

Efthimía Pandís Pavlakis
Anthí Papageorgíou
Susana Lugo
(eds.)

ESTUDIOS Y HOMENAJES
HISPANOAMERICANOS

I

Ediciones del Orto

Comité Científico:

Riccardo Campa (Universidad de Siena)
Rodolfo Cardona (Boston University)
Eugenio Chang-Rodríguez (CUNY-Graduate Center)
Carlos Alberto Crida Álvarez (Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas)
Ilian Ilinca (Universidad de Timisuara)
Fidel López Criado (Universidad de la Coruña)
Alfonso Martínez Díez (Universidad Complutense de Madrid)
Efthimía Pandís Pavlakis (Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas)
Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)
Tony N. Zahareas (University of Minnesota)

Edición 2012

Ediciones Clásicas S.A. garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

Este libro ha sido subvencionado parcialmente por el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas.

© Efthimía Pandís Pavlakis
© Anthi Papageorgíou
© Susana Lugo
© Alfonso Martínez Díez, *Editor & Publisher*
© Ediciones Clásicas, S.A.
c/ San Máximo, 31, 4º 8
Edificio 2000
28041 Madrid
Tlfs.: 91-5003174 / 91-5003270
Fax: 91-5003185. E-mail: ediclas@arrakis.es
www.edicionesclasicas.com

ISBN: 84-7923-473-3
Depósito Legal: M-34575-2012
Impreso en España

Imprime: ESTUGRAF

ÍNDICE

Nota preliminar	5
I. MIRANDA, BOLÍVAR, REVOLUCIÓN MEXICANA	7
EFTHIMÍA PANDÍS PAVLAKIS: <i>Francisco de Miranda y Grecia: una relación diacrónica</i>	9
MARIA K. CHORIANOPOULOU: <i>Simon Bolivar's views on the philosophy of education</i>	15
DIMITRIOS DROSOS: <i>Simón Bolívar y México: una relación recíproca</i>	21
DIMITRIS FILIPPIS: <i>"Bolívar unamunesco": discurso sobre la civilización española</i>	27
SUSANA LUGO MIRÓN-TRIANTAFILLOU: <i>Miranda en el aula de ELE</i>	33
ANTHÍ PAPAGEORGIU - LIDIA MANATOU - MAILA GARCÍA AMORÓS: <i>Μπολιβάρ de Engonópoulos y su traducción al español</i>	45
MARÍA TSOKOU: <i>Simón Bolívar y Miguel de Unamuno</i>	57
JAVIER GARCADIEGO: <i>¿Un siglo de revolución o la revolución de hace un siglo?</i>	63
MARÍA K. CHORIANOPOULOU: <i>Philosophical views and intercultural affinities: a study on pantheism in ancient Greece and in indigenous mexican tribes</i>	73
II. CÉSAR VALLEJO (1892-1938)	79
VIKTORIA KRITIKOU: <i>La lluvia en Los heraldos negros y Trilce de César Vallejo</i>	81
ANTHÍ PAPAGEORGIU - MAILA GARCÍA AMORÓS: <i>Telúrica y magnética: breve análisis de su traducción al griego</i>	87
III. ROBERTO ARLT (1900-1942)	95
SPYROS MAVRIDIS: <i>Roberto Arlt y el teatro de la crueldad: analogías escénicas en el teatro argentino</i>	97
IV. NICOLÁS GUILLÉN (1902-1989)	107
RICCARDO CAMPA: <i>La prosa de prisa de Nicolás Guillén</i>	109
DIMITRIOS DROSOS: <i>La muerte en las Elegías de Nicolás Guillén</i>	135
SUSANA LUGO MIRÓN-TRIANTAFILLOU: <i>Nicolás Guillén en el aula de ELE</i> ..	141
ANTHÍ PAPAGEORGIU: <i>Acercamiento a "Canción de cuna para despertar a un negrito": un estudio traductológico</i>	153
EFTHIMÍA PANDÍS PAVLAKIS: <i>El poeta Nicolás Guillén: una introducción</i>	159
MARÍA TSOKOU: <i>Algunas observaciones sobre España, poema en cuatro angustias y una esperanza de Nicolás Guillén</i>	169
V. JUAN CARLOS ONETTI (1909-1994)	173
MARÍA CRISTINA CATALDO-HALKIOTI: <i>Luigi Pirandello, Juan Carlos Onetti: from "La tragedia di un personaggio" to "Un sueño realizado"</i>	175
DIMITRIOS DROSOS: <i>La imaginación en "El caballo de coral" de O. J. Cardoso</i>	

<i>y el "Álbum" de J. C. Onetti</i>	181
EFTHIMÍA PANDÍS PAVLAKIS: <i>Los personajes femeninos en "Tan triste como ella" y "El infierno tan temido" de Juan Carlos Onetti</i>	187
ANTHÍ PAPAGEORGIU: <i>La traducción de algunos casos del lenguaje coloquial en "Los niños en el bosque" de Onetti</i>	191
MARÍA TSOKOU: <i>La soledad en los cuentos "El niño de los hornos" y "Rafael" de Ana María Matute y "La casa en la arena" de Juan Carlos Onetti</i>	195
VI. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS (1911-1969)	201
EUGENIO CHANG-RODRÍGUEZ: <i>El escritor peruano José María Arguedas en el centenario de su nacimiento</i>	203
RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ: <i>José Martí y José María Arguedas en Nueva York</i>	211
CARLOS ALBERTO CRIDA ÁLVAREZ: <i>Dos imágenes recurrentes: Arguedas-Hernández-Alberti</i>	223
DIMITRIOS DROSOS: <i>José María Arguedas: una aproximación</i>	233
VIKTORIA KRITIKOU: <i>El marco escénico en Los perros hambrientos de Ciro Alegría y Los ríos profundos de José María Arguedas</i>	239
ANTHÍ PAPAGEORGIU: <i>Breve estudio sobre la traducción al griego del cuento "Warma Kuyay"</i>	245
IÁSONAS PIPINIS: <i>Arguedas</i>	251
MARÍA TSOKOU: <i>Violencia y humillación: la proyección de las figuras femeninas en los cuentos "El horno viejo" y "Don Antonio" de la colección Amor Mundo</i>	255
VII. ERNESTO SÁBATO (1911-2011)	261
RICCARDO CAMPA: <i>La comprensión como ficción</i>	263
VIII. LEOPOLDO ZEA (1912-2004)	287
DIMITRIOS DROSOS: <i>España en el discurso de Leopoldo Zea</i>	289
IX. JUAN RULFO (1917-1986)	295
EFTHIMÍA PANDÍS PAVLAKIS: <i>La función del espacio-tiempo en "Luvina" de Juan Rulfo</i>	297
ANTHÍ PAPAGEORGIU - EVLAMPÍA CHELMI: <i>Comentarios traductológicos sobre dos cuentos mexicanos</i>	301
LILIANA WEINBERG: <i>Umbrales de Comala</i>	307
X. INÉS ARREDONDO (1928-1989)	317
VIKTORIA KRITIKOU: <i>Los personajes en los cuentos "La sunamita" de Inés Arredondo e "Isabelita" de Onelio Jorge Cardoso</i>	319
MARÍA TSOKOU: <i>El marco escénico en los cuentos "La chica de abajo" de Carmen Martín Gaité y en "La sunamita" de Inés Arredondo</i>	327

Nota preliminar

El presente tomo ofrece en diez capítulos un análisis de diferentes cuestiones relacionadas con el patrimonio literario-cultural hispanoamericano del siglo XX. Si bien ha visto la luz en el 2012, es resultado de investigaciones y estudios que vienen a sumarse a las diversas celebraciones y homenajes que han tenido lugar en relación al Bicentenario del inicio de la guerra de Independencia de México, de la firma del Acta de Independencia de Venezuela y del centenario del nacimiento de importantes representantes de las letras hispanoamericanas tales como Juan Carlos Onetti, José María Arguedas, Ernesto Sábato, Leopoldo Zea... de ahí el título que se ha elegido.

En este sentido, la presente obra espera ser una contribución a la investigación de la herencia histórico-literaria latinoamericana pero, asimismo, nos ha parecido una oportunidad magnífica para honrar y valorar la aportación de estos nombres al proyecto de emancipación de los pueblos latinoamericanos y a la historia de la literatura hispanoamericana y, sin duda, mundial.

Desde aquí quisiéramos dar las gracias encarecidamente a cada uno de los estudiosos que han colaborado con sus ensayos y trabajos de investigación en la presente edición pues, efectivamente, sin sus conocimientos, disposición y generosidad, habría sido imposible llevar a buen puerto este proyecto.

Las editoras

I

MIRANDA, BOLÍVAR, REVOLUCIÓN MEXICANA



Francisco de Miranda (1750-1816)



Simón Bolívar (1783-1830)

FRANCISCO DE MIRANDA Y GRECIA: UNA RELACIÓN DIACRÓNICA

EFTHIMÍA PANDÍS PAVLAKIS

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

El venezolano Francisco de Miranda es una figura multifacética, que trasciende los límites nacionales de su país y se convierte en una figura latinoamericana e internacional, tanto por sus ideales como por su lucha por la libertad. Fue el primer latinoamericano que soñó con un continente americano libre y unido. Dedicó su vida a la realización de este sueño y se convirtió en precursor y héroe de la Independencia (Chang-Rodríguez 110). Miranda “influyó directamente en Bolívar, San Martín y O’Higgins y otros jóvenes hispanoamericanos que dirigían después las batallas emancipadoras” (Chang-Rodríguez 111). Desde épocas tempranas defendió los derechos humanos, los derechos de la mujer en la sociedad y los derechos del ser humano a la educación. A través de los escritos de Miranda se hace evidente que había tenido una estrecha relación con Grecia. Esta relación se mueve en tres ejes: 1) la admiración que sentía por el pasado ilustre; 2) la crítica a la situación actual, y 3) la solidaridad y la compasión por un pueblo esclavizado.

Es conocida la admiración de Miranda por el mundo griego clásico y su cultura. Esto se hace patente 1) en su sueño realizado de aprender griego para leer a los clásicos en la lengua original, 2) con el hondo conocimiento de la historia y la cultura clásicas, 3) en el increíble número de libros griegos que conforman su biblioteca y 4) en su afán por adquirir experiencia propia de lo que había conocido a través de sus lecturas; por eso, a pesar de las dificultades del momento, en el siglo XVIII visitó Grecia, que entonces se encontraba bajo la ocupación otomana (Castillo Didier 73). Miguel Castillo Didier, estudioso apasionado de Miranda aclara que,

Miranda aprende griego y lee a los clásicos; reúne solícitamente originales con comentarios y notas de los grandes humanistas y helenistas, e igualmente colecciona traducciones acreditadas. Bebe desde joven en las fuentes clásicas grecolatinas. Y a los 36 años cumple una peregrinación indispensable: recorre la Grecia, entonces esclavizada, enfrentando penurias y riesgos para conocer “la tierra nativa de la libertad”. Y lo hizo junto a los compañeros que, desde la adolescencia hasta los aciagos

años finales, nunca lo abandonaron: los libros, sus amados libros, “libros de su vida”. Pausanias, Estrabón, Plutarco, Heródoto, Tucídides, Homero, lo conducen de la mano a través de su emocionado recorrido (Castillo Didier 16).

Estas palabras dejan claros los lazos del general Francisco de Miranda con Grecia y justifican su viaje el año 1786, en aquellos tiempos difíciles.

Además de la lectura de obras clásicas griegas, Miranda complementa su información sobre Grecia con libros de viajeros europeos que visitaron Grecia por interés en la historia, como el inglés Richard Chandler, o por interés en la historia natural de la región, como el francés Joseph Pitton de Tournefort (Bocchetti 184). El primero ofrece valiosas “descripciones y opiniones hechas por viajeros anteriores de él, y a aquellos lugares que no pudo ir [...] hace uso de toda la bibliografía que tenía disponible en su momento” (Bocchetti 184). El propio Miranda refiriéndose a la obra de Chandler expresa su aprecio por sus interesantes informaciones sobre Grecia (Castillo Didier 143). El segundo, a pesar de ser un naturalista, ofrece informaciones útiles sobre los monumentos clásicos (Bocchetti 185).

El bagaje histórico y cultural de Miranda contribuye a su admiración por lo griego clásico y contemporáneo, le da fuerza para realizar su viaje a Grecia y le motiva a hacer el itinerario de los lugares que iba a visitar, como lo presenta con precisión en su *Diario de viajes*. Esas experiencias personales respecto a la Grecia dieciochesca anotadas detalladamente en su *Diario*, sirven como documento y testimonio importantes, porque se refieren a la historia, la sociedad, las costumbres, la vida, los paisajes y la cultura en general, no solo del presente, sino del pasado helénico también.

Miranda, en 1786, tras su estancia en Italia continúa viaje con destino a Grecia (Lavretski 248). El primer lugar que visita es la isla de Zante, el trece de mayo del mismo año, después de 22 días de viaje desde Ragusa, la actual Dubrovnik (Croacia) (Castillo Didier 103; Miranda 153 nota 1). En aquella época Zante, como las otras islas del Archipiélago Jónico, estaba bajo el dominio veneciano. Miranda, de forma explícita y lacónica, presenta la realidad histórica y social de la isla. Utilizando un lenguaje fuerte se refiere con desprecio a la naturaleza y la conducta de las autoridades que forman el gobierno de la isla afirmando que: “[...] vanos venecianos, miserables, viciosos e ignorantes que dejan el Senado por no morir de hambre y traen consigo todos los vicios, a que se unen los del país, que ya está corrompido al extremo” (Castillo Didier 103). Con estas palabras el autor critica la corrupción y decadencia de la sociedad de aquella época, que se acentúa con la presencia veneciana (Castillo Didier 103).

El 15 de mayo Miranda deja la isla y continúa su viaje con destino a Patras, donde llega tras una parada de una noche en Mesolonghi a causa del mal tiempo (Castillo Didier 103). Al día siguiente llega a Patras, donde se queda por unos días. Recorre la ciudad y sus alrededores. Guiado por un espíritu inquieto y liberal, ofrece valiosas informaciones relacionadas con la población, la economía y la vida de la ciudad en general. Señala que Patras es la ciudad más importante

del Peloponeso –entonces llamado Moreas– con unos 4.500 habitantes griegos, mayormente comerciantes; además afirma que Patras es un puerto en comunicación marítima directa con Italia, por eso tiene una economía fuerte basada en la producción y exportación del grano, el aceite de oliva y la pasa (Castillo Didier 127). Siendo militar, presta especial atención al castillo de la ciudad, que lo caracteriza como obra de “pobrísimas ciencias militares” expresando una nota de decepción por su calidad (Castillo Didier 105).

Por supuesto el general no se queda indiferente ante los aspectos sociales de la ciudad. Así, se refiere con cierta ironía a la actitud diplomática del gobernante turco de Patras hacia su persona afirmando que “A mí, como forastero me hizo mil políticas atenciones y aun nos dio un pedazo de muy buena filosofía, aclarando que él estimaba su felicidad en el cultivo de aquel jardín y la posesión de algunos amigos. Que el resto lo miraba con una total indiferencia” (Castillo Didier 105). Con estas palabras Miranda señala la hipocresía y la superficialidad de las autoridades turcas de la ciudad.

Gracias a sus buenas relaciones con la alta autoridad de Patras es invitado a un casamiento griego de la buena sociedad realizado con muchos lujos. De esta manera, teniendo experiencia propia, narra los acontecimientos del proceso seguido, que duró varios días, siempre según las costumbres de la época. Más específicamente, describe la preparación de la novia, a la que las mujeres bañaban el día anterior en baños públicos; la llegada del novio a la casa de la novia acompañado por música; la calidad de los invitados “todos los cónsules y personas de distinción que había en el lugar” y en general la actitud de la novia, que llevaba “anillos en los dedos, corona sobre la cabeza”, subrayando así la alta categoría del evento (Castillo Didier 105-6).

A continuación Miranda va a Corinto. Visita las ruinas del templo de Neptuno, cuya arquitectura compara con aquella del templo de Teseo en Atenas, mostrando un hondo conocimiento de los tesoros de la época clásica (Castillo Didier 108). Nos informa sobre la geografía de la ciudad, da datos precisos de su población –de 4.000 habitantes–, de su distancia desde Patras –100 millas– y no deja de hablar de su castillo exaltando la bella vista: las montañas Helicón y Parnasos, el mar de Lepanto y el Archipiélago, la isla de Salamina y los montes de Atenas (Castillo Didier 108). Miranda, hijo de la llanura venezolana, siente la necesidad de conocer también las cualidades del campo griego. Por eso recorre a caballo el campo de Corinto y de Nemea y ofrece detalles sobre la agricultura y la flora de la región. Aclara que se cultivaban: olivas, uvas y trigo, mientras que en los “montezuelos [...] cubiertos de tomillo y mirto, hierbas” las abejas trabajaban incansablemente produciendo una miel rica como la de Himeto que tanto apreció el general (Castillo Didier 109).

El 16 de junio, Miranda parte de Corinto en dirección a Atenas y el 17 llega a Salamina, donde además de apreciar las ruinas del templo de Ceres se acuerda vivamente de la guerra naval entre griegos y persas (Castillo Didier 111). De Salamina llega al puerto de Pireo. Recorriendo la ciudad, su asombro por las ruinas de los sepulcros de Temístocles y Cimón se mezcla con unos sentimientos

fuertes por la hermosura física del campo, que describe cuidadosamente: “Oliveras, viñas, trigos, huertas, etc. Cubren la superficie de esta hermosísima y extensa llanura” (Castillo Didier 112).

De Pireo Miranda se dirige directamente a Atenas. Llegando a los propileos, contempla maravillado la grandeza del Partenón y el templo de Minerva. Emocionado mira de cerca lo que había conocido perfectamente a través de los libros. Describe con detalle los templos de Minerva y de Erecteón y las estatuas de las Cariátides. El general se queda asombrado por la belleza que tiene ante sí y especialmente por los efectos que crea la luz y el mármol de los propileos. Exalta el valor arquitectónico de las antigüedades y sus cualidades artísticas como un experto en arqueología, arquitectura y arte (Castillo Didier 116).

Continuando su paseo por la ciudad, visita la Colina del Museo o Colina de Filopappos, desde la cual logra tener una vista de toda Atenas, del puerto del Pireo y del Archipiélago, hasta el Castillo de Corinto. A continuación va a la pequeña plaza llamada La Linterna de Demóstenes y al pequeño templo de Hércules, hasta llegar al Arco de Teseo que él denomina “Arco de Adriano, por su arquitectura” (Castillo Didier 117). Emocionado, atraviesa la ciudad y visita todas las ruinas. No oculta su profunda fascinación por la belleza del templo de Teseo, el más completo de las antigüedades, que hace las veces de iglesia griega. No obstante no deja de expresar su admiración por el lugar donde está situada la Academia de Platón (Castillo Didier 119).

El 23 de junio Miranda sigue su peregrinación por Atenas mostrando gran preferencia por los lugares altos, los cerros y las montañas. Al mismo tiempo expresa sorpresa y disgusto por la posición de la mujer en la sociedad de esa época: “Por las calles apenas se encontraban mujeres y si se ven, echan a correr, particularmente si ven un turco, pues las pobres griegas son maltratadas” (Castillo Didier 119).

El 24 de junio acompañado por su criado y un guía, va a Maratón a caballo. Recorre el campo, alaba la hospitalidad griega y se refiere al medio ambiente físico que es “árido y pedregoso, pasto solo para cabras y para las abejas que recogen el néctar del tomillo y del mirto” (Castillo Didier 121). Describe el monumento de Maratón y se acuerda de los datos históricos relacionados con esto, mencionando las excelentes descripciones que Plutarco y Polibio hacen del campo de Maratón (Castillo Didier 121). No deja de visitar la famosa cueva de Maratón, que según las informaciones de Pausanias, sirve de “moradas de las ánimas de los griegos que murieron en la batalla de Maratón” (Castillo Didier 122). Miranda según sus propias palabras no solo había leído libros sobre la historia y cultura de Grecia antes de su visita, sino llevaba consigo algunos, que le podrían servir de guía, como por ejemplo el libro *Ruines des plus Meaux monuments de la Grece* (Castillo Didier 122).

Concluida su peregrinación por Ática continuó su viaje con destino a Esmirna en un barco hidriota, haciendo escala en varias islas del Archipiélago Egeo: Zea, Hidra, Tinos, Míconos, Delos, Naxos y casi todas las Cícladas. El 2 de julio llegó a su último destino en Grecia, a Quíos, cuya belleza natural describe con asom-

bro (entorno de la isla; jardines, casas), antes de continuar su viaje hacia Troya y Constantinópolis, siguiendo las narraciones de Homero y de Heródoto (Castillo Didier 135).

Con su viaje a Grecia y sus visitas a varios lugares de interés cultural y natural, Miranda tiene la oportunidad de formar una imagen personal concreta de la realidad griega del pasado y del presente. Así en su *Diario de viajes*, como hemos señalado anteriormente, además de la detallada descripción de las ruinas clásicas, describe con esmero cada ciudad que visita, exalta sus bellezas físicas y da informaciones valiosas sobre la geografía y la economía de cada región, basada casi exclusivamente en los productos agrícolas. Además, proporciona cifras correctas de la población de cada ciudad que visita y con ojo crítico presenta la conducta de la gente, tanto de los griegos como de los turcos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bocchetti, Clara. "El helenismo en América: Francisco de Miranda un estudio caso", *Nuntius Antiquus* 4 (2009): 181-97. Impreso.
- Castillo Didier, Miguel. *Grecia y Francisco de Miranda Precursor, héroe y mártir de la independencia hispanoamericana*. Chile: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos, Univ de Chile, 1995. Impreso
- Chang-Rodríguez, Eugenio. *Latinoamérica: su civilización y su cultura*. 4a ed. Boston: Tomson Heinle, 2008. Impreso.
- Lavretski, J.G. *Miranda*. Trad. Alberto Olivares. Caracas: Academia Nacional de Historia, 1991. Impreso.
- Miranda, Francisco de. *Diario de viajes*. Selección y prólogo Miguel Castillo Didier. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992. Impreso.

SIMON BOLIVAR'S VIEWS ON THE PHILOSOPHY OF EDUCATION

MARIA K. CHORIANOPOULOU

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

In this short essay I intend to probe into Simon Bolivar's pivotal views concerning the philosophy of education, as well as in the precise import and the consequent implications of the key notions by which his overall educational theory and policy had been run through. Bolivar has been a fresh breeze and a new rigor for Central America, an innovative and groundbreaking spirit and a pioneer in many fields. His administration rendered him a beacon as well as an inspiration for his contemporaries, either in Venezuela or abroad. His key ideas were developed under the influence of the scholars and philosophers of the Enlightenment, the French Encyclopedistes and the theorists of the bourgeois Revolution in France (Bushnell, and Langley 159). Ideas such as humanism, liberalism, rationalism, the possibility of social progress and the potential of education became the key tenets of the Enlightenment, resulting in the ample belief in freedom and education, the hallmark of the French Revolution (Mancini 33). Bolivar envisioned a free nation that would sprout from the ruins of a colony severely damaged by neglect and corruption. On purpose of this, his main priority became to liberate his people from ignorance.

He was strongly convinced that, if education was neglected in his political agenda, it was inevitable that the state he was struggling for would soon abolish every chance of freedom and all potential for sustainability (Bushnell, *The Liberator* 205). He wanted to establish a public system of education accessible to all people regardless their status, class and origin. To Bolivar education was a duty more than it was a right. His educational policy would be bolstered by administrative tools based on democratically forged structures and organs, incorporating all fertile and essential elements of advanced human civilization and based on adequate and constantly trained teaching stuff (Lombardi 153).

He was convinced that the power of education is the only means of transforming the gloomy reality of his time, improving the conditions of life for his people and removing obsolete and non-functional social structures. He abided by

the belief that education as a process can only be life-long – starting from birth and steadily continuing henceforth. He strongly believed that only due to education moral agents can have a steady grasp of their rights and duties, ceasing thus to exist, feel and function as mere subjects, and becoming citizens (Collier 40). One of his fundamental proposals was the establishment of a Parliament of Education, an institution that would be responsible for elementary education, which would be under the supervision and guarantee of the State; this Parliament of Education would consolidate curricula and safeguard access to knowledge for everybody (Albornõz 16). He also promoted the establishment of schools that both boys and girls would attend. He issued acts that rendered elementary education obligatory for both sexes; private and church assets were rendered public on purpose of enforcing state education, and all public resources were made available for furthering the state educational program. In addition to the above he turned private institutions and monasteries into public schools and orphanages (Prieto 48). Due to the increase in the number of attendants, and the consequent increase in the demand for teachers, he opted for the Lancaster educational method (Prieto 8-10), for this method allows advanced students to teach others, relieving the state from the need of hiring more teachers, which was at the time not an option – not only due to poor financial resources, but also due to lack of properly trained staff. This was also necessitated by the need to add more teaching topics to the curricula, which called for a commensurate increase in the numbers of teachers and staff, for specialization in new fields, as well as for the application of teaching methods that had never before been used in Venezuela. Bolivar was personally acquainted to Professor Joseph Lancaster; the latter aided Bolivar in correctly applying the method of mutual teaching in many schools and orphanages in the country. Lancaster's mutual teaching method incorporates utilitarian elements by promoting the amelioration of the quality of life in the context of an industrially developed society, as well as forging tight bonds between knowledge, education and production (Hanke 47). This is why many developing countries such as Britain and Greece became the fertile ground for this method to sprout. Bolivar maintained a close relationship with Jeremy Bentham, the forefather of utilitarianism, and was deeply influenced by the latter's views concerning the proper administration of a state. The Lancaster method was only one of the many utilitarian elements Bolivar endeavored to apply – though not unquestioned or unmodified – to his state policies.

Bolivar was not unaware of the psychological aspects and the social implications of education. He established a just and uniform educational system, in the context of which all people were equal; Bolivar's educational system thus was aiming to the annihilation of sexual, social and religious discrimination and the resulting marginalization, as well as to the promotion of equality and social incorporation. Bolivar excessively stressed the importance of securing the right to education for women, especially mothers, so as they could later on offer basic and elementary education to their children at home. In spite of what was established as a commonplace in his gloomy and obscure era, Bolivar kept insisting

that: "education for women is the foundation for the education of families" (Prieto 3).

As far as teaching curricula are concerned, he proposed fields such as geography, history, mathematics, law, language, while on the other hand he focused on promoting the systematized training in main professions. He also determined the elements that according to him were enriching for the educational process, such as the correct use of memory, the broad application of discipline, social counteraction, the application of proper means of punishment and reward, the utilization of mind and recreation games. He held that the actual structure of teaching curricula should be determined by essential cognitive elements, so as that moral notions are promoted and the respect for the law is enhanced, making students steadily fixed on democratic ideals. This is why he incorporated in the curriculum topics as the Declaration of Human and Citizen Rights.

He supported the application of proper methods of teaching according to the level or degree of the student's intellectual and cognitive development, according to each one's inclinations, dexterities and potential.

As far as language learning is concerned, Bolivar's main priority became the cultivation of local or indigenous spoken idioms, dialects, and languages, thus sparing his people from the infertile attachment to obsolete lingual formations that were not apt to satisfactory cover communication purposes at his time. He also suggested and encouraged the publication of books in Venezuelan Spanish.

As for the teaching of history and geography, Bolivar's system adopted the so-called *retrospective method*, in the context of which the study of historical facts or natural landscapes is triggered by means of examining a contemporary set of events, occasionally still in development, an approach that enhances students' interest and excitement concerning the past. Next to the humanities Bolivar sought that the sciences are also cultivated. In particular he was convinced that geometry, besides from being the simplest of sciences, was also ideal for sharpening the judgment of students and allowing them to develop an adequate and functional sense of moral and factual evaluation. It is the very same concept that runs through Plato's and Diderot's views concerning education (Prieto 62). Bolivar, besides from being a prominent statesman, was also an apt scholar; he was familiar with the classical Greek and Hellenistic philosophical traditions. This is manifest by the fact that he sought and managed to establish the so-called Parliament of Morality, an institution responsible for eliminating corruption (Prieto 69). This achievement, though it did not lived up to Bolivar's expectations, remained unique not only during his times, but also in the times that followed.

Having focused intensely on socialization, Bolivar thought it crucial for students to be taught in school and not at home, the latter being the custom at the time. He was convinced that interaction and communication between students is beneficial to one's character (Prieto 110-113). Bolivar envisioned an educational system that would not benefit the students by providing solely knowledge, but would also contribute to the development of one's character and mentality. Hav-

ing that in mind Bolivar encouraged teachers to abandon authoritarian patterns of teaching and, on the contrary, to make an overall example of their selves for their pupils. In a time when schooling was dominated by submission to the teacher's authority, by memorization and sterile repetition of knowledge, Bolivar's system was proposing a balanced mixture of making proper use of all cognitive capacities that children possess, of memory on a par with imagination, of promoting deep understanding and solid argumentation (Prieto 100-109). The contemporaries of Bolivar, the utilitarian philosopher John Lock included, were maintaining that education was possible only by means of coercion, intimidation and even brutality, irrespective of whether this called for extreme measures – such as whipping in cases of disobedience – or not. The importance of discipline is of extreme importance for Bolivar's views on education and politics; however, to him discipline was by no means tantamount to passiveness and the alienation of the pupils. According to Bolivar discipline was necessary to control and eliminate arbitrary and impulsive deeds. He insisted that "brutality and whipping are practices suitable only for irrational beings (Prieto 110)". Penalties should be administered according to reason and morality, exactly as any reword should be; only thus could penalties and rewards serve as motivation for one's improvement. His views concerning the function and the form of education could by no means be restricted to the walls of an auditorium or class. On the contrary, Bolivar's ideas called for a rich and multi-factorial system of education, one that would incorporate activities such as gymnastics, play, and recreation, factors that in Bolivar's view decisively contribute to the development of a student's mental, intellectual and physical vigor (Prieto 90).

On purpose of securing the utilitarian aspects of his educational system Bolivar founded technical and agricultural faculties all over Venezuela, institutions intended to provide students with professional skills and orientation, as well as with all necessary cognitive and intellectual equipment: "There is abundance of lawyers and doctors among our people", he often stressed, "nevertheless, we lack the engineers, craftsmen and farmers that are necessary for the flourishing of our country" Bushnell, and Langley 39). Bolivar was not only interested in his country's basic and elementary education, but intensively focused on higher one as well. He issued legislative acts by means of which the autonomy of universities all over Venezuela was safeguarded, together with each institution's openness not only to the local society, but also to similar institutions in other countries. Bolivar furthered the study of the use of local Spanish, and issued an act by force of which a Central University was established, one that was to function under Bolivar's authority and supervision (Bushnell, *Simón Bolívar* 145).

This was a rough outline of Simon Bolivar's views on education and pedagogy. It is extremely difficult, indeed, to offer a full account of the whole range of his ideas on education in such a short essay. Hence, I tried to provide an accurate and as full as possible overview of the various aspects of Bolivar's sophisticated and cohesive theory of education (Lynch 68). It is a fact that what Bolivar dreamt of is nowadays a commonplace for the philosophy of education. It is also

a fact that the commonplaces of today are the dreams of yesterday, dreams that long before becoming reality have been haunting the minds of great visionaries such as Simon Bolívar.

BIBLIOGRAPHY

- Albornóz, Orlando. "Higher Education and the Politics of Development in Venezuela". *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* 19.3 (1977): 291-314. Print.
- Bushnell, David. *The Liberator, Simón Bolívar*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.
- Bushnell, David. *Simon Bolivar El Libertador: Writings of Simon Bolivar*. Trans. Fred Fornoff. New York: Oxford University Press, 2003. Print.
- Bushnell, David, and Lester D. Langley. *Simón Bolívar: Essays on the Life and Legacy of the Liberator*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2008. Print.
- Collier, Simon. "Nationality, Nationalism, and Supranationalism in the Writings of Simón Bolívar". *The Hispanic American Historical Review* 63.1 (1983): 37-64. Print.
- Lombardi, V. John. *Venezuela: The Search for Order: The Dream of Progress*. New York: Oxford University Press, 1982. Print.
- Lynch, John. *Simón Bolívar: A Life*. New Haven and London: Yale University Press, 2006. Print.
- Mancini, Jules. *Bolívar et l'émancipation des colonies espagnoles des origines & 1815*. Paris: Perrin, 1912. Print.
- Prieto, B. Luis. *Simon Bolivar: educator*. Trans. James D. Parsons. 1st ed. New York: Doubleday & Company, 1970. Print.
- Hanke, Lewis, and Jane M. Rausch. *People and Issues in Latin American History: From Independence to the Present*. 3rd ed. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2006. Print.

SIMÓN BOLÍVAR Y MÉXICO: UNA RELACIÓN RECÍPROCA

DIMITRIOS DROSOS

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

Simón Bolívar, figura predominante de la sociedad y del pensamiento latinoamericanos, se ha preocupado por los problemas de la identidad, la universalidad, la libertad y la historia del pueblo latinoamericano. Siempre se refiere a Hispanoamérica como si fuera un solo país que está dividido a causa de problemas internos y externos. El libertador venezolano ha sido considerado como hombre de acción más que de ideas (Zea 12). Ningún investigador puede caracterizar a Bolívar de filósofo puro, como tampoco lo puede hacer de José de San Martín, José Martí o Ernesto Che Guevara. Sin embargo, no se puede negar su orientación filosófica en su esfuerzo por buscar una respuesta y encontrar una solución al eterno problema de la liberación humana. Bolívar nunca llegó a escribir obras propiamente filosóficas, aunque en sus escritos encontramos muchas reflexiones de carácter filosófico, especialmente cuando expresa su preocupación por diversos problemas de su tiempo.

Bolívar a lo largo de su vida planteó profundamente los problemas de la identidad latinoamericana, la dependencia y la integración, teniendo como objetivo principal el alcance de la libertad por parte de los patriotas americanos. Las ideas que analiza Bolívar sobre el problema de la autodeterminación del mundo presentan dimensiones filosóficas y son de proyección universal. Todas estas ideas vienen condicionadas por los problemas de América y por eso deben ser interpretadas según las necesidades de su época. El Libertador está convencido de que si el pueblo no se prepara a través de la educación y la cultura nunca será capaz de disfrutar del poder de la libertad. El objetivo principal tiene que ser la destrucción de las formas que hacen posible el mantenimiento del *status quo* de la dominación (Acosta-Saignes 126)

Según Bolívar la experiencia servil, impuesta por el coloniaje, y la falta de libertad parecen ser lo natural en el marco latinoamericano. El hombre americano puede alcanzar la libertad basándose en el conocimiento de la servidumbre. Transformación que parece difícil, pero no imposible. Pero esta dificultad de

transformación llevará a los hombres de la altura de Bolívar, a la lucha para hacer posible lo imposible (Zea 42). Sueño y ambición de Bolívar es ver libre y gloriosa a su América, quiere llegar al punto más alto, contando con los medios que tiene a su disposición.

Al inicio de las guerras de independencia el general Miranda era jefe de los movimientos rebeldes y de las tropas revolucionarias hasta su captura por las fuerzas españolas en 1812 (Fox 119). Fue entonces cuando Simón Bolívar, uno de sus jóvenes oficiales, se hace cargo de la Revolución y “declaró guerra a muerte al enemigo” (Chang-Rodríguez 124). Desgraciadamente las guerras civiles que se producen entonces entre los patriotas lo obligan en 1815 a emigrar a Jamaica, donde escribe una de sus más famosas cartas, la “Carta de Jamaica”, en la que analiza los problemas americanos e intenta predecir el futuro de las nuevas repúblicas americanas, algo que hace con bastante exactitud. En esa misma carta elabora el ideal político que ha de imponerse en Hispanoamérica y explica el modo de aplicarlo (Halperin Donghi 124-140).

En 1816 Bolívar vuelve a Venezuela, gracias a la ayuda que recibe por parte del presidente haitiano Petión, para completar su sueño de la liberación e independencia americanas. Pero una vez más los problemas y las guerras civiles en la Gran Colombia, el primer país creado por el “Libertador” Simón Bolívar, lo afectaron en tal grado que lo obligaron a abandonar Bolivia (Fox 118-121). El general venezolano veía que su sueño político de la unidad hispanoamericana no se realizaba y se sentía incapaz de hacer algo para impedir la destrucción (Ballesteros Goibrois: 489). El “Libertador” Simón Bolívar murió pobre en Santa Marta a los cuarenta y siete años de edad a causa de una tuberculosis (Ballesteros Gaibrois 489). Sin embargo la muerte del General venezolano no significó simultáneamente la muerte de sus ideales. Aún hoy muchos intelectuales, historiadores y políticos contemporáneos consideran el sueño bolivariano como meta final de sus propios ideales.

