defensor del pobre al igual que Bartolomé de las Casas, se declara partidario del Papa Francisco: "Siempre he estado dentro de la Iglesia. Siempre sigo estándolo y ahora con más gusto con el Papa Francisco" ("Francisco es mejor...", 2016). Confiesa incluso que el Papa Francisco lo ha conquistado y que con él llegó al Vaticano "la verdadera revolución". En las entrevistas Cardenal siempre dice sentirse identificado con este Papa por las siguientes razones:

> Es un Papa que no quiere actuar como Papa, por eso ha escogido el título de obispo de Roma. No ha querido vivir en el Palacio Pontificio. [...]. Está haciendo una verdadera revolución en el Vaticano, y eso es una revolución en la Iglesia y una revolución en el mundo. ("Francisco es mejor...", 2016)

El nicaragüense le considera a Francisco como un político atrevido: "[...] el Evangelio [...] es un mensaje político, que es cambiar el mundo para que haya un mundo mejor después de 100 mil años de desigualdad" ("Ernesto Cardenal: «Francisco...»", 2014) y dice aplaudir los pasos del Papa Francisco, muy distinto de los dos "funestos" pontífices anteriores (González Harbour, 2015). El actual Papa elige la pobreza como el camino propicio de testimonio de la Iglesia. Cardenal lo ve del mismo modo, declarando su amistad con el obispo Pedro Casaldáliga de la Amazonia, quien dijo: "Mientras haya pobres, habrá teología de la liberación" (Cardenal, 2015). En este sentido, y partiendo de esta afirmación, se debe considerar a Francisco y a Cardenal como dos promotores en la búsqueda de soluciones teológicas para el escándalo de la pobreza.

Según consta en la carta encíclica *Lumen fidei* (*LF*) del Papa Francisco, la Iglesia une a los creyentes y los conduce por los caminos de la fe (LF, 38), ya que la unidad de la Iglesia significa la unidad de la fe (*LF*, 47)[1]. Al pedir en la encíclica *Laudato sì* (*LS*) la unidad de los miembros de la Iglesia, el Papa Francisco no pierde de vista a los pobres (cfr. *LS*, 7), evocando la voz de los obispos paraguayos:

> Todo campesino tiene derecho natural a poseer un lote racional de tierra donde pueda establecer su hogar, trabajar para la subsistencia de su familia y tener seguridad existencial. Este derecho debe estar garantizado para que su ejercicio no sea ilusorio sino real. (*LS*, 94)

Dicha encíclica "ecológica" busca aplicaciones concretas de la doctrina social de la Iglesia. Francisco hace de la tierra un objeto de preocupación y amor, proponiendo un ecologismo que respete al pobre, lo dignifique y le proponga el ideal de una «civilización del amor»", (como quiso Pablo VI). En la exhortación apostólica *Amoris laetitia* (*AL*) el Papa insiste, además, en unir doctrina y praxis sociales (*AL*, 1 y 3).

3. Cardenal y Francisco: *ora, labora et collabora*

Buscando su segunda vocación, la de un contemplativo religioso, el poeta Ernesto Cardenal encuentra en su camino al otro poeta, Thomas Merton, y con él, como maestro de novicios, vive el tiempo de noviciado en la abadía trapense de Gethsemani, Kentucky. Más tarde recuerda las imágenes que le han marcado de por vida. Los monjes trapenses pasan sus noches en vela rezando y se parecen a "las lámparas de las vírgenes prudentes esperando / al esposo en la noche de los Estados Unidos" (Cardenal, 1994: 102). La vía contemplativa iniciada en la Trapa tiene para Cardenal su continuación cuando funda la comuna en Solentiname al reunir "partículas conscientes de un solo organismo" (Cardenal, 2012a: 82), el de la Iglesia. Pone en marcha el proyecto de

[1] Según el citado aquí San León Magno, "Si la fe no es una, no es fe".

San Benito de *ora et labora*, al practicar el amor fraterno y la solidaridad con los pobres. De ahí dice sentir la fuerza de la Iglesia:

> No olvidemos que San Benito fue capaz de transformar a toda Europa. Si hubiera estado aislado, como ahora algunos quieren estarlo, no hubiese sido proclamado patrono de ese continente. (Flores, 1975: 180)

Sugiere que es necesario conservar el alma contemplativa de la Iglesia que debería saber orar por el hermano sufriente. De lo contrario, si no tiene lugar el *aggiornamento* en los monasterios contemplativos, obtendremos una caricatura de la vida monacal:

> Hay conventos de monjitas, que como de algo tienen que vivir,
> viven de la venta de reliquias
> un hilo de la sotana de San Juan Bosco,
> un polvito de huesito de San Caralampio.
> (Cardenal, 2012a: 309)

La experiencia de la comuna de Solentiname es bien conocida a través de los sermones compartidos de *El Evangelio en Solentiname* (1975, reed. 2006) y las memorias de *Las ínsulas extrañas*. Cardenal recapitula en estas obras su idea de la contemplación y explica su eclesiología. Intuye que Solentiname fue un experimento de ser individuo solitario pero buscando compañía: "¿Cuáles islas? Las islas somos todos. // También Solentiname" (Cardenal, 2012a: 348). La contemplación y el trabajo con los jóvenes le hace más radical y, en consecuencia, en Solentiname crece la conciencia de la revolución, por lo cual, más tarde, algunos de sus miembros toman las armas y se sublevan contra el somocismo. El mismo Cardenal cree en el futuro de la Iglesia católica en América Latina, unida ideológicamente con el marxismo (cfr. Dalton, 1974: 31).

El mencionado Thomas Merton le enseñó a Cardenal que el amor es lo básico. La mejor tríada de los medios para cultivarlo es: la *pobreza*, la *muerte* y la *comunidad* (Flores, 1975: 176). De ahí la importancia de la noción de 'comunidad' en toda la producción de este

poeta nicaragüense.[2] Merton mostró dos caras de la Iglesia: la práctica (*labora*) y la contemplativa (*ora*), entre las cuales no habría, según él, separación. Ernesto trata de no repetir los errores de varias organizaciones eclesiales ricas como lo son ciertas órdenes llamadas "mendicantes". Explica la principal diferencia entre su propio modelo de la Iglesia y el tradicional, haciendo referencia a su comunidad isleña:

> Esto no es un monasterio. He querido fundar, más bien, una pequeña comuna en Solentiname. Y las diferencias que hay entre esto y la trapa son todas las que puede haber entre una pequeña comuna sin reglas ni estatutos y un monasterio con tantos reglamentos y tradiciones, etc., como ésos. (Flores, 1975: 181)

Además, continúa aclarando la peculiaridad de su fundación:

> Era un grupito, no fue ni marxista ni cristiano, no fue nada, teníamos una orientación marxista y cristiana, revolucionaria, pero algo muy pequeño, insignificante que luego se hizo un mito. [...] la revolución es lo que nos ha hecho humanos, toda la humanidad ha vivido de revolución en revolución [...] revolución es amor. (González Harbour, 2015)

Como declara él mismo, la sencillez, la pobreza y el compartir (es decir, *collaborare*), se convirtieron en una regla en su pequeña comuna. El momento central en ella siempre fue el día de domingo, con la misa comentada y el sermón en forma de coloquio abierto:

> [...] las misas eran todos sentados en una mesa, alrededor de la mesa. Ernesto Cardenal a la cabeza, ¿eh?, con la liturgia de la palabra que leía; las lecturas, hacían las lecturas, las comentábamos, y pasábamos a la eucaristía, que lo…era una experiencia realmente de vivir lo sagrado del rito. Vivíamos eso, eso era muy bello, las misas eran como ajenas totalmente a las misas obligatorias del colegio, ajenas a los beatos [...]. (Dueñas García de Polavieja, 2012a: 9)

A través de este tipo de encuentros, se promovía un modelo de Iglesia no clerical y libre de una solemnidad ostentosa. Prevalecía la

[2] Acerca de este tema remitimos a Drozdowicz (2015).

fraternidad y no el rito: "[...] el asunto es que era una sola familia… me atrevo a decir que era como una sola familia toda la comunidad de Solentiname, porque era muy unida, muy unida" (Dueñas García de Polavieja (2012a: 10). Con este fin propuesto y para dar preferencia a las relaciones interpersonales, el poeta-sacerdote hizo suprimir las procesiones, muchas devociones a la Virgen, hizo disminuir el número de ornamentos, ritos excesivos (Cardenal, 2002: 228). En fin, en Solentiname la Iglesia (y el cristianismo) se presenta como simple, latinoamericanista, con la forma de vestir y ser campesina, ya que se usaba como hábito una "cotona blanca, blue jeans, sandalias", para imitar mejor a los pobres del lugar y atraerlos (López-Baralt, 2012a: 14).

También por el personaje de Thomas Merton, Cardenal se acerca al Papa Francisco. El Pontífice reconoció a este contemplativo trapense al referirse a él durante su visita a los Estados Unidos en verano de 2016. El poeta le atribuye a Francisco el tener un instinto pluralista, ya que Merton, como reformador de la Iglesia preconciliar, buscaba atar los cabos sueltos entre las religiones. He aquí las palabras que expresan la similitud del pensamiento entre el argentino y el nicaragüense:

> [...] Thomas Merton fue el que me dio la formación espiritual, fue mi padre espiritual y ha sido una de las personas más importantes de la Iglesia de hoy. Me pareció muy bueno que el Papa Francisco se lo mencionara a los norteamericanos en el Congreso de los Estados Unidos. Él fue uno de los reformadores de la Iglesia en sus escritos como el Papa Francisco. Y una de las cosas en los que más insistió Merton fue en un pluralismo religioso [...]. El pluralismo religioso es que todas las religiones nos llevan a Dios y que todas las religiones son verdaderas. [...]. Pero la máxima verdad es que ninguna religión nos debe dividir. Y esto es lo que también nos enseña el Papa Francisco. ("Francisco es mejor...", 2016)

Justificando su teología, Cardenal se vale de ciertos fragmentos de los Padres y Doctores de la Iglesia al explicar las ansias que siente ahora el pueblo en varios países del mundo:

> L Iglesia decía: Recuerda que no eres propietario, sólo administrador de los bienes que son de todos. La Iglesia predicaba el comunismo. A eso se debe que surgiera el comunismo en Occidente –aun cuando fue al margen del cristianismo. Comunistas fueron los Padres de la Iglesia. (Cardenal, 2002: 319)

Y entre comunistas hay que contar a San Gregorio de Nisa, San Agustín, San Basilio, San Clemente Romano, Tertuliano. También toda la Biblia "está siempre hablando de la lucha de clases" (Cardenal, 2002: 320). Lo mismo parece intuir el Papa, al afirmar en una entrevista reciente para el diario *La Repubblica*:

> Son los comunistas los que piensan como los cristianos. Cristo ha hablado de una sociedad donde los pobres, los débiles y los excluidos sean quienes decidan. No los demagogos, los barrabás, sino el pueblo, los pobres, que tengan fe en Dios o no, pero son ellos a quienes tenemos que ayudar a obtener la igualdad y la libertad. (*El Confidencial*, 2016)

Indudablemente, tanto para Francisco como para Cardenal, la Iglesia necesita ser depurada de los malos ministros, de la ostentación, de la elección de una vida cómoda. En una de las entrevistas dice el poeta: "Jesucristo [...] echó a latigazos a los mercaderes que habían hecho del templo, de la casa de Dios, un lugar de especulación" (Dalton, 1974: 23). Esta situación muestra también la osadía de un renovador religioso que muestra el *furor Domini* sagrado para establecer nuevos paradigmas. De ahí que el padre Ernesto diga que "Jesús, que no observó las leyes de los judíos, rompió con el Sábado, puso en peligro el Templo, se juntó con los publicanos y pecadores, y habló de poseer algo divino, sólo propio de [Y]avé" (Dapaz Strout, 1975: 110).

Cardenal critica el anticlericalismo, atacando la situación religiosa en Colombia, donde (en Antioquia) había completado sus estudios teológicos. A base de sus experiencias transcribió con amargura las palabras de Fernando González: "En Colombia todos somos seminaristas" (Cardenal, 2002: 16). Y también:

> Colombia es el país más católico de América Latina, y Antioquia, donde nosotros estábamos, es el departamento más católico de Colombia [...].

> Y allí [en Antioquia] se ha visto a un cura cargando una gran cruz en la que clava los billetes que le dan hasta que la cruz queda toda cubierta de billetes. [...]. Y actualmente con el narcotráfico, los llamados sicarios, los niños organizados para asesinar, son devotos de la Virgen de la Sabaneta, su patrona, y van a ella a rezarle (como los toreros a la Macarena antes de la corrida) para que no les falle la puñalada o el tiro. ¡Cuánta religiosidad ha habido en Antioquia, Ave María! (Cardenal, 2002: 16-17)

Para Cardenal, el clericalismo es una postura equivocada, porque Jesús pertenecía a la casta sacerdotal y ninguno de sus apóstoles fue del estado clerical. Al contrario, los sacerdotes, fariseos y expertos en la ley religiosa son el blanco más frecuente de sus ataques, incluso airados. El clericalismo (sacerdotalismo) es responsable de la popularización del modelo equivocado del sacerdocio, concebido como el ascenso social (Cardenal, 2002: 18, 63).

Ampliamente comentado en la poesía de Cardenal es el mal de la riqueza de la Iglesia, observada en el modo de vivir de sus ministros, curas, obispos, nuncios y cardenales. Es recordado el lujo de la nunciatura en Bogotá, con sus carísimos cristales de vidrios de sus ventanas repetidamente rotas a propósito por los jóvenes manifestantes. Después, dentro del palacio, "se veía todo el lujo insensato" (*ibidem*). En *Cántico cósmico* se retoman las críticas del esplendor de la Iglesia:

> *Templo de Dios.*
> *Templo de Dios.*
> *Templo de Dios.*
> Templo de Dios por donaciones de cueva de ladrones.
> "Los ricos que pasan en sus carros que echan polvo"
> (Cardenal, 2012a: 205)

El acercamiento de la Iglesia a los centros de poder es algo nefasto. Mientras los prelados frecuentan las casas de los gobernantes, Jesús está en otra parte: "Xto. presente en las celdas de las cárceles / y no en los palacios episcopales" (Cardenal, 2012a: 272). Presionados por los dictadores y sus gobiernos, los obispos desvían la atención del pueblo de los temas verdaderamente importantes ("peligrosos").

Debido a eso un obispo canario "bajo Somoza III inauguró / su episcopado con importantísima pastoral sobre / aquel gravísimo mal: / la minifalda" (*ibidem*). Citado, en *La revolución perdida*, José Coronel Urtecho resumió sarcásticamente el estado de estas cosas: "El Vaticano se acostó con la Agencia Central de Inteligencia" (Cardenal, 2004: 319), convirtiéndose la Iglesia en una institución "zombificada" (Cardenal, 2012a: 195). En "Cantiga 24" los obispos son "herejes" porque desconocen los problemas de sus pueblos, formando una casta de privilegiados (Cardenal, 2012a: 193). También el Papa Francisco critica este problema, condenando las alianzas *non sanctas* con las dictaduras de antaño y con el capital. Se atreve a echarle la culpa a los prelados y, en *Evangelii gaudium*, clarifica el sentido de la responsabilidad global de los jerarcas:

> No nos hagamos los distraídos. Hay mucho de complicidad. ¡La pregunta es para todos! En nuestras ciudades está instalado este crimen mafioso y aberrante, y muchos tienen las manos preñadas de sangre debido a la complicidad cómoda y muda. (*EG*, 211)

En la actualidad la Iglesia, por cierto *semper reformanda*, exige una reforma urgente y con miras al orden mundial:

> Pero en el Vaticano, vino viejo en odres viejos,
> en odres tan viejos como la palabra odres.
> Nos acusan por nuestros augurios triunfalistas.
> ¿Pero alguna vez ha habido un profeta conservador
> o reaccionario?
> (Cardenal, 2012a: 155)

Como hemos observado, Cardenal considera que el Vaticano, por falta de impulso, no se atrevía a grandes cambios y solo habría que esperar al otro Papa, el argentino, para que las cosas se movieran de su lugar, si fuera necesario.

4. Conclusión

La obra del poeta-profeta Cardenal propone dejar las diputas estériles entre teólogos y volver a los orígenes, "cuando el hombre vivía una

vida simple, armónica y regida por las leyes divinas" (Oviedo, 2005: 126). Del otro lado de la trinchera (que, con el Papa Francisco, parece más una mesa redonda) tenemos al Papa que sugiere volver al estado de inocencia de la Iglesia. Dejando al lado sus "lentes dogmáticas" (Oviedo, 2005: 127), tanto el Pontífice como su oveja son hombres de futuro. Y, aunque aún no se han encontrado en persona, están ya sentadas las bases para hacer las paces con la Teología de la Liberación. Se sabe que entre el padre Ernesto y su Pastor ha surgido la simpatía. Y en griego *sympátheia* significa simplemente 'sentir igual que otro'.

Bibliografía

BARGIELSKA, J. (2016), "Kurier z perłą", *Tygodnik Powszechny*, 32, pp. 17-18.

BARRERA PARRILLA, B. (2008), "La poesía de Centroamérica: vanguardia y postvanguardia", en: Barrera, T. (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. T. III. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, pp. 559-577.

CARDENAL, E. (1994), *Poesía*, Libresa, Quito, [on-line] https://books.google.es/books?isbn=9978802517, 5.09.2016.

CARDENAL, E. (2002), *Las ínsulas extrañas. Memorias 2*, Editorial Trotta, Madrid.

CARDENAL, E. (2004), *La revolución perdida. Memorias 3*, Editorial Trotta, Madrid.

CARDENAL, E. (2012a), *Cántico cósmico*, 4ª ed. corregida, Editorial Trotta, Madrid.

CARDENAL, E. (2012b), *Que voy de vuelo. Antología mística*, Anamá Ediciones, Managua.

CARDENAL, E. (2015), "La revolución del Papa Francisco". *Huffington Post*, 30.01.2015, Madrid, [on-line] http://www.huffingtonpost.es/rev-ernesto-cardenal/francisco-un-nuevo-Papa_b_6569358.html, 9.09.2016.

DAPAZ STROUT, L. (1975), "Nuevos cantos de vida y esperanza. Los salmos de Cardenal y la nueva ética", en: Promis Ojeda, J. (et al.), *Ernesto Cardenal. Poeta de la liberación latinoamericana*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, pp. 107-131.

DALTON, R. (1974), "Apuntes de dos encuentros con Ernesto Cardenal", en: Cardenal, E., Castro, F., *Cristianismo y Revolución*, Editorial Quetzal, Buenos Aires, pp. 9-31.

DROZDOWICZ, M. (2015), *En busca del Reino de Dios. La dimensión comunitaria de la obra de Ernesto Cardenal*, Ostravská univerzita-Filozofická fakulta, Ostrava.

DUEÑAS GARCÍA DE POLAVIEJA, I. (2012), "Historia oral de la resistencia nicaragüense al somocismo: el proyecto de Ernesto Cardenal en Solentiname como paradigma de la liberación", *Naveg@mérica. Revista Electrónica de la Asociación Española de Americanistas*, 8, Murcia, pp. 1-15, [on-line] https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/150111, 1.08.2016.

DUSSEL, E. (1983), *Historia general de la Iglesia en América Latina*, tomo I/1. *Introducción general*, CEHILA Ediciones-Sígueme, Salamanca, [on-line] biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20120215104509/iglesia2.pdf, 25.09.2016.

"El Papa asegura que «son los comunistas los que piensan como los cristianos»" (2016), *El Confidencial*, 11.11.2016, Pozuelo de Alarcón [Madrid], [on-line] http://www.elconfidencial.com/sociedad/2016-11-11/papa-francisco-comunistas-cristianos1288123/, 11.11.2016.

"Ernesto Cardenal: «Francisco es un milagro, un Papa que ha renunciado a vivir como Papa»" (2014), *Periodista Digital*, 26.06, Madrid, [on-line] http://www.periodistadigital.com/religion/america/2014/06/26/ernesto-cardenal-francisco-es-un-milagro-un-Papa-que-ha-renunciado-a-vivir-como-Papa-iglesia-religion-poeta-sacerdote-nicaraguense-leccion-jesus-mensaje.shtml, 9.09.2016.

FLORES, F.J. (1975), "Comunismo o Reino de Dios. Una aproximación a la experiencia religiosa de Ernesto Cardenal", en: Promis Ojeda, J. et al., *Ernesto Cardenal. Poeta de la liberación latinoamericana*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, pp. 159-190.

FRANCISCO (2013a), *Evangelii gaudium*, Tipografía Vaticana, Vaticano, [on-line] https://w2.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_exhortations/documents/Papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium_sp.pdf, 1.08.2016.

FRANCISCO (2013b), *Lumen fidei*. Tipografía Vaticana, Vaticano, [on-line] http://w2.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/encyclicals/documents/Papa-francesco_ 20130629_enciclica-lumen-fidei_sp.pdf, 1.08.2016.

FRANCISCO (2015), *Laudato sì*, Tipografía Vaticana, Vaticano, [on-line] http://w2.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/encyclicals/documents/Papa-francesco_ 20150524_enciclica-laudato-si_sp.pdf, 1.08.2016.

FRANCISCO (2016), *Amoris laetitia*, Tipografía Vaticana, Vaticano, [on--line] http://w2.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_exhortations/documents/Papa-francesco_esortazione-ap_20160319_amoris-laetitia_sp.pdf, 1.08.2016.

"Francisco es mejor de como podríamos haberlo soñado. Entrevista con Ernesto Cardenal" (2016), *El País*, 12.02, Madrid, [on-line] http://internacional.elpais.com/internacional/2016/02/11/actualidad/1455197417_056596.html, 9.09.2016.

GONZÁLEZ HARBOUR, B. (2015), "Ernesto Cardenal: «El Papa Francisco hace la revolución». Entrevista", *El País-Cultura*, 02.06.2015, Madrid, [on-line] http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/02/babelia/1433240553_228692.html, 9.09.2016.

La Biblia Latinoamericana (1989), edición pastoral, texto íntegro traducido del hebreo y del griego, 30ª ed. San Pablo-Editorial Verbo Divino, Madrid-Estella.

LÓPEZ BARALT, L. (2012), "Introducción", en: Cardenal, E., *Que voy de vuelo. Antología mística*, Anamá Ediciones, Managua, pp. 11-41.

NAPIÓRKOWSKI, A. (2011), *Kościół dla człowieka. Błogosławionego Jana Pawła Wielkiego mistyka eklezji*, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Kraków.

OVIEDO, J.M. (2005), *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Alianza Universidad, Madrid.

SPORNIAK, A. (2016), "Franciszek do biskupów", *Tygodnik Powszechny*, 32, p. 23.

VARELA-IBARRA, J. (1974), "La poesía de Ernesto Cardenal", *Mester*, IV. 2, Los Ángeles, pp. 137-140.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 177-194
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.12

Adriana Sara Jastrzębska
Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała
ajastrzebska@ath.bielsko.pl

Una literatura cómplice

Convención y poética narco en *Comandante Paraíso* de Gustavo Álvarez Gardeazábal

Resumen:
El artículo presenta el subgénero o modalidad novelesca de la narconovela en la que el narcotráfico y sus secuelas han repercutido en la configuración estética y axiológica del mundo representado. Tomando como ejemplo la novela *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, se indican los elementos claves de la convención literaria narco y los rasgos particulares de su poética: 1) el mundo representado está basado en contrastes y dicotomías, 2) distorsión antirrealista del protagonista y su entorno a través de la hiperbolización o un grado variable de mitificación, 3) «participación directa», expresada con más frecuencia mediante la primera persona gramatical 4) incorporación de la oralidad 5) variedad de registros y estilos que permite interpretar la narconovela como un enfrentamiento dinámico de paradigmas culturales distintos.

Palabras clave: Colombia, narconovela, narco, narrativa colombiana, Gustavo Álvarez Gardeazábal

Abstract:
Complicity of the Literature. Narco Convention and Poetics in *Comandante Paraíso* by Gustavo Álvarez Gardeazábal
The article examines the narconarrative (narconovela), a fiction sub-genre or mode in which drug trafficking and its consequences have had repercussions

on the aesthetic and axiological configuration of the represented world. Based on the example of *Comandante Paraiso* (2002), a novel by Gustavo Álvarez Gardeazábal, key elements of the 'narco' literary convention and the particular features of its poetics are specified. These are: 1) the represented world based on contrasts and dichotomies, 2) antirealist distortion of the protagonist and his environment by hyperbolization or a variable degree of mythification, 3) "direct participation" expressed usually by the first person narration, 4) incorporation of orality, 5) variety of registers and styles that allows for the interpretation of the narconarrative as a dynamic confrontation of cultural paradigms.

Keywords: Colombia, narconarrative, narco, Colombian fiction, Gustavo Álvarez Gardeazábal

"Los novelistas van siempre un paso adelante de la realidad (…) Expandida como un virus, la cultura narco pone y derriba Gobiernos, compra y vende conciencias, se toma la vida de las familias y ahora la vida de las naciones. La cultura narco es la cultura del nuevo milenio" – observó en 2010 Tomás Eloy Martínez (2010) respecto a la proliferación, sobre todo en Colombia y México, de obras literarias sobre el narcotráfico, sus consecuencias y la guerra contra las drogas. El narcotráfico y su particular cultura (la llamada narcocultura) aparecen como tema literario poco después del auge del fenómeno en la vida real, primero en Colombia en los años 90 del siglo pasado, y con el tiempo en otros países afectados por la narcocultura, sobre todo en México. A lo largo de las décadas de su desarrollo, la literatura sobre "el narco" fue formando una convención particular, una poética propia y una suerte de canon, convirtiéndose en lo que hoy se suele etiquetar como narconovela o narconarrativa. El objetivo del presente trabajo es presentar algunos elementos de la convención y poética narco, recurriendo a un ejemplo de narconovela colombiana.

Llamamos narconovela a la modalidad o subgénero novelesco en donde el narcotráfico, su cultura, su estética y sus consecuencias sociales, políticas y culturales se ven reflejadas en la configuración ética y estética del mundo representado. El identificador de la narconovela

no es, en nuestra opinión, solo el argumento, sino sobre todo dicha configuración y el funcionamiento del mundo representado en el que la presencia del narcotráfico determina el sistema de valores, afecta al tejido social y a las relaciones entre personajes y determina la percepción de la realidad.

En el campo de la narrativa colombiana disponemos de un amplio corpus de narconovelas, entre las cuales las más conocidas y reconocidas en el mundo son, por ejemplo, *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, *Hijos de la nieve* (2000) y *Happy Birthday, capo* (2008) de José Libardo Porras, *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape o *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal. Esta última nos servirá en el presente artículo para ilustrar los ingredientes de la convención y poética narco en la literatura colombiana. En México, el corpus de la narconarrativa sigue creciendo con las obras de autores destacados como Élmer Mendoza, Yuri Herrera, Juan Pablo Villalobos o Alejandro Páez Varela.

La narconovela como fenómeno trasciende las fórmulas vigentes de la novela costumbrista, social, policíaca o psicológica. Refleja las transformaciones y cambios que se han producido en los países afectados por la actividad que llevan a cabo las mafias de la droga. Un rasgo característico de la poética narco es un enfrentamiento dinámico de la tradición y la modernidad artística, un choque de la escritura y la oralidad, absorción de fenómenos lingüísticos heterodoxos, así como una estética particular de ostentación y *kitch*.

La narconovela constituye un intento de aproximación de la literatura a una nueva sensibilidad y estética nacidas a raíz del auge del narcotráfico. Asume una parte de compromiso social de la literatura, ilustrando y diagnosticando el estado de la sociedad y al mismo tiempo, por su carácter controvertido, plantea y fomenta un debate ético al respecto.

A pesar del denominador común que constituye el elemento narco a varios niveles de la construcción de la trama y del mundo representado, en cada país la narconovela se adapta a la tradición literaria local y a las expectativas del público lector. Por último, la narconovela se

enmarca en las tendencias universales de la evolución de la novela, vinculadas con las influencias mutuas o interferencias entre la literatura y elementos de una realidad contemporánea, globalizada, mediatizada y tecnologizada. Tampoco hay que olvidar el factor meramente comercial del género narco.

"Al narcotráfico hay que leerlo con cautela" advierte Gabriela Polit Dueñas (2014: 177), subrayando que "lo que se consume como narcotráfico responde, entre otras cosas, a una serie de convenciones, de formas establecidas y de fórmulas que garantizan su comercializacion" (2014: 178). La investigadora observa que el narco "se ha convertido en una suerte de marca, *made in* América Latina" (2014: 178), coincidiendo en sus observaciones con Alejandro Herrero-Olaizola que ve en la comercialización de esta imagen violenta una promoción de "cierta exotización de una realidad latinoamericana «cruda» dirigida a un público más atento e instruído en cuestiones socio-políticas de América Latina y ansioso de leer algo nuevo, algo más *light* (…), pero con cierto «peso cultural»" (Herrero-Olaizola: 2007: 43).

A continuación intentamos identificar y comentar los ingredientes de dicha fórmula y convención. Hemos elegido la novela *Comandante Paraíso* de 2002, de Gustavo Álvarez Gardeazábal como una obra que permite observar todos los elementos relevantes que conforman lo que llamamos la convención y poética narco y, siendo en su época un gran éxito de ventas en Colombia, resume muy bien la esencia misma de lo que es la narconovela.

La novela narra la historia del ascenso de un narcotraficante de las montañas del Valle del Cauca, un pequeño departamento en el occidente de Colombia, en el que nacieron los carteles de Calí y del Norte del Valle. El protagonista, Enrique Londoño, de origen muy humilde, llega a ser un líder poderoso del narcotráfico en la región. Su historia es el hilo conductor de la trama, pero su voz se ve complementada por otras que muestran la compleja red de relaciones dentro del mundo narco, los orígenes y las consecuencias del mismo, la influencia del narcotráfico en los vecinos del pequeño pueblo Alcañiz, así como la persistencia de la violencia en la cultura colombiana.

En una entrevista de 1997, Gustavo Álvarez Gardeazábal dice que el objetivo de la obra, que inicialmente iba a titularse *Crónicas de los tiempos del perico*, "…es contar la historia de todos los «traquetos» de mi tierra recogida durante mi periodo como alcalde [de Tuluá]. Es ver cómo constituyeron una cultura" (Zambrano, 1997: 113). El autor sitúa la obra en la frágil frontera entre una realidad registrada por un periodista y una ficción creada por un novelista. Publicada en 2002, la versión final del texto reduce esta ambigüedad; con un título definitivo, el autor opta por privilegiar la figura de un gran capo, mientras que, quitando la larga dedicatoria a "los ilusos gestores del ejército nacional de los traquetos (…), [a] todos ellos, viudas y muertos que hicieron posible este relato" (Zambrano, 1997: 115), sugiere que la obra debe leerse como una obra de ficción.

Una narrativa fronteriza

El carácter fronterizo de la narconovela no solo reside en los escenarios en que se ambientan las historias narradas (y particularmente las mexicanas, las *norteñas*) ni en su naturaleza muchas veces híbrida entre ficción y testimonio. En el caso de la mayoría de las narconovelas colombianas, el carácter fronterizo se expresa en **construir y narrar los mundos representados a partir de contrastes, dicotomías y bipolaridades que dan cuenta de las tensiones en el seno de la sociedad y que generaron el narcotráfico**.

Dado que la novela *Comandante Paraíso* puede calificarse como una fábula en desarrollo (los acontecimientos narrados abarcan un periodo largo de tiempo) (véase: Bal, 1990: 46), el primero de los contrastes alrededor de los cuales se organiza el mundo representado es el temporal: un "antes" (la niñez y la adolescencia muy humildes del protagonista, marcadas por su orfandad de padre) se contrasta con un "ahora": la riqueza y el poder del Patrón. Este contraste no solo se refiere al personaje del Comandante, sino también a su pueblo natal que evoluciona debido al dinero invertido por el poderoso capo.

En el plano temporal, en la novela vemos también una clara oposición entre la actualidad y un futuro soñado por el Comandante. Esta

tensión entre una realidad existente ("así es") y una realidad postulada ("así será cuando realicemos nuestras visiones") dota a la novela de un carácter irónicamente utópico, tema al que volveremos más adelante.

La dimensión espacial igualmente se construye a base de contrastes. La novela, como pocas de la corriente narco, se ambienta en el campo. Se opone entonces el pueblo de Alcañiz y el mundo de afuera. Otra antinomia se establece entre Colombia y los EEUU, donde "Los gringos juzgan primero a los colombianos por ser colombianos y después por ser delincuentes" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 61). La "Gringolandia" se configura en la novela como un territorio enemigo que debe ser destruido usando el arma secreta de los colombianos: la droga:

> El problema no es de nosotros que se las vendemos, el problema es de ellos que viven desesperaditos metiendo todo el día por esas narcies y hasta por el culo, porque Dios los libre, qué no hacen esos gringos con tal de andar acelerados. (…) Con los gringos no hay que pelear, a los gringos hay que corromperlos que ellos solitos se desbaratan. (…) (Álvarez Gardeazábal, 2002: 49-50)

Un realismo 'traqueto'

Un segundo ingrediente de la convención narco presente en la novela es **una distorsión antirrealista del protagonista y su entorno a través de la hiperbolización o grado variable de mitificación (o desmitificación) en que resuenan "ecos" de pensamiento primitivo o mítico.**

El protagonista, Enrique Londoño, conocido como el Comandante Paraíso, el Hatoviejo, el Patrón, se configura a través de varias voces narrativas, entre ellas su propia voz y las de la gente de su entorno: sus vecinos de Alcañiz, los sicarios y los traquetos de su organización. Tal estructura narrativa permite conseguir simultáneamente, y con una fuerte dosis de ironía, dos efectos aparentemente opuestos: la mitificación y la desmitificación de la figura del narcotraficante.

La hiperbolización y distorsión antirrealista del personaje aparecen aquí teñidas de ironía en la descripción poetizada y estilizada de una narración mitológica sobre el origen del Comandante. Así fue el encuentro de sus padres:

> [EL padre] Llegaba siempre con la luna llena, como cumpliendo un rito maldito y fue bajo el amparo de una noche de esas que hundió su candelabro en las hendiduras virginales de Anacarsis, a la orilla de la quebrada de Cantarrana, donde después del jineteo le hizo las abluciones de sus ancestros y le dio unas recomendaciones como si nunca fuese a volver a pasar por ese camino. (Álvarez Gardeazábal, 2002: 11-12)

A continuación, el traqueto narra a su oyente, al que llama "doctor" (que supuestamente sería el mismo Gardeazábal), su propia vida, marcada por una doble orfandad: su padre biológico muere poco después de engendrarlo y también su padre adoptivo – cuando Enrique es todavía un niño. Narrando su historia, el Comandante pone énfasis en el duro proceso de aprendizaje que para él han sido su infancia y su adolescencia. Se autodefine y se interpreta a sí mismo en tres claves: educación, sexo y violencia. La primera es la que le falta (aunque no le faltan inteligencia, instinto e intuición), las otras dos – las que le sobran en su vida de traqueto.

Mientras las historias de sus conquistas amorosas y la aplicación de la violencia refuerzan la dimensión mítica, casi sobrenatural del personaje, los fragmentos en que él narra el proceso de su formación, de alguna manera rectifican las leyendas y le devuelven a la dimensión humana.

La distancia irónica del Comandante se ve muy bien cuando éste se refiere a la percepción de su propia persona y su propia leyenda y desconstruye su propio mito al decir por ejemplo:

> …aunque la gente dice que yo me vuelvo a veces animal para desaparecerme cuando ya me van a echar mano y (…) desde que la mujer de Tittler consiguió que los gringos de la televisión armaran esa película de invento sobre el poder extraño del Comandante Paraíso (…) Aunque la gente, doctor, me ponga esos poderes de fuerza mental y de impulso, que de

> verdad yo no tengo, sí le puedo decir que mi gran ventaja ha sido saberle conocer rápidamente a la gente su debilidad y por allí directo, manejarla. (Álvarez Gardeazábal, 2002: 119-120)

Sin embargo, es significativo que el Comandante esté narrando su historia situado en un lugar que parece apartado, descomunicado del mundo, teniendo como a su único oyente y acompañante al "doctor". Narra el pasado y presenta sus visiones del futuro; mientras que el presente parece tener menos importancia, como si fuera temporalmente suspendido. Declara: "…de aquí no voy a salir sino a dirigir como general en jefe mi ejército" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 176). Y declara igualmente que "la clandestinidad es fundamental para conservar el poder. El poder en público, desgasta" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 333). Se da cuenta de que tanto sus rivales como el aparato estatal lo estarán persiguiendo, se empeña en crearse una identidad falsa o, mejor dicho, confusa: manejando sus inversiones en los EEUU a través de la mujer de Tittler (Álvarez Gardeazábal, 2002: 292, 333), sacándose un pasaporte estadounidense e israelí a nombre de Abrahán Enrique Iscariote Londoño y haciendo negocios con los judíos neoyorquinos (Álvarez Gardeazábal, 2002: 134). Así, recurriendo a chapas y testaferros, el capo se vuelve borroso, se diluye como personaje, convirtiéndose en un ser (casi) omnipresente, (casi) todopoderoso y (casi) invisible.

> Al mismo tiempo Londoño se percibe a sí mismo y su papel en el mundo en términos bolivarianos:
> …cuando ya los gringos estén desbaratados, carcomidos por la cocaína que les hemos vendido o vueltos añicos por la heroína que se han chutado (…), gentes como yo vamos a ser más importantes que Bolívar. Vamos a ser los padres de la patria nueva, escríbalo… los padres de la patria nueva… (Álvarez Gardeazábal, 2002: 50)

Así, el personaje del Comandante Paraíso se construye a través de mitificación y desmitificación alternadas.

Relato de primera mano

La distorsión antirrealista del personaje que acabamos de comentar, es posible en gran medida debido al siguiente rasgo de la convención narco: una **«participación directa» expresada con más frecuencia mediante la primera persona gramatical.**

La estructura narrativa de *Comandante Paraíso* parece un *collage* de relatos, entrevistas, comentarios y observaciones de autoría muy variada, escritas o transcritas por el narrador-investigador, identificable con el autor mismo de la novela, Gustavo Álvarez Gardeazábal.

La novela consta de 128 capítulos. Se inicia con la voz de un narrador omnisciente que, en un tono bastante poético, narra la genealogía, el nacimiento y la infancia del protagonista. A continuación, según el minucioso cómputo de Claudia Ospina (2010: 25) la voz predominante (29 capítulos cortos) es la de un narrador histórico quien presenta datos históricos y su punto de vista sobre la situación socio-política y económica de Colombia. El protagonista, Enrique Londoño, resume su vida desde su niñez hasta convertirse en el Comandante Paraíso en 24 capítulos identificados por el uso de comillas. Entre estos dos ejes narrativos se intercalan otras voces que aportan más información para completar la imagen del Comandante, el funcionamiento del narcotráfico y su impacto en la zona rural del país que sirve de escenario de la obra. Son voces de sicarios y traquetos, presentadas en forma de monólogos o entrevistas. Precisa Ospina (2010: 205):

> Son siete las entrevistas a sicarios transcritas en la novela y realizadas por el periodista recopilador. Con ellas Gardeazábal explora las razones que motivan a los hombres de ese pueblo ficticio a ser sicarios o traquetos, y el motivo de sus acciones violentas. En veinticinco capítulos los sicarios y traquetos narran asesinatos y las dificultades del negocio del tráfico ilegal de drogas, desde su procesamiento hasta su distribución.

Este retrato de la realidad narco se ve complementado por 15 cartas escritas por un joven colombiano preso en Kentucky y acusado de narcotráfico, dirigidas a su madre o a su tía, a su patrón (Londoño) o a un político local (Gustavo Álvarez Gardeazábal). Los vecinos del

pueblo intervienen en la novela en forma de 18 capítulos dialogados en los que presentan su visión de Enrique Londoño y su obra.

Tal estructura implica algunos aspectos del fenómeno multidimensional de la participación directa. Primero, que la imagen del narcotráfico se construye desde dentro, es una visión interior de este mundo y su axiología particular.

El autor aparece dentro de la obra como personaje y narratario, con su propio nombre, Gardeazábal, y su propia historia del alcalde de Tuluá. Álvarez Gardeazábal afirma que la novela es fruto de sus vivencias de este periodo y sus entrevistas con los habitantes de la región, muchos de ellos implicados en el narcotráfico y que muchos de los personajes tienen o tenían sus correspondientes en el mundo real (Zambrano, 1997: 115). Así, *Comandante Paraíso* se puede situar en las arenas movedizas entre ficción literaria y testimonio, adquiriendo a la vez un estatus ambiguo de ficción y no-ficción, borrando las fronteras entre la representación de la realidad y su recreación artística, lo que, en nuestra opinión, también es característico de la narconovela.