Aunque la vida de Simón Bolívar está llena de viajes por toda América Latina y Europa, llena de aventuras y de participaciones en casi todos los movimientos revolucionarios independentistas del siglo XIX, visitó México solamente una vez. Permaneció allí solo por 48 días, pero este tiempo le fue suficiente para poder formarse una imagen espléndida de la Ciudad de México. Llegó a principios del año 1799 a bordo del barco de guerra «San Ildefonso» y visitó y conoció las ciudades de Xalapa, Puebla y la capital (Vargas Martínez 11).

A través de su correspondencia se puede constatar que a Bolívar le encantó la Ciudad de México. Desde entonces, cuando se refiere a ella lo hace utilizando palabras como “ciudad opulenta” (21 de octubre de 1813); describe el país como “agradable, sano e independiente” (20 de Mayo de 1825), “rico y grande” (4 de agosto de 1823), “opulento imperio” (18 de agosto de 1815). En su célebre carta de Jamaica refiriéndose a México lo califica como “la más grande nación del mundo” y “la única metrópoli que pudo serlo por su poder intrínseco” (Vargas Martínez 11).

En el México de la misma época, Bolívar es considerado como el héroe nacional hispanoamericano. En 1815, cuando se encontraba exiliado en Jamaica, Vicente Guerrero lo invitó para que se pusiera al frente de las tropas mexicanas independentistas. En su “Carta de Jamaica” Bolívar refiriéndose a México y su lucha por la independencia, escribió:

Allí la lucha se mantiene a fuerza de sacrificios humanos y de todas especies, pues nada ahorran los españoles con tal que logren someter a los que han tenido la desgracia de nacer en este suelo que parece destinado a empaparse con la sangre de sus hijos. A pesar de todo, los mejicanos serán libres porque han abrazado el partido de la patria, con la resolución de vengar a sus antepasados o seguirlos al sepulcro. (*Escritos Políticos* 65)

En esa misma “Carta de Jamaica”, el general venezolano presenta un análisis del futuro político del país mexicano y acierta con tanta exactitud que nos sorprende:

Por la naturaleza de las localidades, riquezas, poblaciones y carácter de los mejicanos, imagino que intentarán al principio establecer una república representativa, en la cual tenga grandes atribuciones el poder ejecutivo, concentrándolo en un individuo que si desempeña sus funciones con acierto y justicia casi naturalmente vendrá a conservar su autoridad vitalicia... Si el partido preponderante es militar o aristocrático, exigirá probablemente una monarquía, que al principio será limitada y constitucional, y después inevitablemente declinará en absoluta. (*Escritos Políticos* 78-79)

El gobierno monárquico de Iturbide, el autoritario y caciquil de Santa Ana - once veces Jefe Supremo de la Nación-, el efímero imperio de Maximiliano y los treinta y cinco años de hegemonía porfiriana, que llenan todo el siglo XIX, confirman lo escrito por el Libertador.

Bolívar fue enemigo declarado de Iturbide y de su monarquismo; fue simpaticante de Santa Ana, quien entonces era considerado republicano. Cuando Iturbide se vio obligado a abdicar, el Libertador envió una carta de felicitación al pueblo mexicano (Fox 118-121).

Bolívar se interesó, también, por la cultura mexicana. En su mencionada “Carta de Jamaica” existen numerosas referencias a la historia, la lengua y los valores espirituales de los mexicanos, sean tradiciones prehispánicas o leyendas criollas de raíz indígena. Pero, también los mexicanos encuentran en el personaje de Bolívar un héroe que vale la pena admirar e imitar.

El 18 de marzo de 1824, el Congreso de México confirió al Libertador Bolívar el título de ciudadano mexicano, tal como lo pidieron los diputados encabezados por Servando Teresa de Mier. En su memorable discurso, el doctor Teresa de Mier dice de Bolívar:

Señor: hay hombres privilegiados por el cielo para cuyo panegírico es inútil la elocuencia, porque su nombre sólo es mayor elogio. Tal es el héroe que en los fastos gloriosos del Nuevo Mundo ocupaba sin disputa el primer lugar al lado del inmortal Washington. ...todo el mundo conocerá que hablamos de aquel general que, ..., destrozó el envejecido cetro peninsular en Venezuela su patria, en Cartagena, Santa Mar-

ta, Cundinamarca, Quito y Guayaquil, con los cuales formó la inmensa República de Colombia. Hizo más: se venció a sí mismo, depuso voluntaria su espada triunfante a los pies de la patria..., de aquel hablamos, en fin, a quien las repúblicas de la América Meridional, una tras otra, han nombrado sin miedo su dictador, porque el cúmulo eminente de sus virtudes aleja toda sospecha de abuso y despotismo. Tal es el excelentísimo señor don Simón Bolívar, presidente de la República de Colombia, gobernador supremo del Perú, llamado con razón el Libertador, admiración de la Europa y gloria de la América entera (Vargas Martínez 14-15).

Aunque la obra y el pensamiento de Bolívar estuvieron presentes en México desde los días iniciales de su independencia, el pensamiento mexicano sobre él ha evolucionado a lo largo de los siglos. Hoy día, utilizando los diversos testimonios que existen, podemos reconstruir ese proceso de evolución e incluso distinguir hasta cuatro épocas distintas, separadas casi siempre, por puntos de vista polémicos:

- La primera es la época de admiración al guerrero, un guerrero modelo para la lucha de la independencia mexicana (Mier, Victoria, Guerrero, Bustamante).
- La segunda representa la prolongada disputa por su obra y su ideario (Alamán, Zavala).
- La tercera la forman escritores y políticos que vieron en el proyecto bolivariano un programa de integración étnico latinoamericano, aunque llegan a conclusiones distintas y a veces contrarias entre ellas (Bulnes, Pellicer, Gamio, Vasconcelos).
- La cuarta y última etapa es la contemporánea en la que los filósofos y los escritores de la época desean que el ideal utópico de sociedad feliz propugnado por Bolívar constituya su más importante mensaje (Cuevas, García, Robles, Zea).

Al comienzo hubo un profundo respeto y emocionado tributo de admiración para el guerrero vencedor de la tiranía española. El propio Iturbide, al día siguiente de su coronación, escribió el 20 de mayo de 1822 al Libertador una carta en la que dice entre otras cosas:

Recibid lo primero con agrado mi admiración por vuestro heroísmo, mis deseos de imitar las virtudes militares y civiles de que disteis repetidos testimonios, y no esquivéis vuestra amistad a un hermano y compañero que se honrará en merecerla¹ (Vargas Martínez 17).

Los periódicos *Águila Mexicana* (Nº 20 a 23 de 1824) y *El Sol* (Nº 66 a 69 de 1829) publican su biografía, caso insólito en la prensa de la época y *El Iris*, una de las primeras revistas ilustradas de la era republicana, publica en 1826 un paralelo entre Bolívar y Washington (tomo III, p. 90) (Vargas Martínez 16).

En 1844, *El Museo Mexicano* (México, tomo III) publica una extensa biografía de Bolívar, la primera que se conoce redactada por autores mexicanos.

¹Agustín I a Simón Bolívar, 20 de mayo de 1822.

En los últimos años de su vida Bolívar fue acusado, en casi toda América, de tener ambiciones absolutistas por algunos políticos tanto radicales como liberales. Pero él nunca fue monárquico por eso aunque podía establecer la monarquía y ser coronado teniendo todo el poder y el apoyo popular a su lado, no lo hizo. En la famosa carta que escribió a Páez, el 6 de marzo de 1826, donde afirma que “el título de Libertador es superior a todos los que ha recibido el orgullo humano por lo tanto, me es imposible degradarlo” (Vargas Martínez 11) se puede también ver un tono sarcástico cuando afirma:

En fin, mi amigo, yo no puedo persuadirme de que el proyecto que ha comunicado Guzmán sea sensato, y creo también que los que lo han sugerido son hombres de aquellos que elevaron a Napoleón y a Iturbide para gozar de su prosperidad y abandonarlos en el peligro. . . Diré a Ud. con toda franqueza que ese proyecto no conviene ni a Usted, ni a mí, ni al país. (Bolívar, *Obras Completas* 323)

No parece extraño, después de todo, que escritores políticos de relevante importancia como Lorenzo de Zavala o José María Luis Moca, tengan una visión recortada de Bolívar, donde sus defectos están magnificados y sus aciertos cuestionados. Hasta conservadores como Lucas Alamán, simpatizante del Libertador, lo comparan con Iturbide. Esta creencia sobre el monarquismo de Bolívar ha ocupado un lugar predominante entre los liberales mexicanos, siendo así que pensadores contemporáneos como Jesús Reyes Heróles y Emilio Rabasa atribuyeron a Bolívar la personalidad de un gobernante autócrata.

La Revolución Mexicana, que empezó en 1910, ha contribuido a cambiar el comportamiento mexicano hacia Bolívar y darle de nuevo un sitio adecuado en la Historia. Por las ideas socialistas y antioligárquicas del movimiento social mexicano, Bolívar ocupó nuevamente su título de libertador en la cultura mexicana. Isidro Fabela, célebre internacionalista; Venustiano Carranza, de los iniciadores de la lucha contra el Porfiriato y Presidente del país cuando se proclamó la Constitución de 1917; Manuel Gamio, uno de los fundadores de la moderna antropología mexicana; Lázaro Cárdenas, dirigente máximo de la revolución social y el joven filósofo José Vasconcelos fueron simpatizantes de Bolívar y han dejado testimonios escritos de sus ideas y de su admiración.

Gamio y Vasconcelos coinciden en la búsqueda de la integración por medio de la raza. Vasconcelos asocia la integración étnica con la confederación política de toda América. En sus obras *Simón Bolívar, una interpretación* (1931) y *Bolivarianismo y monroísmo* (1933) explica el nacionalismo latinoamericano de Alamán y lo une al continentalismo de Bolívar. La influencia de Vasconcelos en la sociedad mexicana y latinoamericana ha impulsado la formación de una conciencia mexicana que tiene por objetivo la federación de los pueblos de América.

Además, en la historiografía mexicana posterior a los años treinta se puede encontrar una imagen aún más favorable de la personalidad y la obra del Libertador venezolano. Todos los intelectuales, filósofos y escritores de la época que se ocupan de la obra de Bolívar, llevaron a cabo una verdadera campaña de actualización del pensamiento bolivariano. En esa misma época muchos inmigran-

tes intelectuales latinoamericanos establecidos en México, contribuyeron a la promoción de las ideas básicas del pensamiento de Bolívar desde México.

Resumiendo, se puede afirmar que en el siglo XIX, el positivismo y la confrontación entre liberales y conservadores condicionó la investigación y la correcta interpretación de toda la obra de Bolívar. Sin embargo, a partir del siglo XX las interpretaciones históricas de Francisco Cuevas Cancino, el discurso de Alfonso García Robles con motivo del bicentenario de Bolívar y los estudios filosóficos de Zea, y en particular su libro *Simón Bolívar, integración en la libertad* (1980), son intentos de interpretar, conocer y explicar, de modo correcto y más objetivo, las doctrinas, el discurso y el pensamiento del libertador venezolano Simón Bolívar.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta-Saignes M. *Introducción a Simón Bolívar*. México: Siglo XXI, 1983. Impreso.
- Ballesteros Goibrois, Manuel. *Historia de América*. Madrid: Ediciones Istmo Colegio Universitario. 1989. Impreso.
- Bolívar, Simón. *Escritos Políticos*. Selección e Introducción de Graciela Soriano. Madrid: Alianza, 1990. Impreso. El libro de bolsillo.
- Bolívar, Simón. *Obras Completas*. La Habana: Editorial Lex, 1947. Impreso.
- Chang-Rodríguez, Eugenio. *Latinoamérica, su civilización y su cultura*. Boston, Massachusetts: Heinle & Heinle Publishers, 1991. Impreso.
- Fox, Arturo. *Latinoamérica: Presente y pasado*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall. 1998. Impreso.
- Halperin Donghi, Tulio. *Historia Contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza editorial, 1993. Impreso. El libro de bolsillo.
- Vargas-Martínez, Gustavo. «Bolívar en el pensamiento mexicano». *Cuadernos Americanos, Nueva Época* 58 (1996): 11-26.
- Zea, Leopoldo. *Simón Bolívar, Integración en la libertad*. Caracas: Monte Ávila. Editores Latinoamericana. 1989. Impreso.

“BOLÍVAR UNAMUNESCO”: DISCURSO SOBRE LA CIVILIZACIÓN ESPAÑOLA

DIMITRIS FILIPPÍS
Universidad Abierta de Grecia

I. “PATRIOTISMO PANHISPÁNICO”

Al señalar la identidad quijotesca de Bolívar, Unamuno avaló su propio “patriotismo panhispánico”, que caracteriza el periodo de su madurez. Sinteticemos: en 1905 con la *Vida de Don Quijote y Sancho*, Unamuno repudia violentamente su primer periodo marxista, el de “¡Abajo el Quijote!”. A principios de 1907 en su artículo “Don Quijote y Bolívar”, Unamuno expresa la necesidad de “aumentar” su obra maestra sobre el Quijote, “incluyendo en ella pasajes de la vida del Libertador” (un proyecto que finalmente no llegó a realizar). Ahora bien, este periodo de madurez y de “Arriba el Quijote” culmina con la conferencia sobre Bolívar en el Ateneo de Madrid, el 28 de marzo de 1931¹.

Exactamente en esta «fase de Unamuno-“Excitador Hispaniae”» y en el marco de la campaña periodística “virulenta anti-régimen, anti-dinástica y anti-oligárquica”, el escritor bilbaíno hace el parangón entre el Quijote y el Libertador convirtiendo a ambos en los “estandartes de su panhispanismo” (v. Esquema 1)².

II. MÁXIMA PATRIA COLECTIVA

Para Unamuno “el Sancho de Bolívar fue la Humanidad que le siguió”. “La libertad no es un estado sino un proceso”, exclama Unamuno en otro texto (“Paz

¹ Y lo curioso es que el texto de aquella primera conferencia del escritor bilbaíno, después de su exilio, no se ha incluido en el capítulo de “Conferencias y discursos 1896-1935” del t. IX de las *Obras Completas* de Unamuno. García Blanco, Manuel. *Miguel de Unamuno: Obras Completas*. Madrid: Ed. Escelicer, 1968.

² Villena Garrido, Francisco. “Unamuno y Bolívar: Invención de un pasado”, en *América sin nombre*, n.3, 2002, hoy en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6036/1/ASN_03_14.pdf. También v. la introducción en la edición, *Miguel de Unamuno Americanidad. Prólogo de Nelson R. Orringer*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho. También Miguel de Azaola, José. “Simón Bolívar visto por Unamuno”, en *Mundo Hispánico*, v.6, julio 1948, p. 23-28. Además, Gómez Molleda, M. Dolores (ed.), *Actas del congreso Internacional del cincuentenario de Unamuno*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1989. Chaguaceda Toledano, Ana (ed.). *Miguel de Unamuno: Estudios sobre su obra II*. Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2003. Las citas del presente estudio provienen de estas obras.

en Guerra”). El protagonista de aquel proceso fue Bolívar, porque pudo tener “clara conciencia de su alta misión quijotesca y de su función de Libertador”. Al igual que la pareja de los héroes de Cervantes, Bolívar y la América Española “son a su vez una mezcla entre la realidad y la ficción”. Por todo esto “la historia en Bolívar, hombre de ideas y de ideales, fue verdadera leyenda”³.

Para Unamuno, Bolívar es un mito exactamente porque fue “un creador de patrias y de pueblos”. Y en su doble función de Libertador/Creador de Patrias consiguió dar a la Hispanidad conciencia de ser una “Máxima Patria Colectiva” y de formar “una común gran raza espiritual española”. Máxima Patria y raza espiritual se expresan a través de “la gran lengua española o hispanoamericana”: todos los “libertadores de la hispanidad pertenecen a esta común raza espiritual española, dado que piensan y por tanto sienten y obran en esta lengua”, que como toda lengua es la “sangre del espíritu”⁴.

Al sentirse orgulloso del origen vasco del Libertador, Unamuno apunta que “el venezolano Simón Bolívar fue un grandísimo español”, dado que “aprendió a pensar, a sentir y a querer en español”; por otra parte el Libertador destacó “como una de las más grandes y más universales figuras de esta común raza española”, gracias a su cultura hispánica, dado que en ella se impregnó de los ideales de la libertad. Estos ideales los defendió como militar (“hombre de acción”) y los expresó como intelectual (“hombre contemplativo y de pensamiento puro”).

Si Cervantes, guerrero antes que escritor, debió la gloria de su mano derecha a la pérdida de su mano izquierda; Bolívar, guerrero y militar, debió su fama por haber sido “un maestro en el arte de la guerra y de hacer patrias”. Al fin y al cabo, ambos, Cervantes y Bolívar, y cada uno a su manera, fueron a la vez “Aquiles y Homeros, héroes homéricos y condenados dantescos, historiadores e historiados”. Y aún más, ambos “al ser idealistas e ideólogos, hombres enteros y verdaderos, fueron humanos, muy humanos y por tanto divinos”. Cristo, Quijote y Bolívar, los tres “majaderos” y a la vez los tres misioneros. La famosa comparación con los tres majaderos es del mismo Bolívar y podría parecer la de un creído, pero no lo es: para Unamuno, la metáfora de Bolívar es la de un genuino héroe quijotesco, “teatral y enfático a la vez, pero nunca pedantesco, sino sincero y espontáneo”, antinomias propiamente españolas. “Español, cristiano y quijotesco”, la trilogía –esencia de la Hispanidad– se encarna, pues, en el Libertador, “que era español de origen, de formación, de alma”.

³ “La introducción al libro Simón Bolívar, Libertador de la América Española”, p. 1034-1044. De aquí en adelante para las citas que se refieren a Unamuno v. en el Esquema 1 (dichas citas a veces son adaptadas a las exigencias sintácticas).

⁴ Unamuno insiste en este concepto de “hablar y sentir en español” en casi todos los textos que se incluyen en el Esquema 1 y Bolívar encabeza la lista del catálogo con todos los otros “libertadores que hablan español” (Miranda, Sucre, San Martín, Rizal, Martí, Mitre). V. por ejemplo, “La fiesta de la raza” y “Don Bartolomé Mitre, español”.

III. HISPANIDAD, ITALIANIDAD Y HELENISMO

La síntesis anterior se basa en los conceptos que se repiten de una u otra forma en todos los textos que vemos en el Esquema 1. Con el Esquema 2 se ofrece un catálogo de las comparaciones o binomios que usó Unamuno en estos textos. Y el binomio principal es el de la Hispanidad/Hispanismo, esa “amplia categoría histórica espiritual”. “Hispanidad” pues, mejor que “Españolidad”, término que “aunque sinónimo en parte, es mucho más restringido, ya que designa “la pequeña España” (y lo mismo vale para “argentinidad” y otros términos afines, que designan más a las distintas naciones y menos al “espíritu hispánico supranacional”). “Digo Hispanidad y no Españolidad, precisa Unamuno, para incluir a todos los linajes, a todas la razas espirituales a las que ha hecho el alma terrena, el alma de un territorio con sus contrastes y contradicciones interiores”. Trátase pues, de un terreno muy vasto que se extiende desde “la Hispania de Hesperia”, o sea, “de los territorios orientales hispánicos, a los levantinos, a los de lengua catalana, a los que fueron cara al sol que nace, a la conquista del Ducado de Atenas hasta los de América Española”⁵. En este sentido, el Libertador fue el fundador de la América Española y no de la “América Latina”, denominación “espuria”, que le molesta mucho al escritor vasco al oír la usarse cada vez más “como si se hablara ahí el latín”⁶.

Unamuno, al insistir en desarrollar repetidamente el concepto de la Hispanidad, precisa que hay también otras grandes civilizaciones de espíritu “supranacional”. Así, menciona el angloamericanismo, con ocasión de distinguirlo del hispanoamericanismo; hace expresa referencia a la “Italianidad, imperecedera de Dante, de Garibaldi y de Mancini”⁷; mientras que citar a los autores del helenismo y de la “grecidad” fue su profesión, siendo uno de los mayores helenistas de su tiempo y buen conocedor de la cultura de la Grecia contemporánea⁸. ¿No es Mancini un Bolívar a la italiana? ¿No se anhelaba en los primeros periódicos griegos que deseaban a que llegase a la Grecia revolucionaria un jefe del rango de un “Bolívar”⁹? ¿No es Unamuno quien considera a Bolívar un héroe doceañista” y la Independencia como “resultado de una guerra civil entre las dos Españas en tierra americana”? De un lado estaban los españoles de corazón, los verdade-

⁵ “Hispanidad”, en *Obras Completas, op.cit.*, v. IV, p. 1081.

⁶ “Espuria”, porque “fue creada por los franceses para arrebatarle influencia a España”, v. en Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el Siglo XX*, Barcelona: Ed. Debate, 2009. Unamuno en otro texto-carta a Maeztu y a propósito de Bolívar habla de la necesidad de “fragar esta gran lengua española o hispanoamericana”, respetando algunas de sus formas castizas, (Méjico con la “j” y no con “x”). V. en “El pueblo que habla español” y “Méjico y no Mexico”, ambos comprendidos *Americanidad, op.cit.* p. 21-24 y 29-30.

⁷ “Sobre la Argentinidad”, *ibidem.*, p. 33-35.

⁸ Sobre la “grecidad” de Unamuno, v. en García Gallarín, Consuelo. *Léxico del 98*. Madrid: Editorial Complutense, 1998.

⁹ “Bolívar, o Apeleferotis (el Libertador)” homenaje del semanal *Istoriká* del diario griego *Elefcerotipía*, 29 de marzo 2001.

ros hijos de la madre patria liberal y de otro lado se encontraban los enemigos de aquellos, los hijos de la “madrastra” España monárquica¹⁰.

Es obvio que para Unamuno la sociedad española echaba de menos a un libertador al estilo de Bolívar. En este punto es necesario recordar las circunstancias de la coyuntura social y política concretas dentro de la cual se escribieron estos artículos sobre el “Bolívar unamunescos”.

IV. “JUVENTUD ESPAÑOLA BOLIVARIANA”

El primer artículo (“El pueblo que habla español”), contemporáneo a los hechos de 1898, es indicativo del clima general y presagia la inminente publicación de la *Vida de Don Quijote*. En 1907 apareció el segundo artículo (“Introducción al libro de Simón Bolívar...”), con ocasión de la edición de la *Historia constitucional de Venezuela* de José Gil Fortoul. Al hablar de aquel libro, Unamuno declara su preferencia “por la psicología más que por la sociología, por el individuo más que por la muchedumbre”. Para el iniciado lector de hoy esta declaración parece ser un llamamiento a la emancipación de los hombres, una incitación a que los hombres siguieran el paradigma bolivariano.

Este mismo ensayo posteriormente, en 1914, sirvió de introducción en un libro-homenaje al Libertador, cuya publicación coincidió con la declaración de la primera Guerra Mundial, en un momento en que según apostilló don Miguel “parece mucho más grande la figura del nuestro Bolívar, como guerrero, como estadista, como creador de patrias y sobre todo como hombre”¹¹.

El artículo de julio de 1920 (“La raza y la guerra civil”) coincide más o menos con su destitución del puesto de Rector en la universidad y con unas huelgas generales que crearon mucha agitación en Bilbao. Unamuno tiene una razón más para defender la españolidad, dado que ya corre el serio peligro de la descomposición del país¹². El artículo de mayo de 1921 (“Don Bartolomé Mitre, español”) coincide con la coyuntura de la campaña militar a Marruecos, y Unamuno se vio obligado a hacer referencia a la “libertad republicana” por la que lucharon en otros tiempos Mitre, Bolívar y los otros héroes en su intento de “desembarazar América del yugo del despotismo dinástico de los Borbones”.

Los artículos de 1923 representan, ni más ni menos, un homenaje a la memoria de los heroicos libertadores y mártires de la Independencia española y americana (aunque “es una lástima que no quepan entre ellos Cid, Pizarro, Prim y otros mitos más”). Estos textos se publican en el año del pronunciamiento de Primo, cuando Unamuno se exilia. Y según aclaró después, en marzo de 1931, con ocasión de aquel discurso que pronunció en el Ateneo, desde el exilio había

¹⁰ “Don Bartolomé Mitre” y “La raza y la guerra civil”, en *Obras Completas, op.cit.*, p. 641-643.

¹¹ Es el periodo de condena por el tribunal de Valencia a 16 años de presidio. Para este ensayo v. en el t. II de *Obras Completas*. También fue incorporado en otros libros del autor, De Unamuno, Miguel, *Soliloquios y conversaciones*. Buenos Aires: Colección Austral Espasa Galpe, 1979, p. 273-284.

¹² Este artículo parece haber influido en el líder socialista y amigo de Unamuno Indalecio Prieto. V. en Cabezas, Octavio: *Indalecio Prieto, socialista y español*. Madrid: Algaba ediciones, 2005, p. 110-112.

rechazado tanto el ramo de olivo que le envió el mismo Alfonso XIII, como la amnistía de un real decreto ya en uso, considerando ambos gestos actos de limosna y de hipocresía por parte de la dictadura¹³.

Aquella enésima comparación entre Libertador y Quijote se convirtió en un elogio al “quijotismo bolivariano de la juventud del país” que luchaba, como y con Unamuno, por la República y por la reforma universitaria. El maestro de Salamanca ironiza a quienes reprochan a estos jóvenes ser “mozalbetes pseudo-intelectuales” y pide que “le apunten de mozalbete honorario”. Dicha conferencia se aplazó (de finales de diciembre de 1930 a finales de marzo del año siguiente), no sólo a causa de las manifestaciones juveniles en contra de la reforma universitaria, sino también a causa de la sublevación de la guarnición de Jaca, el 12 de diciembre de 1930, que terminó con el fusilamiento de su capitán, Fernán Galán, a quien Unamuno en aquella ocasión lo comparó con Bolívar y Riego¹⁴.

Los otros conferenciantes ilustres (Rafael Altamira, don Álvaro de Albornoz, Pedro Sainz Rodríguez y Augusto Barcia) que intervinieron en las actividades del centenario de la muerte de Bolívar, aunque no vieron al Libertador con las lentes de Unamuno, lo cierto es que se vieron obligados a detenerse en las ideas del Bolívar unamunesco, ya que “cantaron y alabaron la gran hispanidad de Bolívar y las excelencias morales de este caudillo, que amó a la española, guerreó a la española, legisló a la española, y se murió como Quijote después de vivir como un héroe de Cervantes”¹⁵.

BIBLIOGRAFÍA

ABC- *Diario ilustrado* [Madrid] 14 de diciembre de 1930, año 26, número extraordinario. Impreso.

Ahora [Madrid] 29 de marzo de 1931. Web.

<<http://archivo.ateneodemadrid.es/index.php/digitalobject/showFullScreen/id/1403>>

Cabezas, Octavio. *Indalecio Prieto, socialista y español*. Madrid: Algaba ediciones, 2005. Impreso.

Chaguaceda Toledano, Ana (ed.). *Miguel de Unamuno: Estudios sobre su obra II*. Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2003. Impreso.

El Liberal [Madrid] 29 de marzo de 1931. Web.

<<http://archivo.ateneodemadrid.es/index.php/digitalobject/showFullScreen/id/1429>>

García Blanco, Manuel. *Miguel de Unamuno: Obras Completas*. Madrid: Ed. Escelicer, 1968.

García Gallarín, Consuelo. *Léxico del 98*. Madrid: Editorial Complutense, 1998.

¹³ La dictadura le había implicado en la conspiración de los acontecimientos violentos de noviembre de 1924 en Vera de Bidasoa. V. en Gómez Molleda M^a Dolores (ed.), *Actas del congreso Internacional del cincuentenario de Unamuno, op.cit.* Parte de este libro se puede ver también vía electrónica.

¹⁴ Para el ciclo de conferencias en el Ateneo, v. *Ahora*, en

<http://archivo.ateneodemadrid.es/index.php/digitalobject/showFullScreen/id/1403>

y para *El Liberal*, <http://archivo.ateneodemadrid.es/index.php/digitalobject/showFullScreen/id/1429>

(ambos diarios del 29 de marzo de 1931)

¹⁵ ABC *Diario ilustrado*. Madrid: domingo 14 de diciembre de 1930, año 26, número extraordinario (“La Universidad conmemora el centenario de la muerte de Bolívar”), p. 10.

- Gómez Molleda, M^a Dolores (ed.), *Actas del congreso Internacional del cincuentenario de Unamuno*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1989. Impreso.
- Miguel de Azaola, José. “Simón Bolívar visto por Unamuno”. *Mundo Hispánico* 6 (1948): 23-28.
- Unamuno, Miguel de, *Soliloquios y conversaciones*. Buenos Aires: Espasa Galpe, 1979. Impreso. Colección Austral.
- . *Americanidad*. Prólogo de Nelson R. Orringer. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Villena Garrido, Francisco. “Unamuno y Bolívar: Invención de un pasado”. *América sin nombre* (2002). Web <<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/>>.
- Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el Siglo XX*. Barcelona: Ed. Debate, 2009. Impreso.
- “Bolívar, o Apeleferotís (el Libertador)”. *Istoriká-Elefcerotipía*, 29 de marzo 2001. Impreso.

MIRANDA EN LA CLASE DE ELE

SUSANA LUGO MIRÓN-TRIANTAFILLOU
Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

Con el presente trabajo pretendemos reflexionar sobre la incorporación de elementos culturales, en concreto históricos, en la realidad del aula de ELE. Partiremos de una aproximación teórica donde analizaremos brevemente el tratamiento de la cultura en las clases de lengua extranjera, para a continuación presentar su aplicación práctica a través de diferentes propuestas pedagógicas aplicables a los distintos niveles que recomienda el *Marco Común de Referencia para las Lenguas* (2006), centradas en la figura de un conocido personaje venezolano, el general Sebastián Francisco de Miranda.

1. EL COMPONENTE CULTURAL EN EL AULA DE ELE.

Sobre el tratamiento del contenido cultural en las clases de lenguas extranjeras habría que destacar dos aspectos relevantes que se han venido a concretar tras el devenir histórico de esta enseñanza. Por un lado, el propio hecho de la integración de estos contenidos dentro del *currículum*, pues efectivamente, se ha llegado a un consenso común sobre la idea de que enseñar lengua es mucho más que estructuras, léxico y gramática; que enseñar una lengua implica asimismo introducir al alumno en una nueva realidad, una nueva sociedad y por ende una nueva cultura. Y por otro, que cuando hablamos de cultura nos referimos a todos los aspectos que incluye este término. Así pues, la cultura incluye tanto lo que entendemos por “instituciones” culturales establecidas, es decir, arte, literatura, música, teatro pero también política o economía, esto es, el conjunto de conocimientos adquiridos a partir de la formación académica y que no es patrimonio de todos los hablantes, la “cultura legitimada” (Miquel 2004); como asimismo la cultura con minúsculas o cultura (a secas), denominación que han dado Miquel y Sans (17) a la vida cotidiana con sus usos y costumbres, a lo referido a la forma de pensar de un grupo social y a su manera de categorizar la realidad, a sus creencias y valores, a sus patrones adquiridos de conducta. Todo lo no dicho que comparten y dan por sobreentendido los hablantes de una misma sociedad y que Miquel denominaría posteriormente “cultura esencial” (516), por

tratarse de un saber imprescindible para lograr la competencia comunicativa, conocimiento que conformará el componente sociocultural o sociolingüístico¹.

Así, en lo referente a la enseñanza de lenguas extranjeras, hoy en día nadie duda en considerar el lenguaje un fenómeno social que reúne la práctica lingüística con la cultural, que lengua y cultura son dos realidades indisociables que forman un todo en el proceso de adquisición de la competencia comunicativa. Ahora bien, si tenemos en cuenta que el acervo cultural de los hablantes de una comunidad lingüística se conforma tanto del saber enciclopédico o “cultura de prestigio” como de ese conocimiento más antropológico o sociológico de la “cultura de lo cotidiano”, en consecuencia, sería preferible que nuestros alumnos fueran instruidos en ambos.

A lo largo de la historia de la enseñanza de idiomas el tratamiento que ha recibido la cultura ha ido variando. Hasta mediados del siglo pasado (los métodos de gramática-traducción, estructuralistas, audiolingual, etc.) la cultura era algo más bien anecdótico. A partir de la década de los 70, con la aparición del enfoque nocio-funcional y posteriormente el comunicativo, se empieza a fomentar la inclusión del componente sociocultural. No obstante, en los últimos años se ha valorado en mayor medida lo relacionado con los usos y costumbres de la comunidad de la lengua meta en detrimento de la “cultura legitimada”, que queda en muchas ocasiones relegada a cursos específicos de cultura y civilización. Nosotros coincidimos con De Luis Sierra en que es un error omitirla de nuestra práctica docente porque la idiosincrasia de un pueblo también es fruto y manifestación que se define a través de ella y que, por supuesto, no es necesario hacer de nuestros alumnos unos especialistas en Arte o Historia, ni dar una visión academicista, basta con hacerles partícipes de esta realidad cultural en la medida en que “determinados productos artísticos o momentos concretos de la historia de un país pueden explicar muchas de esas creencias, valores, códigos” (Luis Sierra 20-21). Esto lo vemos por ejemplo en el léxico, donde la motivación de numerosas expresiones idiomáticas o refranes proviene de hechos históricos, obras artísticas, personajes relevantes: *más se perdió en la guerra de Cuba, al buen callar llaman Sancho*, etc.; sin duda en las festividades nacionales o regionales: 6 de diciembre día de la Constitución (España), 24 de junio Batalla de Carabobo (Venezuela), 15 de septiembre día de la Independencia (Honduras, Nicaragua, Costa Rica, El Salvador).

¹ El concepto de competencia comunicativa surge en los años setenta de la mano de D. Hymes, pero punto de referencia teórico para el constructo de la competencia comunicativa conformará el trabajo de Canale y Swain (1980), después ampliado por Canale (1983) (Llobera, 1995:63-81), donde encontramos entre sus cuatro componentes o subcategorías: la competencia sociolingüística.

2. MIRANDA: PROPUESTA DIDÁCTICA

Como hemos venido diciendo, los hechos y personajes históricos se pueden incorporar en nuestras clases de lengua extranjera porque también ayudará a nuestros alumnos a poder desenvolverse en la sociedad de la lengua meta que aprenden, ya que así les ofrecemos un retrato completo de la situación socio-cultural de los países hispanohablantes. El profesor a su vez, debe elegir aquellos aspectos de la Historia que sean motivadores para sus estudiantes, que les ayuden a relacionar sus culturas, etc., pues no olvidemos que los manuales que comúnmente utilizamos para nuestro trabajo como profesores de lengua española a extranjeros, dado su carácter generalizador, no suelen integrar todos aquellos aspectos que puedan interesar a nuestros alumnos sobre la vida y cultura de los países hispanos.

En nuestro caso, la elección viene instigada por diversos motivos. El 28 de marzo de 1750 nació en Caracas, Venezuela, el general Francisco de Miranda, precursor de la independencia venezolana y latinoamericana. También en ese mismo mes, el 25 de marzo, se celebra en Grecia el aniversario de las guerras de liberación, de modo que nuestra propuesta puede ser llevada al aula en ocasión de la celebración de tal efeméride. Grecia, con sus guerras de liberación tan cercanas temporalmente a las de las naciones americanas, es un terreno fértil para desarrollar esta temática entre nuestros alumnos. No hemos de olvidar que, a su vez, Miranda fue el primer americano que visitó las tierras helenas. En 1786 pasó tres meses recorriendo importantes lugares de Grecia, en la idea de acercarse a la realidad de aquel mundo clásico que tanto le había inspirado. Testimonio de ese viaje es su *Diario de viajes*, donde nos da una interesante visión personal de la Europa de la época, que recorrió a lo largo y ancho durante cuatro años. Recientemente ha sido traducida al griego la parte de su diario donde narra su estancia en territorio griego (Miranda, *Ο Μιράντα στην Ελλάδα*). Como testimonio de su paso por el Peloponeso, en la ciudad de Nemea han erigido recientemente un busto de Miranda. Todo ello hace que Francisco de Miranda sea para los griegos uno de los pocos personajes históricos hispanos con los que existen lazos cercanos, y *a priori* incrementa la predisposición e interés del alumnado grecófono por su persona.