Además, al doctor Gardeazábal pertenece la voz dentro de la novela que, en tono de un etnólogo o un historiador presenta observaciones generales sobre el origen y la historia de la violencia colombiana. He aquí una muestra:

> En Colombia, los colonizadores vinieron siempre en busca de hacerse ricos no por el trabajo de la tierra (…), sino por la manera más rápida posible, encontrándose la guaca llena de oro, el tesoro oculto, o (…) la mina que pudiera cambiarles de la noche a la mañana de pobres a ricos. Este afán por la riqueza inmediata, por la riqueza no trabajada, conlleva muchas posibilidades de violencia. (…) Hacerse ricos de la noche a la mañana coronando un viaje a Estados Unidos con cocaína apenas si fue una continuación de esa tendencia. (Álvarez Gardeazábal, 2002: 43)

Aunque se mantiene una tercera persona impersonal y objetiva del discurso científico, por debajo de esta intuimos un "nosotros", una voz que busca razones y soluciones para una colectividad a la que pertenece. En algún momento este "nosotros" aparece explícito: "En Colombia nos matamos desde antes de ser nación" – empieza un

capítulo "científico". Y concluye: "Por donde se ve, nuestros orígenes étnicos eran de guerra…" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 111).

Una tercera dimensión de la participación directa son, por supuesto, los relatos de los vecinos del pueblo de Alcañiz, así como de varios maestros y aprendices de narcotráfico. Hay aquí historias de violencias y venganzas; los que las narran o bien son autores o coautores del crimen o bien son sus testigos impotentes o excitados. La violencia se ve aquí como un instrumento universal para conseguir cualquier propósito: aumentar sus ingresos, conseguir a una novia, vengar a su hermano muerto o simplemente coronar una noche de borrachera en un bar del pueblo. Según Óscar Osorio (2015: 13):

> Esta polifonía delincuencial nos va dejando algunas ideas sobre el narcotráfico y la violencia en Colombia. La primera, que casi todos los sujetos que transitan por la novela tienen una disposición permanente a la violencia: el asesinato es el método común para resolver dificultades, lograr objetivos, responder ofensas, afianzar el poder, ganarse la vida e, incluso, obtener placer. La segunda, que no hay una sola expresión de culpa, el asesinato está tan normalizado que no se experimenta ninguna conmoción moral quitándoles la vida a las personas. La tercera, que el narcotráfico ha permeado todas las instituciones y el conjunto de la sociedad colombiana con su enorme poder de corrupción, lo que se hace patente en una serie de historias que involucran directamente en el negocio del narcotráfico a ricos y pobres, políticos, militares, policías, curas, monjas. La cuarta, que el narcotráfico es un asunto económico y que, por lo tanto, mientras existan consumidores, y siempre existirán, la única solución será legalizar la droga.

La ostentosa presencia del autor dentro de su obra permite suponer que éste, en gran medida, se identifica con muchas de las opiniones expresadas por la voz narrativa que hemos identificado como suya. Resulta que la valoración del fenómeno del narcotráfico y su influencia en la zona es positiva: se subraya el crecimiento económico de la zona, el acceso de los campesinos a los bienes de consumo, una modernización del campo. Se silencia o se minimaliza la responsabilidad de

los narcos en el desbarajuste social. La violencia, a su vez, se explica —o se justifica— por el "carácter" colombiano:

> …una construcción ontológica gestada en el encuentro violento de tres razas violentas durante la Conquista y la Colonia: los indoamericanos, que se masacraban desde hacía siglos; los españoles, que fueron criminales sacados de las cárceles para emprender el viaje al nuevo mundo; los africanos, que eran prisioneros de batallas perdidas y vendidos como esclavos … Se explica cómo esas razas, que venían contaminadas por prácticas de violencia endémica, se mezclan violentamente durante un largo periodo histórico dando como resultado un sujeto necesariamente violento y con una disposición natural al delito. (…) La violencia, se advierte en la novela, es un problema estructural de la sociedad colombiana, hace parte de nuestra construcción como sujetos sociales, de nuestros orígenes étnicos, de nuestros dispositivos culturales y de nuestra historia. (Osorio, 2015: 14)

Por más que nos resistamos a analizar la biografía del escritor vallecaucano y a hacer especulaciones sobre sus relaciones con el mundo del narcotráfico, parece que en este caso es imposible estudiar la obra sin tener presente la figura de su creador; el mundo literario y el extraliterario se contaminan e interfieren y en esta hibridación y ambigüedad reside, en nuestra opinión, la fuerza retórica y artística de *Comandante Paraíso*. Es muy interesante que la novela se escribiera, por lo menos en parte, durante el cumplimiento de una condena de seis años y seis meses, impuesta a Gardeazábal por enriquecimiento ilícito, entre 1996 y 2002. Además, en una entrevista de 2012 el escritor admite: "Tenía dos oportunidades: la de convertirme en el Comandante Paraíso y ponerme al mando de un grupo armado en contra del Estado colombiano y, la otra, la que me ofrecieron en San Andrés Simón y Edgar, de que me fuera exiliado. Yo lo pensé mucho, pero jamás he querido irme del terruño" (Álvarez Gardeazábal, 2012: 00:33:56 a 00:34:21).

Las estrategias textuales de afirmación de correspondencia entre el autor y el narrador/los narradores pro-narco de la novela, configuran

un mensaje ético e ideológico muy ambiguo. Oscar Osorio (2015: 19) etiqueta *Comandante Paraíso* como "una literatura cómplice".

A su vez, Gustavo Álvarez Gardeazábal, observa que su propósito fue, recurriendo a esta hibridación, conservando cierta estructura novelesca, permitirle al lector captar la información que le niegan los noticieros o los que manejan la infomación (Zambrano, 1997: 119).

Como en las obras maestras del realismo mágico, el narrador de la novela comparte la visión del mundo de los protagonistas. Sin entrar en juicios sobre la actitud y la biografía de Gustavo Álvarez Gardeazábal como político, en el campo puramente literario nos inclinamos a interpretar la actitud del narrador como una suerte de ironía mágica: una transformación artística de un mundo transformado por una mentalidad determinada, traqueta en este caso, cuya parte forma igualmente el autor implícito o el narrador.

Oralidad

La participación directa, cuyas dimensiones seleccionadas ya hemos indicado, en la narconovela colombiana suele ir acompañada del siguiente elemento de la convención y poética narco: **una incorporación de la oralidad**.

A lo largo de la novela, donde aparece la primera persona gramatical, con frecuencia se mantienen elementos lingüísticos que indican que el texto constituye una transcripción de una enunciación oral. En la autobiografía de Enrique Londoño que en el texto definitivo de la novela tiene forma de un largo monólogo, se repiten expresiones típicas de una conversación o entrevista, por ejemplo: "vea doctor (Álvarez Gardeazábal, 2002: 32)", "escríbalo" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 50), "sí, doctor, como usted lo dice" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 77). Otros fragmentos tienen forma de entrevistas transcritas, son preguntas y respuestas, y solo por su contenido los lectores pueden saber quiénes son los que hablan y cuál es la situación (y el plano temporal) en que conversan.

Los testimonios orales se configuran como materia prima que se convertirá en literatura debido al esfuerzo del que los recoge y organiza.

Narcotráfico como revolución

Los dos ingredientes anteriormente comentados desembocan en el siguiente ingrediente de la narconovela: una **variedad de registros y estilos que permite interpretar la narconovela como un enfrentamiento dinámico de paradigmas culturales distintos.**

La variedad de registros y estilos es en este caso algo muy evidente, dada la variedad de voces que confluyen en la novela, desde diálogos de los vecinos del pueblo hasta fragmentos del discurso etnográfico del que ya se ha hablado. Es mucho más interesante cómo se enfrentan dos (o más) paradigmas culturales.

Dicho enfrentamiento se ve, en primer lugar, en la relación que une al Comandante con su amigo y narratario, el doctor Gardeazábal. Dice el protagonista:

> Yo he leído mucho después que me di cuenta de la pendejada de no haber sido capaz de ir a la escuela, pero no soy capaz de sentarme a escribir una carta. Por eso llamé a usted, doctor, porque usted ha sido un verraco para escribir, para aconsejarlo a uno, para decir lo que piensa y yo sé que usted le va a decir a todos estos riquitos de mierda de toda la vida, quién soy yo, quién es el hijueputa Comandante Paraíso… (Álvarez Gardeazábal, 2002: 59-60)

Un narco recurre a un intelectual para que éste cuente su historia. El discurso oral del protagonista es materia prima que se va a convertir en literatura. La dimensión metaliteraria de la novela pone énfasis en dicho enfrentamiento. En otra ocasión, dice el Comandante: "…se lo digo para que cuando vaya a hacer el libro de mi vida no invente que tenía un altar del Divino de Ricaurte o que le puse velas a las vírgenes del camino (Álvarez Gardeazábal, 2002: 92)."

Vemos así que la cultura académica del intelectual y la universidad de la vida misma del protagonista, siendo de hecho dos paradigmas

distintos, opuestos, al mismo tiempo se necesitan el uno al otro, lo que enfatiza la eterna pregunta latinoamericana, y no solo latinoamericana, por el papel del intelectual en los tiempos violentos.

Otro plano en el que se enfrentan dos paradigmas culturales es una cierta dimensión revolucionaria y utópica del narcotráfico representado en la novela. Como hemos mencionado, se desarrolla a partir de las bipolaridades dentro de la sociedad colombiana y un enfrentamiento de élites tradicionales y las nuevas surgidas a raíz del boom del narcotráfico.

„…lo que no pudo la revolución cubana, cambiar de estrato social a los dueños de la tierra lo logramos en Colombia con el narcotráfico" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 299) – declara en la novela de Gardeazábal la voz que narra en tono académico que bien puede identificarse con la del autor. *Comandante Paraíso*, de hecho, valora positivamente el impacto del narcotráfico en el campo colombiano, subrayando el bienestar económico de los campesinos y la modernización del campo debido al „negocio". La violencia, a su vez, se presenta como un elemento implícito e innato del colombiano. Óscar Osorio observa (2015:15):

> Precisamente, en "La revolución incompleta del narcotráfico" (1994), un texto publicado en varias versiones, Álvarez Gardeazábal sostiene que las dos condiciones que le faltaron al narcotráfico para ser una verdadera revolución fue la de tener un líder que condujera la transformación social y una ideología que la respaldara. El Comandante Paraíso es ese líder y su pensamiento (asesorado por figuras como la de la voz académica o la del "doctor") comportaría esa ideología. Comandante Paraíso parece expresar la ilusión del autor por completar esa revolución.

Tanto de forma retrospectiva como prospectiva, el Comandante tiene opiniones claras acerca de de su negocio. Ve el origen del narcotráfico y la forma violenta que adaptó en los abusos de poder de las élites tradicionales, incluido el supuesto fraude electoral que hizo imposible el gobierno al general Rojas Pinilla. Según el capo:

> …con el general mandando, los gringos no se hubieran vuelto contra nosotros como se volvieron y todos habríamos podido disfrutar de la bonanza. No habrían salido Pablos Escobares ni Gilbertos Rodríguez ni yo habría cogido el auge que he cogido ahora y el poder que tengo, más el que me inventan, él se las habría ingeniado para que todos trabajáramos y de fijo que habría aumentar sin tanto muerto ni tanta prohibición el consumo de los gringos. Pero nos robaron las elecciones y nos tuvimos que abrir a trabajar solos, a demostrar que los verracos algún día podíamos ser mejores que ellos y ya ve el vacío que nos han heco. (Álvarez Gardeazábal, 2002: 136)

El origen del narcotráfico y del narcoterrorismo residiría entonces en la bipolarización de la sociedad colombiana, la incomunicación y falta de colaboración entre el pueblo y las élites tradicionales. En este sentido, el narcotráfico se presentaría como un movimiento de reivindicación, como un paso hacia el desarrollo del campo. "No hay la menor duda, los traquetos le cambiaron la cara al campo colombiano. Le metieron la plata que los ricos viejos nunca quisieron poner para que el campo se desarrollara" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 258) – resume la voz académica que armoniza con las palabras del propio Comandante.

Además del progreso, la revolución narco supone también una visión muy concreta de lo que es —y lo que debe ser— la justicia. "La justicia que no hace la mano de Dios la llevan a cabo los traquetos. Para eso vinieron al mundo, para poner orden y castigar la injusticia" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 128) – este es el fundamento del proyecto político del Comandante Paraíso. En su largo monólogo dirigido al doctor explica su ideología: la crítica de la Iglesia católica y la religión en general ("¿Quién, sino ellos, los curas, fueron quienes trajeron las torturas?" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 320), "…como estos curas maricones le enseñaron a uno que culear era pecado, que hacerse la paja era conseguir el camino del infierno, son ellos, los mismos curas y los ayatollahs y esos rabinos de mierda los que por andar prohibiendo el sexo han vuelto este mundo malo" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 47)), la responsabilidad de los ricos por la violencia en el país y de los EEUU por el narcotráfico. La propuesta política del protagonista

es crear un estado alternativo de los narcos, reconocido por la ONU, donde el Ejército Nacional de los Traquetos lleve a cabo la revolución, castigando a funcionarios corruptos y políticos abusadores. Su objetivo en el país sería

> …que ahora los indigestados resulten siendo esos riquitos de mierda, envidiosos, que en vez de hacer sociedades con gente como yo prefirieron irse a lamberle al gringo o seguir imitando las estupideces que predicaba ese maníaco moralista de Galán y que últimamente ha revivido el demoníaco del fiscal Valdivieso. Porque la verdad sea dicha, el exceso mata y la gente que no tiene, algún día se rebela y los que tenían con la llegada de nosotros quedaron como si no tuvieran, también pierden… (Álvarez Gardeazábal, 2002: 239-240)

El último aspecto en el que se ve el enfrentamiento de paradigmas culturales es una cierta estetización o trivialización de la violencia, muy presente no solo en la narconarrativa sino también en la práctica cotidiana del narcotráfico. Aquí se enfrenta el canon ético occidental con una suerte de neobarbarie, producto del capitalismo extremo.

Conclusión

Los rasgos que acabamos de enumerar se observan en la mayoría de narconovelas que hemos analizado en el marco del proyecto dedicado a la convención y poética narco en la narrativa colombiana. La intensidad, la importancia de cada ingrediente y la jerarquía de los mismos varían según la novela. De todas maneras, permiten ver que lo que constituye el género narco no solo es el tema central del narcotráfico y sus consecuencias, sino sobre todo la configuración estética y ética particular, marcada por transgresiones de modelos culturales existentes en el campo literario colombiano. Al mismo tiempo, cabe subrayar que la narconovela asume una parte de compromiso social de la literatura, ilustra y diagnostica el estado de la sociedad y además, por su carácter controvertido, plantea y fomenta un debate ético (y estético) a este respecto.

Bibliografía

ÁLVAREZ GARDEZÁBAL, G. (2002), *Comandante Paraíso,* Bogotá, Grijalbo.

ÁLVAREZ GARDEZÁBAL, G. (2012), Entrevista con Darío Henao y Edgard Collazos. Conversan dos. Cali: Telepacífico, [on-line] https://wn.com/gustavo_%C3%81lvarez_gardeaz%C3%A1bal_en_conversandos, 15.05.2017.

BAL, M. (1990), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. J. Franco, Cátedra, Madrid.

HERRERO-OLAIZOLA, A. (2007), "«Se vende Colombia, un país de delirio»: El mercado literario global y la narrativa colombiana reciente", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 61, Syracuse, pp. 43-56, https://doi.org/10.3200/SYMP.61.1.43-56.

MARTÍNEZ, T.E. (2010), "Los desafíos de la cultura 'narco'", *El País*, 2/2/2010, [on-line] http://elpais.com/diario/2010/02/02/opinion/1265065204_850215.html , 10.05.2017.

Osorio, Ó. (2015), "El buen traqueto. Violencia y narcotráfico en dos novelas del Valle del Cauca", *Revista Nexus Comunicación*, 1.17, Calí, pp. 6-21, https://doi.org/10.25100/nc.v1i17.698.

POLIT DUEÑAS, G. (2014), "De cómo leer el narcotráfico y otras advertencias", *Apuntes de Investigación del CECYP*, 24.2, Buenos Aires, pp. 177-185.

OSPINA, C. (2010), "Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo". Tesis inédita, University of Kentucky, [on-line] http:// uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1042&context=gradschool_diss, 20.05.2017.

ZAMBRANO, J. (1997), "Gustavo Álvarez Gardeazábal", *Hispamérica,* 76-77, pp. 113-124.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 195-210
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.13

Nina Pluta
Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków
plutaster@gmail.com

Misticismo laico en los tiempos de la contracultura: Edward Stachura y Julio Cortázar

Resumen:
Al cotejar la narrativa de dos autores que afianzaron su renombre en los años 60 del siglo XX, el argentino Julio Cortázar y el polaco Edward Stachura, resulta significativo que los protagonistas ficticios de ambos comparten el anhelo de alcanzar un ámbito de una vida más auténtica que el que ofrecían las sociedades burguesas occidentales de la posguerra. Continuando, por un lado, las inspiraciones de las primeras vanguardias y sensibles, por otro lado, a los nuevos aires contestatarios – que desembocarían en las revoluciones contraculturales entre los años 60 y 70 del s. XX – los autores postulan una serie de espacios simbólicos y trascendentes (p. ej. el *kibbutz del deseo* en *Rayuela* de Cortázar), donde el hombre se vería libre de la sumisión impuesta por el capitalismo y la moral burguesa.

Palabras claves: Julio Cortázar, Edward Stachura, narrativa del siglo XX, contracultura, ficción existencialista

Abstract:
Lay Mysticism in the Counetrculture Era: Edward Stachura and Julio Cortázar
When checking the psychology of the protagonists in the fiction of two writers from the same period of the sixties and seventies of the 20th century – the Polish writer Edward Stachura and the Argentinian Julio Cortázar, it comes out that they both writers share the eagerness to reach a transcendental sphere of happiness,

where life is more authentic than by the middle class standards. They are both inspired by the first Avant-Garde movements, as well as by the countercultural tendencies of their times. Their protagonists dream about symbolical places – like the *kibbutz of desire* in Cortázar´s *Hospscotch* – where the man could eventually feel free from middle class morals and submission imposed by the capitalist system.

Keywords: Julio Cortázar, Edward Stachura, 20th century fiction, counterculture, existentialist fiction

"La vida está más allá", Sorbona, mayo 1968.

Al poner en contacto la narrativa de dos escritores cuyo renombre se afianza en los años 60. del s. XX, el argentino Julio Cortázar y el polaco Edward Stachura, se advierte una especie de misticismo laico común en las posturas de sus protagonistas. Aunque proceden de dos extremos opuestos del ámbito de la cultura occidental (Hispanoamérica, Europa Centrooriental), en la prosa de ambos, sobre todo aquella de los años sesenta y de la década siguiente, se perciben unas aspiraciones parecidas, concordes con las tendencias contraculturales que se iban haciendo patentes en las sociedades de la posguerra.

Entre los años 60 y 70 ambos escritores eran ya reconocidos por la crítica y por nutridas filas de lectores en sus respectivos países, incluso, en el caso de Cortázar, en el ámbito internacional. El argentino había ido publicando, desde 1951, sus volúmenes de relatos en los que exploraba la modalidad neofantástica, así como sus novelas más importantes, entre ellas, la más aclamada, *Rayuela* (1963), y otras, *62/Modelo para armar* (1969) y *Libro de Manuel* (1973)[1]. A su vez, Edward Stachura, después de sus comienzos a principios de los 60 (como poeta y autor de un volumen de relatos), se consagra con la publicación de su novela *Cała jaskrawość* ([Todo resplandor], 1969). Fue atrayendo a los lectores con un nuevo tipo de personaje, vagabundo,

[1] En esta última había quedado clara su voluntad de reforzar la siempre discutida relación entre literatura y política.

idealista y rebelde, y ganándose el aprecio de la crítica gracias a una narración original, en la que se refundía líricamente "la doble voz del relato coloquial de un vagabundeo, en el que se sufre hambre y desamparo, y de un lirismo de sublime plegaria" (Mach cit. por Pachocki 2007: 141). De forma categórica un periodista especializado en música pop diría: „Stachura era la respuesta polaca a toda la agitación en la cultura mundial de mediados del siglo XX: A Cortázar, a los experimentos de los beatniks, a la contracultura." (Sankowski: 2012, trad. mía).

¿Se conocían el uno al otro? Stachura debió haber leído la obra del argentino, ya que la temprana traducción de Rayuela en Polonia, en 1969, había causado gran revuelo en el mundo literario (Gaszyńska-Magiera, 2011: 119-121). A principios de los 70. Stachura tenía dominio del español, ya había estado con una beca en México; tenía asimismo traducidos fragmentos del volumen *Último round* de Cortázar (y textos de otros autores como Borges). En cambio, es poco probable que Cortázar conociera algo de la obra del escritor polaco.

Aunque Cortázar y Stachura habían sido condicionados por tradiciones literarias y circunstancias político-sociales diferentes, la obra de uno y de otro se puede clasificar dentro de la corriente de la prosa de posguerra en la que se vislumbra la preocupación por lo existencial y la obsesión por la metafísica (que Shaw atribuye, a entre los rioplatenses, a Macedonio Fernández, Bioy Casares, Mallea, Arlt, Borges, así como al mismo Cortázar; Shaw, 2005: 100)[2]. En dicha narrativa late una intensa nostalgia por una vida, llamémosla así, auténtica, exenta de hipocresía y violencia, que entronca con las aspiraciones de los movimientos contraculturales de las décadas de los 70 y 80.

Los protagonistas se mueven en medios sociales diferentes (grandes urbes en Cortázar, el campo y la provincia polaca en Stachura), sin embargo comparten unas experiencias fronterizas y les caracteriza el

[2] A Cortázar lo sitúa Donald Shaw en una línea de la literatura rioplatense que arranca con Borges y Cortázar, preocupada por la condición humana y acechada por las dudas existenciales. A su vez, en Stachura se pone de relieve sobre todo el esfuerzo del sujeto por transformar su existencia: alejar el sufrimiento síquico y encontrar la motivación suficiente para seguir viviendo (ver. Brach-Czaina: 1984).

deseo de ir más allá de una realidad rutinaria. Esta aspiración se manifiesta en un gran número de actos extravagantes e ideas subversivas.

Los de Cortázar buscan activamente producir una ruptura con la realidad y llegar hacia una dimensión diferente, en la que el individuo gozaría de una existencia plena. Algunos consiguen efectuar una especie de "ritos de paso", cuando la revelación (a veces casual) de lo insólito los sitúa en una posición totalmente nueva en el mundo, aboliendo coordenadas, relaciones y valores (Elbanowski, 1983: 124-126). Vislumbran entonces unos espacios donde, al decir de Oliveira, el protagonista de *Rayuela*, no es hombre, sino que „busca ser, proyecta ser manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre" (Cortázar, 1984: 340)[3]. Para Sarlo, la literatura de Cortázar radica en las „consecuencias del pasaje entre espacios que la visión normalizada mantiene escindidos" y Cortázar, „romántico", intenta tender puentes entre ellos (Sarlo, 2007: 265). Como parece obvio, lo esperanzador y lo temible son dos caras de la nueva realidad que acecha del otro lado.

A su vez, en Stachura las premoniciones de lo trascendente marcan pautas en una vida orientada al desarrollo espiritual. Su narrador tiende a rehuir el discurso intelectual, y su reflexión sirve para analizar sus propias reacciones hacia lo que le ocurre, para, por esa vía, llegar a conocerse y anular el sufrimiento existencial (Brach-Czaina, 1984: 112 y pp.) En su obra es particularmente intensa la impresión de que

[3] Todas las citas proceden de la siguiente edición: Julio Cortázar, *Rayuela*, Editorial La Oveja Negra, Bogotá 1984. A propósito de esas experiencias, el mismo autor explica, posicionándose en el contexto cultural de la época: "¡No!, no me refiero concretamente a cosas que están un poco demasiado de moda en Occidente, como el Budismo Zen del que ahora se hace un consumo sólo comparable al de la cocacola, pero sí a esos estados — creo que la palabra estados, en este caso, es bastante justa — en los que bruscamente un hombre que ha alcanzado la máxima tensión de su espíritu (…) un punto de vista en el cual el tiempo y el espacio ordinarios se le revelan como meras aceptaciones (en realidad meros instrumentos de trabajo del espíritu) que tal vez una gran ofensiva del hombre podría quebrar si realmente él ha de llegar a ser alguna vez ese nuevo hombre del que tanto se insinúa y tanto se espera en Rayuela". (Margarita García Flores, Entrevista con Julio Cortázar, Revista de la Universidad de México, vol. 21, núm. 7, marzo 1967, pp. 12-13).

existe un fuerte vínculo entre la literatura y la vida del autor mismo; este último dejaría en su texto el testimonio de la búsqueda de la verdad sobre su propia existencia (íbid.)[4]. Su narrador es hipersensible, en estado de permanente pugna con la civilización materialista y la muerte. Las cuasi religiosas "epifanías de todo resplandor" (término que alude al título de la novela de 1969 [Januszkiewicz, 1994: 106]) surgen de las situaciones cotidianas o de la observación de los milagros diarios (nubes, puesta del sol); ello nos hace pensar, entre otros, en el giro anticivilizatorio de los hippies, que pretendían recibir el aprendizaje de la naturaleza con sus ciclos lentos (Fairfeld cit. por Jawłowska, 1975: 232).

> El sol nos entibiaba, y el cielo limpio, despejado tenía precisamente ese color, al que se refería Witek cuando le pregunté:
> -¿Cómo vas, Witek?
> -Ay, Edmund. Estoy como ese azul."
> (*Cała jaskrawość*, 1974: 54)

Los narradores de ambos autores —como Horacio Oliveira, Michał Kątny, Juan, Edmund Szerucki— transmiten su visión personalísima en unos monólogos heterogéneos, irónicos, llenos de citas de literatura, filosofía y cultura popular, así como de arrebatos líricos. En ambos casos, este discurso conforma una imponente aventura verbal y existencial y produce un vertiginoso efecto de "autenticidad", atribuida a unos personajes atractivos intelectualmente aunque complicados emocionalmente.

El llamamiento a internarse en una dimensión que va más allá de la rutina diaria es un motivo constante en las narrativas en cuestión. En Cortázar, una "empecinada búsqueda ontológica" (expresión del mismo autor[5]) hace a los protagonistas asomarse a diversas *imago mundis*, tales como, la más famosa quizá, del kibbutz del deseo, y otras, como la última casilla de la rayuela llamada cielo, la rosa policromada, la

[4] Henryk Bereza forja a propósito de la obra de Stachura el término de "literatura-vida" (*życiopisanie*) (Bereza, 1987: 445-465).

[5] Expresión de una carta a Roberto Fernández Retamar de 1967 (1993: 145).

mandala, el yonder (Shaw, 2005: 100). Stachura añade otras imágenes al repertorio, como, por ejemplo, la de una "bola de cristal que se desliza navega rueda por las infinitas rutas celestiales y guarda las respuestas a dos o tres preguntas" („Nocne popołudnie", en: *Się*, 1988: 39), o la de los "hermosos confines" (*cudne manowce*)[6]. Estas figuraciones del absoluto son básicamente espaciales y de ahí surge la idea de la frontera: en Cortázar puede tratarse de una puerta entreabierta, una ventana, un muro, incluso del fondo de un bolso de mujer:

> Se tiene la impresión de que el cierre defiende el ingreso a una casa zodiacal, que cuando los dedos de esa mujer encuentren la manera de deslizar el fino vástago dorado y que con una media vuelta imperceptible se suelte la traba, una irrupción va a deslumbrar a los parroquianos embebidos en pernod y Vuelta de Francia, o mejor se los va a tragar, un embudo de terciopelo violeta arrancará al mundo de su quicio. (*Rayuela*, 1984: 359)

… o en última instancia, del ojo del culo (al final de la famosa escena con la clocharde en *Rayuela*). La misma acción de entrever algo que está más allá (o más acá, según se mire) se observa en Stachura:

> [Witek] estaba medio sentado, medio acostado en la paja, con los pies estirados debajo de la manta. Se apoyaba con los codos hincados, echados un poco para atrás. Los ojos los tenía abiertos. Estaba mirando. Mirando hacia donde yo también, a menudo, demasiado a menudo procuraba asomarme. Por encima de esa valla tan alta. Ahora era Witek quien hacia allá estaba mirando. Yo lo miraba a él y era como si me hubiera recostado en la valla y entrecruzado los dedos de ambas manos, para hacerle un escalón. Witek se subió así a mis hombros, se enderezó, yo me enderecé, y ahora él estaba mirando por encima de ese cercado tan alto, alzándose aún más sobre la punta de los dedos. Y cuando empezó a hablar, era como si yol e hubiera preguntado: ¿qué estás mirando?"
> (*Cała jaskrawość*, 1974: 31[7])

[6] Expresión que ha pasado al acervo del lenguaje de los amantes de su obra.

[7] Esta y las demás traducciones de los fragmentos de la obra de Stachura al español son mías – N.P.

El ” cielo” de la rayuela, el kibbutz, el otro lado, los confines hermosos – estos motivos espaciales son susceptibles de interpretarse en diferentes planos. En el plano sicológico, el contacto con la otra dimensión puede actuar terapéuticamente. Johnny, de *El perseguidor*, de Cortázar, siente, en los momentos extáticos de su improvisación en el saxo, un alivio parecido al de la vuelta al hogar familiar: “Era la seguridad, sueños, ¿no te parece?, cuando todo está resuelto, Lan y las chicas te esperan con un pavo al horno, en el auto no atrapas ninguna luz roja, todo va dulce como una bola de billar. („El perseguidor”, de: *Las armas secretas*, 1999: 58). También el narrador de Stachura siente apaciguado su tormento cotidiano en un estado cercano al nirvana:

> Yo soñaba con el absoluto. Olvido ilimitado. Yo soñaba con que me olvidaran todos. Con que me evaporara de la memoria de todas las cabezas hacia el más profundo olvido. Que no guardaran de mí los que me conocen ningún recuerdo, ninguno, nada, la más mínima noticia. Yo soñaba: que la suerte os acompañe, y a mí el silencio. (…) Y deseaba, pasando yo por un pueblo de noche, en un olvido inmenso, no me ladrasen los perros.” („Czysty opis”, en *Falując na wietrze*, 2001: 217)

Pero al mismo tiempo, para rebajar el impacto de las fantasías paradisíacas, se utiliza el revulsivo de la ironía, a la que son particularmente dados los personajes cortazarianos: „complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage. (y van…). Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz para siempre.” (*Rayuela*, 1984: 349).

En otras ocasiones, el más allá se carga de valores sociales y políticos. Recordemos que la instauración de “otra realidad” era también uno de los objetivos de los movimientos alternativos, que planeaban transformar sociedades enteras, rechazando las imposiciones del estado corporativo y tecnocrático y sustituyendo la falsa conciencia con una trascendental (véanse los escritos de Charles Reich, Timothy Leary, Raoul Veneigem o Guy Debord, ver Furmanek, 2007, doc. electr.) En Cortázar y Stachura, las opiniones expresadas en el universo ficcional van en una dirección parecida, atacando la sociedad consumista

y la alienación del trabajo: "la conformidad vacuna, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagadas" (*Rayuela*, 1984: 452). Se critica asimismo la rigidez del pensamiento que caracteriza a la mayor parte de la sociedad:

> no quieren conocer ese conocimiento, lo olvidan, lo arrojan al olvido, a una vasta sombra profunda. Porque tienen miedo, no tienen coraje, no son capaces de una mirada circular resplandeciente (…) Su cabeza encorsetada en el cuello almidonado de su camisa apenas la pueden mover, únicamente hacia abajo, al hacer la reverencia. Y así les va, cómoda pero unilateralmente. Sólo leen una página del gran libro. Y así les va, comodistas más unilateralistas (…) como de un cadáver despojos ante la puerta roja del sol. (*Cała jaskrawość*, 1974: 71)

Al mismo tiempo la otra dimensión, se entiende también como el centro de imantación, de las energías humanas más auténticas, las pulsiones sexuales por cuya liberación abogaban Erich Fromm o Herbert Marcuse. El kibbutz del deseo cortazariano es una:

> ciudadela sólo alcanzable con armas fabulosas, no con el alma de Occidente, con el espíritu, esas potencias gastadas por su propia mentira (...) esas coartadas del animal hombre metido en un camino irreversible. Kibbutz del deseo, no del alma, no del espíritu. Y aunque deseo fuese también una vaga definición de fuerzas incomprensibles, se lo sentía presente y activo, presente en cada error y también en cada salto adelante, eso era ser hombre, no ya un cuerpo y un alma sino esa totalidad inseparable. (*Rayuela*, 1984: 196)

Sin embargo, no se trataba solo de criticar la alienación económica e ideológica sino de transformar las relaciones humanas, hacerlas más espontáneas. Aunque en Stachura se vagabundea por un paisaje humilde de la Polonia rural y en Cortázar por las metrópolis (París, Buenos Aires), para ambos automarginarse de la grey burguesa significa romper con la esclavitud del "sistema". En *Rayuela* la marginación llega a su extremo cuando Oliveira realiza ejercicio que es ascético al revés: se emborracha con la clocharde Emanuelle y, superando el reflejo de

náusea, copula con ella; en recompensa le llega la iluminación, la premonición del posible ingreso en la trascendencia:

> Tal vez el único camino al kibbutz, eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que (...) tirarse al suelo como Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, and *you´ll see patterns pretty as can be*, la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas. (*Rayuela*, 1984: 207)

Liberar las pulsiones suponía también la instauración de un anti--orden social basado en la provocación, el azar y la concepción de una realidad subordinada a la imaginación y los instintos (en la senda del dadaísmo y surrealismo; Picón-Garfield 1975: 151-152; Jawłowska 1975: 241-242). Las actitudes provocadoras de los personajes se conectan de igual modo con las primeras vanguardias europeas como con los movimientos nuevos, por ejemplo, los situacionistas europeos de los años 60. En *Libro de Manuel*, la novela de Cortázar más políticamente marcada, hay un espectáculo que consiste en estar sentados frente a una pared de ladrillos. Este acto, aparentemente intrascendente, adquiere una importancia inesperada, porque los que están mirando la pared en realidad "sospechan lo que puede haber del otro lado" y porque "ese absurdo de ir hacia lo absurdo es exactamente lo que hace caer las murallas de Jericó" (1975: 21). Un acto seudoestético equivale pues a experimentar „nuevas formas de intervención político--existencial" e imaginar „rumbos novedosos para la lucha revolucionaria" (Peris Blanes, 2014: 34). El otro lado de ese muro de ladrillos insinúa significados políticos, pero se trata del compromiso político en su plano más profundo, el de las transformaciones de la conciencia.

Cabe añadir que, aunque en la obra cortazariana los mensajes políticos se hacen más explícitos en los años 70 (como en la novela antes mencionada), el autor supo evitar el propagandismo. Siempre le ha dado prioridad a lo que él consideraba la única manera honesta, para un escritor, de hacer revolución: "Incapaz de acción política, no renuncio a mi solitaria vocación de cultura, a mi empecinada búsqueda

ontológica, a los juegos de la imaginación (...)" ("Carta a Roberto Fernández Retamar del 10 de mayo 1967", cit. por Fernández Retamar, 1993: 145). El compromiso en y para Cortázar consiste en sacudir al lector de su pasividad arrojándolo a la estructura abierta de sus novelas y su fluctuante narración. En cuanto a Stachura, un insólito culto posterior a su muerte (en 1979) le nimbó de un halo contestatario, no obstante los imperativos implícitos en su universo ficcional parecen apelar más a la moral individual que al compromiso socio-político. No se encuentra en sus escritos la menor traza de disidencia (Fedecki, 1990: 270). Si había lucha, era con su propia hipersensibilidad, que le hacía exagerar el sufrimiento causado por la falta de aceptación en su entorno (íbidem: 271).

Al crear situaciones desconcertantes a partir de las rutinas o al fijar la mirada en los objetos cotidianos, las tácticas de los protagonistas conectan con la idea surrealista de fusionar vida, arte y política. Cortázar les hace a sus protagonistas (*Rayuela, 62/Modelo para armar*, *Libro de Manuel*) organizar acciones provocativas en restaurantes y otros espacios públicos. O inventa a una serie de personajes fantásticos en *Historias de cronopios y famas* (1962). Los famosos cronopios son definidos como "objetos verdes y húmedos" y en una curiosa coincidencia, Timothy Leary hace una descripción parecida del integrante típico del underground de los años 60. éste sería „libre, extático, sensual y húmedo" (Leary, 1998: 140). El cronopio se fija en las flores, recoge hilos de colores y otras nimiedades, entregándose a actividades frívolas: „Cuando un cronopio canta, las esperanzas y los famas acuden a escucharlo aunque no comprenden mucho su arrebato"[8] ("El canto del cronopio", 1995: 73). Este tipo de personaje encarna el lado hedonista y lúdico de la narrativa de Cortázar, siendo un contrapeso para su marcado intelectualismo.

Adoptando otra perspectiva, desde los márgenes, o simplemente renunciando a las prisas y contemplando los objetos de uso diario, se hace posible entender, entre otros, cómo nos esclavizan los

[8] La traductora polaca Zofia Chądzyńska traduce significativamente "arrebato" por "ekstaza" (éxtasis).

mecanismos sociales y económicos; por ende, es el primer paso hacia la liberación. El narrador de Stachura opta por una actitud parecida, al abandonar su escritura a las peripecias de la vida errante y asumiendo el papel del cantor de las cosas sencillas (uno de sus relatos está basado en los objetos que lleva en su mochila[9]). Es por esa atención respetuosa hacia la inmediata realidad que la crítica ha comentado repetidas veces el espíritu franciscano de su obra (ver Pachocki, 2007: 20 y pp.) De la humilde contemplación nacen estados quietistas y místicos:

> Para la eternidad. Así nos fuimos a sentar. (…) viviendo en medio de esa inspiración, incesante como los latidos del corazón, la circulación de la sangre o la boca que inspira aire, una actividad del todo común se teñía de colores inusuales, dejando así de ser común, cobrando tanto peso, brillo, esplendor, una tan espantosa alegría y tristeza, que yo me entregaba de lleno a esa actividad. De manera absoluta, como si fuera para la eternidad. Para siempre. (*Cała jaskrawość,* 1974: 131 – trad. mía, N.P.)

Para capturar los fulgores que reverberan en lo cotidiano y las señales del más allá (o más acá) liberador, ambos autores optan por un discurso narrativo digresivo, fragmentado, dado a la crítica, autocrítica e ironía. Los estilos de ambos refunden con gracia los registros cultos y populares, sin despreciar la creatividad verbal y la broma. Esta tendencia aligera el tono a menudo sombrío, sobre todo en la prosa de Stachura, dolorida y emotiva.

¿Qué significados adquiere hoy el impulso hacia los espacios trascendentes tan notorio en la obra de estos autores? A finales a fines / a finales: to samo de los 60, al comparar las aspiraciones de sus personajes en *Rayuela* con la actitud contestataria de la juventud americana y europea de sus tiempos, Cortázar decía: „yo tengo ahora, a posteriori, la impresión de que lo que hice con ese libro fue simplemente responder a ciertas cosas que estaban en el aire" (cit. por García Flores, 1967: 12). Rayuela representaba, según su autor, una „especie de crítica metafísica total" que planteaba en términos de novela los grandes interrogantes, las grandes preguntas de los filósofos (íbid. 1967: 11).

[9] „Słodycz i jad" del volumen *Się*.

A través de ellas, la generación de Cortázar y Stachura expresaba la urgencia de replantear las bases de la sociedad, rechazando un sistema basado en la enajenación del hombre por la tecnología y el consumo.

Pero es cierto (y natural) que el potencial subversivo presente en la obra del argentino probablemente ya no encuentre conexión con las transformaciones actuales de la sociedad occidental. Por lo cual no se sugiere de ningún modo que el valor literario no haya sobrevivido al momento y a la circunstancia de su gestación. Aunque cierto "cortaziarianismo" facilón pueda hoy deplorarse ("... esa onda sesentista tan bien sintonizada con la moda hippie, las polleras hindúes … la ginebra, el rock, el Woodstock, el anticonvencionalismo, la izquierda florida", Sarlo, 2007: 264), Cortázar en sí mismo sigue siendo en la actualidad un clásico incuestionable de la narrativa en lengua española y de la literatura mundial contemporánea.

La situación de Stachura es diferente: su recepción se limitó al espacio cultural polaco. Su mito adquirió unas dimensiones desproporcionadas tras su suicidio en 1979 y se fue perpetuando en festivales de canciones poéticas y reuniones sectarias, donde al autor se le rendía un culto cuasi religioso. En los 80 el autor fue una referencia obligatoria para la juventud de guitarra y mochila, que desafiaba el comunismo europeo centrooriental en declive. Se veía en él un gurú espiritual, sobre todo porque en sus escritos finales se evidencia un giro hacia la disolución del *yo* cercano al budismo y otras doctrinas orientales. Un crítico afirmaba al respecto que "el místico infantiloide y poco original filósofo Stachura, ha eclipsado totalmente al muy original poeta Stachura" (Fedecki, 1990: 270). Dicho sea de paso, es precisamente y sobre todo la poesía amorosa de Stachura la que le asegura aún hoy la entrega de un público fiel[10].