La propuesta didáctica que hemos elaborado se conforma de tareas de poca extensión para que puedan ser incorporadas a cualquier programa de lengua y no solo en la clase concreta de cultura; para que el docente pueda recurrir a ellas en cualquier momento de su trabajo en el aula. Así, se trabajan las distintas destrezas en la idea de que haya una práctica variada que atienda tanto a la forma lingüística como al objetivo comunicativo. A su vez, las hemos dividido según los niveles de aprendizaje que indica el *MCER* con el fin de facilitar su adecuación a los discentes.

Fuente de inspiración para las mismas han sido películas que tratan la vida y los acontecimientos en los que participó nuestro personaje, pues sin duda el cine es una herramienta motivadora y muy adecuada para introducir tanto el contenido

histórico como los aspectos lingüísticos y culturales que deseamos. Permitirá a los estudiantes aprender hechos, fechas y nombres destacados de aquellos acontecimientos que rodean la vida de Miranda, pero además les acercará a distintos tipos de discurso, registros, acentos, léxico específico, etc. En definitiva, hemos intentado crear un material que tenga una utilidad práctica y del que profesores y alumnos saquen provecho, siendo nuestra principal pretensión que disfruten mientras enseñan y aprenden, respectivamente, la historia de Venezuela.

3. ACTIVIDADES PARA LOS NIVELES A2-B1.

Para estos niveles hemos elaborado actividades que instruyan al estudiante sobre la persona de Francisco de Miranda: datos biográficos, personalidad y gustos, así como sus viajes. Contenidos directamente relacionados con los que se trabajan en los primeros niveles de aprendizaje: presentarse a sí mismo, hablar de gustos y preferencias. Como material audiovisual de apoyo hemos elegido la película del belga afincado en Venezuela Jean-Charles L'Ami, intitulada "Nuestro Miranda" (2007). Es una biografía en dibujos animados donde se narran los viajes y combates de Miranda y, sobre todo, su persistencia y entusiasmo por las ideas y la libertad. Interesante es destacar que los dibujos han sido realizados por niños venezolanos².

Somos conscientes de que en estos niveles iniciales el uso del género cinematográfico es escaso. El limitado conocimiento de la lengua meta por parte de los alumnos, nos lleva a pensar que no podrán comprender la historia que se les está mostrando y en consecuencia no solo se aburrirán sino que incluso llegarán a sentirse un poco frustrados ante la imposibilidad de descodificar el mensaje. No obstante, consideramos que la obra de L'Ami es realmente una herramienta idónea para estos niveles iniciales pues, a las ventajas que en sí mismo nos ofrece el uso del cine en la clase (es un recurso motivador y atractivo, con gran capacidad educativa, vehículo de contenidos socioculturales y lingüísticos) le debemos sumar la gran capacidad sugestiva que la imagen juega en esta creación de Jean Charles y su imbricación con la palabra. En efecto, contamos con un documento que se nos muestra particularmente adecuado para ayudar a compensar las limitaciones lingüísticas que puedan tener estos aprendientes, ya que se trata de una narración en la voz de una niña con una elocución lenta y sosegada, cuya línea argumental es fácilmente aprehensible dadas las estructuras lingüísticas y léxico simple, narración cronológica que resalta personajes, lugares y fechas incluso de forma escrita en la pantalla. Positivo asimismo es el hecho de que no es necesario presentar la cinta completa, pues su estructura nos permite trabajarla en breves pases de entre dos y cinco minutos.

² La idea del filme surgió luego que L'Ami conociera a Norma Courlaender, quien venía trabajando con una iniciativa en la ciudad de Santa Ana de Coro, capital del municipio Miranda, llamada "Los Niños con Miranda", en la cual un grupo de niños y adolescentes de la Escuela Básica Julio César Parra de Zumuruquare fusionaba diversas formas de expresión para representar la vida del prócer.

Antes de visualizar la película es recomendable acercar al alumno a la temática y contexto de la misma para que no se enfrente directamente a un *input* que desconozca por completo. En esa idea proponemos elaborar ejercicios que lo familiaricen con lo que va a ver, pero que al tiempo sirvan a objetivos y contenidos didácticos específicos de la clase ELE, como puede ser la práctica morfológica de los tiempos verbales, de la comprensión lectora, etc. Estas actividades de aprendizaje de la forma, darán énfasis a los contenidos que desarrollarán posteriormente los alumnos en las actividades de comunicación. Mostramos a continuación varios ejemplos que el profesor siempre podrá manipular en consonancia con las necesidades de sus alumnos.

3.1. Actividades para antes del visionado

Dado que la película de L'Ami se centra principalmente en la figura de Miranda como hombre, hemos ideado ejercicios que familiaricen al alumno con los rasgos y características de esta figura. Con ese fin, hemos seleccionado textos biográficos y como tipología de actividades proponemos:

- Completar un texto (poner los verbos en el tiempo adecuado o completar con léxico, etc.)
- Ordenar un texto.

Nivel B1
Miranda: el hombre

- **Esta biografía de Miranda está desordenada. Ayudándote del cuadro de contenidos de la derecha intenta encontrar el orden adecuado.**



The screenshot shows the Wikipedia page for Francisco de Miranda. On the right side, there is a table of contents with the following items:

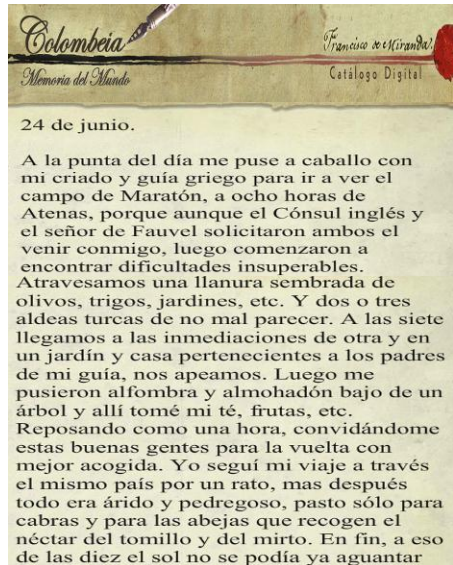
Contenido [ocultar]	
1	Infancia y vida familiar
2	Educación
3	Primeros viajes
3.1	En Madrid
3.2	Primeras campañas
4	Misiones en Norteamérica y las Antillas
5	En Estados Unidos
6	En Europa
6.1	De Inglaterra a Rusia
7	Miranda en la Revolución Francesa
8	América del Sur (1806-1812)
9	Prisión y muerte

c) comprensión lectora de un texto.

Interesante para esta actividad sería seleccionar textos que tengan diferentes formatos y registros de modo que sirva como fuente para trabajar asimismo la competencia discursiva: la sinopsis de las películas que tratan la vida de Miranda, artículos de periódico como el que aparece en *La Voz* “Miranda el primer criollo internacional” (28-3-2011) o incluso algún escrito de Miranda, convenientemente adaptado. A modo ilustrativo, añadimos un ejercicio con preguntas de comprensión lectora cuya fuente es un fragmento del *Diario de Viajes* de Miranda, incluido dentro de los 63 tomos de su Archivo General, en concreto de la parte dedicada a su viaje a Grecia en 1786 (Tomo IX)³.

Lee el texto una vez y contesta a las siguientes cuestiones:

1. **El texto trata sobre**
 - A) las bellezas de un lugar
 - B) los recuerdos de un viaje
 - C) las particularidades de Maratón
2. **Este texto es un fragmento de**
 - A) una guía turística
 - B) un diario personal
 - C) una carta personal



Tras leer una vez más el texto, indica si las siguientes afirmaciones son Verdaderas Falsas o No se dicen en el texto.

Salió para Maratón a las 8:00
 El Cónsul inglés y Fauvel no lo acompañaron
 Llevaba consigo un guía y mapas del lugar
 Tomó té en casa de unos desconocidos
 La región le pareció seca y rocosa
 Hacía mucho calor

3.2. Actividades durante el visionado

Aunque no son obligatorias, si se visualiza la película por partes, se pueden incluir actividades de deducción o de comprensión auditiva sobre alguna infor-

³ El archivo personal de Miranda o *Colombeia* como él mismo lo denominaba, se encuentra digitalizado y asimismo el manuscrito original en forma transcrita o traducida en www.franciscodemiranda.org/colombeia/.

mación o aspecto con el cual se quiera trabajar posteriormente. A continuación ofrecemos algunas muestras.

Minuto 5:00-3:00. Se describen los gustos e intereses de Miranda.

Nivel A2-B1 **Miranda: el hombre**

• **Escribe los nombres de estas actividades.**

			
1	2	3	4
			
5	6	7	8

• **Mientras ves la película, señala cuáles de estas cosas le gustaba hacer a Miranda.**

Minuto 12:00-18:15. Se nos informa sobre los lugares visitados por Miranda y los personajes que fue conociendo en ellos. Se les pasa a los alumnos un mapa para que al tiempo que están viendo la película, marquen en él los países que visita Miranda. Otra posible actividad para esta parte del visionado es hacerles trabajar con las personalidades que Miranda conoce en esos viajes. Se puede elaborar un ejercicio de relacionar nombres (Catalina de Rusia, George Washington, Napoleón Bonaparte, etc.) con imágenes de la película en la que aparecen estos personajes o simplemente hacer que los alumnos elaboren una lista con los nombres que ellos puedan entender.

3.3. Actividades para después del visionado

Es el momento de profundizar y ampliar la información que los alumnos han podido comprender a través del visionado. Se proponen actividades de búsqueda o confrontación de datos por parte de los alumnos para realizar actividades de producción, ya sea oral o escrita. Algunas actividades podrían ser como las siguientes.

a) Imaginad que queréis incluir en vuestro blog una breve entrada sobre la figura de Miranda. En parejas, escribid un breve texto que ponga de relevancia su personalidad, describiendo los rasgos y características de Miranda en relación a su formación e intereses.

b) En la película se nos habla de los muchos países que visitó Miranda. Ahora, en grupos de tres/cuatro personas, dispondréis de 5 minutos para completar la información que conocéis buscando en Internet⁴. A continuación señalad en el

⁴ La búsqueda en Internet puede ser sustituida por material impreso proporcionado por el profesor.

mapa los lugares que recorrió y las fechas. Una vez finalizada la actividad, un grupo expondrá ante el resto de la clase la información que ha encontrado con el fin de que los demás puedan ir comprobando sus datos o añadir aquellos que le falten al grupo que expone.

c) En grupos de tres/cuatro personas elegid 2 de los personajes famosos que conoció Miranda para explicar ante la clase cuándo, dónde y bajo qué condiciones se conocieron. Podéis ampliar o completar la información que conocéis a través del visionado consultando en Internet.

4. ACTIVIDADES PARA LOS NIVELES B2-C1.

Para estos niveles hemos seleccionado el largometraje “Miranda regresa” (2007) de Luis Alberto Lamata. Su visionado se puede hacer completo o por partes, ya sea en la clase, ya en la casa. En caso de hacerlo por partes, proponemos tres pases teniendo en cuenta los periodos cronológicos. El primero comprendido desde su primer viaje a España en 1771 hasta su salida de Norteamérica en 1785 hacia Inglaterra, donde va para buscar alianzas. El segundo periodo comprendido desde 1785 (donde busca entrevistarse con el primer ministro inglés Pitt) hasta su primera incursión libertadora a Venezuela en 1806. Y el último segmento que comprende desde su retorno a Inglaterra, su encuentro con Bolívar, el posterior retorno a Venezuela y la capitulación de 1812, hasta su fallecimiento en 1816.

Se busca que en estos niveles el visionado sea a la vez el punto de partida para el desarrollo de las destrezas orales y escritas, de forma que los hechos, fechas y nombres destacados sirvan como fuente para conocer la historia desde un punto de vista más reflexivo, promoviendo la autonomía de aprendizaje, conociendo las actitudes y creencias de la época, etc. El objetivo es que amplíen el tema de la película a partir de actividades de discusión, redacción, opinión... En relación a los contenidos lingüísticos, a través de estas películas se les familiariza con los acentos caribeños, con el lenguaje no verbal a través de diálogos contextualizados, así como con léxico y estructuras que el docente puede seleccionar dentro del pase de la cinta en relación a los contenidos que se están trabajando en clase.

4.1. *Actividades para antes del visionado*

Es fundamental que antes del pase de la película acerquemos al alumnado a la temática y contexto en que se desarrolla la historia. No se trata de adelantar el contenido temático sino de motivar a nuestros alumnos introduciéndolos en el ambiente, creando expectativas e informando sobre aspectos relevantes de lo que van a visionar. Con ese fin, el profesor puede recurrir a varias técnicas para estimular en el alumno estrategias de observación, como puede ser una “lluvia de ideas” para activar el conocimiento previo de los alumnos sobre el personaje y su circunstancias históricas, afianzar nociones de vocabulario, etc. Presentar escenas o imágenes de la película para que intenten descubrir el momento

histórico, el lugar, la trama, etc. Hacer preguntas, pasar textos o realizar sencillas actividades que los acerquen a la temática. A modo ilustrativo proponemos:

- a) Pase del trailer de la película y puesta en común de toda la clase para hablar sobre la hipótesis del argumento.
- b) Trabajar con distintas sinopsis del filme ejercicios de léxico, de comprensión de lectura, de reescritura, etc. Servirá igualmente para auto-evaluar las hipótesis hechas sobre el tema de la película.
- c) Búsqueda en Internet por parte de los alumnos para encontrar información sobre el contexto histórico-social y los personajes que se verán en la película.

4.2. Actividades durante el visionado







El trabajo con documentos tan largos hace recomendable el realizar actividades para el momento en que la clase está viendo la película, y aún más si el visionado se realiza en casa. De esta forma nos aseguramos que el grupo prestará atención a aspectos con los que posteriormente tenemos previsto trabajar. Entre este tipo de actividades tenemos.

- a) *¿Dónde y cuándo?* Se les facilita a los alumnos una lista con nombres de personajes históricos, lugares o acontecimientos que aparecen en la película. Los alumnos habrán de localizarlos durante el visionado, para luego en una puesta en común hablar sobre la relación que tienen con el personaje de Miranda, la importancia que guardan para la vida y obra del generalísimo, etc;
- b) *¿Quién soy?* Se les da la descripción de algunos personajes o se les entrega una breve biografía de estos, pero sin los nombres, de modo que puedan descubrir de quién se trata mientras ven la película y poner los nombres a esas biografías o descripciones de personajes;
- c) *¿Quién lo dijo?* Cada alumno recibe una o varias fichas con fragmentos de diálogos que han de localizar en la historia, o bien, hacer que relacionen diálogos con escenas de la película.

Nivel B2-C1

Miranda: el héroe

- Anota junto a cada imagen dónde, cuándo y con quién está Miranda.

 <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	 <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>
 <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	 <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>
 <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	 <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>

4.3 Actividades para después del visionado

Como referimos anteriormente, para estos niveles se busca realizar tareas o actividades menos dirigidas, de tipo abierto, para que los alumnos se involucren mayormente en el proceso de realización. En esa idea hemos ideado las siguientes actividades.

- a) *La verdadera historia de...* El profesor selecciona algún texto sobre los acontecimientos que aparecen en la película donde introduce una serie de afirmaciones falsas. Los alumnos deberán encontrarlas y reescribir el texto definitivo. El profesor a continuación pondrá en la pizarra o en una diapositiva las informaciones falsas. Otra opción para esta misma actividad es que los alumnos en parejas o grupos escriban el texto e introduzcan ellos mismos informaciones falsas. Luego, cada pareja o grupo leerá ante la clase su texto y los demás deberán identificar esos datos erróneos.
- b) *Historiando.* En grupos de cuatro o cinco personas escribirán tarjetas con preguntas relacionadas con lo visto en la película. Se harán tarjetas en relación a diferentes temáticas: léxico, fechas, personajes, acontecimientos, etc. Cada tarjeta tendrá una pregunta y tres posibles contestaciones. La contestación verdadera irá escrita por detrás. Al finalizar el trabajo en grupos, se reunirán todas las tarjetas y se jugará entre toda la clase.
- c) *Hispanos en la Historia.* Se trata de un concurso. Para ello se dividirá la clase en grupos de cuatro personas y prepararán una presentación de alguno de los personajes que haya salido en la película. Expondrán ante toda la clase su trabajo y a continuación se votará entre todos cuál es el personaje que merece tener un papel destacado en la Historia.

d) *Noticiero de la Historia*. Se pide de los alumnos que actúen como periodistas de aquella época y que utilicen la información recabada para redactar y grabar en vídeo un telediario sobre los acontecimientos que ocurrieron. La clase se dividirá en grupos y cada uno trabajará una noticia diferente, entre estas micro-noticias se puede proponer a los alumnos que desarrollen los fotogramas que se les ha facilitado: Miranda juzgado en Francia, Miranda se entrevista con la zarina de Rusia, Miranda entra en Coro, etc. o bien que ellos elijan las noticias que consideren más importantes; que realicen una entrevista a Miranda, que recreen en televisión el diálogo polémico entre Bolívar y Miranda, que hablen sobre la ruta del Leandro, etc.

A modo de conclusión quisiera referir que, en efecto, introducir temas históricos dentro de nuestra programación de lengua permite a nuestros alumnos conocer más de la cultura del idioma que aprenden al tiempo que se expresan y comunican en la lengua meta. La lengua es parte de la cultura y cuanto más inmersos están en ella, más aprenden de aquella. Dedicar tiempo a los aspectos históricos con una metodología pedagógica que distienda a los alumnos y los motive, que los lleve a conocer las circunstancias históricas de otros lugares del mundo, a reflexionar y debatir sobre ello, son sin duda objetivos a los que como docentes de lenguas extranjeras debemos aspirar.

BIBLIOGRAFÍA

- Bastin, Georges L. “Francisco de Miranda, «precursor» de traducciones”. *Boletín de la Academia Nacional de Historia de Venezuela* 354 (2006): 167-197. Impreso.
- Canale, Michael. “De la competencia comunicativa a la pedagogía comunicativa del lenguaje”. 1983. Ed. M. Llobera, *La competencia comunicativa*. Madrid: Edelsa, 1995. Impreso.
- Luis Sierra, Marta María de. “Cultura con “C” en la clase de ELE: propuestas didácticas”. *Biblioteca Virtual II* (2010). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Web. Marzo 2011 <<http://www.educacion.gob.es/redele/>>.
- Miquel, Lourdes. “La subcompetencia sociocultural”. Un ingrediente más de las clases de lengua *Cable 9* (1992): 15-21. Impreso.
- Miquel, Lourdes y Neus Sans. “El componente cultural:”. *Vademécum para la formación de profesores*. Dirs. J. Sánchez Lobato e I. Santos Gargallo. Madrid: SGEL, 2004: 511-531. Impreso.
- Miranda, Francisco de. *O Miránva stin Elláda*, Trad. Γιώργος Σκιάν ης. Αθήνα: ΚΨΜ, 2009. Impreso.
- . *Colombeia digital*. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Gobierno Bolivariano de Venezuela. Web. Marzo 2011 <www.franciscodemiranda.org/colombeia/>.

FILMOGRAFÍA

Miranda regresa

Dirección: Luis Alberto Lamata. Guión: Henry Herrera, Angélica Vaulla. País: Venezuela. Género: biografía-drama-historia. Duración: 145 minutos. Año de producción: 2007.

Nuestro Miranda

Dirección: Jean-Charles L'Ami. Guión: Jean-Charles L'Ami, Verónica Zubillaga, Norma Courlaender, Agustín García. País: Venezuela. Género: biografía animada. Duración: 60 minutos. Año de producción: 2007.

ΜΠΟΛΙΒΑΡ DE ENGONÓPOULOS Y SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

ANTHÍ PAPAGEORGIU

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

LIDIA MANATOU

Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY)

MAILA GARCÍA AMORÓS

Universidad de Granada

En esta ponencia vamos a hacer una breve presentación del poema *Μπολιβάρ*, ένα ελληνικό ποίημα para a continuación centrarnos en algunos problemas surgidos durante su traducción al español. *Μπολιβάρ* es uno de los más conocidos poemas del destacado poeta y pintor griego Nikos Engonópoulos. Fue escrito en 1942, justo después del regreso del poeta del frente albanés, donde había sido preso. Al principio, el poema circuló solo en manuscritos y tuvo un gran eco entre el público lector que vio en él un acto de resistencia contra el conquistador. Cabe señalar que *Μπολιβάρ* es la primera obra poética de Engonópoulos que fue bien recibida, no solo por el público, sino también por los críticos que hasta entonces se habían mostrado muy reticentes hacia su obra, en parte a causa de un malentendido acerca de lo que era el surrealismo (Αμπατζόγλου 17). Finalmente, el poema fue publicado en 1944 por las ediciones *Ikaros* con el título *Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα* [*Bolívar, un poema griego*] y al cabo de unos años, en 1947, apareció su primera traducción al francés por Robert Levesque. En la lengua española apareció en 1981 traducido por Miguel Castillo Didier (Editorial Arcadia y La Juventud Griega de Venezuela).

El título del poema extraña al lector porque es contradictorio. ¿Un poema griego que elogia al Libertador venezolano? No obstante, eso tiene su explicación. *Μπολιβάρ* es un poema griego y universal a la vez, donde se mezclan gentilicios, imágenes, palabras extranjeras con situaciones griegas; es un himno a la libertad. Pero esa contradicción que aparece en el título se puede explicar también desde otra perspectiva. *Μπολιβάρ* es un poema griego pero la época en la que fue escrito no era oportuna para aparecer como tal, pues la idea central era la lucha por la libertad. Según Beaton, el poeta usa una técnica de despiste, una

coartada para evitar la censura de los Nazis (Beaton 237-238). De este modo *Μπολιβάρ* pretende ser algo diferente mientras que, al mismo tiempo, declara su identidad. Este juego entre contradicción y revelación se nota en varias partes del poema y sobre todo en el juego entre la presencia y la ausencia de los personajes que aparecen en él (*Διαλησμάς* 215).

Por una parte tenemos la figura central de Simón Bolívar, presente en todo el poema; es el Libertador que luchó por la independencia de los estados sudamericanos y que a través de la mirada del poeta se transforma en símbolo griego y universal que encarna la lucha por la libertad de todos los pueblos y con el cual se identifica el mismo poeta, como se puede ver en el siguiente verso: “*Ένα μονάχα είναι γνωστό, πως είμαι ο γυιος σου*” ‘Una cosa solamente es segura, que soy tu hijo’.

La segunda figura, ausente esta vez, es la del héroe de la revolución griega Odisseas Androutsos al cual el poeta admiraba. Ambas figuras, en el poema, representan valores universales:

Κι αυτά όχι για τα ότι κι οι δυο τους υπήρξαν για τις
πατρίδες, και τα έθνη, και τα σύνολα,
κι άλλα παρόμοια, που δεν εμπνέουν,
Παρά γιατί σταθήκανε μέσ’ στους αιώνες, κι οι δυο τους,
μονάχοι πάντα, κι ελεύθεροι, μεγάλοι,
γενναίοι και δυνατοί.

La tercera figura es la del mismo poeta que reparte el espacio y el tiempo (*Χρυσανθόπουλος* 90).

Pasemos ahora a ver algunos aspectos de la traducción de este poema al español. Es bien sabido que emprender la traducción de una obra poética supone un gran esfuerzo por parte del traductor porque es una tarea tan difícil que no son pocos los que la consideran imposible. Esta dificultad no consiste tanto en la comprensión y transmisión del mensaje, como en otros tipos de traducción, sino en la reproducción del mismo efecto que causa el original al lector mediante los efectos estilísticos. En el lenguaje poético las palabras adquieren un peso particular; el sonido que emiten, las connotaciones que traen, las emociones que despiertan en el lector, hasta el orden que tienen son elementos importantes que es imposible trasladar en su totalidad en la lengua meta. El poeta austriaco Rilke había dicho característicamente que las palabras que usamos todos los días, desde las más complicadas hasta las más sencillas, como los artículos, adquieren un sentido diferente cuando se usan en el lenguaje poético (Steiner 251).

La traducción de *Μπολιβάρ*, como leemos en un estudio del traductólogo David Connolly, no presenta tantas dificultades como las demás obras de Engonópoulos a nivel léxico, sintáctico, semántico y de registro porque en este poema se hace uso de un lenguaje más sencillo y más directo, exento de elementos rebuscados y con menor uso del griego purista (Connolly 202). Eso no significa que el traductor no va a tener ninguna dificultad, todo lo contrario, en el poema aparece un vocabulario específico que se usaba solo durante la revolución, como son los

vocablos “ντολάπια” y “κουμπάρδες”. Engonópoulos explica el significado de esas palabras en las notas que acompañan al poema pero el efecto que tienen es difícil, a veces imposible, de transmitir por el traductor. Además en algunos pasajes abunda el leguaje idiomático de Epiro.

Sin embargo, el interés y la dificultad que presenta este poema a la hora de traducirlo reside en las numerosas referencias culturales y las alusiones socio-históricas que hace y que forman parte del elemento comunicativo y emotivo de la lengua (Connolly 201). Por ejemplo leemos en *Μπολιβάρ* el siguiente pasaje:

Στο μέλλον, το κοντινό, το μακρινό, σε χρόνια, λίγα,
πολλά, ίσως από μεθαύριο, κι αντιμεθαύριο,
Ίσαμε την ώρα που θε ν' αρχινήση η Γης να κυλάη
άδεια, κι άχρηστη, και νεκρή, στο στερέωμα,
Νέοι θα ζυπνάνε, με μαθηματικήν ακρίβεια, τις άγριες
νύχτες, πάνω στην κλίνη τους,
Να βρέχουνε με δάκρυα το προσκέφαλό τους,
αναλογιζόμενοι ποιος είμουν, σκεφτόμενοι
Πως υπήρξα κάποτε, τι λόγια είπα, τι ύμνους έψαλα.
Και τα θεόρατα κύματα, όπου ξεσπούνε κάθε βράδυ στα
εφτά της Ύδρας ακρογιάλια,
Κι οι άγριοι βράχοι, και το ψηλό βουνό που κατεβάζει τα δρολάπια,
Αέναα, ακούραστα, θε να βροντοφωνούνε τ' όνομά μου.

El verso “στα εφτά της Ύδρας ακρογιάλια” ‘en las siete de Hydra orillas’ es caracterizado por Kehagioglou como enigmático porque esta isla, conocida durante la revolución griega como “la pequeña Inglaterra”, no tiene siete orillas y considera muy probable que haga alusión a las siete cabezas de la Hidra mitológica (236). Un elemento que refuerza esta interpretación es el hecho de que en la edición de *Ikaros* de 1968, al lado de este pasaje aparece la imagen de San Jorge, patrón de Inglaterra, vestido con la vestimenta tradicional griega y luchando contra un dragón en una orilla (236). Esta alusión cultural de difícil interpretación incluso para el lector griego, ¿hasta qué punto se puede entender por un lector que pertenece a una cultura diferente?

Otro caso que nos llama la atención es el famoso verso “Μπολιβάρ, είσαι ωραίος σαν Έλληνας”. En los apuntes de Engonópoulos leemos que “Lo de ser griego no tiene que ver con el origen sino con la cultura”; está claro pues que Bolívar en los ojos del poeta es portador de valores universales. La traducción es “Bolívar, tienes la belleza de un griego” y no “Bolívar eres guapo o bello como un griego” que alude a la belleza física. Pero, hay más que decir sobre este verso. En la época en que se escribió este poema era conocido el siguiente dicho proferido por políticos y periodistas: “οι Έλληνες πολεμούν σαν ήρωες ή οι ήρωες πολεμούν σαν Έλληνες” ‘los griegos luchan como héroes o los héroes como griegos’. Los vocablos *ωραίος* e *ήρωας* forman un juego de aliteración, así cuando uno lee “είσαι ωραίος σαν Έλληνας”, lo podría relacionar con la oración “είσαι ήρωας σαν Έλληνας” (Κεχαγιόγλου 236). Este elemento, que confiere la identidad griega al poema, como declara su título, en la traducción no ha sido posible conservarlo.

La traducción de los elementos culturales es uno de los temas que han preocupado desde épocas remotas a los traductores. De hecho, muchos investigadores hoy en día presentan la actividad traductora antes como transferencia intercultural que lingüística (Snell-Hornby 43). Debido a estas dificultades, en el pasado algunos investigadores llegaron hasta el punto extremo de decir que la traducción es imposible. A nosotros, nos parece mucho más acertada la afirmación de la conocida intérprete Danica Seleskovich que dice que “todo lo que se dice en un idioma se puede expresar en otro, a condición de que los dos pertenezcan a culturas con un grado semejante de desarrollo” (Newmark 21).

Más concretamente, existen dos tipos de traducción a la hora de enfrentarnos con los elementos culturales, la traducción semántica y la traducción comunicativa. La primera enfoca en el autor y la segunda en el lector. La primera, que sigue el pensamiento del autor es más fiel y más literal que la otra, es universal y fuera del tiempo porque no permite ningún tipo de adaptación; sin embargo, tiende a ser inferior al original a causa de la pérdida parcial del mensaje (Newmark 11-12). La segunda, la comunicativa, se centra en la intención del autor y hace el texto más accesible al lector porque el traductor tiene el derecho de clarificar las ambigüedades, adaptar elementos culturales, normalizar el idiolecto del autor, incluso puede corregir y mejorar el original; por otro lado, es una traducción débil y efímera (11-12). Esta idea de las dos vías en la traducción la había expresado ya en 1813 el filósofo alemán Friedrich Schleiermacher diciendo lo siguiente “A mi juicio solo hay dos caminos. O bien se deja lo más tranquilo posible al escritor y se hace que el lector vaya a su encuentro o bien se deja lo más tranquilo posible al lector y se hace que vaya a su encuentro el escritor” (Vega 45).

¿Cuál de los dos tipos es el más apropiado para nuestra traducción?

Siguiendo las normas de las últimas corrientes en traductología, las obras literarias deben traducirse guardando fidelidad hacia el original, es decir optamos por la traducción semántica aunque siempre cabe la posibilidad de recurrir en algunas partes a la comunicativa dado que una traducción no es nunca puramente semántica o comunicativa, lo que ocurre es que una prevalece a la otra. Dado que en una traducción siempre hay pérdidas, en cuanto a los elementos culturales y puntos oscuros, pensamos que el traductor debe aclararlos antes o después de la traducción, pero no en forma de nota a pie de página, si son muchas, porque eso cansa al lector e impide la fluidez de la lectura. De esta forma el poema guardará fidelidad con el original y al mismo tiempo permitimos que sea accesible al lector.

Bolívar, un poema griego.

ΦΑΣΜΑ ΘΗΣΕΩΣ ΕΝ ΟΠΛΟΙΣ ΚΑΘΟΡΑΝ, ΠΡΟ ΑΥΤΩΝ ΕΠΙ ΤΟΥΣ ΒΑΡΒΑΡΟΥΣ
ΦΕΡΟΜΕΝΟΝ

[VIERON APARECER A TESEO CON TODAS SUS ARMAS, CORRIENDO HACIA
ELLOS CONTRA LOS BÁRBAROS]

Le cuer d'un home vaut tout l'or d'un pais

Para los grandes, los libres, los valientes, los fuertes
Son las palabras grandes, libres, valientes, fuertes.
Para ellos es la sumisión absoluta de cada elemento, el silencio,
para ellos son las lágrimas, para ellos los faros,
y las ramas de olivo, y las farolas

Que retozan con el balanceo de los barcos y
garabatean en los oscuros horizontes de los puertos,
Para ellos son los barriles vacíos, amontonados
de nuevo en el más estrecho callejón del puerto,
Para ellos los salvavidas, las cuerdas blancas, y las cadenas,
las anclas, y los otros manómetros,
En medio del irritante olor a petróleo,
Para equipar la nave, hacerse a la mar, partir
Cual un tranvía que arranca, vacío y resplandeciente en
la nocturna serenidad de los jardines,
Con un solo destino: hacia las estrellas.

Para ellos pronunciaré las hermosas palabras que me dictó
Inspiración,
Cuando, llena de admiración, anidó en el fondo
de mi mente
Para las figuras, austeras y maravillosas, de
Odiseas Andrutsos y Simón Bolívar.

Mas ahora cantaré solo a Simón, y dejo
al otro para mejor ocasión.
Lo dejo ahora para dedicarle, cuando llegue el momento,
tal vez la canción más bonita que canté jamás,
Tal vez la canción más bonita que jamás se cantara en el mundo entero.
Y no por lo que ambos fueron para los
países, y las naciones y el conjunto
y otras cosas parecidas, que no inspiran,
sino porque ambos permanecieron a lo largo de los siglos,
siempre solos, y libres, grandes, valientes
y fuertes.

¿Tendré acaso que desesperarme ahora porque hasta hoy nadie ha
entendido, no ha querido, no ha podido entender
lo que digo?

¿Correrá la misma suerte lo que ahora digo
sobre Bolívar, que lo que mañana diré sobre Andrutsos?
Con todo, no es fácil, que se hagan perceptibles
tan rápido figuras de la relevancia de Andrutsos y Bolívar,
Símbolos similares.

Mas pasemos presto: por Dios, sin emociones,
ni exageraciones, ni desesperación.
Da igual, mi voz solo fue destinada a los siglos.
(En el futuro, próximo, lejano, en unos años, pocos o
muchos, tal vez desde pasado mañana, y el día después de este,
Hasta el momento en que la tierra empiece a rotar

en el firmamento, vacía, e inútil y muerta,
 Jóvenes se despertarán, con precisión matemática, en las
 noches salvajes, en sus lechos,
 Humedeciendo con lágrimas su almohada,
 reflexionando sobre quién fui, pensando
 Que una vez existí, qué palabras dije, qué himnos canté.
 Y las inmensas olas, cada noche que rompen
 en las siete orillas de Hidra,
 Y las abruptas rocas, y la alta montaña que trae perpetuamente la ventisca,
 Eternamente, bramarán mi nombre sin cesar).

Pero volvamos a Simón Bolívar.

¡Bolívar! Nombre de metal y madera, fuiste
 una flor en los jardines de Sudamérica.
 Tenías toda la gentileza de las flores en tu corazón,
 en tu cabello, en tu mirada.
 Tu mano era grande, como tu corazón,
 y esparcía el bien y el mal.
 Descendías corriendo la montaña y temblaban las estrellas, descendías
 a los llanos, con los galones dorados, las charreteras,
 con todas las insignias de tu rango,
 Con el fusil colgado al hombro, con el pecho
 descubierto, con tu cuerpo lleno de heridas,
 Y te sentabas desnudo en una roca baja, a la orilla del mar,
 y venían y te pintaban, según las costumbres de los guerreros indios,
 Con cal, mitad blanca, mitad azul claro, para que te asemejaras
 a una ermita solitaria en una ribera del Ática,
 A una iglesia en el barrio de Tatavla,
 a un palacio en una ciudad de la Macedonia, desierta.

¡Bolívar! Fuiste y eres realidad,
 incluso ahora, no eres un sueño.
 Cuando los salvajes cazadores clavan las águilas salvajes,
 y los otros pájaros y animales salvajes,
 Por encima de sus puertas de madera en los bosques salvajes,
 Revives y gritas y gemías,
 Y tú mismo eres el martillo, el clavo, y el águila.

Si en las islas de corales soplan vientos,
 y vuelcan los huecos caiques de pesca
 Y los loros se alborotan con sus voces cuando cae
 el día y los jardines se sosiegan ahogados en la humedad
 Y en los altos árboles se posan los cuervos,
 Pensad, junto a las olas, en las mesas metálicas de un café griego,
 Que la humedad corroe en la oscuridad, y a lo lejos,
 la luz que se enciende, se apaga, se vuelve a encender, va y viene
 Y amanece – qué horrible angustia- después de una noche de insomnio
 Y el agua no revela ninguno de sus secretos.
 Así es la vida.

Y sale el sol, y las casas del muelle, con
 los arcos isleños
Pintadas de rosa y verde, con blancos alféizares
 (Naxos, Quíos).
¡Cómo viven! ¡Cómo brillan a modo de traslúcidas hadas!
¡Así es Bolívar!

¡Bolívar! Grito tu nombre tumbado
 en la cima del monte Ere,
La más alta cima de la isla de Hidra.
Desde aquí la cautivadora vista se extiende hasta las islas
 del Sarónico, hasta Tebas,
A lo lejos, más allá de Monembasiá, hasta el poderoso
 Misiri.
Pero también hasta Panamá, Guatemala,
 Nicaragua, Honduras, Haití,
 Santo Domingo, Bolivia,
 Colombia, Perú, Venezuela,
 Chile, Argetina, Brasil,
 Uruguay, Paraguay, Ecuador,
Incluso México.
Con una piedra dura grabo tu nombre en la
 roca, para que venga la gente luego a rendir culto.
Saltan chispas mientras grabo – dicen que así era
 Bolívar– y miro
Mi mano mientras grabo, que relumbra al sol.

Viste la luz por primera vez en Caracas. Tu propia luz.
Bolívar, hasta que llegaste, toda América del Sur
 estaba hundida en la amarga oscuridad.
Tu nombre es ahora una antorcha encendida, que ilumina
 a América, tanto del Norte como del Sur, y al mundo entero!
Los ríos Amazonas y Orinoco emanan de tus ojos,
Las altas montañas tienen su raíz en tu pecho,
La cordillera de los Andes es tu columna,
En la cima de tu valiente cabeza, corren
 indómitos caballos y salvajes bueyes,
La riqueza de Argentina,
En tu vientre se extienden las inmensas plantaciones de café.

Cuando hablas, terribles terremotos lo devastan todo,
Desde los imponentes desiertos de la Patagonia
 hasta las polícromas islas,
Volcanes emergen en Perú y vomitan
 su ira en los cielos,
Tiembla la tierra por doquier y crujen
 los iconos en Kastoriá,
La silenciosa ciudad junto al lago.
Bolívar, tienes la belleza de un griego.

Te encontré por primera vez, cuando era niño,
 en un empinado callejón del Fanar,
 Un candil en Mujlio iluminaba tu noble rostro
 ¿Serás, acaso, una de las miríadas de formas que adoptó,
 y descartó sucesivamente Constantino Paleologo?

Boyacá, Ayacucho. Conceptos insignes y eternos.
 Estuve allí.

Habíamos pasado con mucho la vieja frontera:
 atrás, a lo lejos, en Leskovik, habían encendido el fuego
 Y el ejército se encaminaba en plena noche hacia la batalla,
 de la que se oían ya sus familiares sonidos,
 Al lado descendían, cual lúgubre Escolta, interminables
 camiones con los heridos.

No se inquiete nadie. Allá abajo, miren, el lago.
 Por aquí pasarán, más allá de los juncos.
 Las carreteras han sido minadas: trabajo y gloria de Jormobitis,
 de renombre, sin parangón en tales cosas.
 Todos a vuestras posiciones. ¡El silbato suena!
 Venid, venid, desuncid. Colocad los cañones,
 limpiad con los escobillones los oídos,
 las mechas encendidas en las manos
 Las balas a la derecha. ¡Vrass!
 Vrass, en albanés fuego: ¡Bolívar!

Cada granada que se lanzaba y prendía,
 Era una rosa para gloria del gran general
 Severo e imperturbable, tal como se erigía en pie en medio de la polvareda
 y del alboroto,
 Mirando a lo alto con la frente en las nubes,
 Y su apariencia era espantosa: fuente de respeto, camino
 de justicia, puerta de salvación.

Sin embargo, ¡cuántos conspiraron contra ti, Bolívar!
 ¡Cuántas trampas no te tendieron para hacerte caer, desaparecer,
 un hombre sobre todo, un miserable, un gusano,
 un oriundo de Filippopolis!
 Pero tú nada, te mantuviste firme como una torre,
 erguido ante el horror de Aconcagua,
 Un tremendo garrote sujetabas y blandías
 por encima de tu cabeza.
 Los calvos cóndores, se atemorizaban,
 aunque ni la masacre ni el humo los habían asustado jamás
 y volaron en amendrentada bandada,
 Y las llamas se precipitaban
 por las laderas levantando, al caer,
 una nube de tierra y rocas.
 Y tus enemigos desaparecían en la oscuridad de los Tártaros,
 se acobardaban

(Cuando llegue el mármol, el mejor, de Alabanda,
 con agua bendita de Las Blaquernas rociaré mi cumbre,
 Utilizaré todo mi arte para esculpir tu figura,
 erigiré de un nuevo Kuros,
 la estatua en las montañas de Síkinos,
 Sin olvidar, por supuesto, grabar en tu basa
 aquel famoso " Dios te salve, caminante".

Y aquí hay que recalcar ante todo que Bolívar
 no tuvo miedo, jamás le entró canguelo, según se dice,
 Ni siquiera en el momento más sangriento de la batalla, ni
 en la amarga oscuridad de la inevitable traición.
 Se dice que podía prever, con una precisión
 inimaginable, el día, la hora, el segundo incluso:
 el instante

De la gran Batalla que era solo para él,
 Y quienquiera que fuera, ya el ejército mismo ya el enemigo,
 ambos, vencido y vencedor al mismo tiempo, héroe triunfador
 y víctima

(Y según el sublime espíritu de Cirilo Lukareos
 en su interior se erigía.

¡Cómo eludía, sereno, las despreciables conspiraciones de los jesuitas y
 del miserable hombre de Filippopolis!)

Y si se perdió, ¡si es que puede perderse alguien como Bolívar
 que como Apolonio ascendió a los cielos,
 Relumbrante como un sol se ocultó, en gloria inimaginable,
 tras las nobles montañas del Ática y de Morea!

invocación

¡Bolívar! Eres hijo de Rigas Fereos,
 De Antonios Economou – a quien mataron tan injustamente -
 y de Pasvatzoglu hermano.

El sueño del gran Maximilien Robespierre
 revive en tu frente.

Eres el libertador de América del Sur.

No sé qué lazo familiar te unía, si fue descendiente tuyo
 el otro gran americano, el de Montevideo,

Una cosa solamente es segura, que soy tu hijo.

CORO

estrofa

(entrée des guitares)

Si la noche tarda en pasar,
 En consuelo nos manda sus lunas viejas,
 Si en los vastos campos sombras de fantasmas,
 Cargan doncellas de sueltas melenas encadenadas,
 Ha llegado el momento de la victoria, ha llegado el momento del triunfo.
 En los huecos esqueletos de los generales

Sombreros de tres picos empapados de sangre les colocarán,
Y el color rojo que tenían antes del sacrificio
Con rayos cubrirá el lustre de la bandera.

antistrofa

(the love of liberty brought us here)

Los arados en las raíces de las palmeras
y el sol
que luminoso sale
entre trofeos
y pájaros
y lanzas
anunciará hasta donde corre la lágrima
y se la lleva la brisa a las profundidades
del mar
el terrible juramento
la más terrible oscuridad
el terrible cuento:

Libertad

épodo

(danza de francmasones)

Marchaos lejos de nosotros maldiciones, no os acerquéis más, corazón

De la cuna a las estrellas, del vientre a los ojos
corazón.

Donde rocas escarpadas y volcanes y focas
corazón.

Donde rostro moreno, y labios gruesos, y dientes albos
corazón.

Que se alce el falo y empiece la fiesta, con sacrificios humanos, con danzas
corazón.

En un festejo de carne, para gloria de los antepasados,
corazón.

Para sembrar la semilla de la nueva generación
corazón.

CONCLUSIÓN:

Tras el triunfo de la revolución sudamericana se erigió en Anapli y en Monembasia, en una colina desierta, desde donde se contempla la ciudad, una estatua de bronce de Bolívar. Sin embargo, como por las noches el viento feroz que soplaba sacudía con violencia el redingote del héroe, el ruido provocado era tan grande y ensordecedor, que resultaba imposible para cualquiera pegar ojo y ni hablar de conciliar el sueño.

Así que los habitantes pidieron y, a través de acciones adecuadas, consiguieron que el monumento fuera derribado.

CANCIÓN DE DESPEDIDA A BOLÍVAR

(Aquí suenan músicas lejanas que tocan, con incomparable melancolía, nostálgicas canciones populares y bailes de América del Sur, preferentemente a ritmo de sardana).

general
¿qué estabas haciendo en Lárisa
tí,
que eres de
Hidra?

BIBLIOGRAFÍA

- Αμπατζόγλου Φραγκίσκη, επιμέλ. *Εισαγωγή στην ποίηση του Εγγονόπουλου: επιλογή κριτικών κειμένων*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2008. Έντυπο. Θεωρία και κριτική της λογοτεχνίας.
- Αμπατζόγλου Φραγκίσκη. “Ο Νίκος Εγγονόπουλος και η κριτική.” Εισαγωγή. Αμπατζόγλου ια΄-νε΄.
- Beaton, Roderick. *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*. Μετ. Ευαγγελία Ζουργού και Μαριάννα Σπανάκη. Αθήνα: Εκδ Νεφέλη, 1996. Έντυπο. Θεωρία-Κριτική.
- Connolly, David. “Λογοτεχνική Μετάφραση: σε τι χρησιμεύει η θεωρία;” Αμπατζόγλου 200.
- Διαλησμάς, Στέφανος. “Εκδοχές του χιούμορ στον ‘Μπολιβάρ’ του Νίκου Εγγονόπουλου.” Αμπατζόγλου 209-223.
- Εγγονόπουλος, Νίκος. *Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα*. Αθήνα: Εκδ. Ίκαρος, 1993.
- Κεχαγιόγλου, Γιώργος. “Μερικές διακειμενικές επισημάνσεις στον ‘Μπολιβάρ’.” Αμπατζόγλου 225-238.
- Newmark, Peter. *Manual de traducción*. Trad. Virgilio Moya. 3a ed. Madrid: ed. Cátedra, 1999. Impreso. Lingüística.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies: An integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1995. Print.
- Steiner, George. *Después de Babel*. Trad. Adolfo Castañón. México, D.F.: Fondo de Cultura, 1995. Impreso.
- Χρυσανθόπουλος, Μιχάλης. “Μεταφορά και φύση στον ‘Μπολιβάρ’.” Αμπατζόγλου 89-95.
- Vega, Miguel Ángel, ed. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ed. Cátedra, 1994. Impreso. Lingüística.

SIMÓN BOLÍVAR Y MIGUEL DE UNAMUNO

MARÍA TSOKOU

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

Miguel de Unamuno es uno de los representantes más importantes de la Generación del 98 que vive toda la turbulenta historia de España; desde el desastre del 98 hasta los primeros meses de la guerra civil de 1936. Frecuentemente Unamuno utiliza las ideas políticas del gran pensador y libertador venezolano, Simón Bolívar, para expresar su propio pensamiento relacionado con los problemas políticos y sociales de su país.

España, país natal de Unamuno, es el contexto de la mayoría de sus obras literarias. Los conflictos que vive el país durante el primer tercio del siglo XX y su división en dos Españas encajan con la contradictoria personalidad de Unamuno. El pensamiento político del escritor y filósofo español viene caracterizado por su evolución contradictoria; desde militante del partido socialista hasta partidario del levantamiento militar de 1936.

Desde el inicio de su vida literaria, el intelectual español conforma un pensamiento político que aspira a la justicia social. Pero en aquella época cualquier comportamiento que condujera a una mayor justicia social era interpretado como actitud peligrosa para la estabilidad del sistema; es considerado reivindicación social ilegítima que conduce al desorden. Sin embargo, don Miguel no se identifica específicamente con un partido político, con una ideología política establecida porque, independientemente del régimen, él nunca cesa de criticar a los políticos en nombre de la justicia social.

El filósofo español explica la Guerra de la Independencia Americana como una rebelión contra la monarquía ilegítima española y no contra el pueblo español. Se hace testigo de la destrucción del 98 y a través de su obra intenta dar fuerza a sus compatriotas glorificando las tierras de España. Se opone enérgicamente a la dictadura de Primo de Rivera. Acepta ser diputado de la Segunda República española, porque la considera la única respuesta ante la inestabilidad nacional y la incapacidad de la monarquía. Pero la rechaza cuando ve que deriva en un terrorismo parecido al Terrorismo de la Revolución Francesa (Álvarez Balbuena 12). Por eso saluda con entusiasmo el levantamiento militar de los nacionalistas convencido de que solucionaría los problemas gradualmente au-

mentados de la sociedad española; problemas que los incapaces políticos no podían solucionar.

La crítica de Miguel de Unamuno es siempre dura contra el poder, por eso a menudo está solo en su camino intelectual. Su trayectoria está llena de amenazas y sanciones, de distinciones y honores (Álvarez Balbuena 12). Es un personaje que se desilusiona con frecuencia pero tiene la fuerza de vivir de nuevo. Ejemplo característico de sus glorias y sus desgracias constituye su carrera universitaria. Desde 1901, cuando es nombrado rector de la Universidad de Salamanca por primera vez, hasta su última destitución del rectorado de dicha Universidad en 1936 por los militares, se suceden cuatro sustituciones y nombramientos. Esos cambios tenían relación con la situación política de España y la crítica que ejercía Unamuno hacia el sistema (Decreto. 23-VIII-36),¹ pues Unamuno nunca dijo nada de forma encubierta y nunca apoyó a los políticos. Por eso siguió estando solo.

Ahora bien, ¿cómo se relacionan el escritor español y Simón Bolívar? ¿Cómo es que Miguel de Unamuno elogia la personalidad del Libertador, contra la opinión de algunos españoles que lo consideran enemigo de España, por levantar la bandera de la Independencia y reivindicar el camino solitario de América Latina? Y, finalmente, ¿cómo el escritor español utiliza el ejemplo bolivariano en su marco político en su esfuerzo de justificar sus ideas?

Según Francisco Villena Garrido en su artículo “Unamuno y Bolívar: Invención de un pasado” (103-108), don Miguel nunca utiliza el personaje de Bolívar como un personaje literario en su producción. Desde 1898, cuando España pierde sus últimas colonias transatlánticas y se forma la famosa Generación del 98, Unamuno incluye a Bolívar en su pensamiento panhispánico. En el intento de explicar la Independencia y la emancipación latinoamericana, el intelectual español utiliza a Bolívar como una figura ejemplar. En su ensayo “Don Quijote y Bolívar”,² publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 30 de enero de 1907 afirma

“...Me permitiréis, benévolos lectores americanos, que como vasco que soy por todos treinta y dos costados, me detenga en la vasconía del Libertador. Después de describirlo físicamente (pp. 320 a 330), agrega el señor Gil Fortoul: “En suma, tipo vascongado, de que descendía por línea paterna” (69-70)

El origen vasco de Bolívar es el primer elemento que atrae la atención del filósofo español. El ideario político de Bolívar no entra en el pensamiento de Unamuno sino cuando él mismo se involucra en la Segunda República. Hasta ese momento don Miguel se refiere al Libertador venezolano en un intento de explicar el proceso de la emancipación americana. En sus artículos en *La Nación* subraya:

¹ Con el inicio del levantamiento de los militares en España, Miguel de Unamuno se declara a favor del alzamiento nacional. A causa de su postura el gobierno republicano de España con decreto del 23 de agosto de 1936 lo destituye de sus cargos. Los nacionales le restituyen en parte los honores y lo nombran nuevamente rector de la Universidad de Salamanca; cargo del que será esado tras el episodio con el general Astray en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca y sus famosas palabras: “Venceréis pero no convenceréis.”

² Los textos de don Miguel de Unamuno se encuentran en *Miguel de Unamuno Americanidad. Prólogo de Nelson R. Orringer*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

“Recibió (Belgrano) éste el fruto de aquella revolución (Francesa), pero lo recibió en España y por España, traducido al espíritu español, españolizado. Y así lo recibió también Simón Bolívar que aquí también sirvió.” (Sobre el 2 de mayo: 64)

Don Miguel comenta que el libertador venezolano se ve influenciado por las ideas de la Revolución Francesa, adaptadas a las necesidades españolas y latinoamericanas. Bolívar intenta trasplantar ese ideario al otro lado del Atlántico y hacer realidad su propio sueño.

Según el pensamiento unamuniano Bolívar es el Quijote de América Latina. Para hacer esa comparación se basa en las últimas, según la tradición, palabras del Libertador: “Los tres grandísimos majaderos hemos sido Jesucristo, Don Quijote y... yo” (70). La verdad es que los tres lucharon para hacer realidad su utopía.

“Si a Don Quijote le lanzó a esa locura caballeresca aquel amor tímido y contenido hacia Aldonza Lorenzo, según yo creo, ¿no determinaron acaso la carrera de Bolívar la muerte de su mujer, María Teresa, y el dolor que le causó?” (70)

En este ensayo Unamuno presenta las características quijotescas de Bolívar, la utopía de una América Latina unida que iluminó el sueño del Libertador; la formación de la Gran Colombia, un país federal donde todas las repúblicas hispanas encontrarían su propio lugar.

“El quijotesco amor a la gloria, la verdadera ambición, no la codicia, no la vanidad del pedante, no el deseo de obtener pasajeros aplausos como un histrión, sino la alta ambición quijotesca de dejar fama perdurable y honrada, le movía” (López Rueda 30)³

Pero ese sueño tanto de Bolívar como de Quijote se frustra y ambos se presentan decepcionados por la incapacidad de realizar su propio proyecto.

Apedreado y robado de más galeotes a quienes libertara en Sierra Morena, Don Quijote, algo pesaroso dijo: “el hacer bien a villanos es echar agua en el mar. Algo semejante ocurrió a Bolívar y consideración semejante hizo. Insultado, calumniado, atropellado, proscrito por aquellos pueblos que libertara, exclamó: “he arado en el mar”. Sólo que uno u otro idealista, el manchego y el caraqueño reinciden en su fe quijotesca a pesar de las tristes realidades⁴.

Tras la caída de la dictadura de Primo de Rivera y unos días antes de la proclamación de la Segunda República, a finales de marzo de 1931, Unamuno utiliza el propio personaje del Libertador para dar más fuerza a la causa republicana. Además, es una de las pocas veces que el pensamiento político de las acciones de Bolívar condiciona la expresión del pensamiento republicano de Unamuno. En el Ateneo de Madrid se había programado para el 16 de diciembre de 1930 una conferencia a razón del primer centenario de Bolívar. Madrid entonces vivía los

³ Texto de Miguel de Unamuno dedicado a Simón Bolívar que data de 1914.

⁴ Cartas de Unamuno encontradas en

http://www.resistencia-colombia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=216:simon-quijote-de-america&catid=37&Itemid=69

últimos meses del reinado de Alfonso XIII y las vísperas de la República. A causa de disturbios en la capital entre republicanos y monárquicos la conferencia se aplazó hasta marzo de 1931.

La República se proclamaría en unos días y por eso parecía lógico a un personaje de la altura de Unamuno convertir este homenaje a Bolívar en un homenaje a la propia libertad republicana española. El intelectual español intenta explicar las acciones y el pensamiento bolivariano en concordancia con las necesidades de la sociedad española contemporánea. Presenta la labor independentista de Bolívar como un acto republicano y no contra el pueblo español.

Bolívar libertó a América. Pudo libertar a España; pero para libertar a España hubiera tenido que librarla de la Monarquía (...) El fruto de la Revolución Francesa se introdujo aquí por Napoleón (...) Luego vinieron las Cortes de Cádiz; después, el levantamiento de los españoles de América; pero los españoles de América se rebelaron porque aquellas nacionalidades no eran sino dominios de la Corona. Se ha dicho que las guerras de emancipación eran guerras civiles, y efectivamente, son exactamente igual que las que estamos sosteniendo: había realistas y criollos; también había españoles (...)

Los americanos no sabían de patria. Ellos se la dieron. De la lucha civil de liberales contra absolutistas les nació el sentimiento de patria, igual que los liberales de aquí. Por tener una patria luchaban los americanos; por tener una patria española lucharon los españoles. Y tanto fervor pusieron en el empeño, que muchos españoles quisieron sumarse a aquella guerra, unirse con Bolívar contra el patrimonio de Fernando VII, y cuando Bolívar quiso traer la guerra a España para cambiar el régimen y establecer la República contaba con valiosos apoyos en España (Unamuno)⁵.

En esta cita parece que el pensamiento bolivariano se incorpora en la actitud de la sociedad española de los años 30. Unamuno presenta la situación vivida en los años de la Independencia Latinoamericana como si fuera idéntica a la que en aquel momento viven los españoles. En la década de los 30 España afronta problemas parecidos a los del siglo XIX. La incapacidad de los gobernantes provoca la declaración de la Segunda República. De la misma manera en el siglo XIX la ilegitimidad de la corona tiene como consecuencia el levantamiento tanto en España, como en América Latina. En ambas épocas son los liberales aquellos que se ponen a la cabeza de la transformación del sistema político con el objetivo de la proclamación de Repúblicas. Bolívar nunca aceptó la monarquía. Su sueño era la República:

Bolívar se alzó contra el absolutismo y empezó a hacer patria al hacer República. Llegó un momento en que a Bolívar se le ofreció una corona. “Yo no quiero ser Napoleón-contestó-; El título del Libertador es superior al del Rey. Yo soy Libertador de pueblos (Unamuno)⁶.”

Estas dos figuras, Unamuno y Bolívar, se caracterizan por su ilusión para con el sistema republicano, el rechazo de la monarquía y una búsqueda del equilibrio y de la justicia social. Bolívar es un apasionado de la libertad y según su pensa-

⁵ Texto recuperado por recortes de la prensa de la época en formato digital.

⁶ Texto recuperado por recortes de la prensa de la época en formato digital.

miento el pueblo que ama su independencia la logra. Por eso admite la violencia revolucionaria como expresión superior de la actividad humana con el fin de combatir las fuerzas que no permiten al pueblo transformar sus circunstancias sociales. El único sueño y ambición de Bolívar es ver libre y gloriosa a su América con todo sacrificio, con todo medio. Según su perspectiva política la libertad no se mantiene si se logra fácilmente (Bolívar 76). Esta ilusión y su duro comportamiento hacia los que no compartían su propio proyecto, le acarrea críticas y acusaciones por su conducta casi dictatorial. Carlos Pereira en su obra *Bolívar y Washington un paralelo imposible* (citado por Vargas Martínez) afirma:

El nido de víboras que había debajo del lecho de muerte de Bolívar dejó los venenos para desconcepar al grande hombre: Bolívar aspiraba a la dictadura; Bolívar era un monarquista (...)

Si Bolívar no se coronó fue porque no quiso hacer la mascarada del vulgar Iturbide (...) Bolívar no se coronó porque tenía sentido crítico, comprendía que un trono es esencialmente una tradición venerable y que una tradición no se reanuda caprichosamente, aun en el caso de Bonaparte, y menos vulnerándola en lo que tiene de esencial. . . Todo el cuidado de Bolívar consistió en no parecerse a Napoleón, y más aún en no parecer que lo parecía (Vargas Martínez 21-22).

Hablando de Bolívar don Miguel da énfasis a las características humanistas del Libertador:

Bolívar que fue menos egoísta, más humano que Napoleón. Huyó de la tiranía... el libertador sabía que el supremo esclavo es el tirano y no quiso esclavizarse a sus pueblos para mejor poder libertarlos (Vargas Martínez 21-22).

Igualmente Miguel de Unamuno también fue acusado por su apoyo a la sublevación militar de Francisco Franco. Pero él mismo negando las acusaciones de fascista declara al escritor griego Nikos Kazantzakis la verdadera razón de su posición política:

En este momento crítico por el que atraviesa España, era indispensable que yo me sumara a los militares. Son ellos los que mantendrán el orden porque tienen el sentido de la disciplina y saben imponerlo. No haga usted caso de lo que digan de mí. ¡Yo no me he vuelto un hombre de derechas, yo no he traicionado la Libertad! Pero, por de pronto, es urgente instaurar el orden. Usted verá dentro de algún tiempo, sin tardar mucho, que yo seré el primero en reanudar la lucha por la Libertad. Yo no soy fascista ni bolchevique. ¡Yo estoy solo! (Kazantzakis 226).

Unamuno expresa su inquietud por el futuro de su país a causa de las atrocidades y el clima de anarquía que predomina en España a lo largo de la Segunda República. El intelectual español se siente inquieto ante el posible establecimiento de un sistema comunista en España y por eso llega a apoyar a los militares como única vía de salvación. En sus palabras a Melas menciona:

Preveo momentos difíciles para mi patria. No creo que sea posible la restauración monárquica, sino quizá un sistema dictatorial como el de Italia o Alemania. Las absurdas teorías de Marx que sacrifican la economía, la producción y el rendimiento del trabajo a la repartición y la lucha de clases nos va a conducir a la dictadura. Al pedir

el aumento antieconómico de los salarios, elevan el número de los parados y, de esta manera, crean una clase aún peor, la clase de los sin trabajo y sin pan, lo cual no reúne a los proletarios oficiales y sindicalistas. Así todos terminarán siendo esclavos del estado (Ramírez Bustamante: 569-573)⁷.

Pero cuando vio las atrocidades de los militares entendió que tampoco ellos podían llevar la justicia a su país. Retira su apoyo a los nacionalistas cuando ve que siguen dividiendo el país en dos bajo el lema “Viva la muerte”.

Ni Bolívar ni Unamuno cambian su actitud, ni su propio pensamiento político. El amor por su patria, la dignidad y la honradez marcan la vida de ambos intelectuales. Lo que cambia es la sociedad que frustra sus ilusiones. Aunque el sueño de Bolívar no se hizo realidad en América Latina a lo largo de su vida, él plantó la semilla de la justicia social que vino más tarde. Del mismo modo, tampoco las expectativas de Miguel de Unamuno por la República Española se cumplieron y ese régimen tan esperado dividió España en dos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolívar, Simón. “Carta de Jamaica”. *Escritos Políticos: Selección e Introducción de Graciela Soriano*. Madrid: Alianza, 1990. Impreso. El Libro de Bolsillo.
- Vargas Martínez, Gustavo. “Bolívar en el pensamiento mexicano.” *Cuadernos Americanos* 58 (1996): 11-26. Impreso.
- Villena Garrido, Francisco. *Unamuno y Bolívar. Invención de un pasado*. Web. <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6036/1/ASN_03_14.pdf>.
- Unamuno, Miguel de. Conferencia. El Ateneo de Madrid. 29 de marzo de 1931 Web. <<http://archivo.ateneodemadrid.es/vVSKt;isad>>.
- Álvarez Balbuena, Fernando. “El pensamiento político de don Miguel de Unamuno”. *El Catoblepas. Revista Crítica del presente* 103 (2010): 12. Web. <<http://www.nodulo.org/ec/2010/n103p12.htm>>.
- Kazantzakis, Nikos. *Viajando España*. Prólogo Eleni Kazantzaki, Traducción de Guadalupe Flores Liera. Madrid: Ediciones Clásicas, 1998. Impreso.
- Ramírez Bustamante, Flora. “El conocimiento de Unamuno de la Grecia contemporánea”. Ed. M^a Dolores Gómez Moleza, *Actas del Congreso Internacional del cincuentenario de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989. Impreso.
- López Rueda, José. “El Quijote: disfraces y ecos”. *Cuadernos Unimetas. Don Quijote Einstein*. I. 5 (2005): 20-31. Web. <http://bibliobytes.unimet.edu.ve/CU/CU_V5.pdf>.
- http://www.resistencia-colombia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=216:simon-quijote-de-america&catid=37&Itemid=69

⁷ Flora Ramírez Bustamante, “El conocimiento de Unamuno de la Grecia contemporánea, pp. 569-573, M. Dolores Gómez Moleza, *Actas del Congreso Internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

¿UN SIGLO DE REVOLUCIÓN O LA REVOLUCIÓN DE HACE UN SIGLO?*

JAVIER GARCADIEGO
El Colegio de México

I

Hoy, a cien años de su inicio, el proceso histórico conocido como la Revolución mexicana sigue siendo objeto de acalorados debates, tanto meramente historiográficos como abiertamente ideológico-políticos. Enalzada desde un principio como un movimiento épico por algunos de sus participantes más memoriosos,¹ luego fue vista como un movimiento plenamente nacionalista y transformador de la estructura social mexicana, y su propuesta programática final, la Constitución de 1917, fue considerada la primera Constitución social del mundo². A mediados del siglo XX se agregaron otras virtudes a la Revolución: además de ser un movimiento que había hecho grandes aportes a la justicia social, era también creadora de instituciones y responsable de la estabilidad política que el país había alcanzado. Así, desde la perspectiva de pensadores como Jesús Reyes Heróles, la Revolución había sido un proceso constructivo,³ que a cincuenta años de iniciado combinaba “impulso creador” con “experiencia” gubernativa. Hoy, cincuenta años después, la perspectiva dominante ya no es tan optimista. Nadie sostiene que la Revolución conserva dicho “impulso creador”, y es difícil defender la calidad de los últimos

* Una primera versión se publicó en *Nexos*, núm. 395, noviembre 2010, pp. 60-65.

¹ Véase Álvaro Obregón, *Ocho mil kilómetros en campaña*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959 (Colección Fuentes para la Historia de la Revolución Mexicana, núm. V). Consúltese también la novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*, publicada en 1915 por el diario *El Paso del Norte*. Las ediciones más comerciales estuvieron a cargo de Ediciones Botas y del Fondo de Cultura Económica.

² Djed Bojórquez [Juan de Dios], *Crónica del Constituyente*, México, Ediciones Botas, 1938; Félix F., Palavicini, *Historia de la Constitución de 1917. Génesis. Integración del Congreso. Debates completos. “Texto íntegro original y reformas vigentes”*, 2 vols., México, s.p.i., [1938], y Pastor Rouaix, *Génesis de los artículos 27 y 123 de la Constitución Política de 1917*, México, Gobierno del estado de Puebla, 1945.

³ Jesús Reyes Heróles, “En la celebración del LII aniversario de la Revolución mexicana”, en *La historia y la acción*, México, Oasis, 1978, pp. 177-182. También en *Obras completas*, vol. III, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 11-15.

gobernantes emanados de ella. Desde un principio propició también críticas acerbas. Acaso la más conocida sea la de José Vasconcelos, quien sentenció que después del cruel sacrificio del “inmaculado” Francisco I. Madero la Revolución perdió su contenido moral, espiritual, convirtiéndose en una simple lucha por el poder político entre contendientes corruptos, violentos, vulgares y zafios.

Aunque con distintos argumentos, pudiera decirse que la vertiente crítica de la Revolución terminó por imponerse a las voces apologéticas, cada vez más restringidas a un sector de la llamada clase política. Al margen de las críticas de los sectores conservadores, ya fueran porfiristas o huertistas,⁴ las primeras voces discordantes fueron las de Daniel Cosío Villegas y Jesús Silva Herzog. Si para el primero –Cosío– los hombres que gobernaban el país a mediados de siglo no estaban a la altura de los ideales de la Revolución y eran responsables de “la crisis” que padecía México,⁵ para el segundo –Silva Herzog– la Revolución había llegado a su culminación a finales de la presidencia de Lázaro Cárdenas, iniciando después su descenso, crisis, agonía y muerte.⁶ Posteriormente, la fascinación inicial que produjera la Revolución cubana, junto con la crisis del autoritarismo mexicano –entre los años sesenta y ochenta– y las recurrentes crisis económicas dieron lugar a un sinnúmero de críticas a la Revolución mexicana. También influyó en ello el uso de la teoría marxista en los círculos académicos. Así, la mexicana pasó a ser una Revolución moderada, meramente política, o una revolución “interrumpida” (Adolfo Gilly),⁷ o simplemente “burguesa” (Arnaldo Córdova y Enrique Semo);⁸ peor aún, fue considerada por algunos como una “gran rebelión” (Ramón Eduardo Ruiz), consistente en un periodo prolongado de violencia pero ayuno de cambios sustantivos,⁹ o bien como una Revolución que combinaba rupturas y continuidades con el régimen precedente¹⁰.

⁴ Piénsese en Francisco Bulnes, *El verdadero Díaz y la Revolución*, México, Eusebio Gómez de la Puente, Editor, 1920; Pablo Martínez del Río, *El suplicio del hacendado y otros temas agrarios*, México, Editorial Polis, 1938, y Carlos Pereyra, *México falsificado*, 2 tt., México, Editorial Polis, 1949.

⁵ Originalmente, su conocido ensayo “La crisis de México” fue publicado en *Cuadernos Americanos*, año VI, vol. XXXII, marzo-abril 1947, pp. 29-51.

⁶ Para Jesús Silva Herzog no se trataba de que la Revolución enfrentara una “crisis de crecimiento” a mediados del siglo XX, sino que padecía una “crisis de agonía”. Cfr. “La Revolución mexicana es ya un hecho histórico”, en *Cuadernos Americanos*, año VIII, vol. XLVII, septiembre-octubre 1949, pp. 7-16.

⁷ Adolfo Gilly, *La revolución interrumpida. México, 1910-1920: una guerra campesina por la tierra y el poder*, México, Ediciones El Caballito, 1971. Según Gilly, quedó interrumpida porque “no alcanzó la plenitud” de sus objetivos, pero “tampoco fue derrotada”, por lo que pudo continuar en una nueva etapa durante la presidencia de Cárdenas.

⁸ Córdova asegura de manera contundente que la mexicana fue una revolución burguesa, “dirigida política y militarmente por elementos venidos de los sectores medios de la sociedad”, en la que se cumplieron “todas aquellas que podríamos llamar las leyes de la revolución burguesa”. Cfr. Arnaldo Córdova, “México: revolución burguesa y política de masas”, en *Interpretaciones de la Revolución mexicana*, Héctor Aguilar Camín (pról.), México, Nueva Imagen, 1979, pp. 84-85. Enrique Semo llega a la misma conclusión: la mexicana fue una revolución burguesa cuyos “representantes fundamentales” fueron “los sectores de la burguesía media agraria”. Cfr. Enrique Semo, “Reflexiones sobre la Revolución mexicana”, en *ibid.*, pp. 135-150.

⁹ Ramón Eduardo Ruiz, *México: la gran rebelión, 1905-1924*, México, Ediciones Era, 1984.

¹⁰ François Xavier Guerra, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

En los últimos años, teniendo a la vista la crítica situación nacional —esto es, pensando más en el presente que en la historia—, la Revolución ha sido considerada no sólo inútil sino hasta dañina, culpable de que el país desaprovechara las posibilidades de crecimiento que ofreció el siglo XX¹¹. Previsiblemente, el “centenario” habría de ser motivo de nuevas evaluaciones, como lo prueba la aparición del libro *México 2010. El juicio del siglo*, en el que atinadamente se reconoce que a un proceso histórico no puede enjuiciársele, en tanto que para los hechos del pasado no hay ni condena ni absolución posibles¹². En efecto, como dijera don Edmundo O’ Gorman, el historiador no es ni fiscal acusador ni abogado defensor del pasado; tan sólo busca recrearlo y comprenderlo¹³.

II

¿Cómo comprender hoy a la Revolución, iniciada hace un siglo pero carente de un final rigurosamente calendarizable? Para comenzar, deben diferenciarse las distintas etapas que atravesó. La primera fue su etapa épica, la década violenta, la de los grandes caudillos y las grandes batallas, la del “millón de muertos”, decenio durante el cual se destruyó al Antiguo Régimen, personificado en Porfirio Díaz, los “científicos”, Bernardo Reyes y Victoriano Huerta, y durante el cual emergió, al término de la llamada “guerra de facciones” de 1915, el grupo triunfador, el que podía imponer al país su proyecto de Estado, llamado “constitucionalista” en sus dos vertientes, la carrancista y la sonoreense.

Vino después su etapa proteica, en la que se transformó al país en términos económicos, políticos, sociales y culturales. De más o menos dos décadas de duración, —entre 1920 y 1940—, en ella se inició la reconstrucción económica del país; comenzaron a cumplirse los compromisos que se tenían con las masas populares —campesinos y obreros— que habían hecho posible la derrota del Antiguo Régimen; se disciplinó y profesionalizó al ejército revolucionario; se agruparon y disciplinaron los políticos revolucionarios, para repartirse los puestos de poder y mando sin caer en recurrentes luchas autoaniquiladoras,¹⁴ y se diseñó una nueva cultura nacional, una nueva identidad, popular, progresista y nacionalista. Sobre todo, las masas campesinas y obreras fueron organizadas en instituciones de alcance nacional, verticales, corporativas y vinculadas al aparato gubernamental. A diferencia de un siglo antes, cuando después de alcanzada la Independencia el país padeció cerca de cincuenta años de un permanente desorden público, a

¹¹ Para Macario Schettino la Revolución mexicana fue “un lastre muy pesado para el siglo XX”; afirma, además, que México había iniciado “un proceso de modernización que fue detenido” por aquella “guerra civil”. Véase su libro *Cien años de confusión: México en el siglo XX*, México, Taurus, 2007, p. 15.

¹² María Amparo Casar y Guadalupe González (eds.), *México 2010. El juicio del siglo*, México, Taurus, 2010.

¹³ Según su discípulo Eduardo Blanquel, la sentencia más influyente de O’ Gorman fue: “no regañar [...] a los muertos sino comprenderlos y explicarlos”. Cfr. *La obra de Edmundo O’ Gorman*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 62.

¹⁴ Me refiero a la creación del Partido Nacional Revolucionario, a propuesta de Plutarco Elías Calles, en marzo de 1929, luego de las muertes violentas de los tres aspirantes a la presidencia, todos veteranos de la Revolución, pertenecientes al grupo constitucionalista sonoreense.

falta de un proyecto unificador y de un gobierno central fuerte, la Revolución logró restablecer el orden público en corto tiempo, diseñar e imponer un único proyecto de país —la Constitución de 1917— y construir un aparato gubernamental fuerte, el Estado mexicano posrevolucionario.