Reiterando la pregunta: ¿es aún estimulante hoy el modelo del narrador rebelde y a la vez deseoso de atravesar la superficie de una

[10] Es justo añadir que desde los años 80. del s. XX se han publicado nuevas investigaciones, donde tanto la personalidad como el arte literario de Stachura se han enjuiciado con buen criterio. Véase, por ejemplo, Dariusz Pachocki (2007) o Marian Buchowski (2017).

existencia engañosa y opresora? ¿Un protagonista que quiera „navegar por el arco iris hacia su otro lado desconocido"? (como cantaba Mira Kubasińska del grupo "Breakout", que era la respuesta polaca al rock folclórico y sicodélico)[11].

Las búsquedas de los protagonistas actuales parecen no apuntar ya hacia las dimensiones metafísicas. En cambio, son más frecuentes, aunque desde luego es una generalización, las investigaciones seudopolicíacas, en las que el crimen ocupa el lugar de la gran metáfora cognoscitiva y existencial. En el ámbito de la lengua española, la literatura de Roberto Bolaño (1953-2003) es un ejemplo magistral de esta tendencia. A caballo del siglo XX y XXI , Bolaño renovó a su modo to jest to samo el motivo de la persecución tenaz de un misterio, creando un suspense siempre postergado. Pero en vez de liberador, ese misterio inefable se percibe como criminal y maligno.

En los espacios inauditos del absoluto convocados en la prosa de Cortázar y Stachura —kibbutz o los „confines" cubiertos de brezales— la realidad defectuosa se transformaba y el reino del deseo parecía instaurarse momentáneamente. Eran cifras de un más allá anhelado, que subyugaban con una fuerza particular en los tiempos del *flower power*.

Obras de Julio Cortázar citadas

Rayuela (1984) [1963], ed. Oveja Negra, Bogotá.

Libro de Manuel (1995) [1973], Alfaguara, Buenos Aires.

"El perseguidor" (1999) [1959], En: *Las armas secretas y otros relatos*, El Mundo Unidad Editorial, Madrid.

"El canto de los cronopios" (1995) [1962], En: *Historias de cronopios y de famas*, Alfaguara, Buenos Aires.

Obras de Edward Stachura citadas:

Cała jaskrawość [Todo resplandor] (1974), Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

[11] Cita de la canción "Na drugim brzegu tęczy" [Del otro lado del arcoiris], 1969, letra: Franciszek Walicki, música: Tadeusz Nalepa.

Relatos „Nocne popołudnie" [Un mediodía de noche] y „Wesele" [Boda], en: *Się* [Uno, 1977] (1988), Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

Relato „Czysty opis" [Descripción pura, 1962-66] y "Falując na wietrze", del volumen *Falując na wietrze* [Meciéndose en el viento], en: *Opowiadania* (2001), Wydawnictwo C&J, Toruń.

Bibliografía

BEREZA, H. (1987), *Życiopisanie*, postfacio a: Edward Stachura, *Poezja i proza*, t. 5: *Fabula rasa. Z wypowiedzi rozproszonych*, Rutkowski, K. (ed.), Czytelnik, Warszawa.

BUCHOWSKI, M. (2017), *Buty Ikara. Biografia Edwarda Stachury*, Iskry, Warszawa.

BRACH-CZAINA, J. (1984), *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa.

ELBANOWSKI, A. (1985), "Obrzędy – Gry – Przejścia. Opowiadania Julio Cortazara", *Literatura na świecie*, 2, pp. 107-126.

FEDECKI, Z. (1990), "Moda na Stachurę", en: Kolbus, E., (ed.), *Kaskaderzy literatury*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź, pp. 130-135.

FERNÁNDEZ RETAMAR, R., (1993), *Fervor de la Argentina. Antología personal*, colección "Los nuestros", 9, Ediciones de Sol, Buenos Aires.

FURMANEK, Ł. (2007), "Rewolucyjne wizje teoretyków kontrkultury", *Kultura i Historia*, 12, [on-line] http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/478, 8.08.2016.

GARCÍA FLORES, M. (1967), "Entrevista con Julio Cortázar", *Revista de la Universidad de México*, 21, 7, pp. 10-13.

GASZYŃSKA-MAGIERA, M. (2011), *Recepcja przekładów literatury iberoamerykańskiej w Polsce w latach 1945-2005 z perspektywy komunikacji międzykulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

JANUSZKIEWICZ, M. (1994), "Od egzystencjalizmu do mistyki. O prozie Edwarda Stachury", *Pamiętnik Literacki*, 4, pp. 96-115.

JAWŁOWSKA, A. (1975), *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

LEARY, T. (1998), *Polityka ekstazy*, trad. D. Misiuna, R. Palusinski, Wydawnictwo EJB, Kraków.

PACHOCKI, D. (2007), *Stachura totalny*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.

PERIS BLANES, J. (2005), "«Libro de Manuel» de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética", *Cuadernos de investigación filológica*, 31-32, pp. 143-161.

PICÓN GARFIELD, E. (1971), "Lo maravilloso en la realidad cotidiana", en: Pedro Lastra (ed.), *Julio Cortázar*, „El escritor y la critica", Taurus, Madrid.

SANKOWSKI, R. (2012) "Płyta Babu Króla z piosenkami Stachury. Bitnik Sted", *Gazeta Wyborcza*, suplemento "Kultura", 27 de junio de 2012.

SARLO, B. (2007), *Escritos sobre literature argentina*, Saítta, S. (ed.), Siglo XXI, Buenos Aires.

SHAW, D.L. (1999), *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo,* Cátedra, Madrid.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 211-224
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.14

Rozalia Sasor
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
rozalia.kosmider-sasor@uj.edu.pl

El concepto de la guerra justa en el *Dotzè* de Francesc Eiximenis

Resumen:
El artículo presenta el concepto de la guerra justa elaborado por Francesc Eiximenis (1327/32-1409), escritor y fraile franciscano, uno de los autores medievales más importantes en lengua catalana, expuesto en el duodécimo libro (el *Dotzè*) de la gran enciclopedia cristiana *Lo Crestià*, dedicado a las cuestiones político-sociales.

Palabras clave: Francesc Eiximenis, guerra justa, *Lo Crestià*, *Dotzè*

Abstract:
The Concept of the Just War in *Dotzè* by Francesc Eiximenis
The article presents the concept of the just war elaborated by Francesc Eiximenis (1327/32-1409), a writer and Franciscan friar, and one of the most important medieval authors of the Catalan language, which was exposed in the twelfth book (the *Dotzè*) of the Christian encyclopaedia *Lo Crestià*, dedicated to political-social issues.

Key words: Francesc Eiximenis, just war, *Lo Crestià*, *Dotzè*

Francesc Eiximenis

Francesc Eiximenis, fraile franciscano y autor polifacético y enciclopedista, nació entre los años 1327 y 1332, en Gerona, según la introducción al *Primer del Crestià* donde leemos: "l'actor de aquest libre és stat, aprés Déu, un religiós de l'orde dels frares menors, apellat frare Francesc Eiximenis, natural de la ciutat de Girona" (Riquer, 1984: 314).[1] También confirma su procedencia catalana el fraile Luke Wadding, el cronista más reconocido de la Orden Franciscana, que en su historia de los frailes menores *Annales Minorum* apunta: "Franciscus Ximenius, alter Gerundensis, Catalanus, non Valentinus", subrayando que su presunto origen valenciano no está fundado en los documentos de la época (Hauf, 1990: 60). Eiximenis, muy pronto, a la edad de unos 20 años, ingresó en la Orden de su ciudad natal y fue ordenado sacerdote en Barcelona unos cinco años después. Para completar su formación, el fraile Francesc emprendió diferentes viajes por toda la Europa cristiana, visitando los más importantes centros culturales de su tiempo, como París, Colonia u Oxford, así como las regiones vecinas de la Corona de Aragón – Italia (Roma y, sobre todo, el monte Alverna – un importante centro de la espiritualidad franciscana) y Provenza. En 1365 Eiximenis pasó algún tiempo en la sede pontificia de Aviñón durante el pontificado de Urbano V; en los años setenta lo encontramos relacionado con el municipio de Barcelona y con la corte del rey Pedro III (IV) el Ceremonioso donde desempeña funciones diplomáticas. Sus dotes , apreciadas no solo por el mismo rey, sino también por los hijos de este: el futuro Juan I el Cazador y Martín el Humano, le permitieron obtener el grado de Maestro en Teología el 25 de marzo de 1374 en el *studium* de Tolosa. En 1383 Eiximenis fue enviado a Valencia, donde su renombre de gran docto y escritor le propició un éxito inmediato. Residió en esta ciudad hasta el año

[1] La breve biografía de Francesc Eiximenis presentada aquí se basa en tres fuentes primordiales: D. Guixeras, S. Martí (2014), "Eiximenis i la prosa doctrinal del segle XIV", en: *Història de la literatura catalana* de A. Broch, la monografía de A. Hauf (1990), *D'Eiximenis a sor Isabel de Vîllena* y la fundamental *Història de la literatura catalana* de M. de Riquer (1984).

1408 dedicando su tiempo a la actividad política, a la escritura y a la predicación. Durante el último año de su estancia en Valencia fue llamado por el Papa Luna al concilio de Perpiñán -ciudad perteneciente por aquel entonces a la Corona de Aragón- y se mudó por última vez. Consagrado por el antipapa Patriarca de Jerusalén y obispo de Elna, tal vez como remuneración por su fidelidad, permaneció en la sede pontificia hasta 1409, cuando murió.

El *Dotzè llibre* del *Crestià*

A pesar de la intensa actividad política -sobre todo en Valencia, en la que actuó como consejero de los *Jurats*, por petición de quienes escribió su conocido tratado de cómo gobernar una ciudad, *Regiment de prínceps e de comunitats*,- Francesc Eiximenis fue un autor prolífico que escribía tanto en latín como en catalán. Entre las obras escritas en lengua vulgar, *Lo Crestià* fue la más ambiciosa. Redactada entre los años 1379 y 1387, fue pensada como una gran enciclopedia cristiana dirigida a toda la gente sencilla para servirle de guía de buena vida en la fe. Era un proyecto monumental: tenía que integrar trece volúmenes, de los que Eiximenis logró terminar tan solo cuatro; pero, por fortuna, se ha conservado el plano general de la suma de Eiximenis que nos permite captar el programa doctrinal previsto para la obra. No obstante, los cuatro volúmenes conservados del *Crestià,* así como los que nos han sido legados como proyecto, se podrían organizar en tres partes temáticas principales, en las que la primera era una introducción general a la fe cristiana entendida como la única religión verdadera y correspondía al libro *Primer*; la segunda (libros *Segon* y *Terç*) explicaba cómo el buen cristiano debería enfrentarse a las tentaciones, los vicios y pecados a los que la naturaleza humana está inclinada como consecuencia de haber cometido el pecado original. Los restantes diez volúmenes, de los que Eiximenis logró escribir solamente el *Dotzè* dedicado a la gobernación de la comunidad, tenían que exponer cómo gracias a la intervención divina se podría aplicar la doctrina cristiana a la vida y a todas las actividades humanas (Guixeras, Martí, 2014: 36). A su vez, el libro *Dotzè* fue concebido por su autor como la suma

de dos partes diferentes de las que la primera (tratados I-II-III-IV) desarrollaba los temas relacionados con el gobernar de la comunidad, explicados en el *Regiment de prínceps e de comunitats*, y la segunda (tratados V-VI-VII-VIII) correspondía más bien al género de *speculum principis*, ya que describía con considerable precisión todos los aspectos del oficio real: desde cómo ejecutar el poder real hasta las referencias a la vida privada del monarca (Eiximenis, 1986: XIV).

El preámbulo nos ofrece también una información sobre los criterios que el autor seguía a la hora de escribir y que, en efecto, han formado su estilo. Eiximenis confiesa que ha decidido hablar de manera "simple i grosera" (Eiximenis, 1983: 37),[2] sin "curioses al·legacions ne tocacions d'autoritats, e d'originals ne d'altres dits científics", y sin "al·legar res en llatí, sinó fort poc" para no impedir la comprensión del texto. Por eso los extractos en latín, aunque sean de párrafos bíblicos generalmente conocidos, van acompañados de las traducciones al catalán. Así mismo, las citas de la Escritura o de las autoridades tienen muy a menudo una forma simplificada y adolecen de la habitual precisión rigurosa de la escolástica, porque su finalidad es transmitir el concepto de manera "pus informativa e pus profitosa" posible y no "segons que jau la letra, de paraula a paraula o de punt a punt". Eiximenis repite con frecuencia que no quiere entrar en las sutilezas teológicas por ser estas demasiado difíciles para un hombre lego; de este modo su manera de proceder está entre un compilador y un comentador que desarrolla y amplía el texto original con su propio razonamiento, anécdotas y proverbios para aclarar los párrafos más complicados. Sin embargo, la afirmación eiximeniana de no escribir para los letrados, no la deberíamos tomar al pie de la letra, ya que varias partes de su obra alcanzan un alto nivel estilístico de prosa doctrinal (Hauf, 1983: 18).

El texto del *Crestià* tiene una estructura plenamente escolástica, con un razonamiento dividido en partes, ordenado, y una argumentación minuciosa, amplia, frecuentemente reiterativa. Pero al contrario de otras obras de este tipo, la prosa de Eiximenis intercala observaciones

[2] Todas las citas del preámbulo al *Primer* del *Crestià* provienen de la edición de A. Hauf (1983: 37).

marginales de carácter costumbrista, histórico y didáctico, ya que el estilo del tratado está determinado por la voluntad divulgativa del autor. Si bien un lector contemporáneo puede hallar el lenguaje de Eiximenis demasiado redundante o difuso, sus coetáneos lo veían de manera muy diferente. El estilo del autor franciscano, marcado por una abundancia de anécdotas, vivas y pintorescas, atraía el interés de sus lectores que guiados por un texto atractivo y sugerente, divertido e incluso satírico, asimilaban la lección moral. La gran obra de Eiximenis no puede ser considerada un tratado genial ni tampoco muy original, como no lo puede ser una enciclopedia, pero sí que es un escrito excepcional gracias al talante personal que le ha dado su autor, gran erudito y observador agudo de la vida cotidiana, que ofreció en *Lo Crestià* un panorama amplio de la sociedad catalana de finales del siglo XIV, imprescindible para conocer la Edad Media.

El concepto eiximeniano de la guerra justa

La teoría de la guerra justa, que a su vez formó el principio fundador de la ideología de la caballería cristiana, consiste en un análisis de cuándo y en qué condiciones una comunidad puede usar la fuerza contra otra. El origen de *ius bellis* remite a la práctica y filosofía de los antiguos, primeramente de los israelitas y después de los griegos y romanos, como Aristóteles o Cicerón. Sin embargo, de entre los autores que comentaron el tema, los que más influyeron en los escritos militares de Eiximenis fueron san Agustín, Juan de Salisbury, el papa Inocencio III y Enrico de Susa. En el mundo cristiano el concepto de la guerra justa aparece por primera vez en la obra *De civitate Dei* de Agustín de Hipona, incorporado al pensamiento sobre la gobernación justa que debía basarse en la defensa y el mantenimiento del orden social y de la paz. El Doctor de la Gracia expone su doctrina de manera concisa, lo que facilita divisar los rasgos más importantes de su teoría política, que son: justicia, orden y paz, las mismas que forman las raíces del pensamiento eiximeniano. En cambio, el *Policraticus* de Juan de Salisbury, el tratado político más influyente de su época sobre el arte de bien gobernar, presenta la doctrina militar como una parte de

la gran metáfora de la comunidad vista como un cuerpo, dirigido por la cabeza – el príncipe, y defendida por dos manos: la derecha que es el ejército y la izquierda, los funcionarios. Sin embargo, Juan de Salisbury, a pesar de exponer de manera detallada la singularidad del oficio de los militares, comparados con el estado eclesiástico, y la importancia de varios aspectos prácticos enlazados con el servicio guerrero, no reflexiona sobre las definiciones de tales conceptos básicos como el de la paz y de la guerra, ni tampoco propone alguna visión teórica de la guerra justa (Goltz, 2016: 62). Eiximenis establece la base legal del concepto de la guerra justa en los vastos escritos jurídicos de dos autores expertos en derecho canónico, el papa Inocencio III y Enrico de Susa, llamado Hostiensis, repetidamente citados y tratados como máxima autoridad en cuestiones de orden legal de campañas militares.

Aparte de los tratados de influencia ideológica en los escritos eiximenianos, hay que mencionar otro tipo de textos que le servían al autor franciscano de inagotable fuente de ejemplos y anécdotas que ilustraban el razonamiento teórico. Aquí, el papel fundamental lo desempeña la Biblia, y sobre todo el Antiguo Testamento, al que Eiximenis se refiere asiduamente y, de entre los autores paganos, Valerio Máximo, una gran autoridad en cuanto a los temas militares en la Edad Media. Desgraciadamente, es imposible revelar hoy en día todas las fuentes de erudición eiximeniana, porque los relatos de carácter explicativo no siempre van acompañadas de referencias bibliográficas y pueden derivarse tanto de obras concretas todavía no identificadas como de los epítomes, tan abundantes en la época medieval. En este campo, la gran obra de Eiximenis deja a los investigadores un amplio terreno virgen por explorar.[3] Sin embargo, los defectos bibliográficos no impiden por completo exponer el pensamiento del fraile Francesc, que, a su vez, era una fuente para otros escritores, como por ejemplo Joanot Martorell, que fundaron su concepto de la guerra justa en las ideas elaboradas en el *Dotzè*.

[3] Para una aproximación a las fuentes eiximenianas cf. la introducción de Hauf, A. (2009) al *Regiment de la cosa pública*, pp. 11-52.

Ius ad bellum
Condición primera: la buena intención

Aunque la primera parte del *Dotzè* abarca un extenso tratado de caballería y de la guerra medieval (c. 213-337), es en la segunda donde Eiximenis expone su pensamiento en cuanto a la guerra justa (c. 655-659) vinculado con los consejos generales al príncipe, dedicados a los temas de la paz y la guerra (c. 651-654), y un extenso comentario sobre la guerra entre los vasallos (c. 660-668). En primer lugar Eiximenis expone la principal condición de *ius ad bellum* que según su opinión es la buena intención de quien emprende la guerra, que normalmente es el príncipe, y que identifica con el sometimiento a la ley divina. La buena intención es también el factor *sine qua non* para obtener la victoria, porque, como amonesta el franciscano, Dios otorga el premio y ayuda a derrotar a los enemigos solamente a los que obedecen fielmente sus mandamientos: "Si vosaltres volets servar mos manaments, vençrets vostres enemichs e yo·ls faré caure davant vostres peus" (Eiximenis, 1986: 456).[4] Para ilustrar su consejo Eiximenis alude a varias historias bíblicas, como la de Holofernes y Aquior quien advierte al comandante de la hueste babilónica de que no intente guerrear contra los israelitas si sabe que no han cometido ningún pecado, porque si infringe dicha regla su Dios los protegerá y Holofernes perderá la batalla (Jdt 5);[5] o las de los grandes héroes del Antiguo Testamento: Sansón, que con una quijada de asno mató a mil filisteos (Jue 15) o Jonatán, hijo de Saúl, que solo con un ayudante (Eiximenis lo llama 'escudero') hizo huir a las huestes filisteas de diez mil hombres (1 Sam 14). La lista de guerreros invencibles la cierra Judas Macabeo, ganador de todas las batallas gracias a su confianza en "la justícia sua e de la ajuda de nostre senyor Déu" (Eiximenis, 1986: 457), pero que perdió la vida al fiarse de los romanos. Otro ejemplo de la derrota causada por el

[4] En lo sucesivo todas las citas de Eiximenis provienen de la misma edición del año 1986, así que entre paréntesis se indica solamente el número de página de dicha edición donde aparece el fragmento citado.

[5] En este fragmento Eiximenis se refiere al Libro de Judith, pero coloca la cita, erróneamente, en el capítulo sexto en lugar del quinto.

pecado procede del Libro de Josué que narra la toma de Jericó y el pecado de Acán al tomar para sí de los bienes conquistados que debían ser destruidos. Su acción , contraria a la ley divina, hizo que todos los israelitas fueran culpables ante el Señor y provocó la derrota de las huestes israelíes en el ataque a Ai (Jos 7).

La idea de la confianza en Dios respaldada por la pureza moral —un concepto básico del teocentrismo medieval— es el fundamento del pensamiento del autor franciscano acerca de la guerra justa. Según Eiximenis el poder militar proviene de la voluntad divina y Dios, al ser el principio de todo el orden del mundo , representado por el gobierno de los príncipes, castiga con una derrota a los que violan sus leyes. En el capítulo 656 Eiximenis expone este parecer suyo de manera explícita: "la victòria de la batalla deu esperar lo príncep e creure fermament que davall de Déu" (p. 458) y le obliga al príncipe a que entre en guerra preparado espiritualmente, porque no puede vencer a sus enemigos sin encomendarse antes al Creador y rogarle que le dé la victoria. El consejo lo funda en la autoridad bíblica del primer Libro de los Macabeos,[6] del Éxodo donde se relata la famosa batalla contra los amalecitas en la que Moisés tuvo sus brazos levantados el día entero para otorgar la victoria a los israelitas (Ex 17, 11-13) y en el capítulo del Deuteronomio sobre las leyes de guerra en el cual se dice que Dios luchará contra los enemigos de su pueblo (Dt 20, 3). Los ejemplos de la Escritura van acompañados por una serie de anécdotas históricas: sobre el emperador Teodosio el Grande, quien en la batalla del Frígido venció al usurpador Eugenio y a su comandante Arbogastes gracias a una milagrosa nube enviada por Dios que repelía las flechas arrojadas por sus enemigos; o el bien conocido episodio del encuentro (en 452) del papa León I el Magno con Atila, el rey de los hunos (titulado por Eiximenis 'príncep dels gots'), durante el cual se firmó

[6] Eiximenis solamente menciona el párrafo bíblico (1 Mac 3) sin citar el fragmento apropiado, pero sin duda alguna se refiere a la respuesta que Judas dio a sus soldados asustados por la numerosidad del ejército sirio de Serón: "Es fácil que una gran multitud caiga en poder de unos pocos, pues para Dios lo mismo es dar la victoria con muchos que con pocos. En una batalla, la victoria no depende del número de los soldados, sino de la fuerza que Dios da" (1 Mac 3, 18-19).

un tratado de paz entre el Imperio Romano y los invasores. Según la leyenda citada por el autor franciscano, Atila cedió a las peticiones del papa intimidado por la presencia de un sacerdote viejo con la espada en la mano quien le amenazó: "Si tu no atorgues a aquest tot ço que·t demana, ab aquest coltell te partiré pell mig!" (p. 459). Con estas palabras Eiximenis resalta la preeminencia de la Iglesia sobre el poder del mundo que ve confirmada por la ceremonia de armar caballeros en la cual el combatiente recibe de "mà de la esgleya" la espada y se obliga a honrar a la Iglesia y a sus servidores, evitar todo tipo de acciones injustas contra ellos y suplicar que recen a Dios por él. Además, para garantizar la protección de Dios, el caudillo debería alejar de sus tropas a los pecadores y hombres villanos, y prepararse para la guerra con sabiduría para no tentar a Dios. En este punto Eiximenis deja de lado la doctrina cristiana y pasa a los consejos más prácticos, pero sin dejar de basarse en los fundamentos de la Biblia y recurriendo al antiguo tópico de la *sapientia et fortitudo*:

> E, no contrastant que lo príncep proceesca així com dit és en la batalla, ço és, esperant sa victòria de Déu, emperò ja per això no deu lleixar que no faça ço qui en sí és, car llavors temptaria a Déu; per què deu curar, segons que damunt és dit, que haja ab si hòmens qui sàpien art de batallar, car **saviea venç força**, segons que diu l'Escriptura. (p. 459)

A continuación fra Francesc aduce los ejemplos de Alejandro Magno, Escipión el Africano y de Jerjes para subrayar la importancia de entrar en guerra con un ejército —aunque no sea numeroso— liderado por hombres experimentados en el arte de batallar, perspicaces y doctos por sus estudios ('philòsofs') o por su experiencia ('hòmens antics'). Y, siguiendo el texto del *Policraticus*, recuerda el ingenio de los romanos que conquistaron el mundo gracias a su sabiduría y a la práctica de la abstinencia sexual "esquivant (…) delits carnals qui amolexen lo cor" (p. 459). Sin embargo, si un príncipe quiere ganar la guerra, no es suficiente con que disponga de varios conocimientos. Debería también presentar "dolces maneres e atractives als combatents", "amistat e graciocitat als seus" (p. 459) que, según Valerio Máximo, le aseguren la victoria, porque un capitán cruel y orgulloso nunca dará

tanto coraje a sus soldados como un capitán afable y cordial que soporte las dificultades de una campaña militar compartiéndolas con otros.

Condición segunda: la causa justa

La segunda condición que el príncipe debe cumplir si piensa comenzar una guerra es la causa justa ('la entenció dreta'), cuyas limitaciones Eiximenis resume en los capítulos 655 y 658: para evitar el pecado, no se puede emprender la guerra por placer o por venganza, ni tampoco a fin de conquistar tierra o fama, o para rebelarse contra el señor, sino solamente por necesidad y para conseguir justicia y paz. Así pues el príncipe tiene derecho a entrar en batalla solo cuando se vea forzado a dicho acto por los enemigos de la cosa pública, "més volent pau que guerra" (p. 464). La reflexión más detallada sobre la legalidad de la lucha se encuentra en el capítulo 657, titulado "Si guerrejat e batallar és cosa leguda", en el cual Eiximenis alega a la autoridad de san Agustín y opina que la guerra es lícita cuando se emprende para castigar los pecados o una conducta contraria a los mandamientos de Dios: "Com pot dir lo príncep que ell servesqua a Déu ab vera temor, si ell no veda ne ponex les coses qui·s fan contra la ley e manament de Déu?" (p. 461), aunque entre los pecados aquel que más justifica la acción militar es el del comportamiento abusivo contra los pobres, como dice el Salmo de Asaf: "¡Librad a los débiles y pobres, / y defendedlos de los malvados!" (Sal 82, 4).[7] Al texto de la Escritura lo complementa el pensamiento jurídico del papa Inocencio III que extiende la obligación de proteger a los necesitados en cada situación en la que alguien pierde sus pertenencias, sea un individuo o una comunidad o, atacado, se vea obligado a defender su tierra. Así la causa justa es: "perseguir o refrenar los mals hòmens e defensar los bons (...) demanar ço qui es tolt, voler satisfacció de ses injúries, perssonals o de la comunitat,[8]

[7] Eiximenis cita el fragmento en latín y después lo parafrasea (Eiximenis, 1986: 461).

[8] La causa de la "satisfacció" se encuentra en una contradicción obvia a la prohibición de emprender la guerra por venganza expresada en el capítulo 655.

(...) deffensió de la terra ajudant a los flachs e impotents en lur justícia a defendre[9]" (p. 462).

Eiximenis termina su razonamiento enumerando otras doce causas —cada una basada en un ejemplo del Antiguo Testamento— que le sirven de móvil para justificar la necesidad de emprender la guerra y que son las siguientes: blasfemia contra Dios originada por el pecado de idolatría; desobediencia a la ley divina y culto de dioses ajenos; traición de un señor por otro, quebranto de la lealtad entre dos señores; rebelión de vasallos; defensa de un delincuente; ofensa pública hecha en la persona del príncipe; demanda de los bienes pertenecientes legalmente al príncipe; contra los enemigos que atacan; contra los enemigos que se sublevan; contra los que ayudan a los enemigos; para liberar a los amigos de manos del enemigo y la última, tratada ampliamente por Juan de Salisbury, contra los tiranos (p. 462-463).

Condición tercera: la autoridad

La tercera condición de la guerra justa establece que la guerra puede ser declarada solamente por una autoridad de mayor legitimidad ('auctoritat de major', p. 461), o sea, por el rey (el príncipe) o el papa. Eiximenis fundamenta su razonamiento en los escritos del gran conocedor del derecho canónico, el cardenal de Ostia, Enrico de Susa. Según Hostiensis el poder eclesiástico era superior al secular y de esta manera la autoridad adecuada en caso de una guerra en defensa de la fe era en primer lugar la papal y después la del emperador. Sin embargo, como dice el papa Inocencio III, los eclesiásticos, aunque puedan declarar la guerra legalmente, tienen prohibido participar en la lucha personalmente: "prelat no haja dret de menar batalla, ell emperò la aconseguex per lo dret que ha l'esgleya" (p. 462). Si bien la autoridad personal no es la única para ordenar la lucha, la guerra o la batalla se pueden emprender por la autoridad de derecho en todas las cuestiones judicialmente reguladas por falta del mandamiento explícito de la

[9] La defensa de los débiles es también el tópico del juramento que rinden los escuderos durante la ceremonia de ser armados caballeros.

potestad superior. Incluso se admiten como justas y legítimas las batallas individuales: las ordenadas por el juez o el señor natural (en caso de que el ofensor no quiera remunerar al ofendido) y las establecidas por el derecho natural de cada hombre a defenderse a sí mismo y a sus posesiones. Con la excepción de si el conflicto personal ocurriera entre un laico y un eclesiástico, el sacerdote no podría entrar en la lucha por el derecho que le vedaba derramar sangre (p. 465).

Ius in bello et ius post bellum

Las cuestiones del *ius in bello* y *post bellum* no ocupan mucho espacio en el tratado eiximeniano y su análisis se relaciona con el contexto de la causa justa. Como la batalla se emprende solamente cuando no hay otra posibilidad de resolver el conflicto, se debe luchar con valentía, pero "fer als presos tota misericordia" (p. 464) para no aumentar la desorganización de la comunidad. Eiximenis explica cuál debería ser la relación entre los presos y sus vencedores en el capítulo 659 siguiendo la interpretación de Hostiensis: si la guerra ha sido comenzada por orden del príncipe, o sea, por la autoridad mayor, los presos son cautivos y pertenecen a quienes los han vencido, así que si intentan huir, pecarán. Así mismo, los bienes propios de los presos (excepto los bienes feudales recibidos del señor) pasan a ser propiedad de quien los ha capturado . Sin embargo, si la guerra se libra por la autoridad de derecho, eso es, por defender leyes, y el príncipe tiene jurisdicción sobre sus enemigos, puede apropiarse de todos sus bienes porque se han sublevado contra su poder. Y al contrario, si el príncipe cristiano lucha contra los enemigos sobre los que no tiene jurisdicción, puede tomar de los bienes de sus adversarios solamente la cantidad que le había sido robada o destruida (pp. 466-467).

Esta última norma se extiende a cada guerra justa, porque el príncipe siempre debería luchar con modestia, y cuando invade las tierras de sus enemigos debe contentarse con la retribución por los daños producidos y "ultra aquesta quantitat dita, no deu lo just invasor prendre res si, donchs, lo colpable no merexia ésser privat de tots sos béns" (pp. 464-465). Además, la batalla justa requiere que se respeten la

vida y los bienes de todos aquellos que no colaboran con el enemigo, aunque sean sus vasallos o súbditos. Eiximenis funda su argumento en la opinión de Hostiensis que pide una plena protección para todas las personas que no intervienen en el conflicto y al mismo tiempo acusa a los príncipes que no cumplen tal solicitud de luchar injustamente y sin legitimidad (p. 465).

El concepto de la guerra justa de Eiximenis es un concepto puramente eclesiástico en el que se sobrepone la autoridad de la Iglesia sobre el poder del mundo y se considera la fe católica como la única fe verdadera, y por consiguiente fray Francesc niega a los herejes o a los que han cometido un "leg crim" (p. 467) cualquier derecho a defender y a mantener la libertad y su propiedad. No obstante, los mandamientos divinos se aplican a todos por igual, así que incluso los cristianos que van a la guerra, aunque sea por una causa justa, tienen que hacer penitencia por sus pecados: por haber matado a sus enemigos y por haber recuperado los bienes robando. De la justicia nadie queda exento.

Bibliografía

EIXIMENIS, F. (1983), *Lo Crestià*, Edicions 62, Barcelona.

EIXIMENIS, F. (1986), *Dotzè llibre del Crestià*, vol. II.1, Collegi Universitari de Girona, Diputació de Girona, Esplugues.

GOLTZ, P. (2016), "Zagadnienia wojny i pokoju w dziele *Policraticus* Jana z Salisbury", en: Kotecki, R., Maciejewski J. (ed.), *Ecclesia et bellum. Kościół wobec wojny i zaangażowania militarnego duchowieństwa w wiekach średnich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, pp. 42-63.

GUIXERAS, D., MARTÍ, S. (2014), "El *Crestià*", en: Badia, L. (ed.), *Literatura medieval (II). Segles XIV-XV*, Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino, Barcelona, pp. 36-47.

HAUF, A. (1990), *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena*, "Biblioteca Sanchis Guarner", 19, Institut de Filologia Valenciana, València/Barcelona.

HAUF, A. (2009), "Introducción al *Regiment de la cosa pública* i *Dotzè del Crestià* de Fray Francesc Eiximenis, OFM", en: Eiximenis, F., *Lo*

regiment de la cosa pública en el Dotzè del Crestià, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, Madrid, pp. 11-52.
RIQUER, M. de (1986), *Història de la literatura catalana*, Ariel, Barcelona.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 225-236
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.15

Natalia Szejko
Uniwersytet Warszawski,
Warszawski Uniwersytet Medyczny
natalia.szejko@gmail.com

El teatro de Alfonso Vallejo frente al teatro del absurdo
La reivindicación del canon en *El escuchador de hielo*

Resumen:
Alfonso Vallejo es uno de los dramaturgos más conocidos en la España contemporánea. Es, además, poeta, pintor y médico. La combinación de estas disciplinas tiene su repercusión en la construcción del universo teatral. Vallejo trata de llegar ante todo a las raíces del alma humana, lo cual solo es posible al rechazar las prácticas realistas. Los críticos describen su teatro como existencialista, con rasgos surrealistas y próximos al teatro del absurdo. A nuestro modo de ver Vallejo es un continuador del teatro del absurdo en su sentido amplio , al menos en parte de sus obras. El propósito de este trabajo es señalar los rasgos de este teatro del absurdo en *El escuchador de hielo* de Alfonso Vallejo. Es menester, además, ver los dramas de Vallejo como una continuación de la tradición vanguardista, considerando esta una parte del canon teatral.

Palabras clave: Alfonso Vallejo, teatro del absurdo, canon, *El escuchador de hielo,* demitificación

Abstract:
The Theatre of Alfonso Vallejo and the Theatre of the Absurd. Revindication of Canon in *El escuchador de hielo*
Alfonso Vallejo is one of the most famous playwrights of modern Spain. He is also a poet, a painter and a doctor. He combines all of those disciplines and this

has its consequences in the construction of the drama. Vallejo tries to reach the fundaments of human soul, which is possible only when one rejects realistic aesthetics. Critics describe his theatre as existential, but also detect some characteristics of surrealism and the theatre of the absurd. We consider Vallejo´s theatre as continuation of the theatre of the absurd, at least in some parts of his plays. The purpose of our work is to determine some elements of the theatre of the absurd in his play *El escuchador de hielo.* Moreover, we would like to focus on the vanguardist tradition seen as part of canonic theatre and its relationship with Vallejo´s plays.

Keywords: Alfonso Vallejo, theatre of the absurd, canon, *El escuchador de hielo,* demythification

La definición de canon, como todas las definiciones en el mundo postmoderno, es muy difícil de determinar. En el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia (2016) figuran varias descripciones de este término: regla o precepto, catálogo o lista, modelo de características perfectas, regla de las proporciones de la figura humana, conforme al tipo ideal aceptado por los escultores o finalmente, la que nos interesa, catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos. Sin embargo, el teórico norteamericano, Harold Bloom, en su famoso libro, *El canon occidental* (1994), propone una variación de este concepto que le sirve como base para establecer la lista de autores incluidos en su canon:

> El canon, una vez lo consideramos como la relación de un lector o escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidamos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario, sin nada que ver con un sentido religioso del canon. (Bloom, 1995: 27)

En esta obra, y también en otras dedicadas a la temática del canon y su formación (*The Anxiety of Influence* (1973), *A Map of Misreading* (1975), Bloom subraya que el concepto de canon se forma a partir de la memoria y de su ejercicio a través de una serie de filtros sociales y

culturales. Se trata, obviamente, de la memoria colectiva o el imaginario colectivo desarrollado en torno a una obra literaria o un relato dado: "El arte de la memoria, con sus antecedentes retóricos y su mágico desarrollo, es en gran parte una cuestión de lugares imaginarios o de lugares reales transmutados en imágenes visuales" (Bloom, 1995: 49). De aquí se puede identificar como canon un tipo de base mítica para la formación de las influencias. Una reinterpretación de las obras canónicas, así como del relato que forma parte del mito nacional, histórico y cultural, la propone en su obra *El escuchador de hielo* (2007) el dramaturgo, neurólogo, poeta y pintor español, Alfonso Vallejo (Santander, 1943). El drama de Vallejo constituye una muestra de las influencias surrealistas, del teatro existencial y del teatro del absurdo. Al mismo tiempo, Vallejo se nutre del mito de María Estuardo, del mito histórico, junto con la interpretación hecha por Friedrich Schiller.

El escuchador de hielo es una obra publicada en el año 2007. Se compone de X Cuadros en los cuales se nos presentan varias historias simultáneas: la historia de María Estuardo e Isabel, basada en hechos reales, la historia de las dos primas descrita por Schiller en su obra teatral, finalmente, la historia de la vida privada de los actores que participan en la obra situada dentro de la obra principal. El argumento presentado por Vallejo tiene como punto de partida los trágicos acontecimientos en Iraq – una noticia sobre las torturas de los soldados estadounidenses cometidas con los presos iraquíes le sirvió de inspiración al autor. De ahí la constante introducción de las imágenes violentas, de la tortura y de los militares capaces de cometer cualquier atrocidad. Vallejo, una vez más, como en *Ácido sulfúrico*, *El desguace, A tumba abierta* o *Hiroshima-Sevilla 6A*, crea una obra antibélica, dirigida contra el sinsentido de la violencia e intercambio de fuerzas contra los que no pueden defenderse.

La inclinación al metateatro se demuestra ya en el Cuadro I que comienza con el ensayo de la obra de Schiller cuya representación tiene lugar en el Cuadro X. La vuelta hacia la misma imagen convierte la obra de Vallejo en una creación cerrada, cíclica. John Gabriele en su ensayo "El teatro como arte fenomenológico y experiencia intelectual: *El escuchador de hielo* de Alfonso Vallejo" (2010) destaca que este

drama constituye una muestra de la intertextualidad, metateatralidad y metalepsis (Gabriele, 2010: 169), lo que facilita la construcción de un universo dramático situado fuera del lugar y del tiempo, que rompe las fronteras espacio-temporales:

> Lo que transcurre en los dos primeros cuadros subraya de manera tajante la inherente construcción metaléptica e intertextual del drama. La metalepsis, según apunta Gérard Genette, permite disturbar o romper fronteras narrativas. Esto facilita la intrusión de los personajes de un mundo diegético en otro, lo cual complica la presentación discursiva de la historia que se intenta narrar. (Gabriele, 2010: 169)

Vallejo crea un complejo juego metateatral que, como otras de sus obras, constituye una realización del proyecto artístico dado. Francisco Gutiérrez Carbajo, en el prólogo a *El escuchador de hielo* sitúa la posición teórica de Vallejo al lado de otros grandes teóricos:

> En este sentido, la escritura teatral y la concepción teórica de Alfonso Vallejo coinciden con presupuestos ya formulados, entre otros, por Pavis en su *Diccionario del teatro*, por María del Carmen Bobes en la *Semiología de la obra dramática*, por Anne Ubersfeld en su *Semiótica teatral* o por Santiago Trancón en su *Teoría teatral*. (Gutiérrez Carbajo, 2007: 1)

Sin duda alguna la determinación de este proyecto metateatral y polivalente, dividido en tres entidades espacio-temporales, se ejecuta a través del desdoblamiento o hasta la ruptura en tres personajes. Al mismo tiempo, la descentralización de los personajes les convierte en protagonistas sin determinación, sin fijación en lo exacto. Se construyen los personajes sin personalidad, con múltiples rasgos diversos pero su originalidad está todavía por encontrar:

> María:
> Una actriz potente, morena, pelinegra, de unos 30 a 50 años. Interpreta a María Estuardo , la reina decapitada por su hermana Isabel Tudor y a la actriz en su vida privada, que ha desarrollado una doble personalidad al enfrentarse con el personaje. Belleza agresiva. No se trata de una actriz convencional, pues también

> encarna a la sargento Patty que tortura a un preso militar. Tiene que inventarse una forma de actuación propia, un estilo personal. Nada de rictus o gestos estereotipados. Como todos mis personajes, encarna a un ente teatral.
> (Vallejo, 2007: 2)

María e Isabel son, aparte de personajes históricos y personajes de la obra de Schiller, actrices. Dudley, el esposo de María, y Mortimer también son actores. Adicionalmente, Dudley es director de la obra teatral presentada. Otro protagonista, Jack, es el productor de la obra *María Estuardo* de Friedrich Schiller, sin embargo no lo vemos, solamente escuchamos su voz en *off*. Parece que a los dos protagonistas, Jack y Mortimer, Vallejo les otorga el papel de demiurgos, de seres que casi no están presentes en la escena, pero que controlan todos los hechos desde fuera:

> (Mortimer) casi no está en escena de verdad, pero sí posee cierta proeza directoral. Parece que se encuentra fuera, distanciado, extrañado, controlando el curso de los acontecimientos, como si lo conociera de antemano. (Vallejo, 2007:24)

La continua sensación del control y de la violencia queda al descubierto en los conflictos interpersonales en los cuales siempre se puede identificar la posición de la víctima y su verdugo. En acotaciones Vallejo subraya que para el montaje de *María Estuardo* hay que contratar a dos actrices que están en oposición. Mientras que Dudley cuenta la historia de la decapitación de María Estuardo, María e Isabel empiezan a intercambiar argumentos?? violentos incapaces de encontrar cualquier compromiso. Jack también metaforiza la violencia desencadenada ya que es el descendiente de Jack el Destripador. Los protagonistas son conscientes de su poder usurpador, pero también de la destrucción, atomización de su propia identidad. La aplicación de la violencia física, psíquica o de la palabra constituye un intento de aproximarse a la realidad misma, de la materialización de los hechos, de su actualización. La corporización de los protagonistas a través de las imágenes brutales del cuerpo mostrado como objeto de tortura y

de la violación no solamente pone de relieve la brutalidad de nuestro mundo de hoy, sino que también facilita la transformación de los cuerpos míticos del imaginario histórico que pertenece a la cultura universal (María Estuardo, Isabel) en mero signo corporal. El camino de la diversificación de los personajes es la versatilidad de los registros, el empleo del lenguaje cotidiano y poético:

> Vamos... que lo cargó. Asesina y puta. Si esto es para vivirlo
> Que la historia ha demostrado que eres un putón verbenero...
> (Vallejo, 2007: 20)

El lenguaje tiene aquí la capacidad del cambio, de la transformación de la realidad que se convierte en una realidad mestiza, en la que los problemas personales se entrecruzan con el drama histórico: "Las potencialidades del lenguaje tensadas hasta el límite y las mismas insuficiencias del signo lingüístico puestas de manifiesto, la tensión entre lo dicho y la intención dicente, el espacio-tiempo de realización efectiva en Husserl y ejecutiva en Ortega" (Gutiérrez Carbajo, 2007: 3). Volviendo a las teorías de Bloom se puede ver en los intentos renovadores de Vallejo la repercusión de *la ansiedad de la influencia* en que se combina el afán por la originalidad con el conflicto con los precursores (*La ansiedad de la influencia*, 2009). De este modo se produce una relación de inseguridad con el precursor. Entre las posibles vías de escape ante el precursor Bloom menciona *clinamen* (interpretación errónea), *tessera* (nuevo sentido), *kenosis* (la ruptura de la influencia), *demonización* (la purgación de lo original), *askesis* (la disminución del efecto creativo del precursor), *apophrades* (el autor redescubre al precursor) (Bloom, 2009). La herramienta más poderosa que utiliza Vallejo en su obra es la risa, la confluencia de las imágenes trágicas y cómicas que traspasan el canon entendido como la herencia del teatro existencial. Vallejo crea una tragicomedia en la que combina los elementos metafóricos, metafísicos, las preguntas acerca de la existencia humana con la banalidad del lenguaje, lo ridículo de los comportamientos y conflictos que se centran en lo cotidiano. En contacto con lo último, con el máximo dolor, con la esencia del ser, la única respuesta es el silencio y la risa del absurdo. La combinación

de la ironía y de lo inesperado hace que el espectador-lector de la obra quede sorprendido ante la extrañeza de lo presentado mediante la técnica del oxímoron. Se produce, de acuerdo con la teoría de los formalistas rusos, la sensación de *extrañamiento (остране́ние)*. De acuerdo con los criterios de Bloom se trata en este caso de la posible aplicación de *tessera* (nuevo sentido) como estrategia del escape ante la ansiedad de la influencia. El nuevo sentido se produce en la frontera entre lo cómico y lo trágico otorgando una mirada estereoscópica a la realidad.

Por otro lado, se pueden entrever también las influencias del tipo *apophrades* (redescubrir al precursor), tomando como el precursor al teatro del absurdo o a la teoría del teatro de la crueldad de Artaud:

> Al desdoblarse María en otro personaje, Vallejo llega a crear una imagen mucho más profunda de la realidad. El objetivo es artaudiano y brechtiano al mismo tiempo. Es artaudiano porque la intención de Vallejo es mostrar que la conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel. Es brechtiano porque Vallejo logra desmitificar las fachadas sociales que aceptamos como verdades incontestables. Tanto el teatro de la crueldad de AntoninArtaud como el teatro épico de Bertolt Brecht tienen como objetivo final instigar y criticar situaciones históricas (ver Knapp y Steer). El teatro de Alfonso Vallejo tiene el mismo objetivo. (Gabriele, 2010: 175)

Entre las características adoptadas por Vallejo del teatro del absurdo se pueden enumerar varias. Como punto de comparación establecemos el libro de Martin Esslin *El teatro del absurdo* (1961). Esslin menciona a los siguientes dramaturgos que pertenecen a la categoría del teatro del absurdo: Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, Albert Camus. A dos de ellos Bloom los destaca en su lista de autores canónicos: Samuel Beckett y Albert Camus. Esslin elabora su definición del teatro del absurdo, mencionando como uno de los rasgos principales la ruptura de las reglas aristotélicas, de las tres unidades. Dicha ruptura está también presente en *El escuchador de hielo.* La acción se divide en subacciones concentradas alrededor de tres núcleos principales mencionados anteriormente: la

crónica del personaje histórico de María Estuardo, la obra de Friedrich Schiller y la historia de los actores que la representan. Adicionalmente, también el tiempo y el espacio de la acción se separan entre estas tres acciones. Los acontecimientos no son lineales, sino que estamos ante una fragmentarización del discurso. Otro rasgo del teatro del absurdo es también la construcción de los personajes en constante transformación, que desempeñan varios papeles. Todo ello con el objetivo del análisis de la personalidad, pero también el análisis de la sociedad postmoderna:

> Vallejo es un fascinante analista de la desintegración. Y esa cualidad la confirma obra tras obra. Ya sabemos que es médico y eso, supongo, le habrá familiarizado con el deber de diagnosticar. Es lo que promete y es lo que cumple." (Llovet, 2016: 7)

En las obras de Beckett o Adamov los protagonistas, como los de *El escuchador de hielo*, no tienen su personalidad propia, son un conglomerado de diferentes facetas adoptadas de planos diferentes. Otro elemento común con el teatro del absurdo es el uso del lenguaje poético y de la metáfora. Esto concierne tanto a la selección del lenguaje en sí, como a la creación del imaginario que desenboca en una serie de imágenes poéticas. La base existencial de esta poética forma lo absurdo.

Vemos, entonces, que Vallejo establece diferentes tipos de relaciones con las corrientes de las épocas anteriores, proponiendo su propia interpretación del "canon teatral". Desmitifica de este modo el mito del existencialismo exaltado. Por otro lado, propone una nueva interpretación de la historia y del mito de María Estuardo. La mitificación es un proceso muy complejo, que es el resultado de sobrepasar la definición de Roland Barthes (*Mitologías*). Maciej Czeremski en su ensayo "Problema con la «mitificación de la cultura»" (2015) enumera varios componentes de la mitificación:

> En primer lugar, puede significar el proceso de convertir algo en un mito. En segundo, la mitologización puede referirse al proceso de incluir algo en un fragmento del mito. En tercer lugar, este término se puede utilizar

> para describir la incorporación del mito dentro de otra estructura. (Czeremski, 2015: 22)[1]

El mito no solamente es interpretado desde el punto de vista sacral, sino que se trata , obviamente, de un amplio proceso de juego de conceptos: la transformación continua de un personaje o situación en mítica y el paso desde la situación de la cotidianidad al imaginario popular. Esto concierne a la ruptura de la realidad y a la entrada en la frontera entre lo racional y lo irracional. Como subraya Czeremski, lo irracional no está aceptado hoy en día. Sin embargo, precisamente este imaginario mítico constituye la máxima aproximación a la naturaleza del hombre (Czeremski, 2015: 28).

Vallejo crea en *El escuchador de hielo* el mito que él mismo destruye. Presenta y glorifica la figura histórica de María Estuardo, confirmando así la figura mítica. Al lado de la dramatización y del lenguaje elevado, de los fragmentos que se refieren directamente a la obra de Schiller, aparece lo cotidiano, pero siempre con un aire de poetización cuyo mayor objetivo es detener el tiempo y el espacio de la acción, suspenderlo dentro del mito aunque este se deshace poco a poco. De aquí que, como subraya Walentyna Panchenko, se realiza la función principal del mito, la esperanza de suspender el tiempo, de entrar en el núcleo de ¨nunca empezar y nunca acabar¨. La ansiedad del paso de la historia está superada:

> La característica primaria de la conciencia mitológica constituye la ansiedad ante el paso del tiempo o sea, ante la historia. No sorprende, entonces, que uno de los rasgos del mito, cuando tenia su papel heurístico, fue la idea del tiempo reversible. La idea del "eterno retorno" es la regla principal de la conciencia mitológica. (Panchenko, 2015: 44)[2]

El camino que conduce desde el arte a la vida real es el paso entre diferentes tiempos. En el encuentro de estos dos mundos se sitúan los personajes de Vallejo:

---

[1] Traducción del polaco de la autora del texto.

[2] Traducción del polaco de la autora del texto.

> María mi nombre es María, me parezco mucho a María Estuardo además. Es un personaje que interpreto desde dentro, porque me siento como ella, una mujer perseguida. (Vallejo, 2007: 56)

María Estuardo es aquí un personaje híbrido que no pertenece ni al pasado, ni al presente, ni al fututo. Camina en la oscuridad, entre diferentes planos espacio-temporales, pero gracias a esto entra en otro mito para desmitificarlo luego:

> El tiempo mitológico es un tiempo separado, no relacionado con nada, ni en el pasado ni en el futuro, no parte de un lugar determinado ni acaba en un punto exacto. Resumiendo, es un tiempo que no fluye dentro del tiempo. La conciencia mitológica no reconoce localización espacio-temporal de los acontecimientos entendida de acuerdo con la lógica humana. (Panchenko 2015: 44)[3]

En *El escuchador de hielo* entramos en el espacio mitológico, pero, al mismo tiempo lo codificamos con los signos de la vida cotidiana. No se trata de la desmitificación, es más bien la transformación de los personajes en un constructo nuevo. La desintegración no es la destrucción sino el ejercicio de la memoria y delicadeza que tiene que emprender el lector-espectador de la obra. El cambio del lenguaje mitológico descrito por Lévi-Straus es la constante de la estética vallejiana, la adaptación no significa necesariamente la negación. *Clinamen* se convierte en *tessera*:

> Se trata aqui de la muerte de los mitos, pero no en el tiempo, sino en el espacio. Sabemos que los mitos se trasforman. Estos cambios se refieren al paso de un variante al otro, de un mito al otro, de una sociedad a la otra incluyendo los mismos mitos o mitos diferentes; estos cambios conciernen algunas veces la construcción o código, otras veces el significado del mito, pero siempre el mito en sí existe. Las trasformaciones están sometidas a la regla de la constancia de la materia mítica y de acuedo con ella, de un mito puede siempre surgir otro. (Lévi Strauss, 2001: 279)[4]

[3] Traducción del polaco de la autora del texto.
[4] Traducción del polaco de la autora del texto.

La historia se disminuye, pero crea un nuevo mito. Como en la película *Salto* de Tadeusz Konwicki miramos a través de una nueva óptica y sí, la mirada es mucho más desfigurada, ajena al realismo, ¿pero es ajena a la verdad?



Imagen 1. Zbigniew Cybulski en *Salto* de Tadeusz Konwicki (1965). Fuente: http://culture.pl/sites/default/files/images/imported/film/galerie%20filmowe/gl%20salto%20konwicki1/fo_film_salto_konwicki_01_5788458.jpg

Predomina la estética del surrealismo, el lenguaje poético que convierte tanto *Salto* como *El escuchador de hielo* en una metáfora tragicómica que forma, al mismo tiempo, un nuevo imaginario que todos conocen. Inicialmente de una manera subconsciente y luego con plena consciencia nos reconocemos en un nuevo espacio mitológico.

Bibliografía

BARTHES, R. (2008), *Mitologie*, Aletheia, Warszawa.
BLOOM, H. (1995), *El canon occidental,* Anagrama, Barcelona.

BLOOM, H. (2009), *La ansiedad de la influencia: Una teoría de la poesía*, Trotta, Madrid.

COETZEE, J.M. (2004), "«¿Qué es un clásico?», una conferencia", en: *Costas extrañas: Ensayos (1986-1999)*, Editorial Debate, Madrid.

CZEREMSKI, M. (2015), "Problema con la mitificación de la cultura", en: Charchalis W., Trocha B. (eds.), *Mitologizacja kultury w polskiej i iberyjskiej twórczości artystycznej*, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra, pp. 21-32, [on-line] https://depot.ceon.pl/handle/123456789/8098, 30.12.2016.

ESSLIN, M. (2004), *The Theatre of the Absurd,* Vintage Books, London.

GABRIELE, J. (2010), "El teatro como arte fenomenológico y experiencia intelectual: *El escuchador de hielo* de Alfonso Vallejo", *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, 8, pp. 165-181, [on-line] http://www.alfonsovallejo.com/english/libros/fenomenologico.pdf, 30.12.2016.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2016), "Prólogo", en: *El escuchador de hielo*, [on-line] http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-escuchador-de-hielo--0/, 30.12.2016.

LÉVI-STRAUSS, C. (2001), "Jak umierają mity", en: *Antropologia strukturalna II*, przekł. M. Falski, Warszawa.

LLOVET, E. (2016), "Prólogo", en: *Hiroshima-Sevilla,* [on-line] http://www.cervantesvirtual.com/obra/hiroshimasevilla6a--0/, 30.12.2016.

PANCHENKO, W. (2015), "Mit i czas społeczny", en: Charchalis W., Trocha B. (eds.), *Mitologizacja kultury w polskiej i iberyjskiej twórczości artystycznej*, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra, pp. 21-32 [on-line] https://depot.ceon.pl/handle/123456789/8098, 30.12.2016.

Real Academia Española (2018), *Diccionario de la lengua española*, [on-line] http://dle.rae.es/.

SOBOLEWSKI, T. (2010), "Polski taniec salto", *Dwutygodnik.com*, [on--line] http://www.dwutygodnik.com/artykul/1025-polski-taniec-salto.html, 30.12.2016.

VALLEJO, A. (2007), *El escuchador de hielo,* [on-line] http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgf1b3, 30.12.2016.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 237-256
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.16

Paulina Węgrzyn
Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków
paulina.wegrzyn@up.krakow.pl

La imagen del „otro" en la literatura argentina

Resumen:
Argentina ha sido uno de los países americanos que notó un mayor flujo migratorio a lo largo de los siglos XIX y XX. La colonización empezada por los pobladores blancos europeos en el siglo XVI culminó con la creación del estado argentino en 1810, cuyos políticos decidieron dejar atrás todo el pasado colonial, rechazando no solamente el sistema del gobierno sino también todas las manifestaciones de las culturas autóctonas. En busca de la civilización miraron hacia centenarias culturas europeas y abrieron las puertas a todos sus representantes que quisieran poblar su territorio. Los europeos iban a traer consigo la cultura y de esa forma "civilizar" las tierras argentinas. Sin embargo, la realidad resultó ser diferente. Los que abandonaron Europa en pocos casos provenían de la clase alta de la sociedad. Pobres e incultos trabajadores arribaron a la costa argentina buscando una vida mejor. De una promesa de civilización se convirtieron en un peligro para la naciente identidad argentina. La dura realidad encontró su reflejo en la literatura. La inicial admiración hacia "el otro" que está visible en las obras de los grandes pensadores y legisladores de aquellos tiempos fue sustituida por la negación y la burla. Del símbolo de bienestar y de lo intelectual, "el otro" primero pasó a ser un objeto de broma, luego le fue asignado el papel del protagonista negativo, que constituía un elemento destructivo en la sociedad. Aunque con el tiempo el destructor se convertirá en su representante. Ya que personificará el origen de la nueva sociedad argentina.

Palabras clave: la figura del "otro", la literatura argentina, la inmigración

Abstract:
The Image of "the Foreigner" in the Argentinian Literature
Argentina was one of the American countries which recorded the largest percentage of immigrants arriving from Europe at the turn of the 19th and 20th centuries. The process of colonization started by white settlers (Spaniards) in the 16th century was finally finished in 1810 with the establishment of a new state of Argentina, a political unit which decided to reject the past with its whole colonial history, from the system of government to the elements of local cultures. The source of inspiration for a new country was Europe with its centuries-old various cultures and, as a result, it opened up for Europeans wishing to settle on the Argentinian territory. They were expected to introduce their culture and civilize the new homeland, but the reality was quite different. The newcomers, who were mainly working class, poor, uneducated and often illiterate people, came to Argentina to look for work and better living conditions, and instead of building a new culture they soon posed a threat to an emerging national identity. This reality was reflected in literature, especially in the works of writers, philosophers and legislators, in which the initial admiration for immigrants was soon replaced with the rejection and 'the foreigner'. Thus, 'the foreigner', who previously symbolized intellectual values in almost every aspect of life, became an object of ridicule and quickly turned into a negative figure. With time, however, the attitude towards 'the foreigner-destroyer' changed and they grew to become a symbol of national identity.

Key words: the image of foreigner, immigration, Argentinian literature

Aunque por primera vez la figura del inmigrante en la literatura argentina apareció en el teatro,[1] será la novela el género en el cual "el otro", de un personaje episódico, con el tiempo se convertirá en el principal protagonista de tantas obras de la narrativa argentina creadas en las últimas décadas del siglo XIX y a principios del siglo XX. Por esa razón, en este trabajo nos centramos en primer lugar en las novelas, haciendo también referencia a algunos ensayos y textos teóricos que

[1] „El otro" – Marcos Figueira, apareció en una obra anónima del año 1792, titulada "El amor de la estanciera". Es un inmigrante de origen portugués que se convierte en objeto de burla por ser distinto de los demás. En los años siguientes ironizar sobre el "otro" será la principal manera de creación del personaje, que dominará en el sainete.

nos permiten entender mejor el contexto histórico y social en el que fueron creadas las ficciones literarias.

Como marco temporal tomamos los primeros cien años de la historia de Argentina, para señalar ciertas tendencias y mostrar obras representativas que nos permitan observar cómo evolucionó la manera de presentar al "otro" en la literatura. En conclusión, mencionaremos algunas obras creadas con ocasión del famoso Centenario[2].

Para definir quién es considerado "el otro" dentro del mundo de la novela argentina, en primer lugar, habría que responder a una pregunta básica, tantas veces planteada durante los debates acerca de la argentinidad: ¿quiénes son los argentinos?

Una humorística definición dice que los argentinos son italianos que se creen franceses, pero hablan español. Y aunque es solamente una anécdota, es una muestra de los distintos orígenes de la nación argentina. La nación que surgió en el siglo XIX del crisol de culturas y razas: de la autóctona de los indígenas, de la criolla de los descendientes de los españoles que colonizaron el continente en los siglos posteriores y de la europea, de los inmigrantes que arribaron en masa a las costas de Argentina a lo largo del siglo XIX.

Mariano Moreno, el iniciador de la política migratoria ya en 1810, el año en el que Argentina se independizó de la corona española, postulaba poblar el desierto, las vastas tierras argentinas hasta aquel entonces amenazadas con la presencia de los indios. Y así, durante el régimen de Rivadavia fue iniciada la política proinmigratoria, de atraer gente de fuera que pudiera poblar, construir y desarrollar la nueva Argentina. Aunque esa visión fue rechazada durante la dictadura rosista, en las décadas siguientes fue retomada con nuevo entusiasmo.

La constitución del año 1853 autorizó la entrada de los inmigrantes en el país, creando condiciones favorables para las personas de fuera que quisieran empezar una nueva vida al otro lado del océano.

[2] La celebración de los 100 años de la existencia del estado argentino fue una ocasión para reflexionar acerca del pasado y el presente de Argentina, fue un tiempo de debates, de análisis fríos de la sociedad, cuyos reflejos encontramos en la literatura.

Los políticos dirigieron sus miradas hacia los viejos países europeos, viendo en sus habitantes la promesa de un futuro rápido desarrollo del país. El reflejo de aquellos tiempos lo encontramos en las discusiones teóricas de los grandes pensadores de la época que debatían sobre las mejores vías que debía seguir la joven nación argentina para convertirse en un país con futuro, próspero y civilizado.

Los primeros intentos de definir el concepto de la identidad propia fueron tomados en el Salón Literario de Marcos Sastre. Los encuentros, inaugurados en 1837 por los jóvenes representantes de la élite bonaerense, de su carácter ligero de intercambio de ideas y pensamientos, pasaron a ser fervientes discusiones acerca del concepto de la argentinidad.

Los representantes de la generación del 37 estaban de acuerdo en una cosa: Argentina debía adoptar los modelos culturales europeos y la mejor manera para ello fue a través de sus representantes, que podían traer consigo la civilización y la tradición europeas. Las repercusiones del dicho pensamiento las veremos en las actuaciones del gobierno.

Una de las obras clave para entender las tensiones y preocupaciones de aquellos tiempos es *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, quien fue testigo de los grandes cambios que ocurrían en el suelo argentino, él mismo vivió el fin de una época y pudo participar activamente en la creación de la nueva realidad, nos ofrece un testimonio del pensamiento de sus contemporáneos.

Ya el mismo subtítulo de la obra *Civilización y Barbarie en las Pampas Argentinas* anuncia el principal conflicto en la sociedad argentina entre la civilización, representada por los habitantes de la ciudad, entre ellos cultos inmigrantes asentados en Argentina, y la barbarie que se esconde en la pampa argentina. En su obra, Facundo Quiroga personifica todos los rasgos negativos atribuidos al inculto mundo de la pampa, entre otros la violencia del gaucho y la ignorancia del caudillo. A través de su personaje Sarmiento divaga acerca de la historia de Argentina. No le hace responsable de sus acciones al caudillo sino a la herencia y al medio ambiente en el que se formó. Al describir al caudillo dice: “Facundo, expresión fiel de una manera de ser de un pueblo, de sus preocupaciones e instintos; Facundo, en fin, siendo lo

que fue, no por accidente de su carácter, sino por antecedentes inevitables y ajenos a su voluntad" (Sarmiento, 1986: 48).

Según Sarmiento, llamar Argentina un pueblo civilizado es una utopía. Para civilizar el país es necesario derrotar las fuerzas bárbaras, representadas en la figura de Quiroga, rechazar la ignorancia y el atraso. Y dirigir la vista hacia Europa, inspirarse en las milenarias culturas del viejo continente y poblar.

"El otro" en las obras de Sarmiento de mitad del siglo XIX simboliza el desarrollo, el conocimiento y la cultura.

Esta admiración hacia lo europeo, hacia el cosmopolitismo de grandes ciudades y hacia sus habitantes procedía de una visión errónea de Europa. Los inmigrantes europeos que llegaron a Argentina en la primera mitad del siglo XIX eran profesionales, comerciantes, gente con seguridad económica. Representaban solamente una de las caras de la cultura europea. Grande será la decepción cuando en vez de élites, a las costas argentinas empiecen a arribar los inmigrantes de bajas capas sociales, sin fondos, sin formación, igual podríamos atrevernos a decir sin cultura. Pero esta será la preocupación de los años posteriores.

Una visión similar a las ideas sarmientinas acerca de la superioridad cultural del "otro" en la sociedad nos la ofrece Esteban Echeverría en su obra *El matadero*.

Aunque publicada más tarde, en 1871, en realidad fue escrita mucho antes, por el año 1839/1840, lo que significa que Echeverría no podía conocer la obra de Sarmiento.[3]

Sin embargo, curiosamente los dos coinciden en su diagnóstico acerca del estado del país y muestran soluciones parecidas. Mencionado en el título de la obra, el matadero es un tipo de un mundo aparte que en la realidad equivale a la vida en la ciudad de Buenos Aires. Los trabajadores simbolizan la barbarie y la incultura. Son ellos los responsables de la muerte de un transeúnte, un joven que representa la cultura de las ciudades.

[3] La primera publicación de *Facundo* tuvo lugar en 1845.

En la misma línea de pensamiento se inscribe *Amalia* de José Mármol.

Sarmiento, Echeverría y Mármol representan el pensamiento político social del romanticismo argentino que se caracterizaba por el rechazo de todo lo que venía del pasado (el indio, el gaucho, el caudillo). Según los románticos argentinos el futuro del país estaba en el acto de civilizar, mediante la inmigración. En sus obras está visible el conflicto entre la civilización europea contra la barbarie americana. Los inmigrantes, portadores del progreso y de la cultura de los tan admirados países del viejo continente, debían causar un rápido desarrollo del país. Mientras los símbolos de los viejos tiempos, las figuras del gaucho o del indio, fueron asociadas con el atraso y la reacción.

Sin embargo también hubo autores que al describir la misma realidad argentina ofrecían una visión completamente diversa a la de los novelistas románticos. Reconociendo la simplicidad de la cultura autóctona no la despreciaban ni veían en ella un peligro para la naciente nación argentina. Estas voces podemos observarlas entre los representantes de la poesía gauchesca.

José Hernández en *Martín Fierro* defiende la figura del gaucho y censura la actitud hostil del supuesto "hombre culto y civilizado" de la ciudad comparando su actitud con la de los conquistadores del nuevo mundo.

> Cuando ven al hombre de nuestros campos,
> al modesto agricultor, envuelto en su manta
> de lana o con un poncho a la espalda, les
> parece que ven al indio de nuestras
> Pampas, a quien se creen autorizados para
> tratar con la misma dureza e injusticia que
> los conquistadores empleaban con los
> primitivos habitantes de la América.
> (Hernández, 1987: 107)

La visión positiva del "otro", símbolo de la cultura y del progreso que nos dan los autores rómanticos, en las décadas siguientes será diferente ya que también cambiará la posición que ocupaban los

inmigrantes en la sociedad argentina. La inicial admiración será sustituida por los conflictos entre nativos y extranjeros, conflictos surgidos de la competencia en el ámbito laboral. Los "otros" fueron atraídos para poblar, mientras el panorama rural sufrió cambios radicales. La tierra estaba en manos de pocos, la ganadería no necesitaba muchas más manos de obra, de hecho, como en este trabajo los inmigrantes destacaban más bien por falta de habilidad, se les ofrecía trabajos en la agricultura. Ante esa situación muchos de los inmigrantes se quedaban en las ciudades. Si en el pasado las ciudades estaban habitadas mayoritariamente por la élite criolla, a partir de la década de los 80 empezaron a poblarse de los inmigrantes.

Una vez finalizado el conflicto entre gauchos y criollos apareció otro conflicto, entre proletarios o arrendatarios contra los terratenientes.

Una curiosa voz en el debate literario acerca del papel creativo o destructor del "otro" la alzaron unos autores que pertenecían a la élite argentina que habían vivido y visto con sus propios ojos aquella realidad de grandes cambios sociales. Como buenos hijos de las familias influyentes hicieron una carrera militar, al mismo tiempo recibieron buena formación para destacar en los años posteriores en el mundo artístico y cultural, también en el mundo literario. En sus obras reflexionan sobre la vida en Argentina comparando la actualidad con el pasado. Retroceden en el tiempo para valorar las condiciones de vida, desde la óptica de los representantes de la aristocracia, para la que los postulados de la igualdad entre hombres fueron difíciles de entender, lo mismo que aceptar la presencia de tantos inmigrantes en la sociedad argentina que estaban reclamando sus derechos como ciudadanos.

En *Mis Memorias* publicadas en 1904, Lucio V. Mansilla describe el mundo que se acaba. En sus palabras los inmigrantes constituyen un peligro para la identidad nacional, les acusa de ser partidarios de las ideas de Rosas porque fueron los únicos privilegiados durante la dictadura.

> Ya no sólo hemos vivido, sino que la inmigración nos ha envuelto.

> Con su incorporación activa, incesante a nuestra vida social en todas sus manifestaciones, particularmente en Buenos Aires, donde, por decirlo así, se fragua, no tanto el sentimiento cuanto la opinión nacional, poco a poco se ha ido formando un juicio anónimo favorable al gobierno de Rosas. Las facultades extraordinarias no se ejercían contra el extranjero, que tenía siempre detrás al cónsul, al ministro, los cañones de la bandera. El gringo, como regla casi sin excepción, ocupaba una posición favorecida. (Mansilla, 1955: 105)

Con sus palabras muestra la verdadera disposición de las élites argentinas ante los extranjeros, que resultó ser opuesta a la de las voces de los teóricos. La participación activa del inmigrante en la vida social fue un inconveniente para la alta clase criolla.

Con un tono similar escribía Santiago Calzadilla, otro representante de las élites, quien en *Las Beldades de mis tiempos* también dirige su mirada hacia el pasado recordando con un tono nostálgico los viejos tiempos. Utiliza la figura del gaucho, que en aquellos tiempos[4] ya fue un ser legendario, como pretexto para fomentar la hostilidad hacia los extranjeros, a los que consideraba culpables de todas las desgracias y problemas de Argentina.

> Pero huyamos del tiempo presente a donde nos arrastra la idea de los males que nos aquejan, y vamos a los de bonanzas, que son los pasados, siempre en los barrios del sur, en donde vivían tantos tipos ingénitos, cuyo recuerdo con aquellas criollas traen sonrisas a los labios, que a la par del gaucho legendario desaparecen— ante los gringos insulsos e interesados que vienen con otras costumbres y necesidades— con la actual civilización que no necesita de ese hombre de fierro que en medio de la pampa desprendía su lazo y aprisionaba al animal bravío, que se había criado en plena libertad sin acercarse a las poblaciones ni ver gentes. (Calzadilla, 1944: 28)

En las últimas décadas del siglo XIX, debido a las estrechas relaciones que Argentina mantenía con Francia, llegaron a Hispanoamérica las obras de los principales novelistas del realismo- naturalismo

[4] La obra *Las Beldades de mis tiempos* fue publicada en 1919.

europeo, que encontraron un buen público y seguidores entre los jóvenes escritores argentinos de la así llamada generación del 80.[5]

En sus obras, los autores pretendían analizar de una manera objetiva los problemas presentes en la sociedad de aquel entonces, aprovechando el análisis para fines didácticos.

En las páginas de las novelas revive el viejo conflicto entre la civilización y la barbarie. Sólo que esta vez la barbarie reside en la población inculta, que ya no habita solamente en el interior del país. Ha entrado en las ciudades por medio de los inmigrantes.

Europa ha dejado de ser el único hábitat de la civilización. La parte civilizada de la sociedad la forman los miembros de la antigua aristocracia de la descendencia criolla, mientras que los bárbaros son los europeos.

El propio Sarmiento, uno de los primeros que postulaban fomentar la inmigración de fuera y con su trabajo político y de escritor defendía la presencia europea en Argentina, medio siglo más tarde advierte sobre los peligros que constituye tener tantas personas de fuera en un país con una identidad en formación. En su ensayo *Conflictos y armonías de las razas de América* del año 1883 alza la voz de alarma contra determinados tipos de inmigrantes.

La política proinmigratoria que suponía un transplante de civilización, en vez de aportarla trajo como consecuencia un conglomerado de etnias diversas que, en vez de asimilarse, empezaron a crear respectivas colonias nacionales en el suelo argentino.

Planteándose la pregunta acerca de la identidad nacional, Sarmiento como respuesta señala esta amalgama de orígenes de los nuevos americanos y de los nuevos argentinos, que hace imposible hablar de una identidad propia y común para todos.

¿Qué es la América?

[5] Eligieron esta simbólica fecha que les identificaba como un grupo artístico con ideas diferentes a las de la anterior generación del 37, ya que en 1880 fue definitivamente consolidada la posición de la ciudad de Buenos Aires como la capital de la República.

> Es acaso ésta la vez primera que vamos a preguntarnos quiénes éramos cuando nos llamaron americanos, y quiénes somos cuando argentinos nos llamamos.
> ¿Somos europeos? – ¡Tantas caras cobrizas nos desmienten!
> ¿Somos indígenas? – Sonrisas de desdén de nuestras blondas damas nos dan acaso la única respuesta.
> ¿Mixtos? –Nadie quiere serlo, y hay millares que ni americanos ni argentinos querrían ser llamados.
> ¿Somos Nación? ¿Nación sin amalgama de materiales acumulados, sin ajuste ni cimiento?
> ¿Argentinos? Hasta dónde y desde cuándo, bueno es darse cuenta de ello. (Sarmiento, 1883: 14)

Esta línea del pensamiento podemos observarla en los posteriores artículos de Sarmiento, que fueron agrupados con el título *Condición del extranjero en América*, en las que varias veces el autor advierte del peligro de seguir con la política proinmigratoria que lleva a la desintegración de la sociedad.

Las críticas más duras recaen sobre los italianos, por ser una de las comunidades más numerosas y formar un grupo completamente aislado.

El convencimiento de que "el otro" no necesariamente debería formar parte de la sociedad argentina, ya que en vez de aportar valores ni siquiera es capaz de adaptarse a la vida en el Nuevo Mundo, lo demuestran los escritores de la época.

Las obras de los representantes de la generación del 80 muestran la existencia de cierto xenofobismo y prejuicio racial en estos jóvenes clasistas de las viejas familias hacia la nueva burguesía formada en gran parte por los inmigrantes.

Los autores aprovechan los postulados literarios del determinismo biológico para justificar las existentes barreras sociales. Usan la técnica naturalista para mostrar la influencia negativa de los inmigrantes en la sociedad argentina. Lo mismo que en los textos teóricos, en la ficción la discriminación está presente sobre todo en la descripción de

los italianos y también de los judíos que son tomados como objeto de prejuicios.

El símbolo de la sangre, que constituye el orgullo familiar y es el rasgo racial que diferencia en la sociedad, lo adopta como título Eugenio Cambaceres, en su novela *En la sangre*.

Cambaceres se sirve de la hipótesis naturalista de la herencia y la determinación en dos dimensiones; la individual, a la hora de describir a los protagonistas, y la simbólica. Hablando de Genaro dice:

> Víctima de las sugestiones imperiosas de la sangre
> De la irresistible influencia hereditaria, del
> Patrimonio de la raza que fatalmente con la vida, al
> Ver la luz, le fuera transmitido, las malas, las
> Bajas pasiones de la humanidad hicieron de pronto explosión en su alma.
> (Cambaceres, 1984: 103)

La vida de Genaro sirve de pretexto para mostrar los efectos negativos de la inmigración. Al usar la palabra *italiano*, el autor no se refiere sólo a la nacionalidad. Esta palabra contiene toda la lista de significados negativos, es sinónima de avaricia, de brutalidad, de ignorancia. Desvaloriza no sólo al personaje, sino a todos los inmigrantes.

La crisis de los años 90, que afectó a la sociedad argentina aumentó aún más la actitud de rechazo hacia los de fuera viendo en ellos al causante de todas las maldades. Esta visión del "otro" nos la ofrece Julio Martel en su novela *La Bolsa*. La imagen que tiene Martel sobre la inmigración masiva equivale a la opinión del sector aristocrático. La decadencia física y moral del tipo argentino es efecto de la inmigración. En el libro, el doctor Glow es el portavoz del autor, según el cual el judío es el causante de la ruina económica del país.

> ¿Por qué no trabaja el judío? ¿Por qué hacía alarde de no haber empuñado nunca el arado, de no haber sido nunca agricultor, ni haber ejercitado jamás ninguna profesión útil? Vampiro de la sociedad moderna, su oficio es chuparle la sangre— decía el doctor manoteando— El es quien fomenta la especulación, quien aprovecha el fruto del trabajo de los demás... Banquero, prestamista, especulador, nunca ha sobresalido en las letras, en

> las ciencias, en las artes, porque carece de la nobleza de alma necesaria, porque le falta el ideal generoso". (Martel, 1946: 124)

Antonio Argerich, en la novela ¿Inocentes o culpables?, saca las mismas conclusiones acerca del futuro del país; habrá que restringir la entrada a Argentina, seleccionar a los que puedan llegar en el futuro pues de lo contrario el país volverá a la barbarie. El protagonista de la obra José Daigore, lo mismo que el ya mencionado Genaro de Cambaceres, está determinado por su herencia, por los malos genes de sus antepasados que "no habían ejercitado sus cerebros en muchas generaciones y, por tanto, no podían transmitir ninguna buena disposición para el franco vuelo del pensamiento" (Argerich, 1984: 243).

La figura del otro entró tan profundamente en el mundo literario que entre las obras clásicas argentinas podemos diferenciar un género especial llamado la novela del inmigrante, que se inscribe dentro de la corriente de la novela realista.

La novela del inmigrante presenta varios enfoques temáticos entre los que podemos diferenciar: obras cuya trama se desarrolla en diversos contextos en los que aparecen los inmigrantes — la gran parte de las historias se desarrolla dentro de la ciudad, aunque hay novelas ambientadas en la pampa o en la costa argentina.

Otro grupo lo constituyen las novelas que muestran las aventuras de diversos grupos étnicos o nacionales. En este caso la mayoría de los protagonistas de origen extranjero procedía de Italia o España, o tenía raíces judías.

En las novelas podemos seguir varios momentos en la vida del "otro" desde su llegada a Argentina, los primeros intentos de encontrar su lugar en la nueva realidad tan ajena a lo conocido, hasta observar la historia de las futuras generaciones de los hijos ya nacidos en el suelo argentino, que muchas veces no saben valorar el pasado de sus padres y rechazan su herencia.

En cuanto a la novela urbana, la ciudad que está más presente en las obras literarias es Buenos Aires, algo que no debe sorprender ya que el gran número do los recién llegados se asentaba en la capital. Los inmigrantes se instalaban en casas abandonadas por la aristocracia

criolla llamadas conventillos, en las que las condiciones de vida dejaban mucho que desear ya que sus inquilinos eran gente de bajos fondos sociales que no disponían del dinero suficiente para poder siquiera reparar las casas.

¿Cómo era la vida en el conventillo? Así la describe Silverio Domínguez alias Ceferino de la Calle en su novela *Palomas y gavilanes*:

> La casa de inquilinato presentaba un cuadro animado, lo mismo en los patios que en los corredores. Confundidas las edades, las nacionalidades y los sexos, constituía una especie de gusanera, donde todos se revolvían, saliendo unos entrando otros, cruzando los más, con esa actividad diversa del conventillo.
>
> Húmedos los patios, por allí se desparramaba el sedimiento de la población; estrechas celdas, por sus puertas abiertas se ve el mugriento cuarto, lleno de catres y baúles, sillas desvencijadas, mesas perniquebradas, con espejos enmohecidos, con sus cuadros almazorronados, con sus periódicos de caricaturas pegados a la pared, y ese peculiar desorden de la habitación donde duermen cuatro o seis, y en donde es preciso dar buena o mala colocación a todo lo que se tenga.
>
> Delante de las puertas, hierven las ollas de hierro con la cabeza de capón o la magra carnaza de puchero, o salta la grasa al freír las piltrafas del mercado que despiden acre color, mondaduras de papas, desperdicios de cebolla y hojas medio secas de repollo, parece que limitasen el dominio de la pieza, o su opción al pedazo de patio, como un alambrado limita el campo de un estanciero en la inmensa sábana de la pampa.
>
> El agua de jabón forma numerosos regueros que se pierden en el suelo, bien entre las junturas de las baldosas, o se cuelan por los agujeros de desagüe, cayendo constantemente de las bateas donde se lava la ropa mugrienta, que despide nauseabundo olor.
>
> En cuerdas que van de uno a otro extremo del patio, suspendidas por cañas en el centro, se tienden las sábanas mojadas, los pañales sucios por el orín, las camisas plomizas y alguno que otro remendado colchón,

para secar la fresca mojadura de la noche pasada. (Ceferino de la Calle, 1886: 100-101)[6]

En el contexto urbano ambientaron sus novelas, entre otros, los ya mencionados autores como Julio Martel, Eugenio Cambaceres, Antonio Argerich.

Dentro de la corriente de la novela de la pampa destacan los libros de Manuel Ugarte y José Adolfo Gaillardon.

En cuanto al origen de los protagonistas, entre los inmigrantes predominan los que venían de Italia. Igual que en la vida real, ya que los italianos a finales del siglo XIX superaron en cantidad a todos los demás inmigrantes que llegaron a Argentina. De origen italiano son Genaro y José Diagore cuyas vidas cuentan Eugenio Cambaceres y Antonio Argerich respectivamente.

A la inmigración italiana le siguió en número la inmigración de la península ibérica, lo que también encontró su reflejo en la ficción literaria. El autor que describió principalmente la comunidad española fue Francisco Grandmontagne, él mismo de origen inmigrante.

Otro grupo étnico que aparece a menudo en la literatura de aquellos tiempos son los judíos, que protagonizan las obras de Alberto Gerunchoff,[7] entre otros.

Aparte de la división geográfica o étnica existe también otro criterio que permite diferenciar una corriente más dentro del género de la novela del inmigrante. Se trata del momento en el que nos encontramos con el protagonista. Si en las primeras obras se contaban las aventuras de los recién llegados, con el tiempo los autores describirán la vida de las siguientes generaciones, de los hijos nacidos en Argentina.