Esta etapa transformadora, abiertamente renovadora, tuvo su momento culminante durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, en la segunda mitad del decenio de los años treinta. En buena medida como respuesta a la radicalización que había producido en obreros y campesinos la crisis económica de 1929, Cárdenas decidió que el gobierno acordara una gran alianza con dichos sectores populares, otorgándoseles concesiones —reparto agrario y derechos sociales a los trabajadores—¹⁵ a cambio de apoyo y disciplina. Este periodo también dio lugar a ciertas políticas nacionalistas, como la expropiación petrolera, aprovechándose que Estados Unidos e Inglaterra no podían tomar contra México represalias excesivas, pues la amenaza del ascenso alemán obligaba a tener buenas relaciones con un país vecino y productor de petróleo.

La tercera etapa de la Revolución mexicana, luego de sus periodos épico y proteico, puede ser definida como una etapa institucionalizante, en la que los elementos transformadores dieron paso a una actitud moderada y a una estrategia consolidadora, evitando posturas muy nacionalistas o propuestas de cambios radicales. La búsqueda de la estabilidad desplazó a la lucha por la justicia, mientras que la búsqueda de la democracia seguía pospuesta desde el fracaso maderista. Es incuestionable, la naturaleza determina a la historia. En efecto, a partir de mediados del siglo XX el país ya no fue gobernado por veteranos de la Revolución, por lo que la *impronta* de ésta se hizo cada vez menor. La geografía también determina a la historia. Al término de la Segunda Guerra Mundial habían sido vencidos los regímenes corporativos nazi-fascistas, y el mundo había quedado dividido en un esquema bipolar. A México le correspondió quedar bajo la influencia y el tutelaje de los Estados Unidos, lo que obligó a un replanteamiento de los compromisos nacionalistas de la Revolución¹⁶.

A partir de la segunda mitad del siglo XX el país entró en un periodo de notable y constante crecimiento económico; además, desaparecieron las confrontaciones entre las clases sociales que habían distinguido al cardenismo: campesinos contra hacendados y obreros contra empresarios, en las que los primeros de cada dupla habían contado con el apoyo del gobierno; por si esto fuera poco, se alcanzó la estabilidad política y se recompuso la relación con Estados Unidos. Fueron tales y tantos los logros del país, que la Revolución pasó a ser la identidad legitimadora de los nuevos gobiernos, en tanto herederos de los líderes revo-

¹⁵ El reparto agrario también pudo ser una gran estrategia preventiva para evitar que pudieran repetirse alzamientos campesinos como el de los cristeros.

¹⁶ Para una reconstrucción confiable de ese periodo histórico véanse los trabajos de Luis Medina, Blanca Torres, Olga Pellicer, José Luis Reyna y Esteban L. Mancilla en la colección Historia de la Revolución Mexicana, tomos del 18 al 23, publicada por El Colegio de México.

lucionarios¹⁷. Sin embargo, una nueva etapa histórica, la cuarta, sobrevino durante los últimos tres decenios del siglo XX, caracterizada por las crisis económicas graves y recurrentes; por el creciente deterioro del régimen político, cada vez menos funcional, y por el crecimiento de sectores medios dentro de la población. Así, la Revolución dejó de servir como elemento legitimador. De hecho, como discurso ideológico el concepto “modernización” desplazó al de Revolución, cuando ésta empezó a ser vista con crecientes reticencias¹⁸. La permanente crisis cubana y la desaparición del socialismo europeo –hacia 1989– coadyuvaron al deterioro del prestigio del término Revolución.

La etapa de la crisis permite dividir en dos partes iguales a la segunda mitad del siglo XX: años de progreso de 1950 a 1970, aproximadamente, y años de crisis los siguientes tres decenios. La respuesta a la crisis fue variada: hubo quienes buscaron una solución tecnocrática, modernizando ciertos aspectos del sistema político y el sector económico; otros estaban convencidos de que la solución radicaba en una aplicación más auténtica de los principios revolucionarios originales; hubo incluso quienes creyeron que la solución estaba en generar otra revolución armada; por último, hubo quienes pensaron que la solución estaba en que el país cambiara de principios y paradigmas y se transitara a la democracia, renovando a la clase política y permitiendo un mayor acceso de la sociedad civil al aparato político. Si bien nuestra democracia todavía está poco desarrollada es un hecho que con ella se inició una quinta etapa –¡no hay quinto malo!–, definible como el proceso de transición política entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

Esto permite aventurar una nueva cronología para la historia reciente del país: en lugar de tener una Revolución centenaria, ya podemos decir que el periodo revolucionario se prolongó por unos cincuenta años, que luego vinieron tres decenios de crisis y replanteamientos, para iniciar el siglo XXI asomándonos a una etapa democrática.

En términos discursivos, primero se habló de ‘violencia’ (1910-1929); luego se impuso la palabra ‘cambio’ (1930s); posteriormente predominaron los vocablos ‘crecimiento’ y ‘progreso’ (1940 a 1960s); por muchos años nos dominó el término ‘crisis’ (tres últimos decenios del siglo XX); hasta que finalmente reaparecieron las palabras ‘cambio’ y ‘democracia’, aunque no se han podido erradicar tres términos fatales: ‘injusticia’, ‘pobreza’ y ‘violencia’.

III

Hoy, a cien años de iniciada, la Revolución es más bien vista como un hecho histórico y no como un proyecto gubernativo. Comenzó siendo un inédito desa-

¹⁷ Véanse Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución mexicana*, México, Cal y Arena, 1989; Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets Editores, 1997, y Héctor Aguilar Camín, *México: la ceniza y la semilla*, México, Cal y Arena, 2000.

¹⁸ Véase *Una historia contemporánea de México*, Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer (coords.), 4 vols., México, Editorial Océano, 2003-2009.

fío electoral pacífico, en el que se movilizaron, sobre todo, los sectores medios urbanos y gran parte del elemento obrero organizado, encabezados por un miembro de la élite económica del noreste del país, el empresario agrícola coahuilense Francisco I. Madero. El desafío electoral se convirtió en rebelión por la negativa de Díaz a modificar su régimen político y a hacer concesiones a los opositores. Sin embargo, los grupos sociales que habían apoyado al movimiento antirreeleccionista no resultaban apropiados para la lucha armada, por lo que Madero tuvo que apelar a otros sectores, rurales y populares. Fue entonces cuando surgieron Pascual Orozco, Pancho Villa y Emiliano Zapata. Con ellos aparecieron los reclamos sociales: mejores salarios y nacionalismo laboral en el norte, como se expresó en la huelga de Cananea de 1906 y la matanza de chinos en Torreón en 1911,¹⁹ así como reivindicaciones agrarias en el centro-sur del país, en particular el Plan de Ayala zapatista. En resumen, al movimiento político clasemediero se sumó la lucha de los grandes contingentes populares, con sus reclamos sociales. Las exigencias de cambios políticos coexistirían con los reclamos de reformas socioeconómicas por varios decenios, pero nunca se satisficieron simultáneamente.

Los dos movimientos maderistas, el electoral y el armado, terminaron por vencer al gobierno porfirista²⁰. Sin embargo, Madero no fue capaz de construir un régimen sólido²¹. Es comprensible: en política es más fácil destruir que construir, oponerse que gobernar. Como era previsible, Madero fue pronto derrocado por cierto sector del porfirismo que se negaba a perder el poder; o sea, el grupo que detentaba el control del Ejército Federal, el instrumento idóneo para vencer al inexperto político. El intento contrarrevolucionario generó una violenta reacción procedente de dos frentes: los sectores medios –rurales y urbanos– que se negaban a perder los puestos a los que finalmente habían accedido gracias al triunfo maderista, sobre todo en el norte del país, y los grupos populares –villistas y zapatistas–, que rechazaban el regreso del binomio oligarquías regionales y autoridades porfiristas. A esta fase se le conoce como “lucha constitucionalista”, y se prolongó de marzo de 1913 a agosto de 1914²². Vencido el gobierno restaurador de Victoriano Huerta, sobrevino la confrontación entre los victoriosos ejércitos revolucionarios: villistas y zapatistas por un lado; por el otro coahuilenses y sonorenses, o sea carrancistas, con sus respectivos aliados. Durante todo 1915 pelearon convencionis-

¹⁹ Véase Juan Puig, *Entre el Río Perla y el Nazas. La China decimonónica y sus braceros emigrantes, la colonia china de Torreón y la matanza de 1911*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

²⁰ La mejor historia militar del maderismo es la de Santiago Portilla, *Una sociedad en armas. Insurrección antirreeleccionista en México, 1910-1911*, México, El Colegio de México, 1995.

²¹ Al respecto pueden verse las páginas que al gobierno de Madero dedican Stanley Ross, *Francisco I. Madero. Apóstol de la democracia mexicana*, México, Editorial Grijalbo (Biografías Gandesas), 1959, y Charles C. Cumberland, *Madero y la Revolución mexicana*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1977. Véase también mi estudio “Presidencia de Madero: fracaso de una democracia liberal”, en Will Fowler (coord.), *Gobernantes mexicanos II: 1911-2000*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 27-45.

²² Como siempre, puede acudirse al recuento “clásico” de los aspectos políticos y militares del proceso en Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución mexicana*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1960, y en Charles Cumberland, *La Revolución mexicana. Los años constitucionalistas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975. Una perspectiva más novedosa es la de Alan Knight, *La Revolución mexicana. Del Porfiriato al nuevo régimen constitucional*, 2 vols., México, Editorial Grijalbo, 1996.

tas contra constitucionalistas en la llamada “guerra de facciones”, por imponer al país su proyecto de futuro.

Aunque el triunfo de los segundos se expresó con la promulgación de la Constitución en 1917, y si bien ésta sigue vigente como único proyecto nacional y como norma principal de los mexicanos, lo cierto es que el Estado revolucionario nació poco después, cuando los constitucionalistas sonorenses desplazaron a los carrancistas²³. Para comenzar, el grupo sonorense estaba encabezado por clases medias con menos y menores vínculos con el Antiguo Régimen que la facción carrancista²⁴. Sobre todo, el Estado encabezado por los sonorenses prefirió integrar a los grandes grupos populares de veteranos de la Revolución –villistas y zapatistas–, en lugar de seguir combatiéndolos, como Carranza, lo que condenaba al país a una permanente inestabilidad. Asimismo, fue el Estado encabezado por los sonorenses el que comenzó a otorgar concesiones considerables a los campesinos y obreros, ya fuera iniciándose el reparto agrario o con el establecimiento de la alianza entre Plutarco Elías Calles y la CROM.

IV

Si bien la Revolución mexicana se desarrolló en varias etapas, en diferentes escenarios y con distintos componentes sociales, ¿podemos decir que fue una única Revolución, o que en realidad fueron varias? Evidentemente eran diferentes las causas que produjeron la incorporación de cada uno de los contingentes participantes en la lucha revolucionaria, como diferentes fueron sus propuestas de solución. A Madero y los suyos les preocupaba la instalación de un régimen democrático; a Zapata y su gente les interesaba la recuperación de sus tierras y el fortalecimiento de los gobiernos pueblerinos, que operarían según sus “usos y costumbres” y que estarían conformados por gente de la localidad y no por políticos fuereños; Villa y los suyos –igual que Pascual Orozco– lucharon por la mejoría socioeconómica de los grupos populares norteños, tanto rurales como urbanos; a su vez, Carranza y su gente ansiaban conquistar el poder político y buscaron controlar el proceso revolucionario en su conjunto, para que las rupturas con el régimen precedente no fueran abruptas ni radicales, así como construir un Estado fuerte, legal y nacionalista;²⁵ por último, los revolucionarios sonoren-

²³ Al respecto puede consultarse Javier Garcíadiego, *La Revolución mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003 (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 138). Véase también un trabajo posterior y más completo: *Textos de la Revolución Mexicana*, Javier Garcíadiego, prólogo y notas; María del Rayo González Vázquez, selección, cronología y bibliografía, Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2010 (Colección Clásica, núm. 247).

²⁴ En contra de esta afirmación, Ignacio Almada sostiene que los principales líderes revolucionarios sonorenses contaban con alguna experiencia político-administrativa local durante el Porfiriato. Sin embargo, insisto en que no es lo mismo ser un munícipe que un senador o incluso un gobernador interino. Cfr. Ignacio Almada, “De regidores porfiristas a presidentes de la República en el periodo revolucionario. Explorando el ascenso y la caída del ‘sonorismo’”, en *Historia Mexicana*, núm. 238, vol. LX, octubre-diciembre 2010, pp. 729-789.

²⁵ Recuérdese que Carranza era coahuilense, y que poco antes de que naciera, en 1859, su estado natal había perdido la región de Texas; recuérdese también que su padre, Jesús Carranza Neira, había luchado contra la Intervención francesa a las órdenes de Mariano Escobedo.

ses aspiraban a que las clases medias alcanzaran el poder político, primero regional y luego nacional, y se afanaron por lograr su engrandecimiento económico, mediante un doble proceso que los obligaba a desplazar tanto a la oligarquía porfirista como a la revolucionaria –léase Carranza–, pero también a vencer las aspiraciones de dominio de los sectores populares²⁶.

Aun así, debe aceptarse que todos estos fueron elementos imprescindibles de una única Revolución, la que tuvo lugar, precisamente, con la articulación de todos estos componentes: sin la participación de los grupos populares, los movimientos de Madero, Carranza, Obregón y Calles habrían sido simples intentos de reforma política, pero sin la participación de éstos los movimientos de Villa y de Zapata sólo habrían sido rebeliones regionales y sectoriales. Fue la suma de los cambios políticos y las reivindicaciones sociales lo que dio lugar a una Revolución en el México de principios del siglo XX, a una Revolución no radical pero no por ello menos auténtica.

En efecto, los sucesivos triunfos temporales de Madero, Carranza, Obregón y Calles obligan a otra conclusión valedera: la Revolución no fue un proceso popular que luego padeció una interrupción o, peor aún, una traición. La Revolución estuvo dirigida siempre por élites –el rico hacendado Madero o el gobernador Carranza– o por miembros de las clases medias. Los sectores populares tuvieron siempre un papel subordinado, como lo prueba el que Zapata haya surgido reconociendo el Plan de San Luis Potosí, es decir el liderazgo de Madero, o el que Villa encabezara, en su momento de máximo poder, una División –la del Norte– adscrita al Cuerpo de Ejército del Noroeste, comandado por Obregón. Ciertamente es que por un tiempo aspiraron juntos al liderazgo nacional, en la Soberana Convención, pero fueron vencidos plenamente en la “guerra de facciones”, por lo que quedaron reducidos a sendos movimientos regionales. Las causas de su derrota fueron varias: políticas, militares, económicas y sociales, pero pueden reducirse en una: no estaban preparados, sociohistóricamente, para gobernar el país; carecían de una visión de Estado nacional²⁷.

“La Revolución fue la Revolución”, sentenció Luis Cabrera, influido por una especie de cubismo literario. Otra manera de decirlo sería que la mexicana fue una Revolución sin adjetivos. Esto es, hoy, a cien años de su inicio, debemos conocerla y comprenderla, para lo cual debemos evitar las sobreestimaciones del pasado y los desprecios del presente. Para comprenderla debemos conocer sus complejidades, identificar a sus componentes y aquilatar su fuerza y sus debilidades. Menciono como ejemplos cinco temas. Es preciso diferenciar a los revo-

²⁶ Para una magnífica descripción de los motivos, objetivos y estrategias de este grupo, véase Héctor Aguilar Camín, *La frontera nómada: Sonora y la Revolución mexicana*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1977.

²⁷ Los apreciados colegas Felipe Ávila y Pedro Salmerón insisten, sin convencerme, en que tanto villistas como zapatistas contaban con un proyecto nacional. Véanse Felipe Ávila, *El pensamiento económico, político y social de la Convención de Aguascalientes*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes/Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1991, y Pedro Salmerón, *La División del Norte. Los hombres, las razones y la historia de un ejército del pueblo*, México, Editorial Planeta, 2006.

lucionarios ‘destructores’ de los ‘constructores’:²⁸ entre los primeros caben Madero, Villa y Obregón, quienes participaron, respectivamente, en la destrucción de los ejércitos de Díaz, Huerta y Villa; entre los segundos sólo quedarían Carranza, Calles y Cárdenas, creadores de la Constitución de 1917, del principal partido político posrevolucionario y del presidencialismo mexicano²⁹.

También es necesario destacar que la Revolución sólo combatió a los hacendados, no a los banqueros³⁰ e industriales, lo que permitió la recuperación de la burguesía al término de la lucha armada, y lo que por otro lado permite que se le considere una revolución “agraria”³¹. Una aparente contradicción consiste en que siendo una Revolución considerada nacionalista, al término de la misma fuera mayor que en 1910 la influencia de Estados Unidos, lo que se explicaría por el gran debilitamiento europeo a causa de la Primera Guerra Mundial,³² lo que nos obliga a aceptar que nuestro nacionalismo fue más cultural y político que económico. Asimismo, es preciso reconocer el carácter visionario de los revolucionarios, que concedieron tantos y tan importantes derechos a los trabajadores cuando éstos eran apenas una parte minoritaria de la población. Por último, otro tema motivo de reflexión es el de la paradoja maderista: el vital Madero de 1909 y 1910 impulsó al país a exigir un sistema democrático, pero su cadáver predispuso a la clase política contra la libertad y la democracia³³. A partir de su muerte los políticos revolucionarios abjuraron de la libertad de prensa, de la oposición parlamentaria y de las elecciones libres, y en cambio aprendieron la conveniencia de mantenerse siempre en sintonía con el ejército, la burguesía y la embajada norteamericana. En otras palabras, el fantasma de Madero fue más fuerte que el mártir, lo que explica que la democratización del país se haya demorado tanto.

V

¿Qué imagen predomina hoy de la Revolución mexicana? Una respuesta ambigua sería la más acertada. De ninguna manera sufre el rechazo que puede detectarse en los países de Europa del este y en la ex Unión Soviética, donde el país

²⁸ Véase el concepto de Alan Knight sobre los presidentes borbónicos y habsburgos en “State Power and Political Stability en Mexico”, en Neil Harvey (ed.), *Mexico. Dilemmas of Transition*, Londres/Nueva York, The Institute of Latin American Studies, University of London/British Academic Press, 1993, pp. 29-63, y de Enrique Krauze, *Biografía del poder: caudillos de la Revolución mexicana: 1910-1940*, México, Tusquets Editores, 1997, y *Mexicanos eminentes*, México, Tusquets Editores, 1999.

²⁹ Emiliano Zapata es un personaje histórico difícil de ubicar en esta doble clasificación. No tuvo una importancia decisiva en el aspecto militar de la Revolución, y tampoco dejó un legado institucional propio. A él le corresponde una tercera categoría, la del revolucionario ‘defensor’, pues su lucha tenía como primer objetivo la defensa de las comunidades rurales del país.

³⁰ Si bien los bancos fueron incautados durante la lucha armada contra Huerta, luego fueron devueltos a sus propietarios.

³¹ Véase Frank Tannenbaum, *The Mexican Agrarian Revolution*, Washington, D.C., The Brookings Institution, 1930. También fue publicado en la revista *Problemas Agrícolas e Industriales de México*, núm. 2, vol. IV, abril-junio 1952, pp. 9-169.

³² Friedrich Katz, *La guerra secreta en México*, México, Ediciones Era, 1982.

³³ Otra paradoja interesante es la de Cárdenas, seguramente el presidente más alabado y mejor recordado, pero cuyo proyecto de gobierno jamás fue seriamente recuperado por los presidentes que lo sucedieron.

ha vuelto a llamarse Rusia y algunas ciudades importantes han recuperado sus viejos nombres. En cambio, en México no ha habido modificaciones en la nomenclatura urbana que denoten un rechazo a la Revolución y a sus héroes. Sin embargo, es evidente que durante las conmemoraciones de 2010 predominaron las referencias a la Independencia. Pudiera alegarse para ello el conocido apotegma jurídico: “primero en tiempo, primero en derecho”. Empero, acaso la explicación sea otra: mientras la Independencia sí alcanzó los principales logros que se propuso, romper los vínculos con España y crear una nación independiente, la Revolución tiene aún graves adeudos por lo que se refiere a la instauración de la democracia y a la conquista de la justicia social. Así, la Revolución padece muchos más reclamos que la Independencia. Por lo mismo, los retos del país para el futuro son asumir como actuales y urgentes dichos compromisos, hacerlos propios: mejorar nuestra democracia y erradicar la pobreza, como el principal proyecto para el siglo XXI. Una última consideración: dichos retos deben enfrentarse pacíficamente. Si algo nos enseñó la Revolución es que la violencia no es garantía de cambios y logros. Si la primera mitad del siglo XX fue dominada por la Revolución, a la primera mitad del siglo XXI debe corresponder la consolidación de la democracia y de la justicia social.

PHILOSOPHICAL VIEWS AND INTERCULTURAL AFFINITIES: A STUDY ON PANTHEISM IN ANCIENT GREECE AND IN INDIGENOUS MEXICAN TRIBES

MARIA K. CHORIANOPOULOU

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

The aim of this short essay is to shed some new light on the affinities that exist in the philosophical views of pre-Columbian Mexican tribes and the pre-classic and classic philosophic tradition of ancient Greece. In particular, I intend to focus on the way both traditions understand the imminence of the divine essence, and the degree to which this allegedly omnipresent existence affected not only their cosmology, but also their ethics. I shall argue that these views are by no means a far cry from each other; on the contrary, and despite the differences concerning the level of coherence and articulation, as well as the overall quality of philosophical meditation, both cultures seem to coincide concerning pivotal notions for cosmology and the resulting ethical issues. In fact, it is nonsensical to talk about coherent philosophical systems in pre-Columbian Mexican tribes, as well as of genuine philosophical views, while concerning classical Greece it is exactly the other way round. Given that ethics is at least informed – if not essentially influenced – by cosmology and ontology, at least as human relations with nonhuman animals as well as the inanimate world is concerned, it is only reasonable and expected to locate also close affinities in the prevailing moral systems of both traditions.

In both cultures there are certain distinguishable pantheistic and panentheistic views to be found. In classic Greece these traditions are mainly represented by the Pythagoreans and the Stoics respectively, and although a major trend, it never became the prevailing one. On the contrary, pre-Columbian Mexican culture is utterly dominated by pantheistic and panentheistic views (Thompson 198). By pantheism I refer to views that hold that god is not only imminent and omnipresent, but also at one with the material world, and nothing more than it. Panentheism, on the other hand, while in agreement with the pantheistic approach, goes one step further, in that it holds that the divine essence, although it constitutes the material world and exists within every animate or inanimate being, is not

identical with material existence; on the contrary, it is much more than it. Among the first and probably the most influential champions of the pantheism in occidental philosophy were the Pythagoreans, a sect which flourished in southern Italy during the 5th century BC; as for pantheism, its most prominent figures is the Jewish philosopher Baruch – or Benedict – Spinoza. He, however, at least according to many contemporary scholars, did nothing more than to elaborate and adapt to his deistic views a much older tradition, namely the Stoic one.

The pantheistic aspect presumes a potentially omnipresent supernatural will, which substantiates nature, but does not identify with it. In the words of Tertullian, it might be presumed as pervading through the natural world, just like honey pervades the honeycomb (Terullian XLIV). If that is the case, then natural reality may – in some degree, at least – be regulated by the supernatural agency. In other words the circumstances in which human agents find themselves are – in part, at times, or potentially – adjusted by something other than the laws of nature and their own agency. The pantheistic view presumes that nature identifies with – a part, at least – of the supernatural will, which supersedes it. According to Spinoza, the only substance that can possibly – by “possibly” he means logically – exist is God ((Terullian XLIV). Matter and intellect can be nothing else than properties of God, who is, anyway, infinite by all aspects and, consequently, as far as his attributes are concerned, utterly perfect. Everything which to us, humans, seems to exist is just a mode – or modification – of the infinite existence of God (Spinoza 9).

According to the pantheistic aspect, all is God and God is all (Protopapadakis 173-176). Nature, universe and God are equivalent. God identifies with the natural world. If this is the case, then separate beings are nothing more than manifestations of the divine essence, which reveals itself to itself. There is no borderline between the beholder and the spectacle anymore, between the doer and the deed, between the natural and the supernatural¹ (Spinoza 18). Everything is part of an all-encompassing immanent abstract God who, as Saint Augustine puts it, “is a kind of womb of nature containing all things in Himself, so that the lives and souls of all living things are taken, according to the manner of each one’s birth, out of His soul which vivifies that whole mass” (Augustine 12). Both pantheism and pantheism share the burden of common ontological and metaphysical inconsistencies, due to which they have been rejected by numerous thinkers and scholars during the past, as well as at the present. However, those who reject both pantheism and pantheism mainly focus on two points, to wit on agency and on free will (Protopapadakis 183-188). It is quite obvious that a pantheistic or pantheistic universe allows for neither. Accordingly, there can be no praise or blame, for either there is no one to praise or blame – besides the omnipresent and omniscient God –, or because there exist no agents possessing free will, but only pawns who dispatch a pre determined divine plan. Spinoza, the most prom-

¹ See

inent naturalistic pantheist, rejects even the possibility of the existence of evil, since it is totally incomprehensible within the bounds of the one and only entity, that of divine essence. According to Spinoza the knowledge of evil does not correspond to an actual entity, it is nothing but inadequate knowledge based on inadequate ideas, to wit ideas that do not adequately refer to God. Human beings may entertain inadequate ideas – and, consequently, the idea of evil – due to their restricted and imperfect nature. Spinoza refers to the imperfection of human mind using the term “passiveness”. An active mind knows no evil, entertains no evil emotions, and may even become able to look upon reality under the scope of eternity. *Sub specie aeternitatis* [Under the form of eternity] no evil exists, since the divine essence can only be infinitely good. The specific evil deed or unhappy issue, if placed within the major context of existence, is revealed to be utterly good. What Spinoza does is nothing more than to recognize and endeavor to confront an inconsistency, which is intrinsic to both pantheism and panentheism. The evident dominance of evil over the natural world can not easily reconcile with an infinite, omnipresent, omnipotent, omniscient and perfect God. Thus, a pantheist ought either to deny the existence of evil or that of God. Spinoza obviously opts for the first alternative and rejects the actual existence of evil and, consequently, that of sin; hence he totally casts away ethics from human interaction. According to Spinoza, the notion of evil is an aftermath of the imperfect human nature, of its inaptitude to grasp and comprehend adequate ideas. Like Socrates, he associates evil with ignorance, but, unlike the former, he does so only in the level of the Theory of knowledge. While to the Greek philosopher evil deeds were actual, the consequences of ignorance, to his Hebrew fellow evil is only a phenomenal aftermath of actual intellectual inadequacy. To humans God works in mysterious ways, and what seems to be wrong, unfair, evil or sinful, is only a part of a divine plan totally incomprehensible to our restricted intellectual capabilities. Traditional ethics is nothing more than the official recognition and expression of human inaptitude to grasp the whole image. Such views were only likely to call forth the menace and counterblast of Spinoza’s contemporaries, who excommunicated him, anathematized him with the anathema wherewith Joshua anathematized Jericho and cursed him “with all the curses in the Deuteronomy, even with the curse that Elisha pronounced to the children who, in consequence, were torn to pieces by the she-bears” (Russell 521).

The forefathers of pantheism, though, were the Pythagoreans. This sect, although it came at the central scene as late as during the 5th century BC, it echoed an already well-established tradition, namely the Orphic one. According to Pythagoras and his disciples (among the more distant ones of these some also include Plato), god is one with the natural material world and the beings that inhabit it. The divine spirit or *pnoe* is imminent and substantiates everything that breaths – though not only. According to the transmigration of the soul doctrine, which became the cornerstone of their ontology, metaphysics and, consequently, ethics, each soul is just a tiny portion of the divine spirit, and this spirit substantiates the world by entering into all beings that constitute natural reality. A prop-

er habitat for this portion of divinity is not only the body of humans, as a modern Christian would promptly concede, but also that of animals no less than inanimate objects. The divine spirit finds a hospitable residence also in animals and plants. Pythagoras is reported to once have said when he heard a puppy sobbing while beaten that he recognized the voice of a dead friend in the puppy's sob (Laertius, *VIII:36*). Empedocles, apparently and admittedly a part of the Pythagorean tradition, used to insist that in some of his previous lives he had been a boy and a girl, and a bush, and a bird, and a fish that jumps in sea as it swims (Laertius, *VIII: 77*). The reference to the bush seems to imply that the divine spirit is present even in non animal entities, such as flora. This view obviously entails and necessitates a quite concrete and articulated attitude towards non human reality, irrespective of whether this reality is rational or irrational, animate or inanimate. Since everything – or, almost everything – is being inhabited by *pneuma*, *pnoe* or divine spirit, it is imperative for humans to treat every being or thing in the world with all proper respect that is due to the all encompassing divine spirit. The Pythagoreans were reported to be the first sect that abstained from animal flesh on grounds of metaphysical tenets and ontological beliefs. And this brings us straight to relating notions developed in the course of time at a place in the antipodes of ancient Greece, namely Mexico and the various tribes that have been – and still are – inhabiting it.

Indigenous Mexican and generally Central American tribes such as the Aztecs, the Mayas and the Mixtecs, seem to hold views quite similar to the Pythagorean and Stoic ones. Though it is not that easy to offer a documented account of those cultures' past traditions – for the elements to be sought are numerous, no less than because these tribes have been formed by incorporating various smaller ones, and also because most reports on these tribes' past suffer the inexactness and arbitrariness of orally transmitted legends and sagas, as well as due to the long period of colonization and the subsequent elimination of specific cultural and historical elements –, these tribes are obviously living in harmony with their natural environment, as well as with other species, and this due not to chance or necessity, but to concrete metaphysical speculations and tenets. All evidence seems to support the view that the overall structure of their societies has always been as it still is today: in full accordance with nature, in full harmony with overall natural equilibrium.

The religious traditions and the symbols that are still used bear witness of a profoundly strong pampsychistic and pantheistic tendency, which, in turn, testifies for deeply rooted spirituality. All these elements outline and describe a very specific stand with regard to reality, one that is quite different than the modern occidental one. Mayas and Mixtecs were by no means living in opposition to the natural world; on the contrary, they adhered by the tenet that the world is a global community of equals, and that only a small place is reserved for humans in this, a place of equal significance to the one every other being occupies. The upshot is that Mayas and Mixtecs believed it to be a duty of theirs to harmonize their attitude to the natural laws and the course of natural events. Natural ele-

ments, for instance, in their view were nothing but living entities, to wit actually living spirits transubstantiated to forces of nature or material beings (Thompson 165). Lightning and thunder were either provoked by spirits, or actual instances of the spirits' expression. Due to tenets as such they felt obliged to pay their dues to the air, the earth, the waters, the fire, for they thought of these elements as divine forces that constitute the sole basis for life, something which is not that alien to pre-Socratic Greek cosmology. Mixtecs and Mayas had meditated on a variety of extreme phenomena such as earthquakes, tempests and tsunamis, on the basis of their being a sort of manifestation of divine or spiritual life and will. The religious tenets they adopted were profoundly of pampsychist and pantheist origin. The cornerstone of their religion was the belief that the universe is an integral substance that can not be divided into separate parts, an eternal one with no start nor end, one that is ensouled by transparent spiritual forces which are inaccessible by sensual perception and remains essentially unknown to humans. The real ontological essence of human beings is this transparent spirit or *pnoe*; humans have become tangible due to another, the lower of the two part of their essence, the earthly one. If not for this, humans would be invisible, since their spiritual part is totally transparent. The surrounding environment for all Maya or Mixtecs is alive and conscious; hence it is owed all due respect (Spinden 179-180). The trees talk in their manner, expressing thus their selves and also the spirits that inhabit them. The wind is nothing more than the moan, the scream, the threatening and mourning of wandering forces, of nomad being that are either friendly or hostile to humans. The water is moved by spirits, talks of itself and predicts the future. The light as well as darkness are active and ever changing tangible elements.

The Mixtecs believe that rocks are ensouled as much as other creatures are (Monaghan, and Just 10-12). From this we can infer that more advanced civilizations like the Mayas thought of the entire world as an animate being, and that all its parts partake in the cosmic soul. In other words, every being incorporates the cosmic soul, and every being is determined by the features of this soul. In such a context, it is more than expected that animals were deserved a very specific place. Before tribal hunts, certain ceremonies were performed in order to express their respect for wild animals; before killing a wild creature, even if this was to secure the day's food for the tribe, one had to ask for the creature's permission and forgiveness (Spinden 6). Unsuccessful hunting techniques that provoked unnecessary harm to animals were punished severely, even by death for the clumsy hunter. They believed that certain persons are exclusively interrelated with certain animals, which become their totems. Any person can have his or her totem, and the connection that develops between a human person and his or her totem animal is mutual, and both directional, in a way that when the animal suffers, the person also is, and vice versa. Extremely striking is the story of an old Mixtec that kept insisting that she had been hit by lightning, though she lacked any obvious mark of such a misfortune. The fact was that her totem was killed by a lightning, but to the old lady it was all the same (Monaghan, and Just 165-

166). As for the proper respect to flora, it is a long tradition for Mixtecs, when they have to harvest their rice fields, to explain to the rice crops the reasons why they have to harvest it. The women who are engaged in harvesting use a small knife in order not to frighten the rice crops, and they wear their most solemn outfit, for they think the situation is the most solemn same (Monaghan, and Just 169-170).

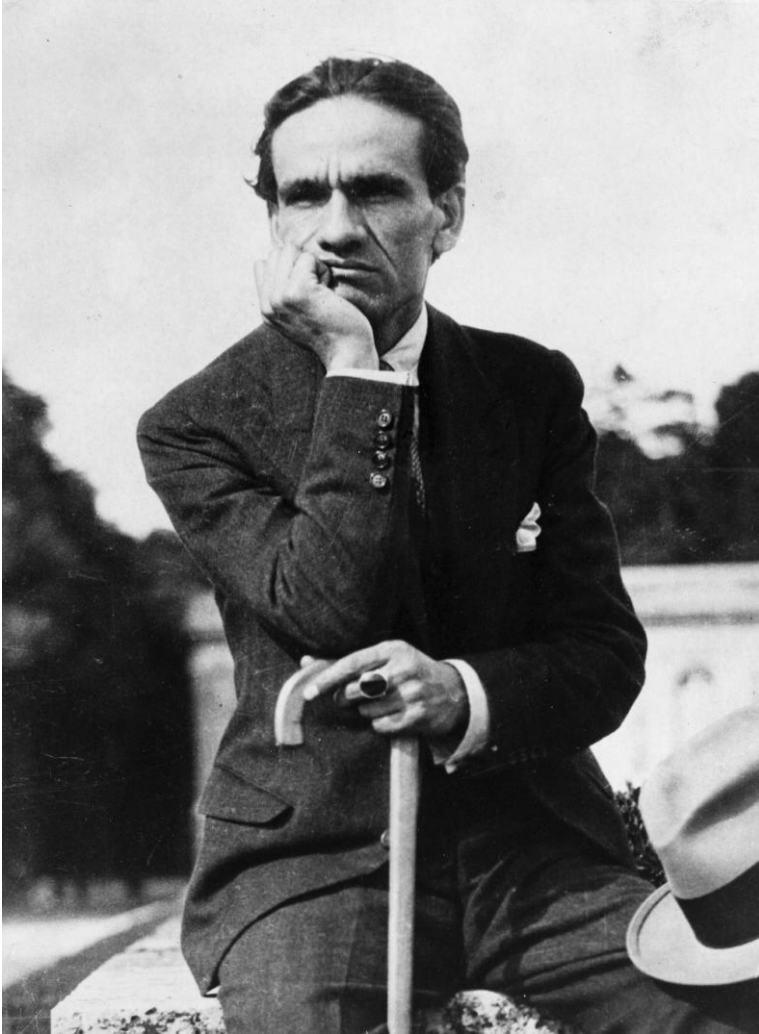
These cultures, however primitive they might seem to the hasty reader, due to their holistic view of the natural environment and all material and spiritual entities, were in full harmony with their habitat and managed to develop extraordinary capacities and techniques for dealing with their environment. They believed that god is omnipresent or, that god is identical with the creation. Their beliefs bear close similarities to the ones embraced by the Pythagoreans and the Stoics. It can only be expected that tenets and beliefs as such would lead them to a similar moral evaluation of the environment. In fact, reading about practices such as the harvesting of the rice in modern Mixtec tribes, one can not avoid bringing in mind Marcus Aurelius tender disposition towards the natural world, as it has been expressed in a famous passage from his *Meditations*: “Everything that is proper to you, oh world, is proper to me as well. What is timely to you can not be untimely or belated to me. In you everything is born, in you everything exists, to you everything returns, oh beloved city of Zeus” (Aurelius 23).