Entre ellos, habrá personajes que se inscriben dentro de la línea de la novela naturalista, condenados al fracaso debido a sus orígenes,

[6] Varios autores coinciden en las descripciones de la vida en el conventillo que por primera vez apareció en la novela *Antígona* de Roberto Payró.

[7] Son solamente unos ejemplos que muestran las principales tendencias en la literatura argentina de finales del siglo XIX., ya que no es el objeto de este artículo hacer un trabajo bibliográfico ni mencionar todos los autores de la época. Para más detalle véase Onega (1965), García (1970).

a proceder de familias incultas de bajas capas sociales. Por mucho esfuerzo que hicieran no podían triunfar en la sociedad ya que sus malos genes determinaban su futuro (p.ej. Genaro de *En la sangre* de Cambaceres o José Diagore de ¿Inocentes o culpables? de Argerich).

Por otro lado, hay protagonistas que encontraron su lugar en la nueva realidad e incluso triunfaron en el mundo laboral, lograron un avance social, aunque para hacerlo rechazaron su identidad y olvidaron sus raíces (es el caso de los protagonistas de las novelas de Grandmontagne).

También existen novelas que muestran la vida de varias generaciones, dentro del género de la novela de la transformación social. La primera es la generación de los inmigrantes, que abandonaron su patria para encontrar una vida mejor en Argentina, dispuestos a trabajar duro para asegurar el futuro a sus hijos. Pero resulta que muchas veces los hijos nacidos en Argentina no son capaces de valorar el esfuerzo de sus padres. Para asimilarse tratan de apartarse del pasado de la familia, lo que a la larga los lleva a una pérdida de la herencia de sus padres. Será la tercera generación, la de los nietos, quienes sí saben apreciar la historia de sus antepasados, la respetan, aunque en el fondo se sienten más argentinos que europeos.

Si al inicio "el otro" aparecía en las novelas sólo en algunos episodios, con el tiempo se convirtió en el protagonista principal. Italianos, españoles, judíos, alemanes, británicos, franceses llenaron las páginas de las novelas igual que en el mundo real, ya que a finales del siglo XIX la sociedad argentina estaba formada en gran parte por los descendientes de inmigrantes de todo el mundo. Uno de los mejores retratistas de este mosaico argentino fue José Sixto Álvarez alias Fray Mocho quien en sus cuentos muestra la sociedad de sus contemporáneos donde nadie puede ser llamado "el otro", ya que todos tienen por lo menos uno o más inmigrantes en la historia de la familia. Así es el caso de los protagonistas de uno de sus cuentos *En familia*, en el que el padre se queja de la imposibilidad de poder comunicarse con sus yernos ya que cada uno habla una lengua diferente:

> ¡Caramba!... Ya mi casa, che, no es mi casa... más parece coche e?? tragüay o pasadizo del hotel. ¡Mira! ... Por esta cruz, ¿ves?... yo cada vez que tengo que hablar con alguno de mis yernos, 'le juego señas no más y pura arrugada y cara, pa que vean que yo no estoy enojado... pero no les entiendo ni un pito… No. che. ¡convencete!... lo pior que n –'c puede pasar a una familia, es lo que nos pasa a nosotros... La primera que 'comenzó fué Julia con su alemancito.' y de áhi siguieron no más como lienzo de alambrao. Petrona eón su italiano. Antonia ron su portugués. Eulogia con su inglesito y áura se nos viene Susana con un francés... ¡No. che, no ... a no embromar vamos!... ¡, No faltaba más! (Fray Mocho, 1906)[8]

Los tonos hostiles hacia los inmigrantes, que aparecieron en las obras de los escritores de la generación del 80, cambiaron en la obra de los positivistas argentinos, que intentaron hacer un análisis frío de los procesos que llevaron a la formación de la nacionalidad argentina y describían la sociedad ofreciendo una visión favorable de los inmigrantes.

Con ocasión del famoso Centenario del año 1910 muchos intelectuales intentaron contribuir en la discusión acerca de la identidad y en varios textos teóricos evocaban la figura del "otro" y el papel que desempeñó en la historia de Argentina.

En *Las multitudes argentinas* José Ramón Mejía analiza el fenómeno de la inmigración comparándola a la evolución de los organismos biológicos. Lo mismo que en el mundo de la naturaleza, en la sociedad también son necesarios años para que un elemento se incorpore y forme parte integral de una totalidad transformándola a la vez con su presencia. Según el autor el inmigrante anuncia la llegada de los nuevos tiempos, de una transformación de la vieja raza argentina.

Otra voz en el debate acerca de la argentinidad es la de Carlos Octavio Bunge en su ensayo *Nuestra América*, en el que analiza el carácter del hombre americano, que es resultado de la mezcla de elementos de procedencia indígena, africana y española, y cuyos rasgos no son de todo positivos. El autor retoma la antigua idea sarmientina

[8] Cit. por Germán García (1970: 61-62).

sobre la capacidad de asimilar la cultura de fuera. Y el remedio que propone a la sociedad es europeizarse (Onega, 1965: 78-82).

En el debate acerca del Centenario no podía faltar la voz de José Ingenieros, gran intelectual de aquellos tiempos, él mismo fue de origen inmigrante, quien en su serie de artículos titulados *La sociología argentina* divaga sobre el fenómeno migratorio. Según él, la humanidad se desarrolla a través de la lucha de razas, en la que la inmigración representa la expansión de la raza blanca.

> La formación de la nacionalidad argentina — y de todos los países americanos, primitivamente poblados por razas de colores es en su origen un simple episodio de la lucha de razas ... en la historia de la humanidad podría figurar en el capítulo que estudiara la expansión de la raza blanca, su adaptación a nuevos ambientes naturales y la progresiva preponderancia de la civilización donde esa adaptación ha sido posible. (Ingenieros, 1957: 26)

> "La "europeización" no es, en nuestro concepto, un deseo, (..) es un hecho inevitable en las zonas templadas, habitables por las razas blancas, que se produciría, aunque todos los hispanoamericanos quisieran impedirlo". (Ingenieros, 1957: 105)

Aunque los primeros cien años en la historia de Argentina llevaron a la formación de un estado políticamente independiente de la corona española, durante todo ese tiempo los argentinos se enfrentaron a ciertas dificultades a la hora de intentar definir el concepto de la nación. La pregunta acerca de la identidad propia fue una de las principales cuestiones tratadas en los debates de los intelectuales, planteada aún más veces con ocasión del Centenario. El inicio del siglo XX demostró que el sueño sarmientino de poblar las vastas tierras argentinas con los colonos de proveniencia europea fue un hecho, sin embargo, el perfil de inmigrantes asentados en Argentina no necesariamente se adecuaba a los ideales de los políticos. La nación argentina estaba compuesta mayoritariamente por los hijos de los inmigrantes de muchos rincones de Europa, en cierta parte por las familias de las antiguas élites criollas, en una mínima parte por descendientes de los habitantes

autóctonos de esa tierra. En este crisol de razas y culturas ya nadie podía ser llamado "el otro" porque todos juntos, con sus rasgos propios y pocas similitudes, identificaban a la naciente nación argentina.

Como en la vida misma, este proceso de lenta aceptación del que venía de fuera está visible en la literatura. Al inicio, el "otro" aparecía sólo en algunos episodios, como un ser ajeno e incomprendido en la sociedad debido a su comportamiento, su manera de hablar, etc. A veces objeto de burla por ser diferente, aunque con el tiempo cada vez más apreciado. El cambio gradual en la percepción del "otro" fue debido al convencimiento cada vez más presente en la sociedad argentina de que todos los que venían de Europa eran portadores de valores y conocimientos. Esta línea de pensamiento podemos observarla en las obras de los románticos.

Sin embargo, la positiva visión del "otro" con el tiempo fue sustituida por tantas descripciones negativas, ya que la segunda mitad del siglo XIX trajo cierta decepción en cuanto al papel que podían desempeñar los inmigrantes en el proceso de creación del estado argentino.

Los esperados portadores del progreso y de la sabiduría resultaron ser unos simples trabajadores que lo único que podían ofrecer a su nueva patria eran las manos dispuestas a trabajar. El mundo de los conventillos, poblados por pobres obreros de diversa descendencia fue descrito por los naturalistas argentinos en sus novelas.

A finales del siglo XIX se alzan más voces que añoran la Argentina del pasado, la Argentina de las pampas llenas de ganado, los tiempos del mítico gaucho, que de repente, de ser símbolo de atraso e incultura se convirtió en el emblema de la verdadera nación argentina. Son voces de los representantes de antiguas élites, que en la presencia de tantos inmigrantes veían una amenaza para su posición privilegiada en la sociedad.

Pero ya no era posible parar el flujo migratorio y volver al pasado. Aunque las leyes que intentaban prohibir la entrada al " inmigrante no deseado" lograron limitar el número de los que arribaban a las costas de la Plata, la europeización de la sociedad argentina fue un hecho. En los escritos de los autores del inicio del siglo los inmigrantes no son personajes episódicos, sino que protagonizan las obras. No destacan

por ser diferentes en la sociedad ya que forman una parte integral de ella. Es cada vez más difícil llamar a alguien "el otro" ya que "los otros" llegaron a ser argentinos.

Bibliografía

ARGERICH, A. (1984), ¿Inocentes o culpables?, Hyspamérica, Buenos Aires.
CALZADILLA, S. (1944), *Las beldades de mi tiempo*, Ángel Estrada, Buenos Aires.
CAMBACERES, E. (1984), *En la sangre*, Editora Nacional, Madrid.
CALLE, C. (1886), *Palomas y gavilanes,* Félix Lajouane, Buenos Aires.
GARCÍA, G. (1970), *El inmigrante en la novela argentina*, Librería Hachette, Buenos Aires.
HERNÁNDEZ, J. (1987), *Martín Fierro,* Cátedra, Madrid.
INGENIEROS, J. (1957), *Obras completas*, Vol. 8: *Sociología argentina*, Ed. Elmer, Buenos Aires.
MANSILLA, L. (1955), *Mis memorias. (Infancia y adolescencia*), Librería Hachette S.A., Buenos Aires.
MARTEL, J. (1946), *La bolsa*, Estrada, Buenos Aires.
ONEGA, G. (1965), *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, La Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
SARMIENTO, D.F. (1883), *Conflictos y armonías de las razas en América*, Imprenta de D. Túnez, Buenos Aires.
SARMIENTO, D.F. (1986), *Facundo*, Cátedra, Madrid.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 257-270
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.17

Justyna Ziarkowska
Uniwersytet Wrocławski
justyna.ziarkowska@uwr.edu.pl

Las imágenes teatrales de Tadeusz Kantor y el teatro surrealista español
El caso de *Wielopole, Wielopole*

Resumen:
En la primera parte del presente artículo se hace un resumen de los trabajos cuyo objetivo es el análisis de la relación que unía a Tadeusz Kantor con la cultura española que en su mayoría se centran en los motivos pictóricos españoles en la obra tanto plástica como teatral del artista polaco. Más tarde se compara el teatro imposible de García Lorca con el teatro imposible de Kantor a nivel temático, pero sobre todo a nivel estético centrándose en el lugar que en ambos escenarios ocupan los objetos que aparecen abstraídos del sistema de signos establecido y se vuelven incomprensibles e insólitos. En concreto, se comparan dos objetos de *Wielopole, Wielopole* y de *El Público*, respectivamente. Se trata de dos camas giratorias que al mismo tiempo son camas mortuorias. Se analiza su simbolismo y su significación en sendas escenas y obras.

Palabras claves: Kantor, Garía Lorca, teatro, objetos surrealistas, doble

Abstract:
Theatrical Images of Tadeusz Kantor and the Spanish Surrealist Theater. The Case of *Wielopole, Wielopole*
The first part of the article is a summary of the works whose objective is the analysis of the relation that united Tadeusz Kantor's relation with the Spanish

culture. They are mostly focused on the Spanish pictorial motifs in the visual arts and theatrical work by the Polish artist. Then, the article compares the impossible theater of García Lorca with the impossible theater of Kantor on the thematic level, but mainly on the aesthetic level focusing on the role that the objects play in both scenarios. They appear to be taken from the established system of signs and they become incomprehensible and unusual. In particular, there are two objects compared in *Wielopole, Wielopole* and in *El Público*, respectively. They are two rotating beds that at the same time are mortuary beds. Their symbolism and significance are analyzed in separate scenes and whole plays.

Keywords: Kantor, Garía Lorca, theater, surrealistic objects, double

Pod koniec mojej twórczości dodałem to drugie
słowo: MIŁOŚĆ.
ŚMIERĆ i MIŁOŚĆ,
trzeba je przyjąć obydwie
(Kantor, 2004: 45)[1]

La bibliografía crítica de la obra de Tadeusz Kantor es muy amplia e internacional. De entre los muchísimos libros, artículos o ponencias pronunciadas en diversos congresos y seminarios, hay también muchos trabajos de corte comparativo que registran las influencias mutuas o testimonian las relaciones diversas. De hecho se han analizado varios elementos que unen a Kantor tanto con los escritores o directores polacos como por ejemplo Wyspiański, Schulz, Witkacy, Gombrowicz o Gorotowski, como con los artistas extranjeros como Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Christoph Schlingensief, Christian Boltanski, Edward Gordon Craig y muchos otros más. Entre los artistas extranjeros aparecen obviamente también los españoles. No he encontrado muchos trabajos que reflexionen sobre tal relación (es decir Kantor y la cultura española), pero de los que disponemos, la inmensa mayoría señala los motivos pictóricos españoles en la obra

[1] "Al final de mi trayectoria añadí esta segunda palabra: AMOR. MUERTE y AMOR hay que aceptar los dos" (traducción mía).

tanto plástica como teatral del artista polaco. Aquí podemos enumerar un artículo de Judyta Wachowska titulado "¿Cómo se encontraron los mundos de la imaginación de Velázquez, Goya y Tadeusz Kantor? Sobre la circunstancia y la vocación" (Wachowska, 2007: 787-793), que versa sobre la presencia de los motivos de Velázquez y de Goya en los espectáculos teatrales de Kantor, todo en el contexto de las reflexiones de Ortega y Gasset contenidas en los famosos *Papeles sobre Velázquez y Goya,* un artículo además pronunciado en Cracovia, hace más de una década en el congreso *Retos del hispanismo en la Europa Central y del Este*. Sobre las influencias de la pintura española en la obra de Kantor reflexiona también Małgorzata Lisiewska en un trabajo escrito en polaco "Hiszpania – estetyczne inspiracje Tadeusza Kantora" (Lisiewska, 2006: 335-340). Un nuevo estudio dedicado al mismo tema lo ha presentado también últimamente Małgorzata Paluch-Cybuska de Cricoteca, Centro de la Documentación del Arte de Tadeusz Kantor, en el seminario internacional organizado en octubre de 2015, con ocasión del centenario del nacimiento del artista, por el Departamento de Filología Eslava de la Universidad Complutense de Madrid e impreso con el título polaco „Tadeusz Kantor: …*Infantki Velázqueza jak relikwie lub madonny*" en el libro *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* (Paluch-Cybuska, 2014: 125-147). Una variante de este motivo pictórico español en la obra de Kantor y de otro escenógrafo y director polaco, Jan Polewka, la constituye también el trabajo de Violetta Sajkiewicz titulado „Malarstwo w teatrze. Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora i Jana Polewki" (Sajkiewicz, 2002: 363-371).

Existe finalmente un bonito álbum bilingüe preparado en 1999 por el Instituto Cervantes de Varsovia titulado *Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor* centrado, por un lado, en las influencias de Velázquez y Goya en las obras plásticas de Kantor, y por otro lado, en los dibujos del artista del ciclo *Diario de viaje*, dibujos de muy diferentes paisajes españoles (la región de Alicante y Las Canarias, los alrededores de Bilbao y las playas mallorquinas) que nacieron a finales de los 80 cuando el teatro Cricot 2 hacía su gira por España. El álbum contiene también otro ciclo de dibujos conocido

como *Catedrales de Barcelona; cuasiobjetos* y algunos de sus trabajos escenográficos. Recordemos aquí que Kantor todavía al principio de los años 50 fue autor de escenografía y vestuario de visibles influencias del cubismo para el espectáculo calderoniano El *Alcalde de Zalamea* preparado por Władysław Krzemiński en el Teatro de J. Słowacki en Cracovia. En 1955 y 1957 preparó también dos versiones de la escenografía y vestuario para *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, la primera en Katowice (Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, dirección de Bolesław Smela) y la otra en Cracovia (Teatr Stary, dirección de Tadeusz Kantor y Marian Słojkowski). Especialmente la primera versión adquirió cierto renombre entre los comentadores de aquel entonces quienes veían en ella un importante viraje respecto al naturalismo reinante. Andrzej Wydrzyński en el periódico *Przemiany* hablaba de uno de los mayores logros artísticos del teatro polaco de postguerra y Wacław Kubacki en las páginas de la revista *Teatr* constataba que Kantor había realizado una lectura genial de Lorca (Wydrzyński, 1957: 7). A su vez, Zenobiusz Strzelecki, autor de una conocida monografía sobre la escenografía polaca, advertía que los proyectos de los vestuarios que podemos contemplar en la documentación fotográfica de esta primera versión se basaban visiblemente en la herencia del surrealismo (Strzelecki, 1963: 505). Si estamos ya en la década de los 50, vale la pena advertir que en agosto de 1956, Kantor presentó los planes del repertorio para el teatro Cricot 2 (que desgraciadamente no llegaron a ser realizados) entre los que, sin embargo, estaba todavía una obra española más, a saber, *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti.

Volviendo al álbum, éste contiene también proyectos y esbozos preparados por Kantor para la ópera *Don Quijote* de Jules Massenet en 1962 en Cracovia. Precisamente en este espectáculo se basa Katarzyna Osińska en una publicación más sobre las relaciones entre Kantor y la cultura española titulada „Don Kichot według Kantora: między realnością a fikcją" (Osińska, 2014: 109-123), una publicación un tanto diferente ya que no habla de la tradición pictórica en la obra del autor polaco, sino al contrario , de la presencia de la figura literaria española en la escenografía de la ópera, en los llamados

"embalajes", obras plásticas de Kantor, y en su espectáculo *Que revienten los artistas.* Un interesante trabajo de corte comparativo dedicado a la adaptación del motivo pictórico de *Las Meninas* de Velázquez al discurso dramático polaco y español preparó en 2009 Karolina Kumor interpretando principalmente la presencia del personaje de Kantor en la obra teatral *La Infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo (Kumor, 2009: 155-177). De este mismo tema se ocupó también Julia Nawrot de la Universidad de Granada en el ya citado seminario internacional organizado por la Universidad Complutense de Madrid. De entre las ponencias pronunciadas allí había dos más que acercaban al arista polaco a los autores españoles: una de Ana María Gómez Valencia de la Universidad Colombiana del Valle sobre la puesta en escena de la memoria según Tadeusz Kantor y Juan Mayorga, y otra de Julio Vélez Sainz de la UCM sobre la influencia de Kantor en el director y dramaturgo español José Luis Alonso de Santos y la directora estadounidense Stacy Klein, fundadora de Double Edge Theatre. Al final también vale la pena mencionar los trabajos sobre la recepción de Kantor en España preparados por Josep Maria de Sagarra Àngel (Sagarra Àngel, 2010: 9-33; Sagarra Àngel, 2014: 109-123).

Me gustaría añadir a este tema sobre kantoriano un listado o registro de algunas similitudes, sin intención de señalar influencias o deudas, entre la obra teatral de Kantor, sobre todo su espectáculo *Wielopole, Wielopole* de 1980 y el surrealismo español, sobre todo el drama lorquiano (recordemos que ambos autores denominaron su obra teatral como "teatro imposible"; Lorca en 1936 habló, entre otros, sobre *El Público* y Kantor publicó su Manifiesto del Teatro Imposible en febrero de 1974), y un poco también la obra de Buñuel. Estas similitudes pueden darse a diversos niveles, a nivel temático —meditaciones sobre el tiempo, los recuerdos y la memoria o una continua reflexión sobre la forma y el papel del teatro o una atención especial a la muerte—, o a nivel estético que es el que me interesa más en este momento. Dicho de otra forma, se trata de advertir algunas de las similitudes en la imaginería teatral surrealista ya que —en contra de una de las tesis de Dominika Łarionow (Łarionow, 2015:

13), una investigadora del teatro polaco según la cual Kantor actuaba en oposición a dicha corriente, creo que al artista polaco, que tantas veces reconoció su fascinación por la imaginación de Salvador Dalí (frases como "creo en la religión de Salvador Dalí", "Él es mi Dios"[2] o su conocida foto ante la tumba del pintor en el museo de Figueres), le podemos inscribir en el surrealismo entendido no dogmáticamente como una escuela de vida breve y procedencia francesa, sino ampliamente como un género de imaginación, un proyecto ideológico y una práctica estética que dejó su huella en todo el siglo XX. Si nos detenemos en la pintura española, aunque el tema de Velázquez en Kantor ha sido ya, como acabamos de ver, muchas veces investigado y explorado, me gustaría añadir una pequeña observación . Kantor en las varias de sus visitas a Madrid iba siempre al Museo del Prado; su mujer, Maria Stangret, recordaba que por primera vez fueron allí a principios de los 60 en un viaje no oficial (Matkowska-Święs, 1999: 38). El artista polaco confesaba incluso: "Me gustaba mucho Velázquez, en El Prado volvía siempre a Velázquez y Goya, lo demás me interesaba muy poco".[3] Se suele, con razón, advertir que lo que le fascinaba en la Infanta era lo artificial de su cabeza, su cuerpo pequeño y raquítico debajo de un ropaje grueso y solemne, unos gestos forzados, una mirada vacía y sepulcral, la actitud de una total indiferencia y además su condición de personaje completamente indefenso. Pero Kantor subrayaba también, lo cual no se suele recalcar tanto, que de Velázquez le gustaba asimismo su escala de colores muy limitada, decía: "hay solamente los grisáceos marrones

[2] "Salvador Dalí tenía una imaginación que superaba la lógica y buscaba lo imposible. La materia era algo elástico para él. Dalí renunció a la tierra para alcanzar el cielo, aunque conservó siempre un pie en la tierra. La obsesión por ir más allá de cuanto le rodeaba le llevó a creer que era Dios. Eso es lo que siempre me ha fascinado de él. […] Creo en la religión de Salvador Dalí y creo que tenía razón creyéndose Dios. Él es mi Dios: de la nada creó el mundo, su propio mundo artístico" (AA.VV, 1999: 144).

[3] "Bardzo lubiłem Velazqueza, w Prado wracałem zawsze do Velazqueza i Goyi, reszta mało mnie obchodziła." (Porębski, 1997: 133).

de diferente intensidad, profundos, superficiales…”.[4] Precisamente esta misma escala de colores la utiliza Kantor en casi todas sus obras teatrales cuyo ambiente resulta, entre otros, del monocromatismo, de un omnipresente gris, ora tirando a negro, ora tirando a marrón.

En este escenario gris Kantor coloca varios objetos. Solemos recordar a Kantor como autor de objetos, autor de la famosa silla, una escultura representada en una plaza pública de mi ciudad, Wroclaw, autor de los conocidos paraguas, introducidos en las obras llamadas *emballage*, autor de la figura de la infanta transformada primero en un bolso, luego en un elemento del vestuario y finalmente hasta en un personaje teatral, autor de varios objetos sacados de su contexto real o corriente y mudados a una realidad artística. Estos objetos son además capaces de desplazarse entre todos los ámbitos de arte que profesaba Kantor: entre su pintura, su escultura, su dibujo y su teatro. Vemos que Kantor entablaba una relación íntima con los objetos teatrales que creaba; no era un simple utilitarismo de una escena representada únicamente una vez. Él buscaba nuevos espacios para sus objetos teatrales, inventaba para ellos nuevos papeles. Pero al mismo tiempo, he aquí la paradoja, Kantor —lo afirma Ewa Domańska (Domańska, 2008: 20) — no quiere personalizar al objeto, no lo quiere convertir en una señal o un mensaje simbólico. Todo lo contrario, lo desea abstraer de las actividades humanas, aislarlo de las situaciones naturales, sacarlo del orden común y del sistema de signos establecido y rutinario. Presentarlo a solas y a secas para posibilitar su incorporación en el ámbito del arte. Le interesaban especialmente los objetos —como decía—“de realidad de rango inferior” („realności niższej rangi”), objetos despreciados por la cultura elevada , los trastos , cacharros, despojos que despiertan en el público la compasión. Es una actitud surrealista por excelencia. Kantor coge sus despojos, su tabla, o su armario, o su maleta, o su saco para desnudarlos de la normalidad. Presentados así nos parecen incomprensibles, sin sentido

[4] “To jego operowanie bardzo zawężoną gamą kolorystyczną, tam są właściwie tylko brązowane szarości o różnej głębi, głębsze, płytsze…” (*Ibidem*).

y por consiguiente insólitos, extraños y al mismo tiempo crece su grado de materialidad.

Tanto en el espectáculo *Wielopole, Wielopole*, como en *El Público* lo que observamos en la escena es el mundo interior de sus autores, el mundo de la memoria de una infancia lejana del artista polaco y el mundo de los miedos y deseos ocultos en el subconsciente del dramaturgo español. El teatro se convierte en una máquina creadora de un espacio para la meditación exteriorizada sobre uno mismo: es la definición del teatro de Kantor de Marek Pieniążek (Pieniążek, 2005: 40) que encaja perfectamente con el teatro imposible de Federico García Lorca. Estos mundos interiores tienen su cronología especial, las frases, escenas o emociones no aparecen unas tras otras como en un eje temporal que va del pasado al futuro sino que aparecen mezcladas, unas continuamente vuelven y se repiten, otras vienen apenas esbozadas.

El espectáculo *Wielopole, Wielopole* empieza con un intento por parte del director, y más tarde de los gemelos, el tío Olek y el tío Karol, de amueblar el espacio remoto de antaño con un armario de ruedas, una mesa, unos sillones, una ventana, la puerta. Simultáneamente en la escena tenemos dos espacios más que tienen una dinámica diferente, su historia propia y que de momento parecen permanecer indiferentes frente a las gestiones de los tíos. Uno de ellos es el grupo de soldados de las Legiones Polacas a las que pertenecía el padre de Kantor y otro lo constituye una cama con ruedas. Esta cama ocupa el espacio central, con ella empieza y finaliza el espectáculo. Es una cama simple, primitiva, rústica, típica de la cabaña del campo del siglo XIX, con el marco y el respaldo hechos de metal y en lugar de un colchón tiene un tablero. Lo especial de esta cama consiste en una manivela situada en el respaldo a los pies de la cama que posibilita elevar el tablero-colchón y hacerla girar . La cama efectivamente gira algunas veces durante el espectáculo presentando al cura, al tío José o a un maniquí que es su doble. Un objeto similar lo encontramos en el teatro surrealista español. El cuarto cuadro de *El Público* lorquiano empieza con la siguiente acotación: “En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde

hay un Desnudo Rojo coronado de espinas azules. Al fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha, la portada de una universidad. Al levantarse el telón se oye una salva de aplausos" (García Lorca, 1996: 311). En el momento de la muerte del Desnudo, la acotación precisa: "la cama gira sobre su eje y el Desnudo desaparece. Sobre el reverso del lecho aparece tendido el Hombre 1o, siempre con frac y barba negra" (*Ibidem*: 316). Tenemos así dos camas giratorias. Ambas además son lechos de muerte . En la cama de Kantor el maniquí está muriendo. Su muerte la espera impacientemente la viuda del fotógrafo local que interrumpe varias veces para sacar la foto del recién muerto y luego limpiarlo. Le retiene la abuela Katarzyna que ejerce de enfermera, está a la cabecera con un orinal y canta las canciones religiosas típicas del oficio de vísperas, más concretamente el salmo 110. Una vez muerto la viuda gira la cama y aparece el cura verdadero. Esta escena volverá al final del espectáculo. A la muerte del cura asistirá la familia, una parte de los familiares repite los rezos de "santo, santo, santo", la otra no lo reconoce, están buscando al tío verdadero haciendo girar la manivela y reconociendo a su familiar en el maniquí. Finalmente el maniquí, como Cristo, será clavado en la cruz.

También en Lorca asistimos primero a la muerte del Desnudo. El Desnudo rojo coronado con espinas azules, quizá relacionado con el Cristo del famoso cuadro de El Greco titulado *El expolio*, representación del momento inicial de la Pasión en el que observamos a Cristo vestido con una túnica de color rojo intenso que resalta sobre el resto . A su muerte asiste, como la abuela Katarzyna en Kantor, el Enfermero. El moribundo, interesado por lo que pasa con el director del teatro y con Gonzalo, así como por el desarrollo de la revolución nacida a raíz de una audaz representación de *Romeo y Julieta* llevada a cabo por "el teatro bajo la arena", tiene unas connotaciones bíblicas obvias: el enfermero le da la hiel, él mismo pronuncia las frases como "Padre mío, aparta de mí este cáliz de amargura" o "Padre mío, perdónalos, que no saben lo que hacen". En el momento de la muerte dos ladrones sentados a los pies de la cama mortuoria levantan los cirios y repiten la jaculatoria "santo, santo, santo". Vemos así que ambas

muertes por duplicado , la del cura-tío Józef y su doble (cuya figura está basada en el personaje auténtico del padre Józef Radoniewicz en cuya parroquia Kantor vino al mundo), como la del Desnudo Rojo y el Hombre 1º, también su doble, son las muertes de Cristo crucificado, son muertes por amor. Simultáneamente a la agonía del Desnudo Rojo transcurre la escena de las damas y los estudiantes que, al igual que en Kantor, una vez más, no se entrecruza con la del Desnudo. Puede ser debido a que a los partidarios del teatro burgués no les interesa la muerte de su oponente, puede ser también que se trate de otro nivel ya que para muchos de los investigadores *El Público* se desarrolla simultáneamente en el mundo subconsciente del Director poblado por Caballos, Hombres y sus dobles y en el plano real del espectáculo shakespeariano poblado por actores y el público, es decir, damas y estudiantes. El hombre 1º que en los cuadros anteriores destacaba por la autenticidad amorosa, que persuadía al Director de que el amor puede darse no solamente entre el hombre y la mujer, ya que "Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra", muere también al final de la escena con un grito débil llamando a Enrique.

Como estamos viendo, tanto Kantor como Lorca, ya sea en las dos obras analizadas como en muchas otras suyas, rompen el monopolio de sus personajes teatrales, cortan en pedazos pequeños su identidad al presentar el original del personaje y su proyección, su doble, su copia muchas veces de cuerpo artificial. A los surrealistas este tipo de dobles les gustaban mucho. Se suele valorar la famosa imagen doble inventada por Salvador Dalí, es decir, los cuadros que sin necesidad de hacer cualquier cambio pueden representar simultáneamente dos o más objetos o fenómenos, como el retrato de la actriz Mae West y al mismo tiempo unos muebles extravagantes. El original y su doble enfrentados en un duelo de pistolas aparecen también en una escena de *El perro andaluz* del dúo Luis Buñuel–Salvador Dalí. En *El Público* los originales de los personajes se dividen en los trajes autónomos y se multiplican tanto que sus búsquedas de las formas primarias y básicas resultan poco exitosas. Se oyen continuamente las voces que llaman "¡Enrique!" o pregonan "¡Elena!". En Kantor también continuamente el tío Olek busca al tío Karol, o al revés, voceando sus

respectivos nombres. El mundo parece ser así un juego de apariencias en el que no podemos estar seguros ni de nuestros recuerdos, ni de nuestras emociones. Miriam Balboa Echeverría (Balboa Echeverría, 1980: 151) llama la atención de que en el drama lorquiano los protagonistas buscan desesperadamente su identidad dentro del mundo de las formas vacías o las formas preparadas de antemano que nos absorben como un agujero negro. Los maniquís que hacen vacilar sobre la estabilidad del "yo" constituyen el elemento central del manifiesto titulado *El Teatro de la Muerte* de Kantor donde leemos: "De pronto empiezo a interesarme por la naturaleza de los MANIQUÍS / El MANIQUÍ como un objeto vacío, como un reclamo".[5] Tanto en *Wielopole, Wielopole*, como en *El Público* tenemos formas vacías, e incluso los trajes vacíos (en Kantor en la última escena entra en una silla de ruedas el traje vacío de un soldado) que parecen simbolizar los recuerdos, la memoria persistente de lo que ha sido, los restos de la conciencia. En Kantor y en Lorca los dobles artificiales, los doble maniquís están vacíos y tiesos y los originales empiezan a imitar a sus dobles, con los gestos, los movimientos y las palabras igual de inertes y rígidas. Se puede leer este gesto también como una actitud surrealista por excelencia ya que los surrealistas querían terminar con el mundo binario y definido por las continuas antinomias, también les gustaba borrar el límite entre los seres vivos y los muertos, los orgánicos y los artificiales. Deseaban encontrar lo que está entre estos dos polos. El mismo Kantor se situaba a sí mismo también en un espacio de "entre", entre el límite de la escena y el límite del público.

Al final, y para terminar, me gustaría mencionar tan sólo que la última escena de *Wielopole, Wielopole* por lo blasfemo y por lo grotesco guarda también cierto paralelismo con un famoso fragmento final de la película *Viridiana* de Luis Buñuel cuando los mendigos, algunos también vestidos de novia, se sientan a la mesa formando una imitación de la conocida pintura mural de Leonardo da Vinci. Por un momento quedan inmóviles porque una compañera les quiere hacer

[5] "Ni stąd ni zowąd zaczynam się interesować naturą MANEKINÓW. (…) / MANEKIN jako przedmiot pusty, atrapa" (Kantor, 2004: 17).

una foto. Kantor no es tan literal, pero a su mesa cubierta por un mantel blanco se sientan también un judío, los novios, los familiares y detrás, a sus espaldas, estamos viendo a un maniquí del cura crucificado. Se quedan inmóviles para posibilitar a La viuda del fotógrafo sacar una foto. El público observa ambas "últimas cenas" desde la misma perspectiva horriblemente grotesca en Buñuel y horriblemente trágica en Kantor.

Bibliografía

AA.VV. (1999), *Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor. Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora*, Instituto Cervantes de Varsovia, Varsovia.

BALBOA ECHEVERRÍA, M. (1980), *La visión paralizante: el surrealismo en el teatro de Federico García Lorca*, a dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of Washington, Washington.

DOMAŃSKA, E. (2008), "Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami", *Kultura Współczesna*, 3, Warszawa, pp. 9-21.

GARCÍA LORCA, F. (1996), *El Público*, en: *Obras completas*, ed. de García-Posada, M., t. 2, *Teatro*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, pp. 279-327.

KANTOR, T. (2004), *LE THÉÂTRE DE LA MORT ET DE L'AMOUR*, en: *Teatr Cricot 2. Informator 1989-1990*, wyb. i oprac. A. Halczak, Cricoteca, Kraków.

KANTOR, T. (2004), *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, en: *Pisma*, t. 2, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Wrocław.

KUMOR, K. (2009), "*Moja Infantka, Velázqueza, ale moja!* O migracji motywu malarskiego i dialogu międzykulturowym: Diego Velázquez, Tadeusz Kantor i Jerónimo López Mozo", en: Aszyk, U., Flisek, A., Grützmacher, Ł., Kumor, K. (eds.), *W kręgu literatury i kultury iberyjskiej i iberoamerykańskiej. Migracja i transformacja dyskursów – dialog międzykulturowy*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, pp. 155-177.

LISIEWSKA, M. (2006), "Hiszpania – estetyczne inspiracje Tadeusza Kantora", en: Jagłowski, M., Sepczyńska, D., (red.), *Z myśli hiszpańskiej i iberoamerykańskiej. Filozofia, literatura, mistyka*, Instytut Cervantesa w Warszawie, Instytut Filozofii UWM w Olsztynie, Katedra UNESCO UWM w Olsztynie, Wydział Socjologii i Pedagogiki WSIiE TWP w Olsztynie, Olsztyn, pp. 335-340.

ŁARIONOW, D. (2015), *Wystarczy tylko otworzyć drzwi… Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

MATKOWSKA-ŚWIĘS, B. (1999), "Tadeusza Kantora dialog z Hiszpanią", *Wysokie Obcasy*, 124, 29-30.05, Warszawa, pp. 38-39.

OSIŃSKA. K. (2014), "Don Kichot według Kantora: między realnością a fikcją", en: Bryś, M., Burzyńska, A.R., Fazan, K. (red.), *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, pp. 109-123.

PALUCH-CYBULSKA, M. (2014), "Tadeusz Kantor: …*Infantki Velázqueza jak relikwie lub madonny*", en: Bryś, M., Burzyńska, A.R., Fazan, K. (red.), *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, pp. 125-147.

PIENIĄŻEK, M. (2005), *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny" – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków.

PORĘBSKI, M. (1997), *T. Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Murator, Warszawa.

SAGARRA ÀNGEL de, J.M. (2010), "Infantas, soldados, rinocerontes y otros personajes kantorianos. A propósito de los motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor", en: Bravo García, F. (ed.), *Reeler a Tadeusz Kantor. 1990-2010*, Casa de L´Est, Barcelona, pp. 9-33.

SAGARRA ÀNEGEL de, J.M. (2014), "*Teatr emocji* Tadeusza Kantora. *À propos* hiszpańskiej recepcji artysty", en: Bryś, M., Burzyńska, A.R., Fazan, K. (red.), *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, pp. 109-123.

SAJKIEWICZ, V. (2002), "Malarstwo w teatrze. Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora i Jana Polewki", en: Rusek, H. (red.),

Dawne i współczesne oblicze kultury europejskiej – jedność w różnorodności, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, pp. 363-371.

STRZELECKI, Z. (1963), *Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

WACHOWSKA, J. (2007), "¿Cómo se encontraron los mundos de imaginación de Velázquez, Goya y Tadeusz Kantor? Sobre la circunstancia y la vocación", en: Cercós García, L.F., Molina Rivero, C.J., Ceballos-Escalera Gila, A. de (coord.), *Retos del Hispanismo en la Europa Central y del Este. Actas del Congreso Internacional Cracovia 14-15 de octubre de 2005*, Palafox & Pezuela, Madrid, pp. 787-793.

WYDRZYŃSKI, A. (1957), „Sztuka pozaplanowa", *Przemiany*, 15, 14 IV, p. 7.

Traducción

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 273-286
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.18

Małgorzata Gaszyńska-Magiera
Uniwersytet Warszawski
m.gaszynska-ma@uw.edu.pl

¿Es posible traducir lo no dicho?
La traducción literaria y el modelo iceberg de la cultura

Resumen:
El modelo iceberg de la cultura resulta útil para describir tres niveles de dificultades con las que se enfrenta el traductor a la hora de tropezar con las diferencias entre la cultura inicial y la cultura meta. Este modelo me sirve como punto de partida para la reflexión acerca de las posibles traducciones de los fragmentos de textos que reflejan el nivel de la cultura llamado semi-visible. Usaré como ejemplo una breve cita de la novela *Rayuela* de Julio Cortázar y su traducción al polaco realizada por Zofia Chądzyńska.

Palabras clave: traducción cultural, mediación, *Rayuela*

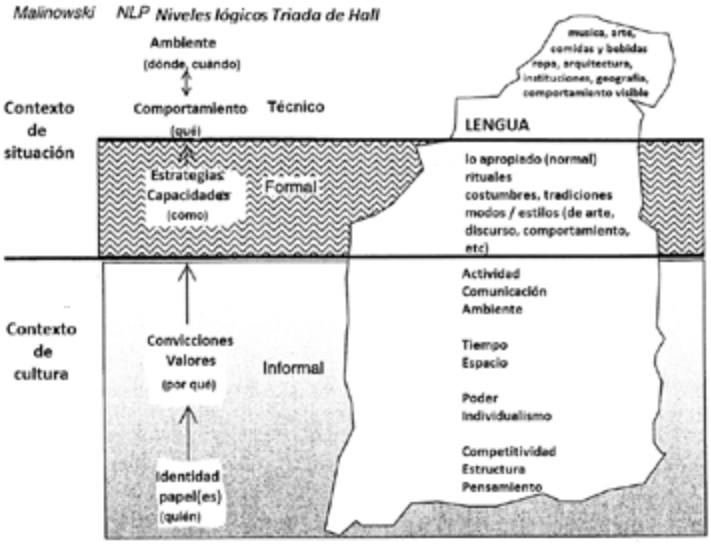
Abstract:
Is it Possible to Translate What Is Not Said?
The iceberg model of culture is useful to describe three levels of difficulties that translators face when they come across differences between the initial culture and the target culture. This model serves as a starting point for reflection on the possible translations of fragments of texts that reflect the level of culture called semi-visible. I will use as an example a brief quote from the novel *Hopscotch* by Julio Cortázar and its translation into Polish by Zofia Chądzyńska.

Keywords: cultural translation, mediation, *Hopscotch*

Al principio de los años 90 la publicación del famoso libro de Susan Basnett y André Lefevere (1990) marcó el así llamado giro cultural en la teoría de la traducción, iniciando de esta manera una corriente nueva en los estudios traductológicos. Los trabajos que se inscriben en esta tendencia nos llevan a reflexionar sobre el impacto del contexto cultural tanto en el trabajo del traductor (o intérprete), como en el resultado de su trabajo. Dentro de este enfoque coexisten varias tendencias; se percibe la traducción como un acto de mediación entre culturas (Nida, 1997; Katan, 2009), como una actividad social que se desarrolla en un contexto comunicativo determinado y enriquece la cultura meta introduciendo nuevas formas, contenidos o elementos de significado (Hurtado Albir, 2001: 40), o como vehículo de transporte de textos entre los espacios simbólicos (Selva Pereira, 2010).

David Katan (2009), consciente de la existencia de diferentes enfoques respecto a las complejas relaciones entre la lengua y la cultura, intentó agrupar las propuestas de los destacados investigadores del campo de los estudios culturales sirviéndose del así llamado modelo iceberg. En su estudio tomó en consideración la distinción entre el contexto situacional y el contexto cultural señalada por Bronisław Malinowski, la categorización de diferentes niveles lógicos de aprendizaje introducida en el marco de la programación neurolingüística (PNL) y la distinción de tres tipos de conducta humana (formal, informal y técnica) planteada por Edward Hall. Estas tres propuestas teóricas tienen en común la visión de la cultura como un iceberg que se compone de una parte que se encuentra por encima de la superficie del agua y que se puede ver fácilmente, y otra parte escondida debajo de la superficie, que no es asequible a los sentidos humanos. La parte que no se ve es considerablemente más grande que la parte visible, tiene más "peso" y es la más importante.

Por encima de la superficie se encuentra todo lo que se revela en forma de comportamientos humanos y que se ve determinado por el contexto inmediato, es decir por la situación en que nos encontramos en un momento dado. Se trata, por tanto, del marco visible de la cultura, es decir de lo que es perceptible para el observador, como, por ejemplo, las manifestaciones del arte, música, comida, ropa,



El modelo iceberg de la cultura según Katan (2009: 78).

arquitectura, instituciones, comportamientos etc. En conclusión, se trata de cualquier expresión de la cultura, entendida tanto como resultado de una actividad humana muy refinada, como de cualquier tipo de actividad de la que resulten artefactos o instituciones elaboradas por un grupo específico. En este marco caben también los comportamientos lingüísticos.

Cuanto mayor sea la profundidad, más difícil resultará advertir lo que se esconde debajo de la superficie: los elementos situados a mayor profundidad resultan, lógicamente, más difíciles de captar.

Inmediatamente debajo de la superficie, y por tanto relativamente cerca de ella (en el denominado marco semi-visible), se encuentran los comportamientos que en unas circunstancias determinadas se consideran apropiados o normales desde el punto de vista de los miembros de un grupo que comparten una cultura dada.

Cabe recordar que las nociones de lo que es "apropiado" o "normal" resultan ser difíciles de explicar porque son relativas: lo que se considera "normal" en el seno de un grupo, no necesariamente es percibido de la misma manera por los miembros de otro grupo. Además, lo que es "normal" o apropiado lo aprendemos no mediante la educación institucionalizada, sino en el proceso de la socialización. A lo largo de este proceso vamos conociendo los papeles sociales que nos corresponden en el grupo del que somos miembros. Al mismo tiempo vamos interiorizando también los comportamientos elaborados por nuestra comunidad cultural. En consecuencia, ciertas conductas humanas se vuelven automáticas, hasta tal punto que a veces el individuo deja de ser consciente de que de hecho existen normas y reglas que rigen a este nivel de la cultura porque le parecen obvias, incluso universales. Al ser humano le suele costar trabajo darse cuenta de que lo que él considera "normal" no tiene que serlo para los demás.

En este marco semi-visible se encuentran rituales, costumbres, tradiciones, maneras o estilos de comportamiento, discurso etc. Se trata pues de aquellos factores que influyen directamente en lo que se expone plenamente en la superficie y que es determinado por el contexto situacional.

A mayor profundidad, es decir, en el espacio inasequible a nuestros sentidos, en el llamado marco invisible de la cultura, se encuentra lo que Malinowski llama contexto de la cultura, que abarca las creencias y valores característicos de una cultura determinada. Se trata de los agentes que explican el porqué de los comportamientos humanos. Además, en esta parte profunda se encuentran los papeles sociales que podemos desempeñar de acuerdo con nuestra identidad. En este nivel no existen indicaciones formales acerca de las prácticas sociales, sino los valores y creencias inculcadas por la familia, la escuela o los medios de comunicación que construyen la visión del mundo del individuo y que o bien le facilitan la orientación en él o bien se la limitan. Katan señala que aquí caben las nociones de actuación, comunicación, ambiente, tiempo, espacio, poder, individualismo, competitividad, estructura y pensamiento. Lo que pertenece a este nivel es muy difícil de indicar, describir, analizar etc. porque nuestros sentidos no tienen

acceso a ello; se trata de los fenómenos que deberían calificarse de inconscientes. Al lector de la traducción esta representación del mundo le llevará a entender e interpretar el texto según el sistema de valores en que fue formado, que acepta y que le parece obvio.

El alcance de las intervenciones del traductor resulta de su convicción sobre cuál es el marco cultural más importante, el marco visible o el invisible. Igualmente, sus decisiones subsecuentes, las estrategias que elige y emplea, derivan de ello (Katan, 2009: 79).

Katan señala que los investigadores que se dedican a la teoría de la traducción tienden a concentrarse, en sus estudios, en los niveles más profundos de la cultura representada en forma de iceberg, mientras que los traductores, en aquellos que se dejan ver en la superficie. Esto parece lógico: el traductor trabaja directamente con enunciados que se componen de palabras que, según lo expuesto, se encuentran en el marco visible de la cultura.

Sin embargo, queda la pregunta: ¿el traductor debería conformarse con esto? Es decir, ¿es suficiente traducir solamente las palabras? En las teorías contemporáneas la respuesta es: no. Además, no sólo se asegura que en realidad no se traducen ni palabras, ni siquiera textos, sino que se llega a una afirmación extrema de que lo que se traduce son culturas (Bassnett, Lefevere, 1990; Hurtado Albir, 2008: 607).

Dentro del marco superficial de la cultura predomina la función referencial de la lengua. Por consiguiente, es el estrato del texto que resulta más fácil de traducir porque en este nivel tanto en el texto original, como en el texto, meta se alude a los mismos fenómenos de la realidad que sólo cambian de etiquetas lingüísticas. Sin embargo, en este nivel se encuentran también los culturemas y las alusiones que ya constituyen un desafío más grande para el traductor[1].

Quisiera dedicar mis reflexiones al segundo marco cultural, es decir, a aquel que en el modelo iceberg se encuentra directamente debajo de la superficie y que engloba las convicciones y actitudes

[1] No voy a ocuparme ahora de los fenómenos de traducción que tienen lugar en este nivel de la cultura; reflexioné sobre este aspecto ya en otra ocasión. Véase: Gaszyńska-Magiera, 2013.

que se consideran normales y/o apropiadas en unas circunstancias determinadas.

Consideremos un fragmento de *Rayuela* de Julio Cortázar:

> Le pasó el mate vacío a la Maga, que se había acurrucado a sus pies con la pava entre las rodillas. Empezaba a sentirse bien. Sintió los dedos de la Maga en un tobillo, en los cordones del zapato. Se lo dejó quitar, suspirando. La Maga sacó la media empapada y le envolvió el pie en una hoja doble del *Figaro Littéraire*. El mate estaba muy caliente y muy amargo. (Cortázar, 1963: 137)

Este fragmento llamó mi atención porque describe una situación poco común desde la perspectiva del lector polaco medio: un hombre, el protagonista de la novela, Oliveira, regresa a casa por la noche, cansado después de haber vivido una aventura agotadora y extraña, incluso surrealista. Por casualidad participó en un concierto singular del que terminó siendo el único oyente del recital dado por una pianista extravagante, Berthe Trépat. Llega empapado por la lluvia y congelado. La mujer que lo espera, la Maga, su pareja, le ofrece una bombilla de mate y se inclina para quitarle los zapatos. Para un polaco contemporáneo no es una escena corriente, sino que más bien es percibida como algo inusual, posible probablemente en la cultura hispanoamericana.

Sin embargo, resulta que no es un acto excepcional: la situación en que una mujer le quita los zapatos a su hombre (novio o marido) que llega a casa y le prepara un mate viene descrita en otras obras literarias de aquella región de América Latina:

> Elvira lo admitía – su marido era muy condescendiente; la dejaba salir, siempre y cuando estuviera de regreso temprano. A él le gustaba encontrarla en la casa cuando volvía del cuartel. Satisfacía su ego que ella personalmente le sacara las botas, pese a que tenía un ordenanza. Lo hacía sentirse el amo que ella le cebara el mate y le relatara las mil trivialidades del día, aunque él no le prestara mayor atención. (Pardo Carugati,[2] *La víspera y el día*)

[2] Dirma Pardo Carugati es una autora paraguaya, nacida en Argentina; se trata del Cono Sur en el sentido más amplio de la palabra.

Cuando comentaba estos fragmentos con un grupo de estudiantes hispanohablantes, un joven de América Latina aseguró: "a mí este comportamiento me parece normal en todas las culturas". Es una buena ilustración del fenómeno que describen los estudios culturales: los miembros de un grupo que comparten una cultura determinada tienden a considerar universalmente aceptados los comportamientos que se consideran normales en el seno de su propio grupo. Esto trae a la mente una de las definiciones de la cultura que la describe como lo que se manifiesta en las diferencias: "culture becomes visible only when differences appear with reference to a newcomer, an outsider who comes into contact with it" (Agar, 2006).

Por consiguiente, yo, como una lectora polaca de *Rayuela*, desempeño el papel del recién llegado mencionado por Agar; advierto algo que a los miembros de una cultura ajena les parece normal, común y corriente, hasta el punto de percibirlo como un fenómeno universal. En este momento actúo de la manera descrita por los etnógrafos: percibo cierta actuación humana y la descodifico con referencia a los códigos elaborados por mi propia cultura. Es decir, aunque vea la escena tal como viene descrita, aunque tenga ciertos conocimientos sobre la cultura en que se creó la novela, la interpreto con referencia a los valores elaborados en el seno de mi propia cultura. Ellos me sugieren qué es lo normal o qué no es normal, qué es apropiado en una situación determinada o lo que no lo es. En la cultura polaca NO ES NORMAL NI APROPIADO que una mujer le quite los zapatos a un hombre, aunque se trate de una relación íntima, muy particular. Desde mi punto de vista, la escena descrita parece, en cierta medida, exótica y extraña. Me la explico como característica de las culturas de América Latina. Supongo que esta opinión la compartían los lectores de la novela en Polonia en los años 70 y que la comparten también muchos lectores contemporáneos.

Para interpretar correctamente el comportamiento de la protagonista de la citada novela considero conveniente recurrir a la propuesta metodológica del antropólogo estadounidense Clifford Geertz conocida como "la descripción densa". Geertz señaló que "la mayor parte de lo que necesitamos para comprender un suceso particular, un rito, una

costumbre, una idea o cualquier otra cosa, se insinúa como información de fondo antes que la cosa misma sea directamente examinada" (Geertz, 1997: 20). Por consiguiente, para comprender el verdadero significado de un gesto o un comportamiento de un representante de un grupo ajeno, es preciso analizarlo desde el contexto profundo, y este contexto lo constituye la cultura. Los acontecimientos sociales, los modos de conducta, las instituciones y los procesos sociales adquieren significado solamente en referencia a este contexto. Si prescindimos de esta perspectiva, corremos el riesgo de caer en una trampa interpretativa, es decir percibir a la Maga como una víctima de la actitud machista de su amante y atribuirle a Oliveira la intención de dominarla, demostrarle su superioridad y, por consiguiente, obligarla a actos que subrayen la jerarquía establecida entre ellos, una jerarquía que sería el resultado de los valores elaborados por la cultura a la que ambos pertenecen y que ellos aceptan de manera natural. Sin embargo esto sería una interpretación errónea: en sus relaciones es en realidad la Maga la que constituye la parte más fuerte. El gesto que hace cuando Oliveira llega a casa constituye más bien una manifestación de cariño, una señal de la intimidad, una expresión de lo especial que son sus relaciones y no de sumisión.

Veamos ahora la traducción al polaco de este fragmento de la novela, realizada por Zofia Chądzyńska:

> Podał pusty kubek Madze, która przycupnęła u jego nóg z czajnikiem między kolanami. Zaczynało mu być lepiej. Poczuł palce Magi na kostce, na sznurowadłach. Wzdychając, pozwolił, ażeby mu zdjęła buty. Maga ściągnęła mokrą skarpetkę i owinęła nogę w podwójną stronicę *Figaro Littéraire*. Mate była gorzka i gorąca. (Cortázar, 1985)

Chądzyńska traduce esta parte prácticamente al pie de la letra, sin introducir cambios significativos en el texto de la traducción. El lector polaco ve la escena que tiene lugar después del regreso de Oliveira tal como aparece descrita en el texto original. El comportamiento de la Maga se puede describir en ambos idiomas, sin embargo el significado de sus gestos en la cultura de origen y en la cultura meta es distinto. Dicho de otra manera, el significado de estos gestos se construye en el

marco de una representación diferente del mundo. En consecuencia, la versión polaca carece de la información que le permite al lector saber o intuir algo que en la versión original en ningún momento se dice explícitamente porque no es necesario explicarlo, a saber, la información de que el gesto de la Maga es, desde la perspectiva del lector del original, normal y apropiado en estas circunstancias. Porque para el lector polaco no lo es.

Si comparamos la versión francesa de la novela, veremos que la traductora francesa tomó la misma decisión que la polaca, es decir, tradujo el fragmento mencionado al pie de la letra sin aclarar el sentido del comportamiento de la Maga:

> Il tendit sa tasse vide à la Sibylle qui s'était pelotonnée à ses pieds avec la bouilloire entre ses genoux. Il commençait à se sentir revivre. La Sibylle posa une main sur sa cheville, défit les lacets de la chaussure ; il se la laissa retirer avec un soupir. La Sibylle enleva aussi sa chaussette trempée et enveloppa son pied dans une feuille double du *Figaro littéraire*. Le maté était très chaud et très amer. (Cortázar, 1966: 159)

En los casos en que las diferencias culturales son considerables, Katan (1999) opta por las estrategias de domesticación argumentando que el lector de la traducción siempre tiende a interpretar el texto de acuerdo con su propio sistema de valores y que esto, lógicamente, lleva a malentendidos y malinterpretaciones. Por consiguiente, en lo que respecta a la cita comentada, la traducción debería dejar claro que lo que ocurre en este fragmento de la novela es, tanto para sus protagonistas, como para los receptores del original, normal y apropiado.

¿Qué debería hacer entonces el traductor de la novela al polaco en este caso particular? Teóricamente, podría sustituir el gesto de la Maga por un gesto equivalente de la cultura meta. Debería preguntarse qué suele hacer una mujer polaca cuando su pareja regresa a casa cansado y aterido de frío . Lo más probable es que le abrace y le dé un beso (y por supuesto en vez de ofrecerle un mate le prepara una taza de té). Otra técnica consistiría en explicar de alguna manera que el comportamiento de la Maga es considerado normal en la cultura del Cono Sur y se percibe como un gesto de cariño y una señal de intimidad y esto

podría realizarse a través de una información introducida en el texto mismo de la traducción o de una nota a pie de página.

Cada una de las soluciones propuestas tiene sus claras desventajas: en el primer caso los inmigrantes latinoamericanos en París corren el peligro de convertirse en inmigrantes polacos (si además tenemos en cuenta que los protagonistas de *Rayuela* a menudo toman vodka, el cuadro estará completo). Si el traductor opta por la segunda solución, o bien puede alargar excesivamente el texto de la traducción (tanto más, si emplea a menudo esta técnica de amplificación), o puede terminar introduciendo demasiadas notas explicativas, lo que suele desalentar al lector. Es necesario señalar, aunque sea entre paréntesis, que hay teóricos de la traducción (entre ellos Lawrence Venuti, 1995: 20), que están en contra de tal estrategia, manteniendo que en la traducción literaria se debería recurrir a la estrategia de la extranjerización.

Ahora bien, está claro que ningún traductor va a darle tantas vueltas a un fragmento breve que aparentemente no presenta mayores dificultades – por lo menos no las hay en el nivel lingüístico. El traductor literario a menudo actúa de una manera intuitiva, a veces incluso automática. Por lo tanto, me doy cuenta perfectamente de que lo que estamos presentando es una reflexión puramente académica. Aun así, creo que algunos aspectos de este problema merecen ser considerados. Así pues, aunque con una finalidad puramente académica, quisiera abordar ciertas cuestiones que se plantean a propósito de ello. No quisiera, sin embargo, reducir esta reflexión a un dilema interminable : ¿extranjerizar o domesticar?

Por lo pronto, quisiera señalar que, desde la perspectiva del lector polaco, la interpretación del comportamiento de la Maga en la escena comentada, tal como él lo lee en el texto de la traducción, está condicionada necesariamente por la visión estereotipada de la cultura hispanoamericana. La traducción extranjerizante no haría más que reforzar el estereotipo de las relaciones entre un hombre y una mujer en aquellas sociedades, consideradas machistas (peligro que también es señalado por Katan, 1999: 156), estereotipo bastante arraigado en Polonia. En el caso comentado, lo anterior llevaría al lector polaco a construir una imagen falsa o por lo menos contradictoria de la

Maga. La protagonista de la novela de Cortázar nunca se comporta de acuerdo con los estereotipos, es una mujer independiente que se guía casi únicamente por su propia intuición y no suele seguir las normas sociales, estén escritas o no. La traducción tiene que ser coherente en cuanto al contenido, es decir, no se debería traducir ningún fragmento sin tener en cuenta lo que el lector ha inferido de otras partes de la novela. La traducción no debería ofrecer informaciones contradictorias que pudieran distorsionar la imagen de los protagonistas.

Según lo expuesto por Katan (2009: 85), el traductor debe actuar como un mediador entre culturas. Pero ¿la mediación equivale a la domesticación? ¿Y, además, cuál sería la diferencia entre dichas estrategias?

Aquí surge también otra duda: ¿el traductor siempre se da cuenta de que tropieza con un fragmento cargado de significados culturales implícitos? Hay que ser realmente un experto en una cultura para reconocer lo no dicho explícitamente en el texto, lo que se esconde debajo de las palabras o de los comportamientos descritos por ellas. La situación se complica más aún cuando se trata de las traducciones de la literatura escrita en español ya que distintas comunidades culturales se sirven de este idioma (aunque haya diferencias entre sus variantes, siempre se trata de la misma lengua). Los traductores de literatura no siempre traducen necesariamente obras escritas en un país determinado y los condicionantes culturales de los comportamientos lingüísticos y no lingüísticos pueden ser diferentes en función del país del que se trate: lo que se considera normal y apropiado en México no tiene que serlo en Argentina. Desde esta perspectiva, el caso de Zofia Chądzyńska resulta particularmente interesante: es posible que después de haber pasado varios años en Argentina considerase normal el gesto de la Maga que comentábamos y esta sería la razón por la que no introdujo información adicional a su traducción.

Estas reflexiones nos llevan no tanto a unas conclusiones definitivas, sino que más bien nos mueven a formular una serie de preguntas. La primera sería: ¿en qué consiste la mediación en el caso de la traducción literaria, en la que el principio de eficacia comunicativa no es el único criterio, ni el más importante? Y además: ¿es posible evitar los

peligros tanto de la domesticación como los de la extranjerización en la traducción literaria? ¿O bien habría que buscar un tercer camino? ¿Cuál podría ser este camino?

Bibliografía

AGAR, M. (2006), „Culture: Can You Take It Anywhere?", *International Journal of Qualitative Methods*, 5(2), https://doi.org/10.1177/160940690600500201.

BASSNETT, S., LEFEVERE A. (eds.) (1990), *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, London–New York.

CORTÁZAR, J. (1966), *Marelle,* trad. L. Guille-Bataillon, Éditions Gallimard, Paris.

CORTÁZAR, J. (1963), *Rayuela*, Bruguera, México DF.

CORTÁZAR, J. (1985), *Gra w klasy,* trad. Z. Chądzyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław.

GASZYŃSKA-MAGIERA, M. (2013), „Przekład literacki w perspektywie komunikacji międzykulturowej", en: Kasperska I., Żuchelkowska A. (eds.), *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza Poznań, pp. 47-68.

GEERTZ, C. (1997), *La interpretación de las culturas*, trad. Alaberto L. Bixio, Editorial Gedisa, Barcelona.

HURTADO ALBIR, A. (2001), *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid.

KATAN, D. (1999), *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, St. Jerome Publishing, Manchester.

KATAN, D. (2009), „Translation as Intercultural Communication", en: Munday, J. (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*, Routledge, London–New York, pp. 74-92.

NIDA, E. (1997), „The Principle of Discourse Structure and Content in Relation to Translating", en: Klaudy K., Kohn J. (eds.), *Transfere nesesse est… Current Issues of Translation Theory,* Scholastica, Budapest, pp. 37-42.

PARDO CARUGATI, D. (1995), *La víspera y el día*, Editorial Don Bosco, Asunción, [on-line] http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4506, 10.08.2016

SELVA PEREIRA, T.A. (2010), "Algunos apuntes sobre la traducción cultural", *Transfer* 5, 1, pp. 1-11, http://dx.doi.org/10.1344/transfer.2010.5.%25p.

VENUTI, L. (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation,* London–New York, Routledge.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 287-304
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.19

Aleksandra Jackiewicz
Uniwersytet Warszawski
a.jackiewicz@uw.edu.pl

La reconstrucción de imágenes en la traducción poética: algunas reflexiones sobre las versiones españolas del poema *Żydom polskim* de Władysław Broniewski

Resumen:
El objetivo del artículo es indicar las dificultades de traducción con las que se enfrentan los traductores al reconstruir en los textos meta las imágenes presentes en el poema Żydom polskim de Władysław Broniewski. Se prestará una especial atención a la estrategia poética del autor que muestra unos profundos vínculos entre las circunstancias históricas y las experiencias personales y cuya finalidad es la poetización de la realidad observada. Nos proponemos realizar un estudio comparativo entre los versos de partida y sus dos versiones españolas que tiene como objetivo descubrir si la organización estilístico-formal de esta obra teñida de realismo histórico se ha conservado en los textos meta. La base del análisis la constituirá la concepción de la traducción como "experiencia de lo extranjero" (*l'épreuve de l'étranger*) y las tendencias deformantes del texto de partida que la imposibilitan, distinguidas por Antoine Berman.

Palabras clave: traducción, poesía, realismo histórico, Broniewski, Berman

Abstract:
The Reconstruction of Images in the Poetic Translation: Some Reflections on the Spanish Versions of the Poem *Żydom polskim* by Władysław Broniewski
The aim of the article is to show the difficulties which might be encountered by a translator who resolves to translate the historical realism depicted in the poem *Żydom polskim* by Władysław Broniewski. The contrastive study of the source text and its translations into Spanish will show to what extent the translators understood the uniqueness of this poetry and the strategy employed by the poet. The aim of such a juxtaposition is to determine whether the translation choices made by the translators reveal their awareness of the specific formal and stylistic structure of the poem. A starting point for the study is the theory of translation as "the experience of the foreign" (*l'*épreuve *de l'*étranger) put forward by Antoine Berman, and the examination of twelve tendencies which deform the source text and might be found in every translation.

Keywords: translation, poetry, historical realism, Broniewski, Berman

La poesía de Władysław Broniewski, uno de los poetas polacos más importantes del siglo XX, se caracteriza por muchos elementos autobiográficos y es un ejemplo incomparable de actitud revolucionaria y de simplicidad. La especificidad de esta creación poética se debe al llamado "realismo histórico" que supone una relación muy fuerte y persistente de los versos con la totalidad de la experiencia personal del poeta y, asimismo, con los elementos de la realidad observada (Matuszewski, 1955: 18). Sin embargo, la estrategia poética de Broniewski no consiste en plasmar en sus versos la cotidianidad percibida desde una perspectiva subjetiva, sino en describir las circunstancias que le rodean de una manera más objetiva posible, poniendo de relieve el aspecto histórico. Como promotor de la corriente revolucionaria en la poesía polaca, Broniewski no solo quiso hablar del proletariado, sino también hablar como proletario, de ahí que leamos sus obras "hasta el día de hoy con emoción debido a la manera altamente artística, y a la vez sencilla y comunicativa, de expresar los sentimientos de desesperación ante la derrota y la esperanza en la victoria, compartidos por todos" (Jacek Kajtoch en: Suárez Recio, 1984: 9).

La creación poética de Broniewski merece una atención especial también por el hecho de que en la historia de la traducción de la poesía polaca al español, el número de las versiones hispanas de sus poemas sigue siendo bastante escaso, comparándolo con otras obras de poetas polacos vertidas al español, lo cual, desde el punto de vista del lector polaco, podría resultar sorprendente. Los traductores hispanos que han decidido enfrentarse con la obra de Broniewski constituyen un grupo limitado, siendo probablemente una consecuencia de la maestría tanto lingüística como estructural de los textos originales. Así pues el propósito del presente artículo es indicar ciertas dificultades con las que tropiezan los traductores a la hora de trabajar con el poema *Żydom polskim* (*A los judíos polacos*, *A los judíos polacos*) que forma parte del poemario *Bagnet na broń* de 1943. El análisis comparativo del texto original y sus versiones españolas se basa en dos traducciones: la primera realizada por Gitta Maria Sten y Juan Rejano, publicada en México en la antología *Poemas de la Nueva Polonia* (1953); la segunda realizada por Andrzej Nowak y Francisco de Oraá, publicada en La Habana en *Poesía polaca. Antología* (1984).

Al reflexionar sobre el proceso de traducción desarrollado por los traductores, conviene recalcar las palabras de Juan Rejano que se considera a sí mismo como adaptador de las obras originales, lo cual expresa en la introducción a la antología *Poemas de la Nueva Polonia*:

> Yo no he traducido estos poemas (...) los he recreado en lengua española. No conociendo la polaca, he tenido que valerme de las versiones literales que Gitta Sten ha puesto en mis manos, y en cada composición, después de escuchar su lectura varias veces en el idioma original, conocer su arquitectura interna y externa, e intuir el relámpago emocional que el autor quiso perpetuar entre ambas, me apresté a la faena de reconstruir ese pequeño mundo inaprehensible con la palabra musical y esencial, procurando ser leal al modelo, guardarle la mayor fidelidad. Nada —salvo en casos contadísimos— he añadido. Nada —salvo en excepcionales ocasiones— he restado. (Rejano, 1953: 5)

En cuanto a los problemas relativos a las cualidades formales de los textos de partida, cuyas traducciones forman parte de esta antología,

ha sido ineludible hacer notar que en la mayoría de las traslaciones se ha dado prioridad a la transmisión del argumento a expensas de la transmisión del esquema métrico y rítmico de las obras analizadas, lo cual han admitido los mismos traductores:

> Más atento a la vibración profunda de cada poema que a su vestidura formal, he prescindido de la rima, ya fuese directa o indirecta, en los que la llevan, para no agotar el rigor preceptivo ni caer en rigideces peligrosas que, en casos como éste, conducen siempre a la torpeza o la oscuridad. En cambio, he conservado el ritmo y la musicalidad allí donde ha sido posible y donde no —por fenómenos naturales de trasvase de un idioma a otro, de un idioma tan sutilmente rico como el polaco a un idioma tan rotundamente expresivo como el español—, los he sustituido por otros, más o menos familiares, pero siempre celosos del acento y de la tersura estética. (...) Tal acontecimiento no es una licencia, aunque lo parezca. Ni del autor, ni mía. Es una exigencia más de la versión, de la fidelidad al pensamiento poético. He preferido que éste prevalezca siempre y que prevalezca la exactitud del lenguaje en número y claridad, a cualquiera otra virtud. (Rejano, 1953: 5)

A la luz de esta advertencia, llama la atención la renuncia a la búsqueda de ritmos y rimas propias de la tradición poética de la lengua meta que puedan reflejar, cuando menos en parte, la precisión de los versos de partida. Los traductores han mostrado una evidente inclinación a verter los poemas originales a nivel lexical y oracional, suprimiendo, asimismo, el nivel formal que igualmente constituye el potencial semántico de cada obra poética. Por consiguiente, podemos constatar que se ha atenuado en las versiones hispanas el valor expresivo y estético propio de los versos polacos, entre ellos de los de Broniewski, por lo que es probable que estas no hayan provocado en los lectores hispanohablantes la misma reacción emotiva y estética que los poemas originales han despertado en la cultura fuente.

Por consiguiente, quisiéramos enfocarnos en este estudio en los problemas que derivan de la variedad de imágenes que Broniewski crea en sus versos con el fin de describir la realidad histórica que le rodea. Intentaremos verificar hasta qué punto las soluciones adoptadas

en el proceso de traducción han conseguido reflejar el programa estilístico-formal desarrollado en los versos originales, dado que este atestigua la gran destreza del poeta en el manejo del lenguaje, así como también hace que sus versos sean únicos en su género. Finalmente, esperamos que esta indagación nos ayude a establecer en qué medida se le ha propiciado al receptor meta experimentar los atributos ajenos del mundo representado. Nos serviremos de la concepción del proceso de traducción como una experiencia de lo extranjero y las tendencias deformantes del texto de partida que la imposibilitan, distinguidas por Antoine Berman, haciendo hincapié en modificaciones tales como la racionalización, la aclaración, la expansión, el empobrecimiento cualitativo, el empobrecimiento cuantitativo, la destrucción de ritmos y la destrucción de sistemas vernáculos.

Volviendo al objeto de nuestro análisis, el poema *Żydom polskim* fue escrito en Jerusalén donde el poeta pasó dos años junto con el ejército polaco dirigido por el general Władysław Anders quien en 1943 fue destinado a Oriente Medio. Broniewski se unió al ejército de Anders en 1941, tras su liberación del campo de trabajos forzados en el norte de la Unión Soviética:

Pamięci Szmula Zygielbojma

Z polskich miast i miasteczek nie słychać krzyków rozpaczy,
padli, jak hufiec bojowy, warszawscy obrońcy getta…
Słowa me we krwi nurzam, a serce w ogromnym płaczu,
dla was, o Żydzi polscy, polski tułaczy poeta.

Nie ludzie, lecz psy okrwawione, i nie żołnierze, lecz kaci
przyszli, by śmiercią porazić was, wasze dzieci i żony:
gazem w komorach wydusić, wapnem w wagonach wytracić
i szydzić z umierających, bezbronnych i przerażonych.

Lecz wyście podnieśli kamień, by cisnąć nim w kanoniera,
który nastawiał działo, by dom wasz zburzyć do szczętu…

Synowie Machabeuszów! i wy potraficie umierać,
podjąć bez cienia nadziei walkę, we Wrześniu zaczętą.

Oto, co trzeba wyryć, jak w głazie, w polskiej pamięci:
wspólny dom nam zburzono i krew przelana nas brata,
łączy nas mur egzekucyj, łączy nas Dachau, Oświęcim,
każdy grób bezimienny i każda więzienna krata.

Wspólne zaświeci nam niebo ponad zburzoną Warszawą,
gdy zakończymy zwycięstwem krwawy nasz trud wieloletni:
każdy człowiek otrzyma wolność, kęs chleba i prawo
i jedna powstanie rasa, najwyższa: ludzie szlachetni.

(Broniewski, 1984: 215)

A la memoria de Szmul Zygielbojm

No se oyen los gritos desesperados de las ciudades y las aldeas polacas:
como intrépida escuadra cayeron los defensores del Ghetto de Varsovia…
Errante poeta de Polonia, mis palabras baño en la sangre,
mi corazón en llanto inagotable, por vosotros, oh judíos polacos.

Hombres no, perros sangrientos; no soldados, verdugos
Vinieron con la muerte a golpearos y aniquilar a vuestros hijos y esposas
en las cámaras de gas, con el calcio en los vagones,
y a reírse de los que inermes morían en medio del espanto.

Mas vosotros habéis arrojado una piedra contra el artillero
que apuntaba el cañón para arrasar vuestra casa.
¡Hijos de Macabeo! Vosotros sabéis morir,
conducir sin desaliento la lucha que comenzó en septiembre.

Lo mismo que en el mármol debe quedar grabado en la memoria polaca:
Nuestro común hogar destruían y nos hermanó la sangre derramada,

nos une el muro de las ejecuciones, nos unen Dachau y Oswiecim,
cada reja de prisión, cada tumba sin nombre.

Sobre Varsovia destruida un cielo común brillará para nosotros.
Cuando con la victoria finalicemos nuestro sangriento esfuerzo de largos años,
cada hombre recibirá la libertad, un pedazo de pan y el derecho a la vida.
Y habrá una sola raza, la más alta: la raza de los hombres nobles.

(trad. de Gitta Maria Sten, Juan Rejano en: Rejano, 1953: 15)

En memoria de Szmul Zygielbo

No se oyen llantos ni gritos en pueblo o ciudad polacos,
los defensores del ghetto como héroes dieron su sangre…
Sumerjo en sangre mi voz, mi alma en inmenso llanto
por vosotros, oh, judíos polacos, yo, poeta errante.

Hombres no, perros sangrientos, verdugos y no soldados
vinieron para mataros y a vuestras mujeres e hijos:
ahogarlos en gas, con cal en los vagones quemarlos,
burlarse de moribundos, inermes y asustadizos.

Pero piedras arrojasteis en contra del artillero
que encañonó vuestra casa: no hay rastro de las paredes…
Supisteis también morir, ¡hijos de los Macabeos!
y asumir sin esperanza la lucha que abrió septiembre.

Esto es lo que hay que grabar, como en piedra, en la memoria:
nos une la casa en ruinas y nuestra vertida sangre,
nos hermana el paredón, Dachau, Oswiecim, cada fosa
en donde no hay nombre escrito, las rejas de cada cárcel.

Alumbrará el cielo a todos sobre Varsovia en escombros.
Cuando el esfuerzo sangriento de años el triunfo corone,
cada hombre será libre, derecho y pan tendrán todos,
surgirá una sola raza, suprema: la gente noble.

(trad. de Andrzej Nowak, Francisco de Oraá en: Suárez Recio, 1984: 92)

La obra trata del exterminio de los judíos y de los polacos en los campos de concentración de la Alemania nazi situados en los territorios de Polonia ocupados durante la Segunda Guerra Mundial. Es un manifiesto dedicado a la tragedia que vivieron ambas naciones a través del cual el poeta quiere identificarse con la raza judía y al mismo tiempo con la raza polaca, y así expresar su lamento por el mencionado martirio. A pesar de presentar un tono muy trágico, este poema es considerado uno de los más espléndidos, dado que manifiesta el realismo más íntimo del mundo observado. Además, el autor toma la palabra sobre el apego a la tierra natal y la preocupación por el futuro de la patria y de los más allegados (Matuszewski, 1955: 71). El carácter específico de esta obra lo subraya también su aspecto formal. Conviene notar que es un poema que consta de cinco estrofas, cada una formada por cuatro versos tónicos donde las sílabas se agrupan en pies iguales, pero varía el número de estas. No obstante, esta variedad de sílabas no surge de un modo "anárquico": el número de sílabas en el verso corresponde siempre a un múltiplo de las sílabas de un pie determinado (Bělič, 2000: 375-376). Una regularidad parecida la observamos también en el sistema de rimas empleado por el poeta. Cabe notar que Broniewski aplica a cada estrofa rimas cruzadas asonantes y consonantes, formando el esquema "abab".

Al reflexionar sobre la transmisión de estas peculiaridades de carácter métrico y rítmico a las versiones españolas, observamos que en la traducción de Sten y Rejano el número de sílabas oscila entre catorce y veinticuatro, de ahí que surja la destrucción de ritmos debido al aumento de la longitud de los versos y a la carencia del tonismo propio del texto de partida. Una incoherencia similar se produce también con el esquema de rimas ofrecido por los traductores, puesto que

la mayoría de los versos meta no presenta ninguna rima, y se ofrecen tan solo tres parejas de rimas en las cláusulas de los versos españoles: una rima abrazada "polacas" – "polacos" y dos rimas gemelas "polaca" – "derramada" y "nosotros" – "años". Contrastando estas soluciones con el aspecto formal de la traducción de Nowak y Oraá, resulta que esta parece mucho más regular. En este caso, conviene resaltar que el número de sílabas en el texto meta oscila entre catorce y diecisiete, pero prevalecen los versos hexadecasílabos, de ahí que se mantenga la regularidad propia del texto original. De igual manera, queda perfectamente reflejado el esquema de rimas original, puesto que las rimas españolas corresponden a las rimas polacas tanto a nivel eufónico como a nivel icónico. Todas las estrofas meta presentan en las cláusulas de sus versos las rimas cruzadas asonantes, pues observamos las siguientes parejas de palabras: "polacos" – "llanto", "sangre" – "errante", "soldados" – "quemarlos", "hijos" – "asustadizos", "artillero" – "Macabeos", "paredes" – "septiembre", "memoria" – "fosa", "sangre" – "cárcel", "escombros" – "todos", "corone" – "noble".

Pasando al cotejo detallado de los fragmentos seleccionados de los tres textos, quisiera detenerme en primer lugar en la dedicatoria *Pamięci Szmula Zygielbojma*, traducida como "A la memoria de Szmul Zygielbojm" (GMS/JR[1]) y "En memoria de Szmul Zygielbo" (AN/FO). En este caso, llama nuestra atención la figura de Szmul Zygielbojm, un político judío y miembro de la organización *Bund*, un movimiento de corte socialista creado a finales del siglo XIX en el Imperio ruso. Observamos aquí un error en la traducción de Nowak y Oraá, puesto que no aparece la forma nominativa del mencionado apellido judío *Zygielbojm*, lo cual puede provocar una confusión en el lector hispanohablante y hacer que este no perciba la importancia del personaje introducido por el autor. Desde luego, creemos que esta solución no es resultado de una insuficiente atención de los traductores

[1] Empleamos las siguientes abreviaturas de los nombres de los traductores: GMS/JR (Gitta Maria Sten y Juan Rejano), AN/FO (Andrzej Nowak y Francisco de Oraá).

hacia el texto original, sino que es un ejemplo de los errores de edición que desgraciadamente suelen surgir en esta antología.

En segundo lugar, nos detendremos en el verso *Z polskich miast i miasteczek nie słychać krzyków rozpaczy*, traducido por "No se oyen los gritos desesperados de las ciudades y las aldeas polacas" (GMS/JR) y "No se oyen llantos ni gritos en pueblo o ciudad polacos" (AN/FO). Aquí lo interesante y quizá lo problemático reside en la aliteración *miast y miasteczek* ("pueblos y pueblecitos") que no se conserva en ninguna de las traducciones, y como consecuencia se produce un empobrecimiento cualitativo a nivel eufónico que concierne a la omisión o sustitución de palabras o expresiones por otras unidades lingüísticas que no poseen la misma riqueza sonora, semántica o "icónica". De ahí que aparezcan pérdidas en la llamada "superficie de iconicidad", algo que se da tanto en prosa como en poesía, con lo cual se anula gran parte de su significación y de aquello que hace que el texto nos hable (Berman, 2005: 16). En consecuencia, se aminoran los atributos de la imagen representada en el verso de partida, y asimismo surge el riesgo de suavizar la sugestividad del mensaje. No obstante, debemos resaltar que los traductores mantienen el nivel icónico propio del fragmento analizado, pues las soluciones españolas "las ciudades y las aldeas" (GMS/JR) y "pueblo o ciudad" (AN/FO) pertenecen al mismo campo semántico.

A continuación, quisiéramos enfocarnos en el verso *padli, jak hufiec bojowy, warszawscy obrońcy getta…*, traducido por "como intrépida escuadra cayeron los defensores del Ghetto de Varsovia…" (GMS/JR) y "los defensores del ghetto como héroes dieron su sangre…" (AN/FO). Cabe observar que en la segunda traducción se omite la expresión original *hufiec bojowy* ("destacamento de combate") y en su lugar se emplea el sustantivo "héroes" (AN/FO) que está ausente en el verso de partida. Asimismo, no se transmite el adjetivo *warszawscy* ("de Varsovia"), y como consecuencia estamos ante una simplificación de la expresión polaca y, por consiguiente, ante la destrucción de sistemas vernáculos. Esta tendencia es una alteración de los elementos propios de la lengua vernácula en el proceso de traducción y constituye un ataque a la textualidad de la obra original que se observa, por

ejemplo, en la eliminación de los diminutivos, la sustitución de verbos por series nominales o de verbos de acción por verbos con sustantivos, o en la falta de la transposición de significantes vernáculos (Berman, 2005: 21). Sin embargo, conviene subrayar que esta decisión de Nowak y Oraá es un producto por el esmero por el mantenimiento de la regularidad de las estrofas de llegada, así como por la conservación de las rimas en las cláusulas de los versos españoles.

Otro ejemplo interesante reside en el verso *Słowa me we krwi nurzam, a serce w ogromnym płaczu*, traducido como "mis palabras baño en la sangre, mi corazón en llanto inagotable" (GMS/JR) y "Sumerjo en sangre mi voz, mi alma en inmenso llanto" (AN/FO). En este caso, llama la atención la locución *słowa me we krwi nurzam* que en ambas versiones se traduce de manera fiel, conservando la fuerza expresiva de la imagen original. Sin embargo, debemos aclarar que la traducción literal de Sten y Rejano que al emplear el sustantivo "palabras" provoca un aumento en la longitud del verso, mientras que la adopción de la palabra monosílaba "voz" por Nowak y Oraá, que no se relaciona tan estrechamente con el original, propicia conservar la concisión del verso meta, sin perturbar su significado.