BIBLIOGRAPHY

- Augustine. *De Civitate Dei*. Trans. P. G. Walsh. Oxford: Aris & Phillips, 2005. Print.
- Aurelius, Marcus. *Meditations [Ad Se Ipsum]*, Trans. Staniforth M. London: Penguin Classics, 1964. Print.
- Laertius, Diogenes. *Lives of Eminent Philosophers in two volums*. Trans. R. D. Hicks. Loeb Classical Library, 1925. Print.
- Monaghan John ; Just Peter. *Social and Cultural Anthropology*. Translated by Protopapadakis E.D. Athens: Ellinika grammata, 2007.
- Protopapadakis, Evangelos. “Supernatural Will and Organic Unity in Process. From Spinoza’s Naturalistic Pantheism to Arne Naess’ New Age Ecosophy T and Environmental Ethics”. *Studies on Supernaturalism*. Ed. G. Arabatzis, Berlin: Logos Verlag, 2009, 173-193.
- Russell, Bertrand. *History of Western Philosophy*. Routledge Classics, 2004. Print.
- Spinden, H. J. 1913. *A Study of Maya Art: its Subject Matter and Historical Development*. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University. 6. Print.
- Spinoza Benedictus de. *Ethics*. Trans. Edwin Curley. London: Penguin Classics 2005. Print.
- Terullian. *Liber Adversus Hermogenem*. Ed. J. L. Plumpe. Trans. J. H. Waszink and Johannes Quasten. United Kingdom: Newman Press / Longmans Green and Co., 1956. Print.
- Thompson, J. E. S. *Maya History and Religion*. Norman: University of Oklahoma Press, 1970. Print.

II

CÉSAR VALLEJO
(1892-1938)



César Vallejo (1892-1938)

LA LLUVIA EN *LOS HERALDOS NEGROS* Y *TRILCE* DE CÉSAR VALLEJO

VIKTORIA KRITIKOU

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

César Vallejo (Perú, 1892-París, 1938) es una figura sobresaliente de la poesía no solo hispánica sino mundial. Su obra, aunque escasa, ocupa un lugar destacado dentro de la literatura del siglo XX. Vallejo traza su trayectoria poética original y revolucionaria, fuera de los límites del modernismo y de la vanguardia. *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922) son dos colecciones poéticas publicadas en Lima, en vida del poeta¹. Según René de Costa (13), con *Los heraldos negros*, Vallejo “rompe los moldes” de la herencia modernista y en *Trilce* “practica una escritura automática antes del primer manifiesto del Surrealismo de 1924”. El poeta del “dolor humano” tiene la voz auténtica y original de un hombre bien consciente de su camino solitario. Nacido en un pequeño pueblo de los Andes, mestizo (*cholo* en el habla de Perú) y pobre, es para Mariátegui “el poeta de una estirpe, de una raza” en cuya poesía se encuentra “sentimiento indígena virginalmente expresado”. Mariátegui menciona que “hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista”. La poesía de Vallejo refleja su identidad mestiza y la búsqueda de su destino entre dos mundos distintos, pero coexistentes e interactivos. Vallejo asimila la cultura nativa –indígena– y la cultura occidental –europea– de una manera propia, única y muy creativa. Su poesía trasciende las fronteras peruanas y se eleva a un nivel universal.

La coexistencia de ambas culturas en la creación poética de Vallejo es evidente en su modo de aludir a la lluvia, un elemento de la naturaleza que aparece reiteradamente en la obra poética de Vallejo. El fenómeno meteorológico se convierte en un *leitmotiv* que sirve para enfatizar los temas de la soledad, de la nostalgia y de la muerte, predominantes en la poesía vallejianca. La lluvia es un símbolo muy importante. Se trata de un símbolo dinámico, en constante desarro-

¹ Los poemas “España, aparta de mí este cáliz” y “Poemas humanos” fueron publicados con carácter póstumo en París.

llo, como su propio creador. En *Los heraldos negros* la lluvia se asocia con la idea de la tristeza e intensifica el tono nostálgico de la mayoría de los poemas de la colección. En *Trilce*, donde el tema dominante es el problema existencial del hombre, la lluvia adquiere una función distinta; representa el poder revitalizador de la naturaleza.

En *Los heraldos negros* el motivo de la lluvia aparece en seis poemas: “El palco estrecho”, “Heces”, “Deshora”, “Hojas de ébano”, “Idilio muerto” y “Lluvia”. En el poema “El palco estrecho”, la lluvia sirve como una “cortina” que permite un aislamiento feliz, aun frágil, de la dura realidad: “Llueve; y hace una cruel limitación” (Vallejo 72). El hablante se dirige aparentemente a una mujer a la que invita a acercarse: “Más acá, más acá” y “avanza, avanza el pie” (Vallejo 72). Esta proximidad con la mujer le hace sentir “bien” a pesar de las “rosas negras”, que pueden significar su tristeza y amargura o sus versos tristes.

En el poema “Heces”, el hablante está en Lima, una tarde lluviosa, describiendo su separación de una mujer. Se siente culpable y admite que la causa de este alejamiento doloroso son sus sentimientos de amargura y frialdad: “mi ingratitude”, “mi bloque de hielo”, “mis violentas flores negras; y la bárbara/ y enorme pedrada; y el trecho glacial.” (Vallejo 80). En este caso la lluvia subraya el tono triste y desesperado del poema que empieza y cierra con casi los mismos versos:

Esta tarde llueve, como nunca; y no
tengo ganas de vivir, corazón.

...

Esta tarde llueve, llueve mucho. ¡Y no
tengo ganas de vivir, corazón! (Vallejo, *Heraldos Negros* 80)

La lluvia enfatiza el sentimiento de melancolía que deja al hablante sin energía, sin ganas de vivir.

El mismo efecto de desesperación tiene la lluvia en el poema “Idilio muerto”: “ahora, en esta lluvia que me quita/ las ganas de vivir.” (Vallejo 103). Estos versos, como los 3 y 4 “ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita/ la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.” (Vallejo, *Heraldos Negros* 103), describen la situación en la que está actualmente el hablante. Se encuentra solo sin su “andina y dulce Rita” en un ambiente que le ahoga. Por eso recurre a un recuerdo feliz y trata de imaginar la vida simple aunque difícil de Rita. El hablante es como el pájaro salvaje que aparece en el último verso del poema, el cual llora porque el precio de su libertad no es otro que el sufrimiento por el frío y la soledad. El mundo de Rita está en claro contraste con el del hablante.

En el poema “Lluvia” encontramos el mismo ambiente pesimista de la gran ciudad lluviosa: “En Lima... En Lima está lloviendo” (Vallejo 128). El hablante se dirige a una mujer buscando su amor, pero en vano. Así que, sin esperanza de amor, se siente muerto:

Mas, cae, cae el aguacero
al ataúd de mi sendero,

donde me ahueso para ti..... (Vallejo, *Heraldos Negros* 128).

En el poema “Deshora”, la función de la lluvia no está asociada con la muerte, sino sirve para subrayar el tema de la nostalgia y la añoranza de la “pureza amada” (Vallejo 83). En el poema “Hojas de ébano”, la lluvia desempeña un papel protagonista. Resume toda la tristeza y la nostalgia del hablante por su vida anterior feliz, antes de la muerte de la “Señora?...” (Vallejo 92). La lluvia en este poema tiene un matiz muy original: el olor. En el verso 9 “Pena un frágil aroma de aguacero” (Vallejo 92) y en los versos 38-40:

Llueve.... llueve.... Sustancia el aguacero,
reduciéndolo a fúnebres olores,
el humor de los viejos alcanfores (Vallejo, *Heraldos Negros* 93)

el olor de la lluvia es doloroso porque le hace recordar un acontecimiento difícil de su pasado: la muerte de su querida madre.

René de Costa observa que la tristeza provocada por la lluvia es siempre dulce y explica que esta idea surge de la cultura indígena: “La dulzura de la tristeza provocada por la lluvia es indígena, del dios-padre universal, Viracocha, el dios de la vida, cuya representación iconográfica es de una figura que llora [...]; y su llanto –las lágrimas surcando su rostro– es la lluvia que da vida al mundo” (25). Para el mundo indígena que vive de la agricultura y la ganadería, la lluvia es un fenómeno natural de vital importancia. Las lágrimas del dios son un regalo al ser humano porque la lluvia aumenta la fertilidad de la tierra. La asociación de las lágrimas con la lluvia es evidente en la poesía de Vallejo. En la mitad de los poemas de *Los heraldos negros*, aparece el motivo de las lágrimas como símbolo del dolor provocado por la nostalgia y la pérdida de los seres queridos.

El aspecto positivo del motivo de la lluvia es más evidente en *Trilce*,² donde la lluvia adquiere un simbolismo más complejo en los cinco poemas donde aparece como elemento del marco escénico: XV, XXXIII, LXIII, LXVIII y LXXVII. En el poema XV, la “noche pluviosa” (Vallejo, *Trilce* 95) ofrece al hablante el marco escénico apropiado para traer a la memoria momentos felices del pasado con su amada. En el presente, “el rincón amado” se convierte en un lugar vacío habitado por las sombras de los dos amantes. La lluvia tiene un papel determinante porque le da al yo poético la posibilidad de ensoñación.

El poema XXXIII empieza con una hipótesis interesante: “Si lloviera esta noche, retirárame/ de aquí mil años” (Vallejo, *Trilce* 167). El hablante desea que llueva para aislarse de la realidad y así conseguir viajar en el tiempo. El deseo del hablante de huir refleja su anhelo de escapar de su vida triste y dolorosa. El hablante tiene la vana esperanza de que así podría protegerse de los “golpes fuertes” del Destino, “o los heraldos negros que nos manda la Muerte” (Vallejo, *Heraldos Negros* 51). Prefiere estar sin madre y sin amada para evitar el dolor de su pérdida. En el verso 17 “o haga la cuenta de no haber aún nacido” (Vallejo,

² Según Ortega (26) una posible derivación etimológica de la palabra *Trilce* sería de “triste” y “dulce”.

Trilce 167) el hablante niega su propia existencia en orden de evitar el sufrimiento de estar vivo. Al final, el hablante toma consciencia de que no logrará librarse de su pasado:

No será lo que aún no haya venido, sino
lo que ha llegado y ya se ha ido,
sino lo que ha llegado y ya se ha ido (Vallejo, *Trilce* 167)

Reconocer que el pasado es irremediable denota la imposibilidad para el ser humano de encontrar la felicidad y cambiar su camino triste y solitario en el mundo. El hablante desea “Si lloviera”, pero como indica Ortega, eso es un anagrama de “si yo viera” (171). El verdadero deseo que se expresa en el poema es saber, conocer la causa de la existencia humana para librarse de la melancolía. La lluvia no es sino una “cortina” que separa al hablante de los demás para realizar su viaje introspectivo y reflexionar sobre los problemas insolubles de la vida humana.

El poema LXIII empieza con la frase “Amanece lloviendo.” (Vallejo, *Trilce* 293). En este caso la lluvia monótona ofrece el fondo ideal para que el hablante recuerde la serranía andina. El yo poético “huye” mentalmente de su espacio actual urbano (“asfaltado”) y casero (“muebles”) para “trasladarse” a la puna que añora. La lluvia refleja la nostalgia del yo poético por su tierra natal andina. Los dos últimos versos del poema revelan que su ensueño es tan profundo que le hace perder el sentido del tiempo real.

En el poema LXVIII el tiempo y el espacio están bien definidos: “Estamos a catorce de Julio./ Son las cinco de la tarde. Llueve en toda/ una tercera esquina de papel secante.” (Vallejo, *Trilce* 317). Sin embargo, el mundo del hablante parece estar al revés: “Y llueve más de abajo ay para arriba” (Vallejo, *Trilce* 317). La lluvia viene del mismo yo poético que sufre “desde un martes cenagoso que ha seis días” (Vallejo, *Trilce* 317). El hablante se refiere a su separación de la persona amada, pero después de seis días de sufrimiento viene la salvación con esta lluvia que “limpia” los sentimientos de amargura y da alegría: “[...] Ahora estamos/ bien, con esta lluvia que nos lava/ y nos alegra y nos hace gracia suave.” (Vallejo, *Trilce* 317). No obstante, los problemas filosóficos del “eterno amor” y del “encuentro absoluto” siguen sin resolverse porque la respuesta es otra pregunta sobre los límites del individuo. Al final el “paletó” negro demuestra la soledad y la tristeza del yo poético. La lluvia en este poema tiene un valor purgativo que ayuda al yo poético a evadirse temporalmente de su dolor.

En el poema LXXVII, el último de *Trilce*, el motivo de la lluvia tiene una función diferente y muy original. La lluvia, que hasta este punto acompaña al hablante en su camino triste y doloroso, se convierte en una fuerza regeneradora. Como la lluvia fertiliza la tierra, así la tristeza y el dolor son fuente de inspiración para el hablante, quien busca refugio en la poesía para afrontar el sufrimiento. La lluvia lleva el equilibrio y la armonía al mundo poético perturbado. Para el hablante la lluvia es la inspiración poética que quiere que le moje enteramente para evitar la sequía espiritual:

[...] que me enterrasen
mojado en el agua
que surtiera de todos los fuegos.

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?
temo me quede con algún flanco seco;
temo que ella se vaya, sin haberme probado
en la sequías de increíbles cuerdas vocales, (Vallejo, *Trilce* 356).

El deseo del hablante es que le “enterrasen mojado en el agua” para que renazca como fuego. En el último verso se dirige directamente a la lluvia y la invita a darle la inspiración poética: “Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!” (Vallejo, *Trilce* 356). El hablante es la costa sin mar que espera la lluvia para que le inunde. La lluvia es la poesía y, a su vez, la poesía es el camino hacia la autoconciencia y el conocimiento propio, es la respuesta a la problemática existencial del hombre.

En síntesis, la lluvia en las dos primeras colecciones poéticas de Vallejo es un *leitmotiv*. En los primeros poemas de *Los heraldos negros*, la lluvia representa la expresión tradicional de la nostalgia. El ambiente lluvioso permite al yo poético aislarse y escaparse de la realidad hostil que le rodea, trasladarse mentalmente a la vida feliz en su tierra natal y la casa paterna.

Más adelante, la lluvia adquiere carácter catártico y regenerador. Aunque expresa sentimientos de tristeza, los transforma en fuerza revitalizadora. La lluvia “limpia” y purifica el alma, según el concepto de “catarsis” de la tragedia griega, de todos los sentimientos negativos y pesimistas. Así el alma recobra su fuerza y por ello “limpia” y reanimada puede seguir su camino solitario. Al final, la lluvia es la inspiración, la poesía misma que puede aliviar al hombre de su dolor.

Esta compleja visión de la lluvia es el resultado de la asimilación de las dos culturas (la indígena y la occidental) que determinan la identidad del “cholo” Vallejo. En la cultura occidental, la lluvia delimita un ambiente de tristeza, nostalgia y soledad. Aparece asociada con el otoño y el llanto del ser humano frente a las dificultades de la vida. Sin embargo la cultura indígena precolombina ofrece a Vallejo un modelo bien distinto. El agua, y por consiguiente la lluvia, simboliza el ciclo vital del universo. La lluvia es la fuente de la vida porque fecunda la tierra y hace crecer y brotar las plantas y los árboles. La lluvia representa la nueva vida, el comienzo, el renacimiento.

Vallejo en su poesía refleja a todo ser humano consciente de su soledad en el mundo. Es el hombre errante que busca la razón de la existencia y su propio destino. Vallejo es el poeta de la humanidad que camina desorientada en el laberinto de la globalización. Es el poeta del ser humano asustado por el miedo de la pérdida de su pasado, de sus raíces y, por tanto, de su futuro.

Para concluir, hay que mencionar los versos proféticos del poema “Piedra negra sobre una piedra blanca” de la colección poética *Poemas humanos*:

Me moriré en París con aguacero,
un día del que tengo ya el recuerdo.

Me moriré en París –y no me corro–
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Vallejo murió en París un viernes lluvioso. Su vida, como su muerte, está asociada con la lluvia.

BIBLIOGRAFÍA

- Costa, René de. Introducción. *Los Heraldos Negros*. Por César Vallejo. 11-45.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1996. *Red Científica Peruana, Internet-Perú*. Web. 24-4-2012. <<http://www.yachay.com.pe/especiales/7ensayos/ENSAYOS/Ensayo7N.htm>>
- Ortega, José. Introducción. *Trilce*. 2ª ed. Por César Vallejo. 9-39.
- Vallejo, César. *Los Heraldos Negros*. Ed. Costa. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso. Letras Hispánicas 457.
- . *Trilce*. 2ª ed. Ed. Ortega. Madrid: Cátedra, 1993. Impreso. Letras Hispánicas 321.

TELÚRICA Y MAGNÉTICA: BREVE ANÁLISIS DE SU TRADUCCIÓN AL GRIEGO

ANTHÍ PAPAGEORGÍOU

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

MAILA GARCÍA AMORÓS

Universidad de Granada

César Vallejo nació en Santiago de Chuco, Perú, en 1892. En 1923 se trasladó a París, donde convivió con los escritores de vanguardia. Vivió algún tiempo en España, a la que amó intensamente. De ideología marxista, conservó siempre una postura muy personal y compatible con sus tendencias estéticas y religiosas. Tras la muerte del renovador Rubén Darío, fue Vallejo quien encarnó la libertad del lenguaje poético, un lenguaje que encuentra en el poeta peruano un efecto nuevo e inaudito (Ferrari 10). Murió en París en 1938. La lengua que usó Vallejo en su poesía es el español culto de su época. No obstante, no hay que descuidar que en su ciudad natal se hablaba todavía una lengua que desapareció en las primeras décadas del siglo XX, llamada culle o culli (Martos Carrera). Según el Director de la Academia Peruana de la Lengua, Marco Martos Carrera, “muy probablemente Vallejo no habló el culle, en todo caso no hace referencia explícita a esa lengua. Pero podemos conjeturar que un hombre nacido en Santiago de Chuco, en su español local tiene las huellas, el sustrato de una lengua que está muriendo” (*Unidad y diversidad de la lengua española. El caso de la poesía de César Vallejo*).

Su trayectoria poética viene determinada por tres libros fundamentales. El primero fue *Los heraldos negros* (1918), en el que se perciben todavía elementos del Modernismo. Su segundo libro, *Trilce* (1922), fue radicalmente innovador y, sin duda, uno de los títulos clave de la poesía de *vanguardia*. Su obra *Poemas Humanos*, se publicó de manera póstuma en 1939. Es considerada su obra cumbre y una de las obras más representativas escritas sobre el dolor humano. La inquietud social inspira la mayor parte de sus composiciones. Durante la Guerra Civil española, compuso además el poema *España, aparta de mí ese cáliz*, publicado junto a los *Poemas Humanos*. En él Vallejo canta a la lucha del pueblo español y expresa su profundo amor por el país y su esperanza.

El poema con el que hemos trabajado “Telúrica y Magnética”¹ pertenece a su colección *Poemas Humanos*. Se compuso a principios de los años 30 y previamente llevó por título “Meditación agrícola”. Se trata de un poema singular dentro de la producción poética de Vallejo, ya que no es frecuente encontrar poemas que hagan referencia directa a su país de origen (Escobar 272). El poema ha sido interpretado como un intento por remontarse a los orígenes del pensamiento, por unir la conceptualización con el trabajo y por expresar la conquista de la naturaleza por el hombre (Franco, 258-259). Según Vélez, “Telúrica y magnética” se encuentra entre una serie de poemas compuestos según la “Estética del Trabajo”, así denominada por el propio Vallejo (39).

Vamos a analizar a continuación algunos puntos que nos han llamado la atención durante la traducción del poema al griego. Las dificultades y cuestiones que tiene que afrontar todo traductor de literatura y aún en mayor medida el traductor de poesía, no son pocas, pues aunque se vierta con la mayor proximidad posible el poema a otra lengua, la cadencia del mismo se queda en el camino. En el caso de César Vallejo, tampoco la versión de las ideas es una tarea sencilla pues se trata de un poema repleto de sentidos a veces difíciles de interpretar e imágenes insólitas. En cuanto a la cadencia del poema, hay que decir que el griego y el español son lenguas con un sonido y una entonación semejantes y contando con esta ventaja que nos da la lengua griega, hemos tratado de mantener, siempre en la medida de lo posible, el ritmo sonoro del texto español.

En este sentido, hemos tenido que afrontar algunas cuestiones como es el uso de las palabras esdrújulas, que aparecen no sólo en el título, sino de manera reiterada a lo largo de todo el poema. *Telúrica* y *magnética*, son dos palabras esdrújulas especialmente sonoras, que, en nuestra opinión, Vallejo no escogió al azar para dar título al poema, pues son palabras que, sin duda, atraen desde el principio la atención del lector. A la hora de traducir al griego estos términos, nos encontramos con que muchos de ellos son palabras agudas. Un ejemplo claro lo encontramos en la palabra *magnética* que en griego es *μαγνητική*. Irremediablemente, la fuerza y la atracción que confieren al título estas dos esdrújulas, no puede verse al griego, en que se utiliza una palabra llana y otra aguda “Τελούρια και μαγνητική”. El uso de las palabras esdrújulas no parece baladí, como demuestra el hecho de que se empleen a lo largo de todo el poema con especial énfasis en la primera estrofa. La primera palabra del poema, que sigue con la tendencia esdrújula del título, es *mecánica* a la que se suman *peruanísima*, *teórico*, *práctico*. En griego, tan sólo podemos conservar una *περουβιάνικος*, que pierde, a su vez, su valor superlativo por motivos estéticos, pero que conserva todo del sentido del término. El resto, como ya comentábamos, son en griego palabras agudas: *μηχανισμός*, *θεωρητικός* y *πρακτικός*, que no poseen el carácter exclusivo que tienen en español las palabras esdrújulas, pues las palabras agudas

¹ La obra de César Vallejo fue traducida al griego en su totalidad y publicada en 2000 por Rigas Kappatos bajo el título de *César Vallejo. Ποητικά Απάντα*, ed. Gutenberg.

en griego son muy abundantes. Aunque es sin duda más llamativa su presencia en el título y en la primera estrofa, aparecen otras muchas palabras esdrújulas a lo largo de todo el poema: *átomo, técnica, molécula, patrióticos, líquenes, auquénidos*, cuya presencia, como ya hemos mencionado, no consideramos baladí. Por ello, aunque no es posible verter estos mismos términos al griego en forma esdrújula, sí se han utilizado otras palabras esdrújulas a lo largo de la estrofa que han contribuido a conservar el ritmo del poema: *έδαφος, έξυπνες, παράδειγμα, μονόλιθος, πράγματα, αρχαιότητα*. De ese modo, se ha procurado mantener el ritmo del poema en griego, una lengua que se presta bastante a ello, pues los sonidos y la entonación, como hemos señalado, son bastantes similares.

En cuanto a la idea que subyace en el poema, dice Julio Vélez que “penetrar en la producción última de Vallejo es entrar en una especie de selva, en la que para continuar adelante hay que detenerse frecuentemente”(21). En efecto, el poema seleccionado es un poema hermético, con un lenguaje en el que abundan las alteraciones sintácticas, las aparentes incoherencias lógicas y las imágenes inauditas. Todos estos elementos dificultan la, ya de por sí, compleja labor del traductor de poesía.

En el poema aparecen, además, escenas de la vida cotidiana peruana que se expresan mediante diversos términos que hacen referencia directa a ella. Aparecen así nombres de animales, platos típicos y algunas expresiones idiomáticas, que sin duda han supuesto una dificultad a la hora de traducirse al griego. Términos como *vicuña, molle, cuy, rocote, quena* tienen un sabor idiomático peruano que no puede verterse al texto en griego. Lo que se ha hecho ha sido traducirlos por términos estandarizados en lengua griega. En el caso de *vicuña* el problema no era tan grande, porque en griego se ha adoptado la misma palabra *βικούνια*. Asimismo *cuy* ha sido traducido por el término estándar *ινδικό χοιρίδιο* [conejiillo de Índias]. Los términos *molle* y *rocote*, sin embargo, escapan a la realidad griega, de modo que optamos por traducir el primero mediante un término griego que hace referencia a un tipo de árbol semejante llamado *σχίνος*, del que se obtiene la almáciga, con la que se elaboran distintos productos. De ese modo, aunque no existe un término en griego para hacer alusión al molle, sí hay sin embargo, una realidad muy similar, pues también del fruto del molle se elabora una especie de chicha. El término *rocote* se ha traducido por *πιπεριά*, es decir, *pimentero*. Finalmente el término *quena*, que hace referencia a un tipo de flauta andina, no podía traducirse por *φλογέρα*, ya que este término había sido empleado justo en el verso anterior en que aparecía la palabra *flauta*. Como ya se ha señalado, se pierde el colorido idiomático y la alusión directa a la cultura andina. Afortunadamente, el griego es una lengua de una riqueza léxica inmensa y para denominar la flauta existen otras palabras como *αυλός* o *φλάουτο*, de modo que se ha optado por una de ellas para cubrir la presencia en el poema de los dos tipos de flauta.

Hay a continuación algunos giros lingüísticos como *me friegan* y *me las pe-lan* que dan intensidad al colorido idiomático del que venimos hablando. Señala Alberto Escobar la doble calidad de Vallejo como hombre andino y como hom-

bre hispánico (280). Este carácter de hombre andino se percibe de manera clara en todo el poema, a través de la lengua de que hace uso y por supuesto, a través del contenido del poema. Irremediablemente, en la versión griega sólo puede reflejarse a través de la traducción del contenido del poema.

A las dificultades puramente léxicas se suma la aparente incoherencia semántica del lenguaje de Vallejo que, en muchas ocasiones, parece estar empleando la escritura mecánica. Todo ello supone una dificultad añadida a la hora de interpretar el texto y verterlo de manera correcta a la lengua griega. La opción adoptada aquí ha sido la de traducir literalmente, a fin de que la impresión del lector que aborda el texto en griego sea la misma que la de un lector que lo aborda en su lengua original. De esta manera cada lector puede hacer su propia interpretación del texto, interpretación que en todo caso no corresponde al traductor. A pesar de ello, algunos puntos han requerido de interpretación, pues en ocasiones aparecen términos que plantean dualidades o bien que son susceptibles de traducirse al griego de maneras diferentes. Vamos a citar a continuación algunos ejemplos. De nuevo la primera palabra del poema, *mecánica* presenta una disyuntiva, ya que es susceptible de traducirse bien como adjetivo o bien como sustantivo. Finalmente se tradujo como un sustantivo por considerar que hace referencia a un sistema de organización, dentro de la tónica de la *Estética del trabajo* que mencionábamos anteriormente. También hubo que detenerse en la palabra *colorado* que hace referencia al color de la tierra de los cerros y que podía haberse traducido por *κόκκινο*, la palabra griega para denominar al rojo. Sin embargo, Vallejo no emplea la palabra *rojo* sino *colorado*, hecho que llevó a pensar que tal vez sería más conveniente utilizar un sinónimo de tal color que fuera al mismo tiempo más selecto y más sonoro, de ahí que se optara por la palabra *πορφυρός*.

También el término *intelectual* presentaba ciertas dificultades, pues no puede verterse al griego literalmente por criterios estilísticos. Por ello se ha traducido como *σκεπτόμενο*, es decir, *reflexivo*. Asimismo, en el verso “que es vida con el punto y, con la línea, polvo” hubo que detenerse en la palabra *línea*, ya que en este caso no puede traducirse de manera literal por *σειρά* sino que, tras una interpretación del mismo, se ha traducido por *παύλα*, es decir, *punto final*.

Especial dificultad planteó el verso: “con el bravo rocote de los temples”, no sólo por la aparición de la palabra *temple*, sino también porque ésta aparece de manera diferente en las distintas ediciones, lo vemos unas veces como *templos* (Vallejo, *Obra poética completa* 211) otras como *temples* (Vallejo, *Poemas en Prosa. Poemas Humanos. España, aparta de mí ese cáliz* 125; Vallejo, *Antología poética* 150). Según Martos Carrera, se trata de un regionalismo, es decir aquí el poeta hace “una referencia al picante que se produce en los valles cálidos del norte del Perú”, y señala que a veces “este rocoto, picante de los temples es transcrito como ‘bravo rocoto de los templos’ que no tiene sentido en el texto”. Siguiendo esta interpretación *temples* se ha traducido aquí de manera perifrástica como *θερμές κοιλάδες*. En el verso siguiente aparece una expresión dialectal “me friegan los cóndores” que como ya hemos explicado, puede traducirse de manera

literal al griego, pero se pierde el matiz dialectal de la expresión. En el verso 37, encontramos la palabra *competente* que literalmente se puede traducir como *ανταγωνιστικός* o bien como *ικανός*. Sin embargo, en este caso que se usa para calificar el tallo de los árboles de Perú se ha optado por el vocablo *θαλερό* porque pensamos que se refiere a la cualidad de sano y fuerte, lleno de hojas y flores, frondoso. En el verso 43, en donde afirma: “cuatro operaciones os sustrai-go”, el término *operaciones* ha planteado un problema, dada su ambigüedad en el verso. Descartado desde el primer momento que se trate de la acción de operar, quedaba plantearse si se trataba de la “ejecución de algo” o de una operación matemática. Se ha traducido finalmente por el término *πράξη* [acción].

Estos son algunos ejemplos de las dificultades que entraña la traducción de poesía en general y en particular de este poema de César Vallejo, cuyo ritmo e ideas centrales hemos tratado de conservar en lengua griega, a fin de que el lector griego de César Vallejo tenga una versión del poema que lo acerque de la mejor manera posible a las ideas, a la cadencia y a las sensaciones que experimenta el lector hispanohablante.

TELÚRICA Y MAGNÉTICA	ΤΕΛΛΟΥΡΙΑ ΚΑΙ ΜΑΓΝΗΤΙΚΗ
<p>¡Mecánica sincera y peruanísima la del cerro colorado! ¡Suelo teórico y práctico! ¡Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo! ¡Papales, cebadales, alfalfares, cosa buena! ¡Cultivos que integra una asombrosa jerarquía de útiles y que integran con viento los mujidos, las aguas con su sorda antigüedad!</p>	<p>Ειλικρινής και μοναδικά περουβιάνικος μηχανισμός αυτός του πορφυρού λόφου! Έδαφος θεωρητικό και πρακτικό! Έξυπνες αυλακιές παράδειγμα: ο μονόλιθος και η πομπή του! Φυτεύεις πατάτας, κριθαριού, αλφάλφα, ωραία πράγματα! Καλλιέργειες που ολοκληρώνει μια εκπληκτική ιεραρχία εργαλείων και που ολοκληρώνουν με άνεμο οι μυκηθμοί, τα νερά με τη βουβή αρχαιότητά τους!</p>
<p>¡Cuaternarios maíces, de opuestos natalicios, los oigo por los pies cómo se alejan, los huelo retornar cuando la tierra tropieza con la técnica del cielo! ¡Molécula exabrupto! ¡Átomo terso!</p>	<p>Τεταρτογενή αραποσίτια, αντίθετης προέλευσης, τα αφουγκράζομαι μέσα απ' τα πόδια μου πώς απομακρύνονται, τα μυρίζω να επιστρέφουν όταν η γη συγκρούεται με τις τεχνικές του ουρανού! Ορμητικό μόριο! Τρυφερό άτομο!</p>
<p>¡Oh campos humanos! ¡Solar y nutricia ausencia de la mar, y sentimiento oceánico de todo! ¡Oh climas encontrados dentro del oro, listos!</p>	<p>Ω ανθρώπινοι κάμποι! Ηλιακή και ζωογόνα απουσία της θάλασσας, και ωκεάνια αίσθηση του όλου! Ω κλίματα που βρίσκεστε μες' το χρυσάφι, έτοιμα!</p>

¡Oh campo intelectual de cordillera,
 con religión, con campo, con patitos!
 ¡Paquidermos en prosa cuando pasan
 y en verso cuando páranse!
 ¡Roedores que miran con sentimiento
 judicial en torno!
 ¡Oh patrióticos asnos de mi vida!
 ¡Vicuña, descendiente
 nacional y graciosa de mi mono!
 ¡Oh luz que dista apenas un espejo de
 la sombra,
 que es vida con el punto y, con la
 línea, polvo
 y que por eso acato, subiendo por la
 idea a mi osamenta!
 ¡Siega en época del dilatado molle,
 del farol que colgaron de la sien
 y del que descolgaron de la barreta
 espléndida!
 ¡Ángeles de corral,
 aves por un descuido de la cresta!
 ¡Cuya o cuy para comerlos fritos
 con el bravo rocote de los temples!
 (¿Cóndores? ¡Me friegan los
 cóndores!)
 ¡Leños cristianos en gracia
 al tronco feliz y al tallo competente!
 ¡Familiar de los líquenes,
 especies en formación basáltica que
 yo
 respeto
 desde este modestísimo papel!
 ¡Cuatro operaciones, os sustraigo
 para salvar al roble y hundirlo en
 buena ley!
 ¡Cuestas en infraganti!
 ¡Aqueñidos llorosos, almas mías!
 ¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
 y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
 ¡Estrellas matutinas si os aroma
 quemando hojas de coca en este
 cráneo,
 y cenitales, si destapo,
 de un solo sombrero, mis diez
 templos!
 ¡Brazo de siembra, bájate, y a pie!
 ¡Lluvia a base del mediodía,
 bajo el techo de tejas donde muerde

Ω σκεπτόμενοι κάμποι στα βουνά,
 με πίστη, με κάμπο, με παπάκια!
 Παχύδερμα σε πρόζα όταν περνούν
 και σε στίχο όταν σταματούν!
 Τρωκτικά που κοιτάζουν γύρω τους με ύφος
 κριτή!
 Ω πατριωτικά γαϊδούρια της ζωής μου!
 Βικούνια, εθνική και όλο χάρη απόγονε του
 πιθήκου μου!
 Ω φως που απέχει μόλις ένα καθρέφτη από τη
 σκία,
 που είναι ζωή με την τελεία και, με την
 παύλα, σκόνη
 και που για αυτό υποκλίνομαι,
 σκαρφαλώνοντας από την ιδέα στη
 ραχοκοκαλιά μου!
 Θέρος σε εποχή όπου μεστώνει ο σχίνος,
 του φαναριού που κρέμασαν στο μηνίγγι
 και εκείνου που ξεκρέμασαν από την
 ολόαμπρη ράβδο!
 Άγγελοι σε ορνιθώνα,
 πουλιά κατά λάθος, φταιίει το λειρί!
 Ινδικά χοιρίδια για να τα φάμε τηγανητά
 με τη εξάισια πιπεριά απ' τις θερμές κοιλάδες!
 (Κόνδορες; Δεν αντέχω άλλους κόνδορες)
 Χριστιανικά ξύλα όλο χάρη
 στον όλβιο κορμό και το θαλερό κλωνάρι.
 Συγγενής των λειχήνων,
 είδη βασαλτικών σχηματισμών που εγώ
 σέβομαι
 από αυτό το τόσο ταπεινό χαρτί!
 Τέσσερις πράξεις, σας ξεγελώ
 για να σώσω τη δρυ και να τη βυθίσω για τα
 καλά!
 Πλαγιές επ' αυτοφώρω!
 Θλιμμένα λάμα, ψυχές μου!
 Σιερρα του Περού μου, Περού του κόσμου,
 και Περού στην άκρη της σφαίρας είμαι δικός
 σου!
 Άστρα της αυγής αν σας μυρώσω
 καίγοντας φύλλα κόκας σε τούτο το κρανίο,
 και σεις ζενιθιακοί, αν αποκαλύψω
 με μια μόνο κίνηση του καπέλου, τους δέκα
 μου ναούς!
 Χέρι σποράς, κατέβα, και προχώρα!
 Μεσημεριάτικη βροχή,
 κάτω από την κεραμωτή σκεπή όπου
 δαγκώνουν

<p>la infatigable altura y la tórtola corta en tres su trino! ¡Rotación de tardes modernas y finas madrugadas arqueológicas! ¡Indio después del hombre y antes de él! ¡Lo entiendo todo en dos flautas y me doy a entender en una quena! ¡Y lo demás, me las pelan!...</p>	<p>τα ακούραστα ύψη και το τρυγόني κόβει στα τρία το κελάιδισμα του! Βράδια του σήμερα και φίνα αρχαιολογικά ξημερώματα που εναλλάσσονται! Ινδιάνε μετά τον άνθρωπο και πριν από αυτόν! Τα αντιλαμβάνομαι όλα με δύο φλογέρες και εξηγούμαι με έναν αυλό! Και όσο για τα άλλα, σκασίλα μου!...</p>
--	--

BIBLIOGRAFÍA

- Escobar, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: Villanueva Editor, 1973. Impreso.
- Ferrari, Américo. Introducción. César Vallejo. *Obra poética completa* 9-55.
- Franco, Jean. *César Vallejo: La dialéctica de la poesía y el silencio*. Trad. de Luis Justo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984. Impreso.
- Martos Carrera, Marco. “Unidad y diversidad de la lengua española: El caso de la poesía de César Vallejo”. Cervantes.cs: *Congresos Internacionales de la Lengua Española*. Cartagena 2007. Instituto Cervantes. *Centro Virtual Cervantes*.
Web. <http://congresosdelalengua.es/cartagena/plenarias/marcos_m.htm>.
- Vallejo, César. *Antología poética*. Madrid: Biblioteca EDAF, 1999. Impreso.
- . *Poemas en Prosa. Poemas Humanos. España, aparta de mí ese cáliz*. 4^a ed. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso. Letras Hispánicas 278.
- . *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. Impreso. Alianza Tres 97.
- Vélez, Julio. Introducción. Cesar Vallejo. *Poemas en Prosa. Poemas Humanos. España, aparta de mí ese cáliz* 11-73.