En quinto lugar, quisiéramos enfocarnos en los versos *przyszli, by śmiercią porazić was, wasze dzieci i żony:* / *gazem w komorach wydusić, wapnem w wagonach wytracić*, traducidos por "Vinieron con la muerte a golpearos y aniquilar a vuestros hijos y esposas / en las cámaras de gas, con el calcio en los vagones" (GMS/JR) y "vinieron para mataros y a vuestras mujeres e hijos: / ahogarlos en gas, con cal en los vagones quemarlos" (AN/FO). Aquí nos interesa la manera de traducir tres verbos polacos: *porazić* ("paralizar"), *wydusić* ("ahogar") y *wytracić* ("exterminar"). Cabe observar que Nowak y Oraá transmiten todos los verbos mediante el empleo de las palabras "matar", "ahogar" y "quemar" que reflejan la idea original. Por su parte, Sten y Rejano deciden adoptar solo dos verbos: "golpear" y "aniquilar", sin traducir el mencionado término polaco *wydusić*. Esta omisión probablemente no influye tanto en la recepción del mensaje por el lector meta, no obstante, creemos que constituye un ejemplo de empobrecimiento cualitativo, pues produce una pérdida en la llamada

"superficie de iconicidad", así como un empobrecimiento cuantitativo que provoca unas pérdidas a nivel lexical. Dado que en cada obra hay cierta proliferación de elementos y cadenas significantes, la "abundancia" propia del texto original también debería permanecer conservada en el proceso de traducir. La traducción que no respeta la multiplicidad de significantes aplicados por el autor, hace perder lo específico del original, y asimismo constituye un atentado contra la estructura lexical de la obra. De ahí que la imagen original expresada en estos versos puede quedar suavizada.

A continuación, nos ocuparemos del verso *i szydzić z umierających, bezbronnych i przerażonych*, traducido como " y a reírse de los que inermes morían en medio del espanto" (GMS/JR) y "burlarse de moribundos, inermes y asustadizos" (AN/FO). En este caso, lo interesante es la manera de traducir el adjetivo polaco *przerażony* ("asustado" o "espantado") cuyo equivalente Sten y Rejano buscan en la locución "en medio del espanto", siendo una aclaración del original que consiste en explicar las sugerencias y las expresiones que el autor del texto de partida introduce en su obra. La solución ofrecida por Sten y Rejano hace también que el verso meta sea más largo y, asimismo, produce una pérdida relativa de la sencillez de la imagen construida por Broniewski. Por su parte, Nowak y Oraá se sirven del término "asustadizo" que alude a una persona "que se asusta con facilidad" (DRAE[2]), con lo cual surge una alteración en cuanto al significado del original, pero permite al mismo tiempo mantener la regularidad del verso y la rima cruzada "hijos" – "asustadizos" en las cláusulas del segundo y el cuarto verso de dicha estrofa.

Otro ejemplo de omisión a la hora de traducir es el fragmento de *Lecz wyście podnieśli kamień, by cisnąć nim w kanoniera*, traducido por "Mas vosotros habéis arrojado una piedra contra el artillero" (GMS/JR) y "Pero piedras arrojasteis en contra del artillero" (AN/FO). En este caso, notamos que en ambas versiones se suprime por completo el verbo polaco *podnosić* ("levantar"), y los traductores transmiten

[2] Empleamos la abreviatura DRAE para referirnos al *Diccionario de la lengua española.*

solo la palabra *ciskać* que se traduce de manera literal, pues se emplean las formas "habéis arrojado" (GMS/JR) y "arrojasteis" (AN/FO). Cabe también resaltar que al recurrir a este verbo en español, se emplean dos formas del pasado: la del pretérito perfecto y la del pretérito indefinido que, desde luego, no provocan ninguna alteración en cuanto a la expresividad de la imagen, no obstante, la primera conlleva un aumento en la longitud del verso, mientras que la segunda permite conservar el verso hexadecasílabo.

Para continuar, nos detendremos en el fragmento *podjąć bez cienia nadziei walkę, we Wrześniu zaczętą*, traducido como "conducir sin desaliento la lucha que comenzó en septiembre" (GMS/JR) y "y asumir sin esperanza la lucha que abrió septiembre" (AN/FO). Aquí lo interesante reside en la expresión *we Wrześniu zaczętą* ("comenzada en Septiembre") donde el nombre del mes está escrito con mayúscula, con lo cual Broniewski le atribuye a dicho periodo un carácter simbólico, pues es una evidente alusión a la fecha del comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Conviene señalar que este detalle no se transmite a los textos meta, pues leemos "comenzó en septiembre" (GMS/JR) y "abrió septiembre" (AN/FO), lo cual supone la destrucción de elementos propios de la lengua vernácula. Dicha modificación, a pesar de no parecer tan significativa desde el punto de vista de la expresividad de los versos de llegada, constituye una injerencia en la estrategia poética del autor, dado que puede originar un debilitamiento de la sugestividad de la imagen representada, además de conllevar un falseamiento de significado de la expresión original.

Una situación parecida la encontramos en el verso *Oto, co trzeba wyryć, jak w głazie, w polskiej pamięci*, traducido como "Lo mismo que en el mármol debe quedar grabado en la memoria polaca" (GMS/JR) y "Esto es lo que hay que grabar, como en piedra, en la memoria" (AN/FO). En este caso, nos detendremos en la expresión *polskiej pamięci* ("memoria polaca") que se traduce literalmente solo en la primera versión, mientras que en la segunda se suprime por completo el adjetivo *polska* ("polaca"), siendo otro ejemplo de tendencia del empobrecimiento cualitativo, ya que diluye la fuerza icónica del original. Dicha solución revela también la destrucción de sistemas vernáculos,

y por ende la imagen meta adquiere un carácter más universal. Desde luego, la decisión de Nowak y Oraá se justifica en el mantenimiento de la concisión de los versos meta y de la rima cruzada "memoria" – "fosa" en las cláusulas de los versos de la estrofa. Por otra parte, la traducción literal adoptada por Sten y Rejano también les permite a los traductores salvar la rima, en este caso, la rima gemela "polaca" – "derramada", aunque el verso resulta mucho más extenso.

Un caso igualmente interesante lo presenta el fragmento łączy nas mur egzekucyj, łączy nas Dachau, Oświęcim, traducido como "nos une el muro de las ejecuciones, nos unen Dachau y Oswiecin" (GMS/JR) y "nos hermana el paredón, Dachau, Oswiecim, cada fosa" (AN/FO). Aquí llama nuestra atención la expresión original *mur egzekucyj* ("muro de ejecuciones") que se traduce literalmente en la versión de Sten y Rejano, pues leemos "el muro de las ejecuciones", por lo cual aumenta el número de sílabas en todo el verso, lo que conlleva la destrucción del ritmo. Por su parte, Nowak y Oraá se sirven del término "paredón" que alude a un "sitio, generalmente delante de un muro, donde se da muerte por fusilamiento" (DRAE), con lo cual consiguen mantener por completo la idea del original. Asimismo, gracias a tal decisión, resulta posible la conservación de la concisión del verso.

Otras soluciones que merecen nuestra atención, conciernen al fragmento *każdy grób bezimienny i każda więzienna krata*, traducido como "cada reja de prisión, cada tumba sin nombre" (GMS/JR) y "en donde no hay nombre escrito, las rejas de cada cárcel" (AN/FO). Al reflexionar sobre las versiones meta de este verso, podemos constatar que en este caso estamos ante el fenómeno de racionalización que se refiere a las estructuras sintácticas del original y consiste en una recomposición de versos, reorganizándolos conforme a lo que establece la norma de la lengua meta. Esta tendencia puede hacer que el original pase de lo concreto a lo abstracto no solo mediante la modificación de su estructura, sino también, por ejemplo, al usar otros signos de puntuación, cambiar el orden de las palabras, sustituir verbos por sustantivos, evitar repeticiones, etc. Cabe observar que la expresión original *każda więzienna krata* ("cada reja de prisión") se traduce literalmente solo en la versión de Sten y Rejano, mientras que Nowak y Oraá la reformulan con el fin

de mantener la rima cruzada "sangre" – "cárcel" en las cláusulas de los versos pares de la estrofa. Desde luego, dicho procedimiento no cambia significativamente la imagen original, pero puede considerarse una alteración de la estrategia poética del autor.

A continuación, quisiéramos enfocarnos en el fragmento *każdy człowiek otrzyma wolność, kęs chleba i prawo*, traducido como "cada hombre recibirá la libertad, un pedazo de pan y el derecho a la vida" (GMS/JR) y "cada hombre será libre, derecho y pan tendrán todos" (AN/FO). En este caso, observamos que en la primera traslación las locuciones *otrzyma wolność* ("recibirá la libertad") y *kęs chleba* ("un pedazo de pan") se traducen al español de manera directa, mientras que el sustantivo *prawo* ("derecho") queda aclarado, ya que Sten y Rejano añaden la expresión "a la vida", que está ausente en el texto de partida, con lo cual todo el verso resulta más extenso y no se conserva el ritmo del poema. Además, esta decisión puede producir una pérdida de la sencillez del verso de Broniewski. Por su parte, en la versión de Nowak y Oraá notamos una simplificación de las locuciones originales, pues leemos las siguientes soluciones: *otrzyma wolność* ("será libre"), *kęs chleba* ("pan") y *prawo* ("derecho"). De esta manera, queda perfectamente ilustrada la intención del poeta y, asimismo, se evita el aumento en la longitud del verso.

Por último, nos ocuparemos de las traslaciones del fragmento *i jedna powstanie rasa, najwyższa: ludzie szlachetni*, traducido por "Y habrá una sola raza, la más alta: la raza de los hombres nobles" (GMS/JR) y "surgirá una sola raza, suprema: la gente noble" (AN/FO). Aquí observamos una situación análoga a la que acabamos de comentar que concierne a la locución *ludzie szlachetni* ("la gente noble"), traducida literalmente solo en la segunda versión, gracias a lo cual se salva la fuerza expresiva de la imagen ofrecida por el autor, se mantiene la concisión del verso, así como se crea la rima cruzada "corone" – "noble". Por su parte, Sten y Rejano optan de nuevo por la aclaración, puesto que deciden añadir al original la expresión "la raza de", repitiendo al mismo tiempo el sustantivo "raza", que aparece en la primera parte del verso, con lo cual todo el verso resulta más largo y por tanto pierde su

sencillez. De esta manera, la aclaración no introduce nada nuevo a la imagen meta, enturbia incluso su identidad.

Dadas las observaciones arriba expuestas, concernientes a las dos traducciones del poema *Żydom polskim* de Władysław Broniewski, podríamos constatar que ambas parejas de traductores han mostrado un esfuerzo incuestionable en cuanto a la transmisión de los atributos del realismo histórico revelado en el texto original, tanto desde la perspectiva del aspecto formal como desde la perspectiva semántica, procurando así realizar una estrategia equivalente a la que hemos podido observar en los versos de partida. Desde luego, han surgido unos cambios en el plano métrico y rítmico del poema original, siendo un exponente de las tendencias deformantes de la destrucción de ritmo y la expansión que conciernen a la falta de rimas cruzadas y al aumento en la longitud de los versos de llegada, sobre todo en la traducción de Sten y Rejano. En lo referente a las transformaciones en el plano icónico, cabe señalar que las imágenes construidas por los traductores corresponden a las representaciones propias de los versos de partida, aunque es inevitable notar que tanto el lenguaje como los recursos estilísticos empleados en los textos meta se alejan de la destreza lingüística y estética ofrecida por el autor polaco, puesto que hemos podido observar tendencias de racionalización, aclaración, empobrecimiento cualitativo, empobrecimiento cuantitativo y la destrucción de sistemas vernáculos.

Ahora bien, a pesar de todas las transformaciones que ha experimentado la obra *Żydom polskim*, consideramos que la versión ofrecida por Andrzej Nowak y Francisco de Oraá, siguiendo la tipología de traducción poética elaborada por Efim Etkind, constituye un ejemplo de "traducción-recreación" (1982: 22-23). Se trata de una traslación que busca recrear el poema original en su conjunto semántico y formal, de manera que, ni el sentido se ve mermado por una literalidad que destruye la armonía estética —y, por tanto, tampoco, el mismo sentido del poema—, ni la forma se ve ensalzada hasta el punto de traicionar el sentido del texto de partida (Soto Bueno, 2014: 95). Nuestro parecer se debe al hecho de que estos traductores se han esforzado por mantener el aspecto icónico y formal del poema sin ir más allá de la estética

de Broniewski. Conviene recalcar que los autores de esta traducción han logrado ofrecerle al lector meta un texto que fluye de la misma manera que el original y que causa en él el mismo efecto afectivo y emotivo que experimenta el lector polaco. Por supuesto, es ineludible hacer constar que no se han salvado en el proceso de traducción todas las características del poema original, lo cual es consecuencia de una sobreinterpretación del texto, así como de una evidente propensión de los traductores a conservar la regularidad de los versos y del sistema de rimas que Broniewski propone en su obra. Por otra parte, no podemos olvidar que toda traducción conlleva unos sacrificios que surgen de las posibilidades expresivas y los géneros de la tradición poética de la lengua meta, de ahí que creamos que las soluciones adoptadas por Nowak y Oraá consiguen transferir al texto meta la realidad tanto lingüística como extralingüística representada en los versos de partida. Como contraste, la traducción ofrecida por Sten y Rejano constituye, según nosotros, un ejemplo de "traducción-aproximación" (Etkind, 1982: 19-22). Esta sucede cuando el traductor, convencido de que no es capaz de traducir el texto formalmente, da preeminencia en el texto meta al contenido de la obra original (Soto Bueno, 2014: 95). De ahí que la versión que se ofrezca representa un programa estético definido, pero que se relaciona solo hasta un cierto punto con el poema original, pues consigue transponer sus peculiaridades parcialmente, por ejemplo, mantiene rima sin metro, ritmo sin rima, etc. En el caso de la traducción analizada, resulta ineludible notar que sus autores han mostrado una indudable propensión a verter sobre todo el argumento de la obra, sin salvar sus peculiaridades métricas y rítmicas, lo cual probablemente se relaciona con la complejidad de la forma del texto original. Debemos admitir que Sten y Rejano se han esforzado por conservar la manera específica en la que Broniewski describe la realidad histórica por medio de la construcción de expresiones que se parecen a las que utiliza el poeta, pues una buena parte de los versos se traduce literalmente. De todas maneras, tenemos la sensación de que las soluciones empleadas en el proceso de traducción, por muy invasoras que hayan sido, sirven para recrear las imágenes de partida y dar un testimonio de la maestría y actualidad del poema por nosotros analizado.

Bibliografía

BERMAN, A. (2005), "La traducción como experiencia de lo/del extranjero. La traduction comme épreuve de l'étranger", *Cuadernos Pedagógicos*, 2, Medellín, pp. 3-28.

BĚLIČ, O. (2000), *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá.

BRONIEWSKI, W. (1984), *Wiersze i poematy*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.

Real Academia Española (RAE) (2016), *Diccionario de la lengua española*, [on-line] http://rae.es/, 29.12.2016.

ETKIND, E. (1982), *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Age d'Homme, Lausanne.

MATUSZEWSKI, R. (1955), *O poezji Władysława Broniewskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

REJANO, J. (ed.) (1953), *Poemas de la Nueva Polonia*, Imprenta E. Muñoz Galache, México.

SOTO BUENO, D.R. (2014), "Bases para la traducción-recreación al español de poemas escritos en francés", *Entreculturas*, 6, Málaga, pp. 89-114, http://hdl.handle.net/10630/7243.

SUÁREZ RECIO, M. (ed.) (1984), *Poesía Polaca. Antología*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 305-320
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.20

Anna Wendorff
Uniwersytet Łódzki
anna.wendorff@uni.lodz.pl

La traducción de textos dramáticos del español al polaco

Estudio de caso de la obra: *Notas que saben a olvido* / *Nuty o zapachu zapomnienia* de Araceli Mariel Arreche

Resumen:
El artículo aborda el tema de la traducción teatral a base del ejemplo de la pieza *Notas que saben a olvido* (2015) de Araceli Mariel Arreche. Al lado de las dificultades traductológicas propias del teatro, en el texto se analizará asimismo la traducción de los elementos semánticos y gramaticales, así como también las referencias culturales e históricas que en ella se manifiestan. El objeto central en consecuencia es comprender de qué manera los límites de un género, (la dramaturgia), exigen al traductor adaptarse a los modos de expresión y a las propias exigencias del teatro. Debido a la duplicidad que posee todo texto teatral, el de haber sido escrito para la escenificación, pero que también puede ser publicado para su lectura, la traducción de teatro siempre exige la transformación de esta materialidad, tanto en la traducción misma como en los procedimientos operativos que periódicamente usa el traductor.

Palabras clave: Araceli Mariel Arreche, *Notas que saben a olvido*, traducción literaria, traducción dramática, traducción español-polaco

Abstract:
The Translation of Dramatic Texts from Spanish into Polish. The Case Study of the Play *Notas que saben a olvido* / *Nuty o zapachu zapomnienia* by Araceli Mariel Arreche
The article addresses an issue of the theatrical translation based on the example of the play *Notas que saben a olvido* (2015) by Araceli Mariel Arreche. Apart from the translation difficulties inherent in the theater, the text will also analyze the translation of the semantic and grammatical elements, as well as the cultural and historical references that are manifested in the play. Therefore, the central aim is to understand how the limits of a genre (drama) impose on the translator the necessity to adapt to the modes of expression and the demands of the theater. Due to the duplicity of any theatrical text, that of having been written for the stage, but also that of having been published for reading, the translation of the theater always looks for the transformation of this materiality, both in the process itself, as well as in the operating procedures that are periodically used by the translator.

Keywords: Araceli Mariel Arreche, *Notas que saben a olvido*, literary translation, dramatic translation, Spanish-Polish translation

Introducción

En el presente estudio se indagará cuáles son los problemas con los que frecuentemente el traductor de teatro debe enfrentarse para llegar a una resolución adecuada y/o "ecuánime" del proceso de trabajo. Toda vez que este se ve en la necesidad de operar a través de un número extenso de categorías tales como: oralidad, inmediatez, dicotomía del texto teatral, traducción teatral textual y escénica; identificación de ediciones para su lectura o para la escena, rasgos paralingüísticos, estrategias de supresión, adición, adecuación al original, o incluso tipos de transferencias (traducción/versión/adaptación), entre otros; resulta imperioso evaluar todos esos conceptos para llevar a cabo un proceso correcto en el análisis de la traducción. El corpus de estudio se centrará en la pieza *Notas que saben a olvido*, una de las seis que forman la edición bilingüe (polaco-español) *Teatro de la palabra / Teatr słowa* (2015) de la dramaturga argentina contemporánea, Araceli Mariel Arreche. Derivado de lo anterior también se estudiarán aspectos semánticos,

gramaticales y referencias culturales e históricas de las que Arreche hace pleno uso en su obra y que funcionan como parte compleja en la estructura del texto dramático que la autora nos presenta.

Traducción del teatro. Consideraciones iniciales

Al principio de nuestro artículo examinaremos la relación entre el texto dramático y su traducción. Antes de nada, observemos que hay relativamente pocas publicaciones sobre la traducción dramática y las que suelen encontrarse se enmarcan dentro de los estudios sobre la traducción literaria, o tratan sobre aspectos bastante puntuales de la traducción dramática, en este caso enfocándose o en la traducción como proceso, o en ella como producto. No obstante, hay pocos estudios sumarios e integrales que construyan una teoría de la traducción del texto dramático (Ezpeleta Piorno, 2007: 139).

En este sentido, hay que subrayar la dualidad del texto dramático, que consiste en que este sirve tanto para ser leído como para ser representado, lo que gana importancia en el proceso de traducción, de manera que nos surge la pregunta ¿Cómo traducirlo? ¿Se debe tomar en cuenta más al lector, a al espectador o incluso a ambos?

Entre los críticos Anne Ubersfeld (1978: 153) habla de lo incompleto del texto teatral y Susan Bassnett (1985: 87) postula que es imposible separar el texto de su representación: afirman esto ya que el teatro consiste en una relación dialéctica entre ambos. Bassnett (1991: 121) acentúa asimismo la representabilidad (*playability*, *performability*) del texto traducido. Por su lado, Manuel A. Conejero señala las garantías reales de "actuabilidad", mientras que Robert W. Corrigan (1961: 95-106) subraya que el traductor tiene que oír la voz de los personajes y prestar atención a la gestualidad del lenguaje, su cadencia, su ritmo y sus pausas.

Por el contrario, Jiři Veltruský (1977) considera el drama como un género literario y explica que la puesta en escena queda fuera de sus límites genéricos. La representación, según este, debería ser trabajada más bien por directores y actores, y no por el traductor.

De esta forma, tomando en cuenta que el texto escrito y representado son inseparables, llegamos a la paradoja traductológica: se requiere del traductor que trate un texto escrito, que forma parte tanto de un sistema de signos lingüísticos como paralingüísticos, como si fuera un texto literario creado solo para el libro, pero al mismo tiempo que sea leído fuera de este (Bassnett, 1985: 87).

El traductor de teatro precisamente se encuentra con la dicotomía del texto teatral o su doble naturaleza, el texto que es tanto para ser leído como representado. Pensamos que el medio, el libro o la escena, impondrán y dictarán sus diferentes modos de traducción, o sea, traducción teatral textual (*readable*) o escénica (*playable*). El traductor "literario" trata el texto como literatura, prestando atención sobre todo a los diálogos, a su naturalidad y autenticidad, pero menos a los rasgos paralingüísticos; en realidad se siente responsable del texto original, mientras que el traductor "escénico" se fija del mismo modo en los elementos lingüísticos, así como los paralingüísticos, y se concentra en la oralidad del texto y en la inmediatez de su recepción; de esta manera siente más responsabilidad hacia el texto meta. Mencionemos también que en ocasiones es posible encontrarse con ambas ediciones de una obra, una de lectura y otra escénica.

Sophia Totzeva en su artículo titulado "Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation" (1999: 81-90) por su parte acuña el término "theatrical potential", "potencial teatral", entendido este como una "relación semiótica entre signos verbales y no verbales y las estructuras de representación" (1999: 81), es decir, la capacidad del texto para construir los signos teatrales complejos y entendibles a la hora de su puesta en escena.

En relación con las estrategias de la traducción dramática tenemos que subrayar que Bassnett (1985: 90-91) distingue cinco tipos, a saber:

1. Tratar el texto teatral como una obra literaria.
2. Utilizar el contexto cultural del TO como marco de texto.
3. Traducir "performabilidad".
4. Traducir el teatro en verso del TO en formas alternativas.
5. Traducir de forma cooperativa.

En este sentido, y en función de los cinco aspectos mencionados anteriormente, dedicaremos un conjunto del análisis de la obra de Arreche partiendo básicamente de la primera estrategia.

Teatro de la palabra de Araceli Mariel Arreche y su traducción. Un pequeño esbozo

Teatro de la palabra / Teatr słowa de Araceli Mariel Arreche es una edición bilingüe español-polaco compuesta de seis piezas teatrales, que fue publicada en Polonia en el año 2015 por La Campana Sumergida Editorial. La antología contiene los textos: *Notas que saben a olvido*, *Las voces del río*, *La foto. Estampa de un baby shower*, *Como Quinoas*, *Felice* y *Que lejos aún…* y sus respectivas traducciones de la autora del artículo: *Nuty o zapachu zapomnienia*, *Odgłosy rzeki*, *Fotografia. Obrazek z baby shower*, *Jak Quinoas*, *Felice* y *Wciąż tak daleko….* Subrayemos que varias de las piezas de Arreche aparecidas en este tomo fueron galardonadas. *Notas que saben a olvido* obtuvo el premio María Teresa León con una mención honorífica especial en España a la dramaturgia femenina en el 2005; *Qué lejos aún...* fue galardonada en el Concurso de Dramaturgia Nuestro Teatro, en el Ciclo de obras en conmemoración al Movimiento histórico Teatro Abierto, en el 2014; a su vez *Como Quinoas* fue elegida para participar en el Women Playwrights International Conference en Ciudad del Cabo, Sudáfrica, en 2015.

Como se sabía desde el principio que el objetivo de la traducción era la publicación en el formato de libro, la traductora decidió tratar el texto de llegada como una obra literaria, usando de esta manera la forma más común de la traducción dramática, la traducción "sobre la página" (edición de lectura). De aquí que se prestara mucha atención al diálogo y muy escasa a los rasgos paralingüísticos. En todas las traducciones mencionadas predomina la fidelidad al original y el respeto hacia el texto de salida, de manera que se intentó verter en la forma más precisa posible, el sentido de las palabras y de la atmósfera "argentina" expresada a través de toda la obra. El hecho de que el teatro de Arreche se presente de forma muy arraigada en la cultura de

salida, evitó, en buen grado, que la traductora implementara la técnica de adaptación en la dramaturgia estudiada.

Sin embargo, teniendo en cuenta la extensión del artículo hemos decidido analizar la traducción de tan solo una de las piezas de la antología dramática, es decir, *Notas que saben a olvido* / *Nuty o zapachu zapomnienia*.

Traducción de *Notas que saben a olvido*

Notas que saben a olvido es un tríptico dramático que contiene las siguientes partes: *Anita y Saverio, Su nombre es Anita* y *Feliz cumpleaños, Anita.*

Para ubicarnos leamos lo que la autora de la pieza dice sobre la misma en una de las entrevistas:

> Un director amigo, Marcelo Mangone, que sabía que yo quería trabajar sobre la afasia, me conecta con su hermano neurólogo que se desempeña en el Santojani. Cuando voy a ver a Carlos (el doctor), me propone que me acerque al mundo del Alzheimer porque no estaba muy explorado y porque no había muchos lugares aún que lo trataran como lo que es. Entonces comienzo a ir al hospital disfrazada de residente, en la época en la que ocurre Cromañón. De allí nació el proyecto que ganó el premio María Teresa de León en España y dirigió Marcelo Mangone en el Teatro Payró. En el momento de la investigación también visité ALMA, la asociación de familiares de pacientes de Alzheimer, y comencé a escribir pero con la premisa de que ni los actores ni el director iban a ir ni al Santojani ni a Alma. Empecé y llamé Anita al personaje. Anita, si bien el nombre del paciente real era otro, había olvidado su relación con la música. Tenía muy claro que no quería bajo ningún concepto llevar el teatro a la realidad hospitalaria, sino que quería traer la realidad hospitalaria al teatro. Entonces planteé la relación de los vínculos entre paciente y familia.
> La primera parte del tríptico es farsesca, la segunda es melodramática y no me pareció mal trabajar con un poco de humor. (Puesta en escena, 2016)

Como se puede observar en el comentario de la autora, la pieza trata sobre el síndrome de Alzheimer. Por lo tanto, intenta representar

el olvido del lenguaje, dentro del lenguaje y a través de este. En ocasiones aparecen en el texto palabras o frases sin sentido, sin contexto, o los personajes se olvidan del habla, hecho que da lugar a distintos juegos de palabras. Miremos un ejemplo de este último en su original y la traducción, dentro del diálogo entre Martina y su madre, Anita, que padece de Alzheimer.

Martina: *(Perdiendo la paciencia)* ¿En qué estación estamos?
Anita: *(Confundida)* ¿Estación?
Martina: Sí mami, estación…
Anita: Pero… yo pensé… No escucho ningún silbato. *(Confundida)* Esto no se parece a ninguna estación conocida *(En tono confidente a Martina)* ¿Estás segura, Martina, que esperamos el tren?
Martina: *(Perdiendo la paciencia)* Anita, ¿en qué estación del año estamos? (Arreche, 2015: 24)

Martina: *(traci cierpliwość)* Jaką mamy porę roku?
Anita: *(zakłopotana)* Porę?
Martina: Tak mamo, porę…
Anita: Ale… ja myślałam… Nie słyszę żadnego gwizdka*. *(zakłopotana)* To miejsce nie jest podobne do żadnej znanej mi stacji *(konfidencjonalnym tonem do Martiny)* Jesteś pewna, Martino, że czekamy na pociąg?
Martina: *(traci cierpliwość)* Anito, jaką mamy porę roku? (Arreche, 2015: 198)

*Słowo "estación" w języku hiszpańskim oznacza zarówno porę roku, jak i stację.

La traductora "torpemente" decidió usar la nota a pie de página para explicar el juego de palabras que hay entre estación de trenes y estación del año, la ambigüedad de la palabra que aparece en español pero no en polaco, aunque sin duda alguna sería mejor usar la polisemia de otra palabra para no perder el aspecto humorístico del diálogo, esta palabra podría ser "pora" como "pora roku" (estación del año) y como momento, tiempo, hora, por ejemplo "późna pora" (tarde, hora avanzada).

El humor también se perdió en otra parte de la pieza. Citemos su fragmento junto con su traducción mejorable:

> **Martina:** (*A Saverio con un resto de cortesía*) Discúlpeme, pero ¿está seguro que éste es su pasillo? (…)
> **Saverio:** (*Buscando cortar la tensión*) A Seguro, dicen, se lo llevaron preso. (*Risa patética*) (Arreche, 2015: 24-25)

> **Martina:** *(do Saveria z resztką cierpliwości, na jaką jeszcze ją stać)* Przepraszam, ale czy jest pan pewien*, że czeka w odpowiednim miejscu? (…)
> **Saverio:** *(próbuje rozładować napięcie)* Do Seguro, mówią, zabrali go do niewoli**. *(udawany śmiech)* (Arreche, 2015: 199)

> * Pewien, po hiszpańsku seguro.
> ** Powiedzenie zawierające grę słów z wyrazem „seguro" (pewien): oznacza, że niczego nie należy być pewnym.

Para conservar el humor de este fragmento se podría usar en la traducción, por ejemplo, la cita de Benjamin Franklin que dice: "No hay nada seguro salvo la muerte y los impuestos", en polaco: "W życiu pewne są tylko śmierć i podatki".

El juego con la polisemia de las palabras se usa dentro de la pieza para justificar la "metedura de pata", como ocurre por ejemplo con la palabra "loquero". Veamos el fragmento en el que Raquel, recién diagnosticada de Alzheimer, expresa su opinión en plena fiesta de cumpleaños, en la que participan los pacientes con amnesia:

> **Raquel:** (…) Quién puede acostumbrarse a este loquero (*Pausa tensa. Disculpando su atropello*) Digo, tanta música, tanta gente confundida que anda de un lado al otro. (Arreche, 2015: 56)

En castellano "loquero" significa locura, jaula de locos, pero también barullo ruidoso y molesto (RAE), esta polisemia se puede conservar en la lengua polaca, usando la expresión "dom wariatów" que significa tanto el manicomio como el caos o confusión. Observemos el fragmento traducido:

> **Raquel:** *(spogląda na Anitę ze współczuciem)* Rozumiem. *(patrzy w kierunku salonu)* Kto byłby w stanie przyzwyczaić się do tego domu wariatów. *(pauza pełna napięcia; próbuje zatuszować gafę)* To znaczy, do tej muzyki, do tylu ludzi, którzy chodzą w tę i z powrotem. (Arreche, 2015: 230)

En la pieza de Arreche el traductor también tiene que estar pendiente de conservar el campo semántico relacionado con la música, porque la protagonista principal es una concertista de piano. Esa red léxica a veces es directa (notas, sonatas, voces, acordes, tono, sonido, rumor, silencio, música, entonar canciones), pero a veces metafórica (en fuerte contrapunto, melodía compuesta por la calle) y precisamente en estos fragmentos hay que verter el texto sin la pérdida de la metáfora musical. Observemos los fragmentos y sus respectivas traducciones:

> *A lo largo de todo el encuentro su voz será muy clara y su tono muy alto, en fuerte contrapunto con Anita.* (Arreche, 2015: 19)

> *Podczas całego spotkania jego głos będzie bardzo wyraźny, a ton wysoki, w dużym kontrapunkcie do głosu Anity.* (Arreche, 2015: 193)

> **Martina:** Cada vez que alguno de nosotros la acompañaba ella nos mostraba su último hallazgo en el mundo. Algún nuevo sonido, un rumor al que ella explicaba en detalle como si formara parte de una melodía compuesta por la calle. (Arreche, 2015: 41)

> **Martina:** Za każdym razem kiedy ktoś z nas jej towarzyszył, pokazywała nam swoje ostatnie odkrycie. Jakiś nowy dźwięk, szmer, o którym szczegółowo nam opowiadała, jakby słyszała melodie, które wygrywała dla niej ulica. (Arreche, 2015: 215)

A la dramaturga argentina no le disgusta servirse de las metáforas que el traductor tiene que mantener en el texto de llegada. Citemos algunos ejemplos con sus versiones polacas: *presa del recuerdo de otros tiempos* (Arreche, 2015: 31) / *uwięziona we wspomnieniach z innych czasów* (2015: 205), *la espera se hace huella en*… (2015: 31)

/ *oczekiwanie daje się we znaki*… (2015: 206), *enredándose en la ausencia. Martina busca recuperarla desde un brazo* (2015: 31) / *powoli staje się nieobecna, Martina obejmuje ją ramieniem, żeby powróciła do rzeczywistości* (2015: 208), *Las notas humedecen sus ojos* (2015: 39) / *Rozbrzmiewające dźwięki napełniają jej oczy łzami* (2015: 213) o *Sus notas me acurrucan* (2015: 40) / *Te dźwięki wprawiają mnie w nostalgiczny nastrój* (2015: 214).

La traductora para traducir correctamente el texto recurrió asimismo a las consultas con la propia dramaturga, citemos el caso en el parlamento de uno de los personajes:

> **Juan:** *(Con sus ojos fijos en el salón)* Cada cumpleaños un vestido azul. ¡Qué ocurrencia! Durante años me dije es un capricho, o quizás una simple coincidencia. Nunca adiviné tu debilidad por ese color. *(Pausa)* Cada concierto lo abrías con un detalle que lo mostrase, una chalina en ultramar sobre tu cuello, los zapatos de gamuza en tonos de cobalto. Todo un gusto disfrazado de cábala. *(Pausa)* Martina sí lo supo ver, desde chiquita te elegía regalos que tuviesen algo de ese color que parecía cantarte al oído. *(Pausa)* ¡Feliz cumpleaños mi amor! Feliz cumpleaños… (Arreche, 2015: 67-68, el subrayado es nuestro)

Y ahora leamos la explicación de Araceli Mariel Arreche sobre las frases subrayadas del mencionado fragmento:

> El marido recuerda como le gustaba el color azul a su mujer. Y que en cada concierto cualquier detalle era azul. La frase de 'todo un gusto disfrazado de cábala' es que la gente de teatro y lo extiendo a los artistas tienen diferentes cábalas (no usar amarillo, no pasar debajo de una escalera, etc...) y ella (Ana) elegía llevar algo azul y decía que era por cábala para fundamentar el porqué de su gusto... En cuanto a la referencia de su hija que de pequeña elegía cosas con algo de azul como regalos era porque le encantaba ver la cara de felicidad de su madre (por eso era como cantarte al oído)... (Wendorff, 2015)

Y al final la traducción de dicho fragmento al polaco siguiendo las pautas de la literata argentina:

Juan: *(wpatruje się w salon)* Każde urodziny w niebieskiej sukience. Co za pomysł! Latami sądziłem, że to kaprys lub zwykły zbieg okoliczności. Nigdy nie pomyślałem, że masz słabość do tego koloru. *(pauza)* Na każdym koncercie eksponowałaś jakiś detal, który to uwydatniał: szal w kolorze ultramaryny na twojej szyi, zamszowe buty w kolorze kobaltu. Chciałaś by twój wyszukany gust wyglądał jak wiara w jakieś przesądy *(pauza)* Martina potrafiła to dostrzec, już od maleńkości zawsze wybierała prezenty, które miały coś w tym kolorze, wiedziała, co zrobić, żeby zobaczyć szeroki uśmiech na twojej twarzy. *(pauza)* Wszystkiego najlepszego z okazji urodzin, kochanie! Wszystkiego najlepszego… (Arreche, 2015: 242, el subrayado es nuestro)

El texto de Arreche está "empapado" de la cultura argentina, lo que vemos dentro del lenguaje, español de Argentina (pollera, boleta), así como también en las palabras de otro contexto cultural como puede ser: mate o fosforitos.

Mencionemos asimismo que todas las piezas de Arreche, siendo una escritora comprometida políticamente, están impregnadas de referencias históricas muy específicas que sin lugar a dudas representan un reto para la traducción. Esta pieza en concreto no tiene tantas referencias directas, en comparación con las otras que componen el tomo del *Teatro de la palabra,* en todo caso se puede hacer solamente mención al "crucero General Belgrano" (Arreche, 2015: 23), en polaco «krążownik „Generał Belgrano"» (Arreche, 2015: 197). Pero en el fondo, toda la pieza *Notas que saben a olvido* no trata solamente de los pacientes que padecen Alzheimer, sino que trata el tema de la pérdida de la memoria y del olvido del pueblo argentino, olvido de la propia identidad, fijémonos en que la pieza tiene la fecha del 24 de marzo y de esta forma como nos explica la propia autora: "Es un guiño" (Puesta en escena, 2016). Y aclara además: "Algunos lo llaman responsabilidad cívica, a mí me parece que todas mis obras de algún u otro modo tienen la responsabilidad moral de reclamo de una identidad permanente" (Puesta en escena, 2016). Recordemos que el día 24 de marzo en Argentina es El Día Nacional de la Memoria por la

Verdad y la Justicia, en el que se recuerda a las víctimas de la última dictadura militar de 1976-1983.

Pasando a los rasgos gramaticales que nos dificultan la traducción de la pieza mencionada enumeraremos el uso del voseo (perdés, tenés, atendés, decís, querés, sos, vení, hacés, etc.) y de los diminutivos afectivos positivos. Algunos de ellos presentes en el original son: Anita, mamita, chiquita o Raquelita. Anita en español es diminutivo de Anna, lo que se complica, ya que Anita en polaco es otro nombre diferente de Anna, por lo que en polaco Anita debería ser Ania, Andzia o Anusia, sin embargo, la traductora decidió conservar la forma Anita, a pesar de las distintas variantes mencionadas.

Otra observación es que las formas diminutivas son más frecuentes en español que en polaco, por lo que algunos diminutivos que aparecieron en el texto español, en polaco se transfirieron a través de su forma original, para que sonaran más fluida y naturalmente en la lengua de llegada. No sin importancia para la traducción de esta pieza es también el hecho de que en español los nombres no se declinan, al contrario del polaco, lo que en la pieza se hace más visible a la hora de traducir los nombres en vocativo. Veamos un ejemplo español-polaco:

Anita: *(Con cierta resistencia)* ¡María!
Martina: Martina, mami, Martina.
Anita: ¡María!
Martina: *(A los gritos)* ¡María! ¿No escuchás que Anita te llama? (Arreche, 2015: 49)

Anita: *(niechętnie)* Maríó!
Martina: Martina, mamusiu, Martina.
Anita: Maríó!
Martina: *(krzyczy)* Maríó! Nie słyszysz, że Anita cię woła? (Arreche, 2015: 223)

El problema consiste en que quizás si dejáramos el nombre “María” en nominativo, hecho que conservaría la estructura del diálogo, el lector polaco no sabría que el personaje Anita, en realidad está llamando a su cuidadora. No obstante, si en la traducción se deja el nombre de

María en nominativo, es decir, "María", presta a confusión al lector sobre todo teniendo en cuenta que el personaje sufre de Alzheimer y en ocasiones usa palabras sueltas que carecen de sentido, por lo que la traductora usó la forma vocativa, "Marío". De hecho, es discutible el uso del nominativo o vocativo en este caso, ya que la lengua polaca admite la forma del nombre en nominativo en función de vocativo, pero sobre todo de manera oral y/o en el lenguaje menos formal y cuidado. Claro está, que fuera del libro dejaríamos el nombre en nominativo, porque la ambigüedad estaría precisada por la pronunciación y entonación del actor, mientras que en la versión escrita nos quedaría la duda.

En su trabajo el traductor de la pieza de Arreche, asimismo no puede perder de vista las repeticiones de dos tipos. Primero, la repetición de las estructuras gramaticales, por ejemplo, "se nos hace tarde", "se va a hacer tarde", "se nos va a hacer tarde"; segundo la repetición de las frases enteras, citemos:

> Yo aprovecho la cena, mientras mamá pone el mantel de cuadros rojos sobre la mesa para tocar sus manos. ¡Son tan suaves! *(Ríe con picardía)* Son largas, y suaves. (Arreche, 2015: 48, 51)

En el primer caso observamos que en polaco no hay equivalentes para mantener repeticiones en todas las estructuras con la palabra "tarde" manteniendo el significado exacto, por lo que la traducción conllevará una cierta pérdida en este aspecto. En la lengua polaca podemos decir: "już późno", "jest późno", "za późno", "robi się późno", "będzie za późno", las versiones que por cierto se usaron en la traducción, pero el significado, el matiz de las mismas es distinto en español y en polaco. En el segundo caso, el traductor tiene que estar pendiente de mantener las repeticiones y poner cuidado en el modo en que traduce los fragmentos que posteriormente serán recuperados, así como en el ejemplo de la misma frase que aparece en las páginas 48 y 51 y lo que ocurre en su traducción al polaco.

Como ya hemos mencionado, el traductor del teatro, aunque sea una edición para texto impreso, no puede prescindir tampoco de la naturalidad y autenticidad de los diálogos, lo que observamos en las dos versiones presentadas abajo:

Martina: (*Al teléfono*) Si no estás acá en diez minutos no vengas. (*Pausa*) ¿Para qué? ¿Cómo para qué? Para hacer acto de presencia. (*Pausa*) ¡Siempre lo mismo! Cada vez te pasa con más frecuencia. (*Irónica*) ¿No será que vos también te tendrías que revisar?… (*Pausa*) No te falto al respeto ni te subo la voz. La cuestión es que sos el marido pero acá con ella estoy yo… (*Pausa*) ¿Vos te estás escuchando? ¿Querés saber qué dijo el médico? ¿Por qué no venís entonces? (*Pausa*) Todos trabajamos, hoy es mi tercer permiso… no sé cuánto más voy a poder con esto… (Arreche, 2015: 26)

Martina: *(do telefonu)* Jeśli nie będzie cię tu za dziesięć minut, możesz w ogóle nie przychodzić. *(pauza)* Po co? Jak to po co? Żeby tu z nią być. *(pauza*) Zawsze to samo! Coraz częściej ci się to zdarza. *(ironicznie)* Może ty też powinieneś się zbadać?... *(pauza)* Nie obrażam cię ani nie podnoszę głosu na ciebie. Ale to ty jesteś jej mężem, a tutaj z nią jestem ja… *(pauza)* Czy ty w ogóle słyszysz, co mówisz? Chcesz wiedzieć, co powiedział lekarz? Dlaczego więc nie przyjdziesz? *(pauza)* Wszyscy pracują, już trzeci raz się zwolniłam… nie wiem, ile jeszcze dam radę… (Arreche, 2015: 200)

Subrayemos que en la traducción de toda la pieza se intentó conservar el "potencial teatral" que esta posee, para que, aunque su objeto fuese la publicación y no la representación, en todo caso cuando se intentara llevar a cabo una puesta en escena, no perdiera así sus valores teatrales.

A modo de conclusión

Como se puede observar a lo largo del texto, la traducción dramática de *Notas que saben a olvido* contiene desafíos que son propios de la traducción literaria, pero también otros muy específicos destinados a la traducción del teatro. Así por ejemplo, nos referimos a la misma estructura del texto teatral, ya que el traductor tiene que saber cómo suelen ser las acotaciones en la lengua a la que traduce, o conocer la puntuación usada para introducir el habla propia de los personajes.

Por otra parte tiene que prestarse suma atención al "potencial teatral" que el texto posee, de tal modo que los diálogos resulten naturales y las repeticiones intencionadas de la dramaturga sean tomadas según el objetivo planteado por la misma autora. De manera que, por un lado, las repeticiones proporcionen al texto cualidad rítmico-tonal y oralidad a la pieza, en la que se mantiene al lector, y por otro, la construyan, debido a que los personajes que sufren pérdida de memoria empiezan a olvidar las palabras, hecho que se expresa a través de lo reiterado en esta pieza. La traducción del teatro implica en sí misma atender a una serie de aspectos tanto escénicos como extraescénicos que le permiten al traductor descubrir nuevos entramados lingüísticos.

Bibliografía

ARRECHE, A.M. (2015), *Teatro de la palabra / Teatr słowa*, La Campana Sumergida Editorial, Bielsko-Biała.

BASSNETT, S. (1991), *Translation Studies*, Routledge, London–New York.

BASSNETT, S. (1985), "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", en: Hermans, T. (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation,* Croom Helm, London, pp. 87-102.

CORRIGAN, R.W. (1961), "Translating for Actors", en: Arrowsmith, W., Shattuck, R. (eds.), *The Craft & Context of Translation: A Symposium*, University of Texas Press for Humanities Research Center, Austin, pp. 95-106.

EZPELETA PIORNO, P. (2007), *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*, Cátedra, Madrid.

Puesta en escena (2016), "Araceli Mariel Arreche, 'Teatro de la palabra'", [on-line] http://www.puestaenescena.com.ar/teatro/2287_araceli-mariel--arreche-teatro-de-la-palabra.php, 27.12.2016.

Real Academia Española (RAE) (2016), *Diccionario de la lengua española*, [on-line] http://dle.rae.es/?id=Nc8q6oQ, 27.12.2016.

TOTZEVA, S. (1999), "Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation", en: Boase-Beier, J., Holman, M. (eds.), *The*

Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity, St. Jerome Publishing, Manchester, pp. 81-90.

UBERSFELD, A. (1978), *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris.

WENDORFF, A. (2015), Entrevista con Araceli Mariel Arreche.

VELTRUSKÝ, J. (1977), *Drama as Literature*, The Peter de Ridder Press, Lisse.

Palabra y cultura

STUDIA IBERYSTYCZNE
17 (2018), pp. 323-340
https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.21

Bożena Wisłocka Breit
Queen Mary University of London
b.wislockabreit@qmul.ac.uk

La terminología sartorial de las *Premáticas* españolas del siglo XVI conservadas en la Biblioteca Jagiellońska analizada en el marco de la lingüística cognitiva

Resumen:
En el contexto de la lingüística cognitiva, la lengua no es la única vía de la cognición humana del mundo exterior, ya que las vivencias sensoriales y experiencias primigenias son decisivas para la percepción y comprensión del entorno posteriores. Las leyes referidas a los permisos y prohibiciones acerca de la vestimenta del siglo XVI en España, reflejadas en la *Premática* de 1563, conservada en la *Colección Volsciana* de la Biblioteca Jaguelónica de Cracovia, han servido como material de análisis para detectar las metáforas y metonimias conceptuales presentes en la terminología sartorial de la época.

Palabras clave: lingüística cognitiva, metáforas y metonimias conceptuales, terminología sartorial española del siglo XVI

Abstract:
Spanish Sartorial Terms in the 16th Century *Premáticas* Belonging to the Jagiellonian Library and Their Cognitive Linguistics Analysis
Within the context of cognitive linguistics, language is not the unique manner of human cognition of the outside world. The earliest and most primary sensory

experiences are decisive for the subsequent perception and comprehension of the surroundings. Specific legislation, concerning licenses and prohibitions regarding clothes worn in the sixteenth century in Spain, was assembled in the *Premática* of 1563, a copy of which is conserved in the *Volsciana Collection* belonging to the Jagiellonian Library in Cracow. The aim of the analysis of those regulations was to identify the conceptual metaphors and metonymies present in the sartorial terminology of the time.

Keywords: cognitive linguistics, conceptual metonymy and metaphors, Spanish 16th century sartorial terminology



Fig. 1 Colección Volsciana
© Biblioteka Jagiellonska

The properties that are relevant for the characterization of human categories are not objectively existing properties that are 'out there' in the world. Rather they are 'interactional properties', what we understand as properties by virtue of our interactive functioning in our environment. (Lakoff, 2007: 131)

1. Introducción

Este trabajo fue concebido como una aproximación al análisis cognitivo del mundo sensorial reflejado en varias *Prémáticas*[1] del siglo XVI pertenecientes a la *Colección Volsciana*, que se conserva en la

[1] La grafía del término "pragmática" está documentada en las formas de: "pragmática", "premática", "pramática", etc.

Biblioteca Jaguelónica (BJ) de la Universidad Jaguelónica de Cracovia. Las veinte que se encuentran allí catalogadas (Obrębski, 1999) han sido publicadas entre los años 1523 y 1563; la más importante para el presente estudio es la *Declaracion de la pragmatica de los vestidos y trajes que su Magestad mando hazer en las cortes que celebro en la villa de Madrid el año pasado MDLXIII*.[2]

La autoridad de Lakoff, autor de la cita inicial, es la que tiene por objetivo justificar este enfoque interdisciplinar, ya que hace patente la premisa, postulada también por cognitivistas tales como Croft, Fauconnier, Fillmore, Johnson, Langacker, de que la cognición humana se origina en la interacción básica, sensorial, del ser humano con su entorno. En consecuencia, el reconocimiento explícito de la importancia de las vivencias sensomotoras experimentadas por el hombre en su propio cuerpo ha dado lugar a la definición del concepto de *corporeización* (*embodiment*):

> The idea that experience is embodied entails that we have a species-specific view of the world due to the unique nature of our physical bodies. In other words, our construal of reality is mediated in large measure by the nature of our bodies. (Nuyts, 2007: 550)

El enfoque diacrónico, el que se aplica en este estudio, aunque no haya gozado de mucha popularidad entre los lingüistas americanos, ha sido respaldado por los cognitivistas europeos:

> (...) given a broader delimitation of the field of Cognitive Linguistics – which would then include other functional-cognitive linguists – the situation regarding diachrony is completely different: many European cognitive linguists, in particular, have always shown a very active interest in the issue of language change. (Nuyts, 2007: 550)

La primera de las tres premisas esenciales del cognitivismo (Lakoff & Johnson, 1980) aboga por la mayor generalización posible

[2] *Impressa con licencia en Alcala de Henares en casa de Andres de Angulo, año de MDLXIIII. Venden se en casa de Francisco Lopez Librero, en Corte*. Signatura BJ: Cim.8363

(*Generalization Commitment*); lo que aquí se pretende lograr mediante la fusión de lo sensorial, en sus aspectos visual y táctil, con su plasmación lingüística; la segunda premisa (*Cognitive Commitment*) está basada en la confluencia de la lingüística con las demás ciencias cognitivas, lo que en el caso de las *Premáticas* implica la expectativa de que la percepción visual coincida con la imagen mental implícita de los representantes de cada estrato de la sociedad. Sin embargo, ese proceso de proyección de experiencias y vivencias anteriores en la realidad presente no es automático ni inalterable, ya que la recuperación de la información recordada es dinámica:

> (…) perceptual images, as well as cognitive representations in general, do not result from passive photographic-like recordings of sensorial stimuli, but from constructive operations involving the combination of external information from the senses with internal information from the memory. (Peeters, 1986: 210)

La combinación de las percepciones sensoriales con la información interna, almacenada en la memoria del individuo, tiene un marcado carácter bidireccional, sin embargo, ocurre de forma inconsciente: "the construction of meaning occurs 'behind the scenes" (Evans, 2007: 9). No obstante, lo nuevo no debe superar un cierto umbral de aceptación, a partir del cual la información aportada, si contradice lo ya prefijado, tiende a ser cuestionada.

Dado que la cognición inicial del mundo y la autoconciencia del cuerpo propio tienen lugar en las etapas más tempranas de la vida, los empirismos así adquiridos se convierten en "dominios conceptuales"[3] que serán empleados en la ordenación del mundo circundante. Las referencias más elementales del cuerpo humano son la fuente de los "dominios origen" y, mediante el mecanismo de *cross-domain mappings*[4], permiten su proyección a diversos "dominios meta" (Evans,

[3] "Conceptual domains are relatively complex knowledge structures which relate to coherent aspects of experience" (Evans, 2007: 61).

[4] "[…] it is due to the existence of cross-domain mappings that we can think and talk about one domain, for instance the domain of quantity in terms of another domain, for instance the domain of verticality" (Evans, 2007: 51-52).

2007: 201-202). El resultado de este procedimiento es la creación de "metáforas y metonimias conceptuales" que permiten organizar y denominar el mundo exterior en función de las experiencias y percepciones sensoriales más elementales, experimentadas corporalmente.

Finalmente, la tercera premisa está basada en la teoría de los prototipos de Eleanor Rosch (1973), en la que la categorización de cualquier ente u objeto del mundo exterior como perteneciente a una determinada clase está vinculada a su grado de cumplimiento con la imagen mental preexistente del mismo. La asignación categorial que tiene lugar en el transcurso de este proceso raramente tiene un carácter absoluto, ya que los límites entre las categorías pueden quedar borrosos, llegándose hasta el solapamiento entre ellas.[5]

La rígida estratificación de la sociedad española del siglo XVI impide que las delimitaciones sociales se vuelvan borrosas. En su afán de conservación de las estructuras sociales establecidas, los responsables del Reino piden que se legisle para mantener el *statu quo* y la plena correspondencia del atuendo con la clase social del individuo. La transgresión de esas normas debe ser penalizada y corregida, de ahí las leyes expresadas en diversas *Premáticas* promulgadas en Toledo, Segovia, Valladolid y Madrid a lo largo del siglo XVI.

2. La indumentaria como método de categorización y adscripción a la clase social.

La historia de los tejidos y de la moda han sido analizadas desde el punto de vista etnográfico o industrial (Cabrera Lafuente, 2005; Rublack, 2010*; Fashion and Clothing in Late Medieval Europe*, 2006), sin embargo, la relación existente entre una determinada clase de tejido y el término que lo describe, por encima de la precisión profesional debida al tipo de la materia prima; de su calidad; o de la ligadura empleada, conlleva innumerables connotaciones relacionadas con el poder y las implicaciones de este:

[5] Como ha demostrado Labov (1973) en su experimento gráfico con la taza.

> Such an approach means moving away from the textiles as objects, and instead towards the words used to describe them. Without words, textiles can only convey a limited set of meanings as a textile cannot speak for itself. (Jordan & Schopf, 2017: 221)

En el siglo XVI la vestimenta es una faceta diferenciadora y, al mismo tiempo, una prerrogativa del estrato social del individuo: "Socially, they [cotton textiles] began to erode old markers of distinction, blurring the identity-marking function that clothes had filled for centuries") (Jordan & Schopf, 2017: 219). McKenzie Satterfield (2007: 73-74), al analizar el álbum de acuarelas realizadas por Christoph Weiditz cuando éste acompañaba a la corte de Carlos V en sus viajes por los Países Bajos y España en los años 1529-1532, acuña el concepto de *visual hierarchy*, argumentando que los campesinos están retratados inclinados o trabajando, mientras que los representantes de la nobleza permanecen erguidos, de hecho hasta parecen ignorar al espectador, véase la acuarela que representa a Doña Mencía de Mendoza[6].

Las prohibiciones respecto a las telas, adornos, materias, texturas — para que no puedan ser libremente adquiridos y empleados — no se hacen solo por cuestiones pecuniarias, sino éticas y / o sociales, ya que las aspiraciones de las clases menos pudientes para vestir como los gentilhombres acomodados provocaban su ruina y, por ende, problemas para la gobernación del estado (Bernís, 1978: 57-63). En la *Premática* de Valladolid de 1537 en la Petición XIII se solicita que:

> Otrosí por quanto enestos reynos son muy excesivos y grandes los gastos y daños que reciben los súbditos y naturales de vuestra magestad: por la gran deshorden de los trages y vestidos que se usan como es notorio

[6] http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/152 (28.02.2019) Doña Menzia Zenette aus dem Hause Mendoza – *Dass Ist die margreffin von Zeneto graff Hainrich von Nasa weib auf die manier gand sy im Kinigreych toleto allso sicht sy Irem heren nach wie er mit K: M: iber mer nach Jenua ferdt* [Doña Mencía Cenete, de la Casa de Mendoza – "Esta es la margravina de Cenete, esposa del conde Heinrich von Nassau, que, en el Reino de Toledo, contempla cómo su marido se marcha con Su Majestad para embarcarse hacia Génova"].

> para la mucha malicia de las gentes y desuelamiento de los oficiales y menestrales.

En otra de las láminas de Weiditz, cuyo conjunto bien podría ser considerado una primera colección etnográfica (McKenzie, 2007) de las vestimentas españolas del siglo XVI, está representada una dama valenciana[7]. En el encabezamiento, el autor informa de que: "Allso gand die Frawen Im Hinig Reich Valencia spacirn auf der gassen" [Así iban de paseo las damas en el Reino de Valencia] (Weiditz, 1530-1540). Se desconoce quién es y su estrato social, sin embargo, los detalles de su traje parecen justificar el contenido, tanto de la anteriormente mencionada *Premática de los trajes* del 1537, como de la del 1563, citada a continuación:

> (...) los Procuradores del Reyno que a ellas vinieron: entre otras cosas nos pidieron su suplicaron con justicia, fuessemos servido de poner remedio y proueer cerca del excesso y desorden que en lo de los trajes y vestidos en nuestros Reynos auia el qual auia venido a ser tan grande, que los nuestros súbditos y naturales en los dichos trajes y vestidos y inuenciones y nueuos usos y hechuras consumían sus haziendas. (*Prematica*, 1563: Fº 41)

En un entorno en el que se considera necesario legislar acerca de los tipos de las prendas, del tejido, o del lugar de aplicación de los adornos, ya que el principal objetivo es delimitar y cercenar lo que se considera abuso por parte de los que no están legitimados a llevar determinados tipo de indumentaria, todos los pormenores de las telas y vestimentas utilizadas tendrán que ser incluidos en las *Premáticas* de forma explícita, dejando clara la diferencia en su uso por ambos sexos y, naturalmente, en lo que es apropiado a cada clase social[8], tal como se detalla a continuación:

---

[7] http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/277 Dama de Valencia (28.02.2019)

[8] "[...] y quanto a las mugeres de la mancebia / allende de guardar la pragmatica de vuestra Magestad cerca de los trages se mande que no traygan mantos ni sombreros por los pueblos ni en las yglesias. (Cortes de Valladolid, 1548, Fº 37r, Petición 147).

> Asimismo permitimos y declaramos, que se puedan traer cabos, y puntas, y botones de oro y plata, y cristal, y de otra cualquiera cosa, aunque sea con piedras y perlas, con que esto sea tan solamente en la cabeça, y cuerpo, y mangas, y en ropa suelta de encima de la delantera, y no en faldamentos: pero las mujeres puedan traer las dichas puntas y botones en una cortadura de la saya, o ropa por delante, y no en otra manera. (*Premática*, 1563, Fº 42r.)

La gran riqueza de los términos y expresiones utilizadas y, en especial, las metáforas y metonimias conceptuales allí presentes, van a ser analizadas en el marco cognitivo en la sección siguiente.

3. Las metonimias y metáforas conceptuales presentes en la terminología de la indumentaria española en el siglo XVI

La ropa es lo que separa el cuerpo humano del mundo exterior, y la sensación inherente más primaria que proporciona es la de la protección contra el frío y la humedad. Debido a esa naturaleza primigenia de las vivencias sensoriales relacionadas con la vestimenta y sus funciones, aquellas servirán de sustrato para las metáforas y metonimias creadas para describirla no solo a ella, sino también las técnicas de su elaboración y sus adornos. Es la plasmación directa de la *corporeización* mencionada al inicio de este trabajo. Sin embargo, una vez satisfecha la necesidad básica de protección, la vestimenta se convierte en la insignia del poder fáctico y económico de su dueño y, como tal, será merecedora de grandes dispendios que, a su vez, merecerán descripciones precisas de cada detalle.

Tal como indican Lakoff & Johnson (1980: 36-37) el elemento elegido como portador del sentido, tanto en la metáfora, como en la metonimia, es sólo una de las varias características particulares del dominio origen consideradas esenciales para él; el rasgo elegido será el que aporte el significado específico al dominio meta. Este procedimiento puede ser aplicado no sólo a objetos o fenómenos, sino también a procesos, como ocurre en la metáfora conceptual de "consumir", que implica que lo "consumido" desaparece de un modo irrecuperable.

Entre las técnicas de transferencia de sentido metafórico o metonímico identificadas en el corpus de la *Premática* se han identificado tres grupos de metáforas, además de varias metonimias, cuyos límites, sin embargo, no siempre son precisos:

A. Semejanza de forma o aspecto:
- un rasgo principal de la forma da nombre al objeto (“cabos”, “puntas”, “[tela] barreada”, “rapacejo”)
- semejanza del objeto con un ser vivo (“gusanillo” [de oro], “caparaçon”)
- un rasgo del aspecto se convierte en la definición del grupo y, a continuación, pasa a denominar su propiedad característica, (“mochila”, “rapacejo”)

B. Técnicas de elaboración
- la técnica de elaboración define al producto resultante (“colchado”, “raspado”, “prensado”)
- el nombre refleja la técnica de elaboración, pero el significado último se acota sólo para determinados tejidos (“paño”, “brocado”)

C. Cambio de función
- la función original es suplantada por otra: protección por adorno (“guarnición”)

D. Metonimias
- utensilio que da nombre al adorno, (“acuchillado”)
- sólo uno de los componentes del tejido le da el nombre (“tela de oro”, “tela de plata”)
- el lugar de fabricación se convierte en el nombre del producto (“gualdrapa”)

Un primer ejemplo de metáfora conceptual del proceso está plasmado en la expresión “consumían sus haziendas” (*Premática,* 1563: Fº 41), es decir, los bienes, anteriormente íntegros, iban menguando hasta su desaparición debido a los dispendios de sus dueños. La metáfora conceptual de “consumición” refleja la duración en el tiempo y la irreversibilidad del proceso: lo que ha sido “ingerido”, al igual que los alimentos, desaparece para siempre y no puede ser recuperado.

Entre los diversos elementos de la vestimenta mencionados en la cita anterior, proveniente del Folio 42 aparecen, entre otros, "cabos y puntas".

- "Cabos", en la acepción 18 del DRAE, equivale a: "m. pl. Piezas sueltas que se usan con el vestido y que son aditamentos o adornos, pero no partes principales de él" (DRAE, "Cabo"). El dominio origen de esta metáfora corresponde al cuerpo humano, ya que el lexema "cabo" viene del latino *caput*, es decir, "cabeza" (DRAE, "Cabeza"), vista como el extremo superior del tronco, de ahí pasó a denominar los extremos de un objeto alargado para, en su dominio meta, convertirse en un artefacto textil, hecho de hilos o hebras entretejidas o sueltas. Los "cabos" mencionados se pueden apreciar trenzados en el peinado de la dama sevillana, reflejada en la Fig. 4 más adelante.
- Del mismo modo el término "puntas", cuya acepción 20 del DRAE corresponde a: "f. pl. Encaje que forma ondas o puntas en una de sus orillas" (DRAE, "Punta"), es producto de otra metonimia conceptual, mediante la cual una determinada característica de la forma del adorno se convierte en su nombre; las mangas del vestido de la dama sevillana tienen precisamente este remate.

El folio 42, que es particularmente rico en términos propios de la sastrería renacentista, aporta una lista de elementos y materiales empleados para la vestimenta que la *Premática* prohíbe explícitamente:

> Pueda traer ni vestir ningún género de Brocado: ni de tela de oro ni de tela de plata, ni en ropa suelta ni en aforro: ni en jubón: ni en calças: ni en gualdrapa: ni en guarnicion de mula: ni de cauallo: ni de otra manera: y que esto se entienda assi mismo en telas y telillas de oro y plata falsas, y en telas y telillas barreadas/ y texidas en que aya oro o plata aunque sea falso.

- El término "Brocado", referido a las telas hechas de diversas fibras pero tejidas en relieve, con frecuencia con hilos de oro y plata (NTLLE, "brocado") es resultado de una metonimia conceptual originada en la lengua italiana ya que allí, etimológicamente ("Brocco"), equivale a algo "puntiagudo", "prominente" (brocco);

(DRAE, "Brocado"). Para el correspondiente préstamo español el *Diccionario de autoridades* (DA) afirma: "Llámase tambien Brocáto: y tomó este nombre de las brocas, en que están cogidos los hilos y torzáles con que se fabríca" (DA, "Brocado"), con lo cual la metonimia conceptual también tiene lugar en la lengua española, ya que el utensilio de elaboración pasa a denominar el producto resultante.

- "Tela de oro", "tela de plata" – metonimias conceptuales donde un elemento constitutivo esencial del tejido "tela con hilo de oro/plata" pasa a denominar el tipo de tela como tal que, evidentemente, no está hecha solo con estos metales. El *Corpus diacrónico del español*, en el periodo 1400-1600 arroja 282 usos de "tela de oro" en 64 documentos (CORDE, "tela de oro") y para la "tela de plata" 156 ocurrencias en 33 textos (CORDE, "tela de plata").
- "Gualdrapa" – según el DRAE, el origen del lexema es incierto (DRAE, "Gualdrapa"); en el *Diccionario de autoridades* se señala la posibilidad de: „Covarr. siente es corrupción de Guardapa, o Guardapié; aunque otros quieren se dixessen Güeldrapas, por haberse inventado en Güeldres" (DA, "gualdrapa"), lo que lo convierte en otra metonimia conceptual, sea debido a la función del objeto (proteger contra...), sea por la localidad donde se haya inventado.
- "telillas barreadas" – en el *Corpus del nuevo diccionario histórico* del español (CNDHE) la primera mención referida "a tela barreada" aparece en 1481; en 1549 se dice de un pendón que está "barreado de blanco y azul" (CNDHE, "tela barreada"). La acepción básica del lexema „barra" es la de un objeto metálico o de madera considerablemente más largo que ancho, de ahí que la tela tejida de tal forma, que parece formar listones a lo largo de la urdimbre se denomine "barreada". Al igual que antes las "puntas", la forma da nombre al producto: „Barrado. *Técnicas*. Paño o tejido que sacaba alguna lista, o tira que desdecía del resto (Dávila et al., 2004: 34).

La cita siguiente, en la cual se enumeran las diferentes clases de tejidos y adornos cuyo uso o está prohibido o limitado a determinadas

prendas y sus guarniciones, de nuevo tiene su fiel representación pictórica en otra lámina de Weiditz, en la cual se retrata a una dama sevillana[9]. Las mangas del vestido están acuchilladas y abullonadas, los puños están rematados con puntas y, en su parte superior, acaban en un acolchado. La tela tiene aspecto de un terciopelo prensado o raspado, ya que su ornamento no parece estar bordado sino impreso en relieve.

> [...] ningun genero de colchado / ni prensado / ni raspado, ni se puedan en las guarniciones de seda / ni de paño hazer cortadura a manera de brosladura: o harpadura : aun que se podrán acuchillar según que abaxo se declara [...]
> [...] conuiene a saber, que se puean traer mochilas, y caparaçones de seda con rapacejos de oro, y de plata, y pespuntado de lo mesmo, y las cuerdas, y otros adereços de gusanillo de oro, como se acostumbra. (Pragmática, 1563: Fº42)

Entre los términos sartoriales mencionados en la cita, cabe analizar más de cerca los que puedan ser considerados metonimias y metáforas conceptuales:

- "género de colchado" / "prensado" / "raspado" – metonimias conceptuales correspondientes a las técnicas específicas de su elaboración: "colchar – "poner dos telas y entre ellas una capa de guata o algodón sujetando el conjunto con pespuntes (Moliner, 1977, T1: 665); "prensar" – alisar y/o producir el diseño en relieve mediante presión; "raspado" – eliminar la aspereza y tosquedad del tejido mediante el raspado.
- "guarnición" – metáfora conceptual derivada de "guarnecer", es decir, proveer de protección y defensa (NTLLE, "Guarnición"), en la siguiente etapa de la evolución el sentido del "refuerzo" [de la tela] adquiere el valor de "adorno" (ibidem).
- "paño" – en origen un trozo de tela cualquiera, si bien ya Nebrija (NTLLE, "Paño") menciona "paño de lino o lana" y Covarrubias (ibidem) define: "comúnmente es la tela texida de lana, de que nos vestimos; Dávila, en su *Diccionario histórico de telas y tejidos*

[9] http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/153 Una dama sevillana (28.02.2019)

(2004: 145) constata: "Tela hilo de lana de carda, con la urdimbre y la trama de esta misma fibra, de varias clases, tupida". La metonimia conceptual consiste en la condensación del sentido en una única característica (la naturaleza de la fibra textil) obviando las restantes.

- "harpadura" – grafía probablemente contaminada por la acción de tocar el instrumento del mismo nombre, en el contexto sartorial se refiere a una técnica de aderezo del tejido consistente en recortes o rasgaduras hechas en el tejido, o cuyo borde está rematado en forma de sierra[10];
- "acuchillar" – realizar aberturas en la tela de la prenda de tal manera que parezcan cortes de cuchilla; la semejanza del resultado produce una metonimia conceptual en la que el utensilio da nombre a un adorno específico. "Acuchillar" como técnica sartorial se menciona ya en la *Premática* de Valladolid de 1532 (CORDE, "Acuchillar");
- "mochila" – según Corominas (1981: IV, 94), viene de "mochil", es decir, "mozo de recados", al ser ese talego característico para su ocupación, „mochil", a su vez está derivado del lat. "mutilado", es decir, "rapado", por el corte de pelo de esos chicos. La primera metonimia conceptual, en la que la persona da nombre al elemento: corte de pelo propio de los adolescentes, es el punto de partida para la segunda, es decir, una bolsa sujeta a la silla del jinete, véase el "Tratado de la caballería jineta" de 1551 (CNDHE: "Mochila"; NTLLE: "Mochila");
- "caparaçon" – "Cubierta que se pone sobre la silla del caballo para montar en él" (VCM, "Caparazon"), la metáfora conceptual está basada en la protección externa de la tortuga, o de los crustáceos. Tanto este término como el anterior, "mochila", en el siglo XVI se refieren al jaez del caballo;

[10] "e con la vandera harpada blanca puesta en una lança con dos letreros de letras moriscas de goles o rrubeas, e entrellos vna luna menguante, asimismo sanguina, las puntas della hazia las harpaduras y estremos de la vandera." (Fernández de Oviedo 1535: 255)

- "rapacejo" – "alma de cáñamo, hilo, etc. sobre el que se tuerce estambre para formar fleco liso" (DRAE, "Rapacejo"); según Corominas (1981: IV, 779) proviene del latín *rapax,* "rapaz" y alude tanto al aspecto del flequillo corto de los lacayos y sirvientes, como a la rapacidad de éstos, de ahí, por semejanza, da nombre a un tipo específico de pasamanería;
- "aderezo" – sinónimo de adorno (DRAE, "Aderezo"), derivado de "derezar", es decir, "encaminar"; metáfora que implica que el elemento de guarnición empleado confiere el aspecto deseado, "correcto" a la prenda así adornada;
- "gusanillo de oro" – esta metáfora está documentada en varios textos del siglo XVI (CORDE, "gusanillo de oro") parece ser totalmente transparente, dada la apariencia segmentada del hilo, sin embargo, hay otro elemento más compartido por ambos, tanto los gusanos como el hilo tienen un interior invisible, los órganos internos de aquellos tienen su paralelismo con el "alma" del gusanillo de oro que suele estar hecha del hilo de seda o de lino alrededor de la cual está enrollado el hilo de oro.

4. A modo de conclusión

La vestimenta española del siglo XVI refleja las aspiraciones y las prerrogativas jerárquicas vigentes en la sociedad de la época; la rígida estructura de los estamentos sociales requiere que la indumentaria se corresponda inequívocamente con la posición social del que la lleve, prohibiendo a todos vestir mejor de lo que su rango les autoriza. La absoluta prevalencia de este criterio hace que los mismos súbditos soliciten al monarca que legisle de forma extremadamente detallada acerca de los pormenores de los tejidos y de su calidad; de las vestimentas, sus aderezos y técnicas de embellecimiento; incluso qué combinaciones de aquellos están permitidos y para quién. En consecuencia, las *Premáticas* dedicadas explícitamente a la indumentaria y, en especial, los fragmentos de la aquí es analizada, ofrecen un cuantioso corpus de términos sartoriales suntuarios, muchos de los cuales están basados en metáforas y metonimias conceptuales derivadas de las vivencias

sensoriales básicas tales como la forma, aspecto, proceso, o utensilio utilizado. La percepción de similitudes existentes entre dominios diferentes permite trasladar determinados rasgos del dominio origen al dominio meta, creando una metáfora conceptual que describe el objeto nuevo mediante características ya conocidas. Las metonimias conceptuales, que no recurren a otros entornos, definen al objeto o fenómeno señalando el rasgo considerado más relevante, prescindiendo de otros. Algunas de las metáforas sartoriales analizadas presentan un carácter estructural, es decir, la estructura del dominio origen puede ser trasladada al dominio meta, sin embargo, al quedar relegada al olvido la indumentaria de los siglos pasados, la mayor parte de los términos sartoriales, así como las referencias metafóricas que las definen, permanecen opacos al lector contemporáneo no especializado y requieren de glosas y explicaciones.

Bibliografía

Quaderno de las leyes y pregmaticas que su Magestad mando hazer en las cortes que tuuo y celebro en la villa de Madrid el año de d. LXiii con las decisiones de los capítulos delas cortes passadas desde el año de d. XXiii a que no estaua respondido. E con la pregmatica nueuamente hecha sobre los trajes. En Alcalá, en casa de Andres de Angulo (1563). Signatura de la BJ: Cim 8362.

Edición del año 1590, impresa por Pedro de Madrigal, [on-line] http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=438136, (28.02.2019).

BERNÍS MADRAZO C. (1978), *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, Instituto Diego Velázquez del CSIC, Madrid.

CABRERA LAFUENTE, A. (2005), "Los tejidos como patrimonio: Investigación y exposición", *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 5, pp. 5-20.

COROMINAS, J. (1981), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. I-IV, Gredos, Madrid.

DÁVILA CORONA, R. et al. (2004), *Diccionario histórico de telas y tejidos,* Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.

EVANS, V. (2007), *A Glossary of Cognitive Linguistics*, Edinburgh University Press Ltd., Edinburgh.

Fashion and Clothing in Late Medieval Europe, International Colloquium, Bern University, [Informe] en: *Textile History*, Nº 38 Mayo 2007, pp. 106-108.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. (1535 [1989]), *Batallas y quinquagenas*, Ediciones de la Diputación de Salamanca, Salamanca.

GEERAERTS, D., CUYCKENS, H. (eds.) (2007), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford University Press, Oxford.

GUAL CAMARENA, M. (2014), *Vocabulario del comercio medieval*, [on--line] http://www.um.es/lexico-comercio-medieval, 28.02.2019.

JORDAN, J., SCHOPF, G. (2017), "Fictive Descriptions? Words, Textiles, and Inventories in early modern Switzerland", en: *Inventories of Textiles – Textiles in Inventories: Interdisciplinary Studies on Late Medieval and Early Modern,* Vienna University Press, Vienna, pp. 219-238.

LAKOFF, G. (2007), "Cognitive Models and Prototype Theory", en: Evans V., Bergen B., Zinken J. (eds.), *The Cognitive Linguistics Reader*, Equinox, London, pp. 130-167.

LAKOFF, G., JOHNSON, M. (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago University Press, Chicago.

MCKENZIE SATTERFIELD, A. (2007), *The Assimilation of the Marvelous Other: Reading Christoph Weiditz's Trachtenbuch (1529) as an Ethnographic Document*. PhD Dissertation, [on-line] http://scholarcommons.usf.edu/etd/2353, 28.02.2019.

MOLINER, M. (1977), *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid.

NUYTS, J. (2007), "Cognitive Linguistics and Functional Linguistics", en: Geeraerts, D., Cuyckens H. (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford University Press, Oxford, pp. 543-565.

OBRĘBSKI, A. (1999), *Volsciana. Katalog renesansowego księgozbioru Piotra Dunin-Wolskiego, biskupa płockiego*, Księgarnia Akademicka, Kraków.

PEETERS, G. (1986), "Good and Evil as Softwares of the Brain: On Psychological 'immediates' Underlying the Metaphysical 'Ultimates'. A Contribution from Cognitive Social Psychology as Semantic Differential Research", en: *Ultimate Reality and Meaning. Interdisciplinary Studies in The*

Philosophy of Understanding, 9, pp. 210-231, [on-line] https://philpapers.org/archive/PEEGAE.pdf, 28.02.2019.

ROSCH, E. (1973), «Natural categories», en: *Cognitive Psychology*, 4 (3): 328–50.

RUBLACK, U. (2010), *Dressing Up: Cultural identity in Renaissance Europe,* Oxford University Press, New York.

WEIDITZ Ch. (1530-1540), *Trachtenbuch*, [on-line] http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/html, 28.02.2019.

Páginas web consultadas

Corpus diacrónico del español (CORDE), [on-line] http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corde, 28.02.2019.

Corpus del nuevo diccionario histórico del español (CNDHE), [on-line] http://web.frl.es/CNDHE/org/publico/pages/consulta/entradaCompleja.view, 28.02.2019.

Diccionario de autoridades (DA), [on-line] http://web.frl.es/DA.html, 28.02.2019.

Diccionario de la lengua española de la Real Academia (DLE), [on-line] http://dle.rae.es, 28.02.2019.

Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE), [on-line] http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle, 28.02.2019.

Vocabulario de comercio medieval (VCM), [on-line] http://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/p/v/inicio, 28.02.2019.

Evaluadores de la revista *Studia Iberystyczne* en 2018

BEATA BACZYŃSKA, Uniwersytet Wrocławski (Polonia)
CARLOS CAETANO BISCAINHO FERNANDES, Universidade da Coruña (España)
MARIA BOGUSZEWICZ, Uniwersytet Warszawski (Polonia)
JERZY BRZOZOWSKI, Uniwersytet Jagielloński (Polonia)
MARÍA LUISA CALERO VAQUERA, Universidad de Córdoba (España)
ARTURO CASAS, Universidade de Santiago de Compostela (España)
MARZENA CHROBAK, Uniwersytet Jagielloński (Polonia)
MAKSYMILIAN DROZDOWICZ, Ostravská Univerzita (República Checa)
MARIA FALSKA, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (Polonia)
AGNIESZKA FLISEK, Uniwersytet Warszawski (Polonia)
ALFONS GREGORI I GOMIS, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Polonia)
ADRIANA JASTRZĘBSKA, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku Białej (Polonia)
JOSÉ JURADO MORALES, Universidad de Cádiz (España)
MARCIN KUREK, Uniwersytet Wrocławski (Polonia)
BARBARA ŁUCZAK, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Polonia)
URSZULA ŁUGOWSKA, Uniwersytet Warszawski (Polonia)
BARBARA OBTUŁOWICZ, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie (Polonia)
BOGDAN PIOTROWSKI, Universidad de la Sabana (Colombia)
NINA PLUTA, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie (Polonia)
MAGDA POTOK, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Polonia)
ANNA SAWICKA, Uniwersytet Jagielloński (Polonia)
PIOTR SAWICKI, Uniwersytet Wrocławski (Polonia)
ELŻBIETA SKŁODOWSKA, Washington University in St. Louis (Estados Unidos)
JUSTYNA ZIARKOWSKA, Uniwersytet Wrocławski (Polonia)

SOBRE *STUDIA IBERYSTYCZNE*

Studia Iberystyczne es una publicación científica dedicada a la lengua, la literatura, la cultura y la sociedad de España, Portugal, Latinoamérica y los países donde el español, el portugués, el catalán o el gallego son lenguas oficiales o cooficiales.

Asimismo, centra sus intereses en fenómenos relacionados con la filología en general, la lingüística, la traducción, la literatura, la didáctica de la enseñanza de lenguas, etc.

Nacida en el año 1994 con la idea de dar a conocer en Polonia los frutos de las investigaciones realizadas por hispanistas polacos y sus colegas del mundo hispánico, hasta el número 6 nuestra revista se publicaba sólo en lengua polaca; a partir del número 7 pasó a ser una revista hispánica plurilingüe, con el objetivo de dar a conocer fuera de Polonia los frutos de las investigaciones realizadas por hispanistas polacos, y para estrechar la colaboración con varios centros extranjeros.

ABOUT *STUDIA IBERYSTYCZNE* (*Iberian Studies*)

Studia Iberystyczne is a scientific journal dedicated to the language, literature, culture and society in Spain, Portugal, Latin America and the countries where the Spanish, Portuguese, Catalan and Galician are the official or the co-official languages.

It also focuses its interest in the phenomena related to general philology, linguistics, translation, literature, didactics of language teaching, etc.

Born in 1994 with the idea to make known in Poland the fruits of research by Polish Hispanists and his colleagues of the Hispanic world, until the number 6 this journal was published only in Polish, from the number 7 became to be a Hispanic multilingual publication in order to present the fruits of research carried out by Hispanists from Poland outside this country, and to strengthen collaboration with several foreign institutions.

O czasopiśmie *Studia Iberystyczne*

Studia Iberystyczne to czasopismo naukowe zajmujące się językiem, literaturą, kulturą i sprawami społecznymi w Hiszpanii, Portugalii, Ameryce Łacińskiej i w tych krajach, w których język hiszpański, portugalski, kataloński czy galicyjski są językami oficjalnymi lub lokalnymi.

W orbicie zainteresowań pisma znajdują się też zagadnienia teoretyczne z dziedziny filologii, językoznawstwa, przekładoznawstwa oraz problemy związane z dydaktyką języków obcych.

Początkowym celem pisma, które powstało w 1994 roku, było upowszechnienie w Polsce efektów badań prowadzonych przez polskich hispanistów oraz hispanistów zagranicznych. Realizując ten cel do numeru 6 (2007) włącznie, pismo ukazywało się w języku polskim; od numeru 7 (2008) pismo zaczęło publikować artykuły w językach kongresowych, w celu upowszechnienia za granicą badań prowadzonych przez polskich hispanistów, z zamiarem nawiązania ściślejszej współpracy z ośrodkami zagranicznymi.

ISSN 2082-8594