III

ROBERTO ARLT
(1900-1942)



Roberto Arlt (1900-1942)

ROBERTO ARLT Y EL TEATRO DE LA CRUELDAD: ANALOGÍAS ESCÉNICAS EN EL TEATRO ARGENTINO

SPYROS MAVRIDIS
Universidad de Salamanca

LA DRAMATURGIA DE ROBERTO ARLT

Roberto Arlt reconoció en su obra la presencia de varias tradiciones artísticas de las innovaciones de sus contemporáneos, pero rechazó la dependencia devota de ningún movimiento panfletario, compromiso ideológico o dramaturgo en concreto (Castagnino 69). Sin embargo, su pertenencia a un grupo como el del Teatro del Pueblo –fundado por Leónidas Barleta– que se relacionaba con el grupo de Boedo y su programa, modificó también su producción, aunque no por completo, puesto que el pesimismo social del argentino Arlt no favorecía una escritura “mensajista” según los designios de Barletta. No obstante, Arlt modeló sus textos con tal de acercarse a las premisas del dirigente del Teatro del Pueblo.

Arlt, artista inquieto y perspicaz, cosecha los elementos más fructíferos de los proyectos de los dramaturgos de la vanguardia y empieza a estructurar su modelo teatral partiendo del meta-teatro de Luigi Pirandello y tentado por la “crueldad” de Artaud. Y si la intertextualidad entre la dramaturgia de Pirandello y la de Arlt está bien estudiada y comprobada, la afinidad estética con el teatro de la crueldad y la utopía teatral que tanto Artaud como Arlt perseguían partiendo de caminos distintos, apenas ha sido abordada por la bibliografía. Aunque las diferencias entre los proyectos de Arlt y Artaud son suficientes como para que no nos aventuremos a identificarlos, existen también bastantes indicios como para sostener que parten de los mismos principios y van hacia la misma meta.

EL TEATRO DE LA CRUELDAD DE ANTONIN ARTAUD

Venganza por venganza, y crimen por crimen es el grito de Artaud frente al arte depravado burgués (Artaud IV: 35). Destrucción total, sin “perder tiempo

rompiendo lanzas contra las concepciones frívolas o degradadas del teatro europeo” (Abirached 321). Verdadero apasionado del ideario surrealista el francés visionó un teatro consciente de su imposibilidad, como una profecía escatológica de la muerte violenta del teatro convencional burgués, y trascendental para el retorno del arte a sus orígenes. Para Artaud el teatro constituye una necesidad de comunicación a través de la participación activa de los partícipes en el espectáculo teatral. Es por ello que en el ideario artaudiano la escena se convertiría en el espacio mágico donde un nuevo hombre nacería, pues el género teatral no debía ser destinado a ofrecer diversión ni evasión, sino liberación de una fuerza agitadora. La escena debía recobrar su funcionalidad ancestral y ontológica como despertadora de conciencias y ejercer el papel curador del arte, re-creando al hombre. Artaud aspiraba a la constitución de un teatro que fuese el doble invertido y revertido de la vida, pero no menos real que ella. También hay que señalar al respecto la atracción que sentía Artaud por las ciencias ocultas, con las referencias constantes a rituales y fórmulas mágicas, y la conexión que deseó establecer entre teatro y alquimia. De ahí surgieron textos fundamentales para su poética como *El teatro alquímico* (1932) o *El teatro y su doble* (1938).

Artaud, defraudado por las prácticas teatrales de su época, declaró en su *Le Théâtre de la cruauté* que el teatro todavía no había comenzado a existir. Así que vio su proyecto como la encarnación de una terrible y por lo demás ineluctable necesidad; como algo que estaba por nacer, teniendo en cuenta que cada nacimiento es un acto positivo y afirmativo. Anunció los límites de la representación y se opuso a la representación misma declarando la guerra al lenguaje convencional. Propuso no tan sólo volver el teatro a sus orígenes, sino también, al modo de las representaciones místicas y primitivas. Pregonó la liberación de las fuerzas de la vida identificándose con ella en un modo nietzscheiano de arte dionisíaco. Asimismo, postuló la expulsión de la teología del teatro. Su discurso anti-teológico viene emparejado con su reproche a la primacía de la palabra (el *logos*) como sagrado “mandamiento” que rige la puesta en escena y el comportamiento de los actores.

La innovación de Artaud en ese aspecto es que, al contrario de los intentos anteriores para la eliminación de la escena, éste trabaja para la desligación de ella del texto, convirtiendo al acontecimiento teatral en el triunfo de la puesta en escena pura. El director y los participantes (espectadores y actores) dejarían de ser instrumentos de la representación. Los actores no deberían tener miedo de la sensación, de identificarse con el dolor y la alegría y vivir plenamente lo que se les otorga para interpretar creyendo en lo que hacen.

En la poética de la crueldad no se postula una teatralidad de terror y sangre cuando Artaud habla de “venganza y crimen”, sino que más bien, su teatralidad remite ante todo a una crueldad ontológica, vinculada al sufrimiento de existir y a la miseria del cuerpo humano. En este sentido, la crueldad que propone Artaud constituye una metáfora de la verdadera esencia de la vida y del destino humano. Pues cada teatro que anhela resultar digno de este nombre, debe aportar al espec-

tador la conciencia cruel de la crueldad de la vida (Brunel 17) y llevarle al estado de esta recuperada catarsis que el marsellés desea para el arte dramático¹. Por eso metafORIZA equiparando la peste con la situación del teatro occidental. En cuanto a la representación misma, en el teatro de la crueldad el espectador se encuentra en el medio del espectáculo que lo rodea. “La distancia de la mirada ya no es pura, no puede abstraerse de la totalidad del medio sensible; el espectador invadido ya no puede *constituir* su espectáculo; hay una fiesta” (Derrida 75). El mérito de un (p)acto parecido es su imposibilidad repetitiva. Y este es el proyecto metafísico de Artaud: la eliminación de la repetición que es enemigo de la vida en su flujo continuo, puesto que cualquier acto de repetición aniquila la vida.

LA ONTOLOGÍA DEL PERSONAJE Y DEL ACTOR EN LA POÉTICA TEATRAL DE ARTAUD

Artaud no propuso una compacta y coherente teoría respecto al tratamiento del personaje, sino que procediendo por pura intuición, se rastrea que sus ideas en cuanto al tema se dedujeron –manteniéndose siempre fieles al principio tau-matúrgico-terapéutico y, en todo caso, sagrado de la interpretación– de la negación de los principios aristotélicos de la mimesis, una vez rechazada la fábula, y de su propia experiencia de actor con los ejercicios corpóreos-respiratorios e improvisaciones que él mismo efectuaba. En cuanto al carácter sagrado del actor, éste debe vaciarse convirtiéndose en el vehículo humano de las fuerzas vitales que rigen la escena una vez evocadas, con tal de que vuelva a ponerse en comunicación directa con los fieles, es decir, el público.

En cuanto a los personajes del teatro de la crueldad Abirached esbozó sus características de la siguiente manera: pues ellos no tienen un estado civil concreto; no obedecen a las leyes de la gravedad, ni sucumben a la servidumbre de la duración, las coordenadas del espacio, los principios racionales de identidad, causalidad y no contradicción. Tampoco se comportan según las exigencias de una fábula inteligible por medio de la razón, sino que lo que hacen o dicen, les está dictado desde fuera, “por una voluntad que procede a sobresaltos, choques, sorpresas y asociaciones insólitas”. Los personajes de la crueldad no tienen un origen concreto; al contrario, su entidad emana del inconsciente colectivo y de las leyendas de lugares remotos e imprecisos. Casi todos van acompañados por un fantasma que les dobla o los divide y a menudo se sumergen en la muchedumbre que les rodea hasta llegar a perder en ella su nombre identificador (Abirached 358).

Estos personajes están siempre rodeados y acompañados de todos los signos no-verbales que se pueden emplear sobre escena: sonidos, música, objetos insólitos, maniqués, luces y colores, y se encuentran perennemente regidos por una

¹ Como señala Abirached: “[e]l peligro que Artaud quiere instalar sobre el escenario (...) ataca directamente la mente y los sentidos del público, despojándole su seguridad íntima y deshaciendo el orden mismo sobre el cual reposa” (324).

gama de pulsiones que oscilan entre el parricidio, el incesto, la sexualidad en todas sus facetas perversas o no, vicios, obsesiones escatológicas y torturas de conciencia. Estas pulsiones les impiden cristalizarse en el cuerpo del actor, manifestarse coherentemente en la escena, condenados en los límites de la existencia y, de cualquier modo, en su provisionalidad. Es el actor quien les presta su propia sangre y les hace visibles en la escena. Sin él, simplemente no existen; abren los ojos en el primer despertar de la nueva vida del actor y los cierran cuando él de nuevo deja su último aliento al caer el telón, condenando su existencia al recuerdo de los jeroglíficos que testimoniaron su paso por este universo dramático.

LA POÉTICA DE LA CRUELDAD Y SU UTOPIA ESCÉNICA

Artaud no sólo marcó su sello en el arte dramático del siglo XX, sino que compuso sistemáticamente una nueva *ars poetica*², que postuló tirar al fuego los cánones aristotélicos y canonizar la naciente escena occidental del arte dramático contemporáneo. Lo interesante es que este rechazo de la poética aristotélica se hubiese basado en unos de los principios más elementales de la misma, es decir, la piedad y el temor como medios para la purificación de las pasiones, según Aristóteles, o la crueldad y el terror, según Artaud. No obstante, sus acciones no producen el “temor” aristotélico sino el horror por lo monstruoso que, como explica Brereton, no cabe dentro de la concepción catártica³.

En el nuevo concepto del arte dramático que evoca la vanguardia y pregona Artaud desde Francia, como Arlt desde Argentina, lo monstruoso forma parte de la nueva estética –como forma parte de la naturaleza humana– y el teatro debe aclamarlo y reclamarlo como algo suyo, puesto que la tragedia es, desde el punto de vista schopenhaueriano, el arte que mejor refleja la naturaleza humana. Por ello el teatro se basa en el espectáculo como totalidad, y en este conjunto, la escenografía juega un papel fundamental provocando horror por lo monstruoso y la crueldad de las acciones de sus personajes mediante efectos escénicos.

No obstante, el teatro de Artaud residió en su propia consciente imposibilidad, igual de utópico como todos los proyectos vanguardistas. Los límites de la escenificación, de las formas verbales y gestuales del teatro tradicional, la misma anulación de la repetición se asientan en la paradoja de la repetición del parricidio; en la conciencia de la imposibilidad del teatro que desea anular la escena

² En efecto, Brunel señala lo mismo cuando escribe: “on a parlé, à ce propos, de révolution théâtrale et l’on peut en effet avoir l’impression que ce nouvel art poétique effaçait les données de la Poétique d’Aristote (...)”; Brunel: 10. Sin embargo, en las conclusiones de su estudio, Brunel reconcilia la poética artaudiana con los principios aristotélicos, basándose más bien en los efectos psíquicos y emocionales que fundamentan la poética de Aristóteles y ya no en el axioma que le constituye como el filósofo de la razón (151-155).

³ Brereton analizó las diferencias entre temor, terror y horror, concluyendo que el horror presupone lo repugnante y lo mórbido, y, por ende, se excluye de la tragedia por ser una emoción de baja categoría (38). Lo mismo había comentado Aristóteles señalando que para provocar el efecto del horror por medio del espectáculo y no de la imitación ni la trama, es preciso recurrir a la ayuda escenográfica, algo que califica la obra dramática en cada caso como menos merecedora de evaluarse *stricto sensu* como trágica.

buscando producirla. Un teatro de repetición de lo que no se repite, la repetición de la diferencia. Tal es el límite de una crueldad que comienza por su propia representación. El teatro más fiel a las vanguardias históricas, puesto que anuncia su propia muerte como manifestación.

LA RECEPCIÓN DE ARTAUD EN EL RÍO DE LA PLATA

En 1932 Artaud publicó en la revista *Sur* de Buenos Aires un ensayo con el título “El teatro alquímico”, donde exponía gran parte de las ideas que tenía para el teatro. Es de suponer, por consiguiente, que sus propuestas eran conocidas por los intelectuales argentinos casi en un plano de contemporaneidad y que su influencia es anterior a la publicación oficial en 1964 en Argentina de su libro cumbre, *El teatro y su doble*. Su concepto del teatro de la crueldad ha sido una tendencia bastante importante en Hispanoamérica, sobre todo durante los años sesenta y setenta. Aunque concebida durante los años treinta, se trata de una estética bien marcada en el teatro argentino, sobre todo en autores como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky.

Ahora bien, volviendo a la producción teatral de la época en Argentina, el ya mencionado Teatro del Pueblo producía obras de temática y técnicas como jamás se habían visto en el país. Mejor lo expuso el propio Barletta afirmando que: “[i]r al teatro aquí, en Buenos Aires (...) es una fiesta de los bajos instintos” (Berg 139). Aunque sea vagamente, eso asocia de inmediato los intereses de este círculo de teatro culto con las premisas de la teoría de la crueldad de Artaud. Y es en este círculo creado en 1931 donde van a florecer, en su versión argentina, los espermatozoides de la teoría que Artaud iba a exponer en manifiesto un año más tarde.

En efecto, en 1932 Antonin Artaud ya era conocido en Buenos Aires y no sólo por su relevancia como miembro del movimiento surrealista, sino también por la publicación en aquel mismo año en la revista *Sur* de su ensayo “El teatro alquímico”⁴. Ahora bien, como demostró la propia experiencia de Artaud cuando llevó a la escena *Les Cenci* (1931), su proyecto del Teatro de la crueldad resultó utópico frente a la incompreensión de la crítica. Este hecho, junto con la complejidad de sus planteamientos, suscitó la incorporación de muchos de los elementos del Teatro de la crueldad por parte de los dramaturgos que siguieron sus pasos, pero no en una línea de devoción austera. La verdad es que en eso consiste el límite semántico que separa la palabra “influencia” de la palabra “imitación” o “repetición”, algo que hubiera sido notoriamente *anti-artaudiano*, y sobre esta base empírica reposa la versión de la crueldad que presentó en la escena rioplatense Roberto Arlt, casi en un plano de contemporaneidad con el maestro francés.

⁴ En este sentido no podemos coincidir con Patricio Esteve en que los maestros y público argentino tuvieron que esperar hasta 1964, año de publicación en castellano de su libro *El teatro y su doble* por la editorial Sudamericana, para conocer sus teorías sobre el teatro (74).

LA CONVERGENCIA DE LA CRUELDAD ENTRE ARTAUD Y ARLT

Tanto Artaud como Arlt, ambos inconformistas, tuvieron preocupaciones parecidas, como el ocultismo, el gnosticismo y la alquimia. Su desdicha o infortunio personal –según el caso–, la necesidad de existir y auto-confirmarse a través del arte, su pesimismo social, cierta imparcialidad político-ideológica dentro del vértigo panfletario de su época, el interés común por el cine que les llevó al teatro y la incompreensión de parte del público de su época, son sólo algunos de los datos que nos inducen a pensar en un esquema biográfico plutarquiano y a afirmar que realmente fueron empapados por el “polen de ideas” del que hablaba Faulkner y que fermentó de manera parecida las mentes de los dos genios.

Desde una perspectiva filosófica, ambos autores parten de su rechazo hacia el neopositivismo y la racionalización. Tomando prestado el modelo descrito por Pirandello en el *Prefacio de Seis personajes en busca de autor*, donde distingue en dos categorías los autores: los de “naturaleza histórica” y los de “naturaleza filosófica”, en los que se inscribió a sí mismo (85), averiguamos que esta es la única categoría en que podría encajar también el talento de Antonin Artaud, mientras que Arlt, por su peculiar relación con el Teatro de Pueblo, estaría oscilando entre estas dos tendencias: el esteticismo de su naturaleza filosófica, por una parte, y por otra el compromiso artístico para con los bajos estratos sociales de su naturaleza histórica.

Tanto Arlt como Artaud sienten atracción por el vasto territorio de los sueños; pululan por los espacios no cartografiados de la fantasía y abren el sótano donde los seres humanos escondemos nuestros monstruosos instintos. El teatro de ambos explora las múltiples facetas del Yo en los continuos desdoblamientos de sus personajes. El grito de libertad se articula en Artaud y Arlt por la exaltación del elemento corporal, la degradación del lenguaje fonético, las ceremonias bacanales y la pluralidad de sistemas de signos empleados en la escenificación. Para expresar su rebelión frente a la autoridad y el deseo de libertad, comparten la rebelión de los personajes frente al autor-dictador –en numerosos casos en la dramaturgia arltiana, como por ejemplo contra el jefe de la empresa multinacional en el caso de *La isla desierta* o frente a Pedro en *El fabricante de fantasmas*–, el director de la escena y el espectáculo en su totalidad. Ambos buscan la anarquía escénica en la improvisación y la desacralización de los principios fundamentales del teatro occidental.

El mundo de los sueños subsiste en la autosuficiencia artística, separado de la sociedad, y esquematiza la oposición entre el mundo del inconsciente, los fantasmas y la poesía por un lado, y el del público y la vida convencional por el otro. Tanto para Artaud como para Arlt, el sueño y la exploración del inconsciente son los medios surrealistas que ofrecen la posibilidad de la vuelta al mundo de la magia. Jacques Derrida señala que “el teatro de la crueldad es un teatro del sueño (...), pero del sueño *cruel* (...).” (71). El sueño en la obra de Arlt es siempre cruel puesto que revela las posibilidades de la vida una vez que

esta ha sido rechazada por sus personajes (Sofía en *Trescientos millones*) o lleva directamente a la muerte (Pedro en *El fabricante de fantasmas*, César en *El desierto entra en la ciudad*, Saverio en *Saverio el cruel*) o el despido (los empleados en *La isla desierta*). Relacionada con este mundo onírico se da también la “invasión epifánica” de las creaciones de la fantasía en el mundo aparentemente real, algo que muestra afinidades con la estética surrealista.

Los dos dramaturgos resaltan el carácter subjetivo del arte y el papel que juega el inconsciente en la recepción del espectáculo. La cuestión es la recepción del mundo fenoménico, condicionado por la conciencia, y el problema de recuperación de la realidad profunda y originaria. Si eso no se puede conseguir, en Arlt siempre acecha una solución fatal.

Partiendo de un axioma schopenhauriano actualizado, para Artaud la tragedia ha muerto como género en el teatro porque lo auténtico ya no existe en la vida; acercamiento que también “entusiasma” a Arlt. Para la “crueldad”, el teatro ha perdido el contacto con la vida, por ende hay que volver a las vísperas de su nacimiento en el proto-teatro chamánico festivo, para devolverle la esencia humana.

En Arlt esta “fiesta”, a menudo con reminiscencias paganas, la encontramos en *Trescientos millones* –la danza circular de los personaje etéreos alrededor del cuerpo muerto de Sofía, después de su suicidio–, en *El fabricante de fantasmas* –el baile del carnaval y el aquelarre del tercer acto–, en *Saverio el cruel* –la fiesta del tercer acto–, en *La fiesta del hierro* –la fiesta que termina en misa negra con el sacrificio al dios Baal Moloc–, en *La isla desierta* –la rebelión festiva de los empleados– o en *El desierto entra en la ciudad* –el banquete en el primer acto y la reunión mesiánica y ritual en el último–.

En este sentido, ambos proponen el cierre de la representación clásica para reconstruir un espacio capaz de la representación originaria y la manifestación de las fuerzas de la vida. Esta representación ideal brota dentro del mismo espectáculo y no desde fuera. Es la vida que invade al teatro: implica a los espectadores en el pasillo, en la sala, en el palco, dependiendo de la participación de ellos, activa o pasiva. El interior de la escena se implica y compromete con el segundo nivel exterior de la vida, que se representa en la sala. Así, se acentúa la movilidad de la escenificación en confrontación con el texto y se reduce la comedia a materia o pretexto para la representación que debe ser una totalidad y no mero espectáculo.

En la dramaturgia de Arlt los personajes se rebelan contra su autor (*Padre* en términos teológicos), contra su jefe o contra su destino; la vida invade la escena, su “perfume” e incienso se extienden por la sala. Los personajes cobran vida, discuten la razón de su existencia tanto en la representación como en el primer nivel de la ficción. De este modo, el teatro tiende a convertirse en una ocasión de reencuentro con la realidad disgregada del yo y en una nueva forma de catarsis.

El significado teatral ontológico pertenece ya al pasado, de modo que su ausencia ya no se cuestiona. El papel del autor lo disputan ahora los actores y el

director, y en lugar del drama mismo ya se postula el espectáculo, reducido en el nivel consciente de que se trata de tan sólo una ficción. El teatro del director expulsa aquí al autor reduciendo el drama a magia ilusionista, mientras que los actores expulsan, a su vez, al director o “ejecutan” a su autor-padre. Sin embargo, a falta de un autor que les asignara un significado universal, ellos pueden ser solo pura vida. Es la aniquilación de la posibilidad alegórica, algo que tiende a coincidir con la muerte misma del teatro. Se trata de una derrota, y, sin embargo, la crueldad se empeña en hacerla pasar por una victoria: la del arte ya identificado con la vida. Así, es la vida que adquiere el nivel de significado universal, meta que se aproxima cuando más cerca está uno de la muerte.

El discurso anti-teológico de Artaud se relaciona con su reproche a la palabra, repudio que “contagia” a Arlt⁵. La estructura del teatro milenario se designa por un creador-autor quien desde lejos crea un espacio de “vida”, lo vigila, lo dirige y exige que en la escena se representen su ideología y sus intenciones. Sus “sacerdotes” son los actores y directores de escena que se someten a la voluntad de su superior, esclavos de sus designios y que recitan el texto “sagrado” que les fue entregado. Por último, el público son los creyentes que asisten y consumen lo que se le ofrece como verdad absoluta e ilusión de la realidad. Contra este tipo de teatro se opone Artaud.

No obstante, el empeño profano de la poética de la crueldad no refuta el valor hierático del teatro. El proyecto de Artaud fracasa si el espectáculo no se convierte en experiencia mística, reveladora de la fuerza de la vida en su primer despertar. En este sentido, es una experiencia religiosa. El autor se reemplaza por el director de la escena, el nuevo “hierofante” o *houngan* –según la definición que prefiere Peter Brook refiriéndose a la ritualidad de la crueldad (82)– en las ceremonias teatrales. El objetivo principal de la escena de la crueldad es el despertar de las funciones primitivas de la naturaleza, escondidas en el inconsciente. Se trata de un exorcismo o expiación que intenta hacer fluir nuestros demonios.

Los actores se convierten entonces en los verdaderos agentes de esta comunicación religiosa. El personaje debe identificarse con su máscara, prescindiendo de todo lo que no es esencial y limitándose a unos pocos rasgos esenciales. La representación se vuelve en este sentido una suerte de evocación, de rito peligroso con el cual el actor, despojándose de la propia realidad individual trata de atraer hacia sí, frente al público, un ser que proviene de un mundo superior, el del arte. El actor se vuelve oficiante de un ritual poseído por el personaje, al que evoca interpretándolo; siempre guiado por el texto que ya es un libro de fórmulas mágicas en el ritual que tiene lugar en el “templo” que es la escena, y que reúne a los “creyentes” espectadores. En esta revisión de la dramaturgia se rescata lo material de la escenificación teatral como medio in-

⁵ Arlt aplicó en el teatro la tendencia de su época hacia la degradación y sintetización del lenguaje. Como expuso Scalabrini en su “biblia porteña”, los argentinos presumían “que lo no dicho, lo que nadie podrá decir, es incomparablemente superior a lo expresado” (111).

dispensable para la evocación del personaje y la posesión del actor por él. Así, el teatro vuelve a su origen como rito y ceremonia esotérica para unos pocos iniciados, capaces de comprender y participar en esa experiencia.

En Arlt, los personajes asesinan al Padre-autor quien les “ofrece” el don de la palabra, se rebelan contra sus “designios” a la manera de Artaud, o llevan las distintas máscaras de las personalidades que sueñan, evocan “entes” superiores y etéreos de otras esferas y del mundo del arte —como el caso de Sofía en *Trescientos millones* que sueña con personajes tanto librescos como arquetípicos del inconsciente colectivo— y los actores se convierten en sacerdotes-chamanes que ofrecen su cuerpo para la actuación.

Semejantes o filiales con los personajes de la estética cruel, los de la dramaturgia arltiana a menudo no son deudores de la historia o la geografía, sino que se encuentran fuera del espacio y del tiempo, suspendidos sobre la bóveda teatral. Sus referencias son universales y sus fuentes emanan desde los sótanos del inconsciente colectivo. En algunos casos ignoran las leyes de la gravedad y los principios racionales de causalidad o identidad (el coro de los personajes etéreos en *Trescientos millones*); su comportamiento no se rige por una fábula inteligible, sino que suelen ser impulsivos y libidinosos, ciclotímicos y excitados por una mentalidad de superhombre (*El fabricante de fantasmas*). A menudo, si tienen un origen, hay que buscarlo en las leyendas de países lejanos o en estereotipos conocidos en el mundo occidental (por ejemplo, La Reina Bizantina o Rocambole en *Trescientos millones* o los personajes que pueblan *África*). A veces estas leyendas sustituyen a los mismos personajes como referencias escénicas que juegan un papel importante en el desarrollo de la acción (la estatua de Baal-Moloc en *La fiesta del hierro*). Muchos de los personajes arltianos van acompañados por un doble o fantasma que les dobla o los divide en la esfera de la duermevela (Sofía en *Trescientos millones*, Pedro en *El fabricante de fantasmas*, incluso los covachuelistas de *La isla desierta* o Saverio en *Saverio el cruel* —cuando proyectan respectivamente sus imágenes en otra realidad posible— o Rosma, cuyo doble pervertido e invertido parece ser el Rentista en *Un hombre sensible*). A menudo estos personajes surgen de la muchedumbre y vuelven a sumergirse en ella, perdiendo su nombre identificador (los coros en las obras arltianas o, en un caso más concreto, los burócratas de *La isla desierta*). Por último, como en la estética de la crueldad, el comportamiento de los personajes arltianos, si no es dictado por otro personaje intra-teatral (Pedro en *El fabricante de fantasmas* o Cipriano en *La isla desierta*), parece regido y a merced de sus propias pulsiones que les inducen al incesto (la Coja en *El fabricante* o Hussein el Cojo en *África*), a la pederastia y obsesiones escatológicas (César en *El desierto entra en la ciudad*), a la tortura de la conciencia (Pedro) y en todo caso a la muerte, sea en forma de asesinato, sea de suicidio.

En este sentido, y por todo lo que hemos expuesto respecto al teatro de Roberto Arlt, se puede afirmar que parte de los mismos principios para desarrollar su propia escena de la crueldad en una época temprana del teatro latinoamericano. No hemos pretendido identificar punto por punto a los dos dramaturgos,

tampoco hablar de influencia explícita de Artaud en Arlt, sino argumentar sobre inquietudes sincrónicas y semejantes que, partiendo de las premisas de la crueldad artaudiana, el genio de Arlt amoldó en una nueva estética para la escena argentina, la de la crueldad arltiana. De todos modos, como señaló Peter Brook –uno de los discípulos de Artaud– respecto a la cuestión que aquí tratamos, “al igual que ocurre con todos los profetas, debemos distinguir al hombre de sus seguidores” (68). En este sentido, aquí hemos abogado por una evolución alternativa –darwinicamente hablando– basada en el gen original esparcido por Artaud y no en clones que siguieron los mismos patrones, algo que para el marsellés, hubiera equivalido a la muerte ineludible.

BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 1994.
- Arlt, Roberto. *Obra Completa*. 3 vols. Buenos Aires, Planeta, 1991. Impreso.
- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, 26 vols. Paris: Gallimard, 1956. Impreso.
- Berg, Walter Bruno. “Roberto Arlt: ¿autor de un teatro de la crueldad?”. *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Ed. José Morales Saravia y Barbara Schuchard. Madrid: Iberoamericana, 2001. 139-156. Impreso.
- Blüher, Karl Alfred. “La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano”. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Ed. Fernando de Toro. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990. 113-131. Impreso.
- Brereton, Geoffrey. *Principles of Tragedy: a Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*. London: Routledge & K. Paul, 1968. Impreso.
- Brook, Peter. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1997. Impreso.
- Brunel, Pierre. *Théâtre et cruauté: ou Dionysos profané*. Paris: Librairie des méridiens, 1982. Impreso.
- Castagnino, Raúl. *El teatro de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Nova, 1970. Impreso.
- Derrida, Jacques. “El teatro de la crueldad y el cierre de la representación”. *Artaud: polémica, correspondencia y textos*. Ed. Maurice Blanchot y Claude Roy. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1968. 59-83. Impreso.
- Dubatti, Jorge. “El teatro francés en la Argentina”. *De Sarah Bernhardt a Lavelli: teatro francés y teatro argentino*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1993. 13-20. Impreso.
- Esteve, Patricio. “Artaud, Genet y el teatro experimental de los '60 en Buenos Aires”. *De Sarah Bernhardt a Lavelli: teatro francés y teatro argentino 1890-1990*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1993. 73-81. Impreso.
- Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 1992. Impreso.
- Scalabrini Ortiz, Raúl. *El hombre que está solo y espera: una biblia porteña*. Buenos Aires: Biblos, 2005. Impreso.

IV

NICOLÁS GUILLÉN
(1902-1989)



Nicolás Guillén (1902-1989)

LA PROSA DE PRISA DE NICOLÁS GUILLÉN

RICCARDO CAMPA
Universidad de Siena

En 1935, el Municipio de La Habana, en la Administración del Alcalde Dr. Guillermo Belt y Ramírez, publica un texto conmemorativo del violinista cubano Claudio José Domingo Brindis de Salas, con la firma del escritor Nicolás Guillén. La historia humana de este talento de la música cubana, exaltado y estigmatizado por Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad de La Habana, se delinea en las intemperancias de una especie de romanticismo extemporáneo. Guillén interviene para contener los eventos que avasallan al violinista cubano aunque éste crea haberlos dominado y subyugado con sus osadías. Las intransigencias de Brindis de Salas son el reflejo de una afiliación ideal, sostenida por un inadvertido racismo: el mismo que lo somete al escarnio y al olvido. El público, que lo aclama por sus virtuosismos musicales, es el mismo que lo condena cuando las fuerzas intelectuales y físicas lo abandonan en el umbral de la madurez, diezmado por el mal.

Paradójicamente, el ingenio tumultuoso del violinista cubano aumenta las expectativas nostálgicas de la burguesía decadente europea que considera lo “primitivo” como la ocasión perdida por el género humano para reunirse eficazmente a la desolada animosidad de la naturaleza. Richard Wagner alimenta las evocaciones del remoto pasado, las vibraciones de las fuerzas primigenias, destinadas a mantener una función didáctica en el arco voltaico del totalitarismo.

Los primeros reconocimientos del talento del joven padre de Brindis son ocasionales. “En otra fiesta,” escribe Guillén “en la que también se hallaba reunida la alta sociedad de La Habana, como lo fue el banquete ofrecido por los Marqueses de San Felipe y Santiago al general napoleónico Bertrand, de paso por Cuba, llegó a tal punto el entusiasmo de éste al oír cantar y tocar a Brindis, que prorrumpió en aclamaciones, afirmando ‘que Claudio Brindis era un genio inimitable’ ”¹. La excentricidad del padre de Brindis se conjuga con la bohemia desordenada, que afecta indirectamente a su hijo, su heredero testamentario en materia musical. En 1844, casi con seguridad, el padre de Brindis adhiere a la conspiración de la escalera, de

¹ Nicolás Guillén, Claudio José Domingo Brindis de Salas el rey de las octavas, La Habana, 1935, pp. 13-14.

los negros y mulatos contra los blancos, en abierta oposición al feroz general O'Donnell. En el proceso, que sigue a la revuelta, sofocada en sangre por las fuerzas institucionales españolas, también el padre de Brindis se ve comprometido. El 12 de enero de 1845, es expulsado de la Isla y de Puerto Rico, se refugia en Méjico en donde viven muchos negros, exiliados voluntarios. En respuesta al furtivo retorno a La Habana corresponde un largo periodo de prisión hasta la concesión de la amnistía de 1851. Ciego y pobre, muere el 17 de diciembre de 1872.

Cuando muere el padre, Claudio José Domingo Brindis de Salas y Garrido tiene veinte años y actúa en una atmósfera cultural renovada por la influencia de la cultura europea y marcada por los signos premonitorios de la renovación ideal e institucional. La llegada de la revolución industrial al Viejo Mundo se manifiesta también en América Latina y en Cuba, se refleja en las jóvenes generaciones, que ambicionan emanciparse del clima turbio y claustrofóbico de la colonia:

Para esta fecha, la Isla, sin perder ni con mucho su acerbo carácter colonial, se alejaba, a considerable velocidad, del 1844, y ya había experimentado el primer vigoroso sacudimiento revolucionario que culminó en la abolición de la esclavitud decretada por Céspedes al levantarse en armas en 1868. Brindis pudo, pues, a su regreso de París, como veremos, hallar en Cuba un ambiente aún menos arisco que el que dejara unos años antes, de modo que más que un negro violinista, como su padre, fue un violinista negro, educado a la europea, en posesión de varios idiomas, cuya cultura era superior a la de la generalidad de sus conterráneos blancos, y cuyo genio estremecía una sociedad en cuyos muros habían empezado a abrirse las primeras grietas democráticas².

La impetuosidad de su estilo se conforma a la dinámica cognoscitiva y operativa de los románticos del siglo XIX, destinados a connotar solidariamente las clases más acosadas por el difuso bienestar e insatisfechas por las condiciones objetivas en las cuales se debaten, conscientes de estar ya a la vanguardia del progreso tecnológico e industrial. Se exhibe en París, Milán, Florencia, obteniendo favorables consensos: "En Milán, la Gaceta de los teatros dice que el caballero Brindis de Salas 'arranca del violín dulcísimos sonidos, acentos apasionados, aún en las más difíciles variaciones conserva una serenidad, un buen gusto y una pureza de entonación verdaderamente envidiables' "³. La trayectoria artística de Brindis anticipa la decadencia, en las formas más dramáticas del decadentismo, sostenido por el sensacionalismo popular. El Paganini negro no escapa a esta ejemplificación, aunque se ajuste a un nivel temperamental. Muere sin el consuelo de la familia y sin los subsidios económicos, disueltos, en el caótico modelo de existencia en boga por la época. Su drama personal representa el descontento colectivo por las reservas mentales que las razas fijan frente a las actitudes ante los desafíos de una época marcada por la configuración de una nueva concepción de la realidad y por lo tanto de una renovación antropológica de dimensiones imprevisibles, aunque de sugerencias demoníacas y totalizadoras. Brindis refleja la imagen del hombre de color del Nuevo Mundo según los estereotipos europeos, en una fase de profunda trans-

² Ibidem, pp. 19-20.

³ Ibidem, p. 22.

formación social, durante la cual el sentido de la igualdad y de la solidaridad se justifica con la precariedad de la existencia y con el empeño del género humano en encontrar una explicación “artificial”, es decir, fundada en los mismos principios tutores de la argumentación y del comportamiento.

El mestizaje asume, por lo tanto, en la obra de Guillén, un significado creador y reivindicador de los derechos humanos, proclamados y aplicados en los países más adelantados del planeta.

“Mulatos e hijos de mulatos,” escribe Ángel Augier “esos progenitores del poeta pertenecían, pues, al peculiar producto humano del abrazo definitivo de las dos corrientes sanguíneas que en Cuba coincidieron desde Europa y África por dos vías distintas, y que en Cuba quebraron sus ataduras a las remotas tierras de origen para hundirse como raíces en otra tierra, ya suya, quemada en la llama del trópico”⁴.

La lucha por la independencia cubana se ejercita en la proclamación de los derechos positivos, en la afirmación de la identidad. La paulatina superación de las discriminaciones étnicas y raciales no se actúa completamente durante la transición de la colonia a la república. La transición política y la inversión económica estadounidense son complementarias y por lo tanto no facilitan el proceso de autodefinición nacional. El control sobre los medios de producción y el comercio continúa en manos de los mismos propietarios blancos, que explotan la fuerza-trabajo de los negros, aún cargados de los inconvenientes del antiguo régimen.

La guerra civil de 1906, la renuncia del presidente Tomás Estrada Palma, la nueva ocupación norteamericana del país y la Enmienda Platt, son los eventos en los que participa el joven Guillén, siguiendo las huellas del padre, ya miembro del partido Liberal Nacional, contrapuesto al Partido Republicano Conservador. La historia democrática de la Isla no puede considerarse como moralmente ejemplar. La corrupción y el avasallamiento a nivel privado y público desorientan e inquietan a las generaciones de la primera década del Novecientos. El joven Guillén, introducido por el padre a la actividad periodística, se muestra particularmente interesado en el significado y en el uso de las palabras. Los fraudes electorales y las instancias legales del partido liberal son quizás las causas del asesinato del padre del poeta, que considera la propia madurez política un aspecto de su inquietud cultural.

En 1920, Guillén, inspirándose en la poética de Rubén Darío, frecuenta un grupo de jóvenes literatos de Camagüey, su ciudad natal, ocupados en la modernización del ambiente, donde los compromisos penalizan la iniciativa individual y la participación colectiva en las iniciativas destinadas a actualizar el aspecto más excitante del modernismo. El “Círculo de Bellas Artes” se configura como la primera ocasión para promover el debate cultural siguiendo los pasos de las profundas turbaciones sociales, que se verifican en el continente europeo y contemporáneamente en la América anglosajona. Por el mismo año Guillén se inscribe en la facultad de Derecho de La Habana y frecuenta el Café Martí, punto de reunión de los jóvenes cubanos fastidiados por la mediocridad imperante y los

⁴ Ángel Augier, Nicolás Guillén, Universidad Central de Las Villas, 1962, p. 10.

condicionamientos semicoloniales que gravitan principalmente sobre las fajas más débiles de la población, excluidas de los beneficios de la economía azucarera, monopolizada por los conservadores: “Era una época difícil. En ese mismo año de 1920, la economía cubana conoció su más alto nivel —el precio mayor alcanzado por el azúcar en el mercado a causa de la destrucción de los campos remolacheros de Europa durante la primera guerra mundial— y la más violenta bancarota por el brusco descenso de esos precios”⁵. La penetración del capital estadounidense regula el precio del azúcar según las dinámicas de los intereses planetarios y competitivos, que se desprenden de las relaciones de fuerza entre los países económicamente hegemónicos y los países económicamente periféricos. La pasión literaria de los jóvenes del Café Martí sobrepasa la política, si bien las condiciones objetivas de la isla afectan los pensamientos y el estado de ánimo de sus habitantes. Los escritores, que participan en la antología *Poesía moderna en Cuba*, expresan un tono pesimista como preludio de la rebelión regeneradora, Guillén no participa pero comparte las instancias culturales y sociales que la inspiran. La vulgaridad es interpretada por el poeta como un degradante ejercicio, cumplido por algunos estrategas del poder para reducir al estado de impotencia y parasitismo a franjas de hombres y mujeres, dispuestos a renunciar a las características estéticas que ennoblecen la existencia. La religión laica de la generación de Guillén considera el acontecer humano como una aventura que se debe afrontar con la levedad de lo precario y de lo contingente.

La imaginación prevalece sobre la pasión, que se configura como el coágulo de las pulsiones elementales, que no permiten que el descontento intelectual alcance, con mesurado pesimismo, el nivel de la rebelión, de la revuelta, al estilo de Albert Camus: “Lucha, angustia, agonía, inquietud constante, de ahí esa alternativa entre sentimientos de misantropía y altruismo, de desaliento y esperanza, de fobias y filias, de odio y amor, la nota cristiana que sucede o antecede a la pagana y la panteísta, o la elegía que se entremezcla al madrigal”⁶. La fugacidad de la experiencia y lo inadecuado de las expectativas fatales acaban con la ambición y la resolución de muchos, que se abandonan con apatía al fluir de la vida. Las incógnitas de la acción social constituyen un freno para aquellos que consideran las elecciones políticas como un desafío no conforme a sus recursos decisivos. Las clases menos pudientes reconocen su poca incidencia en el ámbito de las decisiones normativas. Las élites aculturadas reclaman una mayor conciencia cognoscitiva de las problemáticas institucionales mediante la instrucción obligatoria. El contraste entre las clases económicamente dominantes y las vanguardias culturales se refiere al nivel de participación popular en el conocimiento y en las facultades potestativas del orden social en su conjunto. En *Cerebro y corazón*, Guillén considera la muerte como una evasión de la angustiante realidad, un éxodo desesperado hacia lo desconocido. La alternativa entre sentimentalismo y misantropía no permite el com-

⁵ Ibidem, p. 27.

⁶ Ibidem, p. 41.

promiso en la cotidianidad como quisieran los visionarios y los reformadores sociales. Lo etéreo y lo abstracto, cantados en “Blasón”, se conjugan con la sombra, con la expectativa de un improbable “otro lugar”. La línea misántropa se vuelve aún más evidente en “El mal del siglo”, en la que se condena el afán propiciador de la explotación entre iguales: “Este siglo egoísta/nunca ha sabido de quimeras candidas,/ni de ilusiones, ni de empeños nobles;/ este siglo se arrastra. /Estos hombres de ahora sólo piensan/en el oro, que enfanga/todas las limpideces de la vida/y todas las alburas de las almas”. El poeta afirma no poder participar en el contexto de La amarga ironía, contrapuesto al (senequiano) suicidio, al cinismo.

El poeta sostiene que la angustiada comprobación del acontecer mundano es efecto del capitalismo: de un modo de ser de la realidad que transforma, en ejemplo didáctico, el egoísmo de algunos, capaces de activar la competencia sabiendo del poder de subyugar la inexperiencia de muchos que, sin embargo, están subrepticamente inducidos a legitimar la bárbara persistencia de ricos y pobres. Estos últimos pueden hacerse valer en el hemicycleo de la competencia y de la destreza decisoria y operante. La obsesión del poeta por la impenetrabilidad de la injusticia lo induce a pensar en su propia muerte como en el presagio de los pobres y de los desheredados, a quienes confía la penuria del recuerdo de sus aflicciones, apenas percibidas, pero repentinamente confutadas, provocadas por el egoísmo del “siglo breve”, del siglo de las inusitadas ganancias de cada sector, de modo particular en el tecnológico.

Desde 1922 (a la edad de veinte años) hasta 1927, Guillén se abandona a la bohemia provinciana a la manera de los “poetas malditos”, presentes en las crónicas literarias parisinas, difundidas en Occidente y releídas con la trepidación de una injustificada lejanía de Europa y con la intrépida injerencia de los corifeos o de los afiliados a un movimiento planetario, capaz de marcar una época, cercana al estallido, siguiendo instancias igualitarias.

Si bien el programa “Regeneración” del gobierno del general Gerardo Machado no satisfaga plenamente las expectativas de la opinión pública, contrariada por la inmoralidad imperante durante la presidencia de Alfredo Zayas, la tendencia general del país es la de sintonizarse con la inquietud universal:

En el campo literario, esa inquietud encontró expresión en el vanguardismo, nombre con que se denominó en Cuba el eco de las escuelas literarias y artísticas de *avant garde* surgidas del estado de espíritu post-bélico en Europa. Futurismo, cubismo, dadaísmo, ultraísmo, superrealismo, tuvieron en Cuba un común denominador: vanguardismo⁷.

El lenguaje de la época, que deslumbra las vanguardias, hace referencia a los automóviles, a los aeroplanos, al cinematógrafo, a la nueva visión de la naturaleza, como estilema de la creatividad y de la innovación. La correspondencia entre el espacio y las variables del tiempo induce a los vanguardistas a liberarse de la evocación de los cuerpos celestes como criaturas divinas, liberadas sobre las incongruencias de los mortales. El rumor del martillo que martiriza a un clavo, es el

⁷ Ibidem, p. 54.

epígrafe del curso impetuoso y caótico de la modernidad. La naturaleza se le presenta al poeta como una calcomanía en un libro olvidado de la juventud: “Es una poesía que aspira a expresarse en términos coetáneos; o una aspiración deliberada de encontrar la expresión poética de una civilización donde la técnica comienza a mostrar su preponderancia decisiva”⁸. La convicción de Guillén se refleja en la extemporaneidad de toda tradición, que no se declare premonitoria, anticipadora de las aventuras del pensamiento y de las innovaciones de los emprendimientos. En el silogismo poético “Reloj”, el poeta afronta las inquietudes del cosmos, que se hacen inmanentes en las previsiones y en las desolaciones del observador desencantado: “El tiempo, así, en un Cristo en agonía/ que por la herida del costado/ va desangrándose sutilmente/ entre el Futuro y el Pasado”. La incursión en los recuerdos induce a Guillén a referenciar el presente manifiesto, que justifica las aprensiones del pasado y confiere una clara evidencia al progreso, a las potencialidades del género humano para mejorar sus condiciones objetivas.

La inmersión de Guillén en la realidad, comprometida por la iniquidad y por la mala perseverancia, se refleja en la fobia hacia la Luna, interpretada como el arribo poético de los derrotistas, de los admiradores de lo incierto y de la vanidad. La “vida interior” de los románticos recorre una historia tan amplia y compleja que incluye los tiempos remotos e imperscrutables de la especie, reflejados en los mitos, en las creencias, en los cantos populares: “Ya se sabe que en el modernismo se alimentó la primera generación poética de la República surgida en 1902”⁹. El espíritu de rebelión del pueblo atrae al poeta, quien discurre mentalmente con el mito de España, depositaria, junto con el idioma, de los mismos miramientos mentales frente a la expropiación, la sumisión, el dominio. El patriotismo de Guillén reivindica las mismas actitudes igualitarias, propuestas por la península ibérica durante la añosa dominación americana. El campesino y el criollo cubano asumen la configuración de los exponentes del nuevo camino de Cuba, de renovación, según los cánones propuestos por las corrientes del pensamiento europeo del siglo XIX. La independencia política y económica de la Isla es considerada propedéutica a toda fase necesaria del desarrollo cultural y social. La emancipación cultural es considerada como el componente orgánico de la fisonomía cubana en el concierto internacional. La composición étnica y racial de la Isla es el solvente anímico de la configuración institucional. La expresión africana confiere a la cultura mestiza un substrato de sensualidad y de sensibilidad necesario para darle a la integración un apego a la existencia al reparo de las persecuciones y de los conflictos, ya precedentemente condenados aquellos cumplidos por los pueblos con recursos mecánicos, técnicos y organizativos modernos. Las permanentes discriminaciones raciales influyen negativamente en la salvaguarda de su identidad cultural. El aporte artístico y musical de la Isla al patrimonio de la humanidad, es claramente acusador hacia aquellos que no se

⁸ Ibidem, p. 60.

⁹ Ibidem, p. 80.

adecuan a las instancias de la modernidad, que ennoblecen en términos operativos los aportes combinados de las distintas expresiones comunitarias y sociales.

La emancipación de los afro-cubanos se exterioriza sobre todo en la música y en la poesía, en las manifestaciones menos conflictivas y totalizadoras de la condición humana. La retórica y la evocación acuden para evidenciar las persistentes diferenciaciones de *status* mental entre los grupos en vías de emancipación y el establishment de los blancos, formalmente concesivos, sustancialmente ligados a su poder discrecional y decisorio. Si la mano blanca se posa sobre la mano oscura –según Poveda– la cohesión social puede decirse consolidada. El comunismo afronta el imperialismo reivindicando en favor del proletariado un rol de particular relevancia, sobre todo en el sistema de industrialización, encaminado con suceso en algunas áreas del planeta. Los sátrapas latinoamericanos utilizan el anticomunismo para facilitar el monopolio extranjero y detener el proceso de modernización. La persecución política y sindical denota una situación conflictiva que el régimen de Machado trata de sofocar, instaurando una paz social con un bajo grado de desarrollo económico y cultural: “A la vanguardia de esa lucha estuvo desde el principio el Partido Comunista, con su vigoroso líder, Julio Antonio Mella, a la cabeza, a quien mandaría asesinar Machado en México en 1929”¹⁰. Las vanguardias literarias cubanas del primer cuarto del siglo XX se sintonizan con el movimiento de reivindicación obrero, que es al mismo tiempo reivindicación étnica y cultural. El reconocimiento de los derechos civiles a la población de origen africano se configura como un irrenunciable estadio del ordenamiento institucional. Guillén participa con Lino Dou contra la injusticia infligida al negro cubano, a pesar de su plena ciudadanía nominal y su decisivo aporte en la realización de las estructuras públicas y del patrimonio inmobiliario privado. “El camino de Harlem” es el artículo publicado por Guillén, el 21 de abril de 1929, en el *Diario de la Marina*, en la sección de Gustavo E. Urrutia. El repudio de la práctica discriminadora se justifica por otra parte con la insuficiente capacidad del país de afrontar los desafíos de la economía industrial, cada vez más dirigida hacia su modalidad tecnológica.

El negrismo, en Cuba, asume las connotaciones de una ideología, que se sintoniza con los movimientos europeos del Novecientos, proclives a confirmar a las poblaciones mestizas un rol de particular relevancia en el inquieto debate racial, responsable de las profundas convulsiones políticas de las dos guerras mundiales. El pensamiento y el arte europeo presagian en el conflicto racial una cruzada religiosa con reflejos sociales capaces de sugestionar y movilizar millones de hombres y mujeres para realizar la que el pontífice romano denomina como el “inútil exterminio”:

Coincidente con esa exteriorización de tan genuina naturaleza nacional, se extendía desde Europa hacia todos los rumbos el interés por las manifestaciones polifacéticas del espíritu africano que iniciaron las investigaciones etnológicas de Leo Frobenius y las indagaciones e inquietudes estéticas de Guillaume Apollinaire y sus amigos pintores, Picas-

¹⁰ Ibidem, p. 89.

so, Braque, Derain, Vlaminck. Blaise Cendrars con su *Antología negra* y Paul Morand con sus reportajes de *París-Tombouctou* y los relatos de *Magie noire*; como André Gide con sus incomprendidos de viaje del Congo y el Tchad y René Marán con la novela *Batouala*, no constituyen sino los ejemplos más notorios de una extensa bibliografía sobre los más diversos aspectos del continente negro, que proliferó por esos años¹¹.

El jazz norteamericano y la rumba cubana se difunden en Europa confirmando el movimiento osmótico que se prepara para sacudir al mundo. La sublimación del físico y del movimiento parecen prevenir la hierática disciplina de las energías miméticas, que los regímenes autoritarios preparan en el campo. Josephine Baker conquista los locales de París y los estadounidenses poetas negros Langston Hughes y Countee Cullen se afirman en las páginas literarias de los hebdomadarios de la época. La discriminación racial se le debita a la “barbarie blanca”, a la petulancia y a la pretensión de los pueblos coloniales que pretenden ser los poseedores de los parámetros de la civilización y del progreso, contradiciendo la postura política del presidente Lincoln. En 1928, Alejo Carpentier publica *Liturgia ñáñiga*: un compendio de onomatopeyas en el ritmo y en el vocabulario que evoca, desde el punto de vista de los blancos, el universo espiritual de los negros. La condena de lo vernáculo permite armonizar los resultados poéticos y musicales del negrismo con las sugerencias europeas, diezmadas por los vientos de guerra, que soplan en todas las áreas preservadas del planeta.

La época moderna recupera como fuente de conocimiento el sonido. Aldoux Huxley y Ezra Pound sostienen, desde dos ángulos opuestos, la hegemonía de lo sonoro, contraponiéndolo a la vista, en los hemisferios dominados por la filosofía de la acción. El conocimiento, entendido como interacción forzosa del hombre en la naturaleza, es el resultado de la selección natural, que el cristianismo, según Friedrich Nietzsche, empobrece en su caudal energético para acreditar el sentimiento de la precariedad, reflejado en la piedad, en la conmoción colectiva frente a las tensiones cósmicas.

Motivos de son es el poemario de Guillén que refleja el inconciente colectivo, anfictiónicamente unido a la teleología de la especie, a la unicidad de lo existente, en el circuito hiperactivo del universo energético. El elemento negro de la naturaleza es tranquilizador, libre de aquellos mordientes genéticos de la adquisición, de la provocación, del atropello. Este participa, desde el homo erectus, del itinerario orgiástico y solidario del género humano. La cultura sonora negra constituye una suerte de refundación de la cultura occidental, comprometida con el sonido y las sugerencias subliminales que el mismo determina, sobre todo en la estación elegíaca de las masas. Las multitudes, disciplinadas según órdenes de grandeza míticos e inderogables, se transforman en legiones que, con las botas, ambicionan reconquistar y someter el mundo. La vernaculización de la música negra se aparenta a cuanto sucede, después de la caída del imperio romano, con la llegada de las lenguas neo-latinas y neo-romances, entre las cuales el español

¹¹ Ibidem, p. 96.

y el portugués (antiguo dialecto español). Según Ramón Vasconcelos, en cambio, el sonido no tiene funciones redentoras, sino más bien funciones aclamadoras, incitadoras y hasta didácticas. La concepción de Vasconcelos, vinculada al debate cognoscitivo europeo, es más cuidadosa y promueve la idea que la sublevación de las poblaciones, sometidas a la hegemonía externa, se desarrolla en la argumentación y por lo tanto en el comportamiento. Las goethianas afinidades electivas de Vasconcelos son el preludio de una más modulada disposición de la comunidad social a convertirse en un ordenamiento institucional capaz de formar parte de las dinámicas internacionales. Vasconcelos advierte el peligro de que el sonido se transforme en un culto y después en un mito, declinando en la evocación del paraíso perdido sus demandas de redención de la humanidad. Él sostiene que el sonido, en el que se despliega la individualidad negra, es el preludio de una *Weltanschauung* de dimensiones tales que llega a comprometer todas las expresiones de la cultura occidental, desde su conformación hasta su interacción.

Ramón Vasconcelos considera el baile y el folclore negro la profilaxis de la cultura universal, el componente orgánico de un proceso que está por estallar en el odio de clases y en la persecución racial. La negación de los tabúes, de las supersticiones raciales, responde a la exigencia de afirmar el sentido común, que permite, no tanto sorprender o afligir la opinión pública, sino enderezar sus propósitos para que se superen los desequilibrios, las iniquidades y se recupere un *modus vivendi*, basado en los aportes concretos de los individuos y de los grupos en los que actúan según sus propias elecciones de vida.

Emilio Ballagas, al margen de *Motivos de son* de Guillén, considera al negro como el heredero de la “voz interior” de Cuba:

Eso es, no te pongas bravo si tienes la boca santa, la boca virgen de gorgorito italiano, la boca nueva que habrá de decir la palabra de dos continentes –Africa y América– incomprensidos y explotados. Por esa ‘bamba santa’ va ahora a hablar una raza para decir toda su alegría niña y todo su dolor ancestral¹².

La ironía, que embellece la prosa de Ballagas, contribuye a volver más inquietante el empeño de Guillén en favor del perfil afrocubano de la cultura del Nuevo Mundo. En la obra de Guillén lo pintoresco se transforma en participación emotiva; y la originalidad consiste en la generalización del fenómeno social, de la dignidad herida. En “Caña”, una poesía que forma parte de *Odas Mínimas*, publicada el 27 de julio de 1930, está trazada la tragedia cubana, provocada por la mono-producción azucarera, subyugada por los monopolios estadounidenses. El cañaveral es el túnel de los “condenados de la tierra”, según la expresión de Franz Fanon. El Canto negro, que aparece con el título de “Yambambó” en el mismo año 1930, es una suerte de conmovida incursión en el folclore musical de los pobres cubanos, que se alegran evocando remotos, improbables, felices tiempos. La preferencia del concubinato con respecto al matrimonio es considerada por Guillén como un indicio de civilización y no de primitivismo, sobre todo porque condiciona los afectos y los sentimientos a la preca-

¹² Emilio Ballagas, *Antología de la poesía negra hispanoamericana*, Aguilar, Madrid, 1935, p. 36.

riedad de la existencia, a su exigüidad en el remolino de las aflicciones comunitarias y sociales. La confutación de toda apologética exaltación del folclore cubano se justifica con el propósito de Guillén de abstraerlo al dominio plebeyo y de depurarlo y estilizarlo en función del arte. Cuba es tierra sonora —escribe Regino E. Boti— y ruidosa. Algunos críticos encuentran en las obras de Guillén los ecos de Whitman, Maiakovski, Langston Hughes y García Lorca: “Claro que el poemario mantenía una tan absoluta unidad y una atmósfera tan propia, que no dejaba en pie durante mucho tiempo tachas de determinadas influencias”¹³. La denuncia de una exacerbada exaltación epidérmica incide en la connotación superficial de las costumbres, que parece contraponerse, en la época de la ciencia, a los logros edificantes, llevados a cabo por la razón. La revuelta popular de 1934, después de la caída del régimen de Machado, determina una política nacionalista, al reparo del amparo estadounidense. En la provincia oriental, Mahay, se constituye un soviet, con la intención de conferir al proletariado un rol de relieve, así como sucede en algunas áreas europeas y en la Unión Soviética, en los países donde los movimientos socialistas y el comunismo se contienden el dominio del ordenamiento social.

El objetivo de la sublevación popular consiste en la reglamentación de la jornada de trabajo de ocho horas, contra las doce horas, vigentes en el régimen feudal:

Pero a la postre se malograría transitoriamente el progreso revolucionario, por las limitaciones de sus dirigentes burgueses y la traición a favor de los intereses imperialistas perpetrada por un sargento llamado Fulgencio Batista, que en el curso del golpe de septiembre había logrado el control del ejército y que ya a fines de 1933 ostentaba las estrellas de Coronel¹⁴.

Guillén vive como exiliado en su propia patria aquel angustiante periodo dictatorial, durante el cual el conformismo se propone como amor a la patria, como fidelidad institucional, independientemente de la persona que la representa. Su reacción consiste en liberarse de la vulgaridad que lo rodea y en acariciar una suerte de extraneidad salvífica. Como poeta comprometido, Guillén se vuelve un observador fastidiado de cuanto sucede en la escena social. La tiranía se configura como una ulterior condena, infligida a las comunidades inermes, que con fatiga tratan de redimirse de la sumisión y del hambre. Guillén afirma que la vocación crepuscular de Cuba no constituye un eficaz antídoto a la iniquidad imperante. “Palabras en el Trópico”, que formará parte dos años después del proemio del libro *West Indies Ltd.*, es un compendio de estados de ánimo, de “voluptuosidad tropical”, pronunciado con intenciones representativas y didácticas. Los poemas “Llegada” y “Sóngoro Cosongo” se connotan de un tono divertido, que deja presagiar el descontento de aquellos que se apasionan con las suertes de los afrocubanos, representativos de todas las mayorías silenciosas, que animan la América mestiza. La poética como una letanía tiene un fuerte impacto sobre las personalidades que encomiendan al silencio la íntima insatisfacción. La “Balada de los dos abuelos”, de inspiración parnasiana, evoca las

¹³ Ángel Augier, op. cit. p. 175.

¹⁴ Ibidem, p. 185.

generaciones pasadas, el ancestro africano, presentado con gracia y elegancia. La realidad oculta hunde las raíces en la intimidad histórica de un pueblo, que se empeña en manifestarla mediante el orden constituido institucionalmente. La característica criolla y mulata consiste –según Guillén– en la inquietud salvadora, que se manifiesta en la poesía, en la danza, en la música, en las artes figurativas: en síntesis, en la fisonomía del universo multiétnico y plurilingüístico. Las Antillas representan para Guillén un hemisferio del Nuevo Mundo dotado de recursos intelectuales y materiales necesarios para su desarrollo autónomo e independiente de la intromisión extranjera. El poeta considera las manifestaciones artísticas antillanas una garantía para la hegemonización del ámbito habitativo y operativo de aquellos que no se reconocen en los aparatos y en los esquemas comportamentales, impuestos por las multinacionales extranjeras. Su militancia política coincide con aquella de los intelectuales y de los hombre de acción europeos, abocados en contener los efectos devastadores del populismo imperante en las manos y en los gestos de algunas figuras carismáticas, capaces de utilizar unos modernos instrumentos de comunicación. El totalitarismo de los años Veinte y Treinta del Novecientos es consecuente –afirma Aldous Huxley– a la llegada de la radio. La plaza se vuelve foro de la infatuación colectiva, de aquel plebiscito cotidiano, teorizado por Renan, pero degradado por la sugestión subliminal que el magnetismo transforma en una religión paganizante.

La guerra civil española de 1936-39 es la prueba general de aquella profunda revuelta ideal e institucional que atraviesa Europa y se extiende hasta Japón, para aterrar, después de Pearl Harbor, a los Estados Unidos y subvertir globalmente el equilibrio mundial. “Ha sido necesario” escribe Guillén “que la ambición del fascismo se desborde, llegue a ser una preocupación, no de un pobre país, como Etiopía, ni de un dramático pueblo, como el español, sino de toda la civilización contemporánea, para que Londres empiece a imaginar lo que es un bombardeo, y París sepa cada semana cómo suenan las sirenas de alarma”¹⁵. Mientras las tragedias de la guerra se llevan a cabo en muchas áreas del planeta, la palabra de orden de las cancillerías es la de asegurar la paz, el normal metabolismo del planeta:

Por eso nos quedamos con la fórmula de propaganda de uno de los partidos en la estacada, el de los socialistas populares, a saber: menos caras y más programa; menos “figurao” en el papel y más serias promesas de trabajo en beneficio del propio elector que se molesta levantándose temprano y haciendo fila en la calle, con la esperanza de que su esfuerzo sea estimado limpiamente¹⁶.

La ira de Caín subvierte las antiguas, consolidadas tradiciones, fundadas en el trabajo, vuelto pacífico por la concepción providencial de la aventura humana y por la pedagógica interpretación de la historia. De hecho las fronteras registran una determinación política, no una delimitación geográfica. La cotidianidad no satisface las exigencias del heroísmo: se desenvuelve y se hace vana simplemen-

¹⁵ Nicolás Guillén, *Prosa de prisa*, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1962, p. 19.

¹⁶ *Ibidem*, p. 59.

te. Las mismas figuras de los hombres ilustres se endurecen en la monumentalidad estatuaría o se desvanecen en el olvido colectivo:

Sucede con ellas algo parecido a lo que acontece con los viejos edificios abandonados: que van perdiendo bajo el peso de los años los elementos de su arquitectura, las líneas fundamentales de la forma, hasta quedar convertidos en dramáticas cuevas que un día se derrumban sin dejar huellas de sí¹⁷.

A menudo estas figuras simbólicas forman parte del folclore, como el carnaval de Río de Janeiro, durante el cual el ritmo evoca las imágenes, que se basan en la memoria sonora para convertirse, enseguida, en estilemas mentales, puntos de fuga de la línea del horizonte.

Guillén se detiene sobre el significado del carnaval de Río de Janeiro, considerado como un rito salvífico, capaz de exorcizar la demoníaca empresa conflictiva. El carnaval, de hecho, es una manifestación de las energías sublimadas por la contraposición y por la interacción de las culturas, representadas por los varios grupos folclóricos. De alguna manera, el carnaval es la transfiguración tropical de la lucha romana entre Horacios y Curiacios. Engalanado por el aspecto de las bacantes, el carnaval es un encuentro de tradiciones que se alinean para reflejarse en la danza, en el ritmo vertiginoso de la festividad y de la representación escénica. El goce estético parece superar la angustia existencial, como lo anticipa, en época romántica, Arthur Schopenhauer. La protagonista de esta empresa espectacular es –según Guillén– la mulata: Ella “encarna, lo mismo que entre nosotros, la confluencia de las dos razas pobladoras, el blanco portugués y la negra africana”¹⁸. El acceso colectivo a la divagación es un medio para sofocar por un breve trecho el sufrimiento y la extraneidad. La sensación de malestar, que Alexander von Humbolt y Eça de Queiroz sienten a fines del Setecientos visitando Cuba, sería extensible también a Río de Janeiro, si los visitantes apostólicos de la Europa moderna se percataran de la incidencia comunitaria que se desarrolla a través del canto y la danza. La esclerótica urbanización de las dos grandes ciudades del subcontinente americano, dejando de lado las desiguales condiciones clasistas, demuestra la tendencia del hemisferio rural a asediar los reductos del bienestar, con la intención de expungarlos pacíficamente. Las masas latinoamericanas tienen el mérito de percibir la modernidad, implícita en la urbanización ciudadana, con las formas menos conflictivas, contrariamente a cuanto sucede en las otras regiones del planeta. En Alemania, por ejemplo, el Lumpenproletariat interactúa dialécticamente con el proletariado, que asume un rol cada vez más evidente en el sistema productivo e innovador de las áreas destinadas al desarrollo tecnológico. Lo sagrado y lo profano se contaminan recíprocamente en la temperie urbana.

La presencia de Josephine Baker, en Cuba, provoca un innecesario embarazo en el suntuoso Hotel Nacional, donde el color de la piel continúa generando sortilegios sociales. Por lo contrario, la ciudad recibe a la artista con entusiasta participación:

¹⁷ Ibidem, p. 85.

¹⁸ Ibidem, p. 95.

Al día siguiente, la estrella de Follies Bergeres, parisina hasta el tuétano aunque naciera en los Estados Unidos, que habla en inglés con el ligero tono del Boulevard Saint-Michel y que acentúa en la última sílaba, a la francesa, la prosodia de su apellido, debutó en el teatro 'América' ante una sala apoplética de público¹⁹.

Paradojalmente, el ímpetu popular y burgués se aleja de las concepciones adversas del establishment gentilicio, que utiliza como reducto ideológico las sofisticadas residencias de la ciudad. El presidio ideológico del Hotel Nacional no altera a la opinión común, ya acostumbrada a considerar la interacción étnica como un objetivo cultural. La acción se expresa a través de murmullos admirados, que legitiman una conciencia, tiempo atrás adormecida, pero ahora declarada y explícita. Guillén afirma que la aparición de la actriz afroamericana enriquece el anecdotario popular.

En el imaginario colectivo, Josephine Baker se armoniza con las figuras emblemáticas de la sagacidad y de la coherencia: "Lo que hay es que donde quiera que fijamos la mirada, tropezamos con antagonismos y oposiciones entre Cuba y España"²⁰. La mesurada apologética de la revolución, formulada por José Martí. La independencia de la Isla se relaciona con el debate sobre la identidad del afro cubano, de un estrategia de la aventura social, que ambiciona a la interferencia de los dos perfiles étnicos de la historia antillana. El malestar político es causado por la heterogeneidad étnica y racial, fuente de la cultura variada, en la cual se exterioriza la identidad cubana y latinoamericana. La corrupción política y administrativa no tiene connotaciones étnicas o raciales y sin embargo es casi siempre atribuida a personajes de color, que se suman al panteón de los hombres fuertes y, por un descrédito de la historia, ilustres. "Como se sabe" afirma en 1959 Guillén "ya por sus afirmaciones públicas, Fidel Castro considera urgente una profunda revisión de la historia de Cuba. Él piensa, con razón, que en un proceso revolucionario como el que atravesamos, ha de irse a la raíz de nuestras lacras cívicas y extirparlas, si el mal no tiene remedio. Y si lo tiene, aplicarlo sin contemplaciones, por cruel que ese remedio sea"²¹. El conocimiento de las causas de la guerra hispano-cubana deja de lado las divisiones étnicas y tradicionales. Por el contrario, la razón de Estado supera todos los condicionamientos de orden cultural y lingüístico:

Además, Fidel Castro, por lo que sabemos de él y le hemos oído, no reclama para sí la novedad de estas proyecciones. Se apoya en Martí (muy escamoteado por cierto en la República) que denunció lo que sería el imperialismo para Cuba, así que ésta se viera libre de la Colonia; se apoya en Sanguily, que levantó su voz contra la entrega de la tierra; se apoya en Juan Gualberto Gómez, que denunció el infamante grillete de la Enmienda Platt. Pero él es el primer gobernante cubano que tiene la valentía de decir tales cosas en el ágora, en la plaza pública y respaldarlas con su inmensa autoridad, sin ninguna implicación demagógica²².

¹⁹ Ibidem, p. 137.

²⁰ Ibidem, pp. 152-153.

²¹ Ibidem, p. 177.

²² Ibidem, p. 178.

Castro releva que se le impide al negro afirmar su personalidad contribuyendo al bienestar colectivo. Su participación es aún complementaria, subsidiaria de las actividades creadoras y realizadoras del blanco. La convivencia entre blancos y negros es fundamental no sólo bajo el perfil humanitario, deliberado por Céspedes, sino también bajo el perfil unitario. La constitución de la República afirma la cohesión institucional de las componentes comunitarias y sociales, operantes en el territorio de la Isla. Castro, rechazando la autorización de Carlos V, condena definitivamente la trata de esclavos. Muchas familias aristocráticas deben el propio status al sacrificio de un incalculable flujo de desdichados. La fortuna de pocos es el precipitado histórico del sacrificio de muchos. El fenómeno de la transculturación –según la definición de Ortiz– se identifica con la explotación. El aspecto antropológico cubano impone la admisión del mestizaje creador, responsable de la unidad nacional. El resultado es una democracia popular, a la cual acreditarle la tarea de establecer un tipo de relaciones internacionales, libres de los condicionamientos de la sujeción o de la dependencia del exterior: “América parece incómoda y agitada; hace pensar en un animal espumoso, perseguido por una plaga de zancudos”²³. La independencia significa por lo tanto el vencimiento del prejuicio, según el cual los llamados reformadores sociales de la Isla –de Estrada Palma a Batista– consideran la diplomacia de Washington ligada de manera intrínseca al desarrollo condicionado de Cuba. “Fidel Castro resulta así para el Tío Sam una suerte de cousin terrible, a quien no es fácil conducir por camino ya trillado”²⁴. La relación entre Cuba y los Estados Unidos de América se radicaliza cuando la ideología socialista de Castro se conjuga con la geopolítica de la Unión Soviética. La presencia del Che Guevara en el ordenamiento institucional cubano complica la diplomacia de La Habana, proclive a instaurar relaciones solidarias con los países africanos, sin desatender las relaciones preferenciales con el hemisferio comunista, competidor, según la ética de los bloques contrapuestos.

El régimen cubano combate el mal gusto, la ostentación de la riqueza, la extero-filia. Sobre todo condena las manías imitadoras del “on dit” y del “bon ton”: la efemérides del ambiente burgués de París y alrededores. La literatura francesa del Ochocientos estigmatiza las inhibiciones de muchos a favor de las alucinaciones de pocos, que exaltan de manera afectada las capacidades de supervivencia aprovechando del trabajo de otros. La *Comédie humaine* de Honoré de Balzac es un compendio de situaciones normales y desagradables, que animan el clima burgués después del advenimiento napoleónico y antes de la degeneración del nacionalismo en la furia totalizadora. Las “crónicas sociales” cubanas se atienen dogmáticamente al dualismo connotativo de las narraciones para blancos y de las narraciones para negros: “De manera que a la ridiculez inherente a esa literatura de pacotilla, hay que añadir la consagración pública de un vicio cívico que atenta desde el hondón de la familia –y desde las columnas de un diario– contra la unión de nuestro pueblo y que nos ofrece como un hecho normal el

²³ Ibidem, p. 184.

²⁴ Ivi.

‘jmicroismo’ característico del Sur de Estados Unidos”²⁵. La “segunda batalla” de las generaciones del siglo XX consiste en la blanda oposición al imperialismo del comportamiento, que cuenta con muchos prosélitos, pero pocos secuaces.

La figura del Padre Varela, que en 1824 proclama la independencia y la autonomía de Cuba, constituye un punto de referencia en el debate político contemporáneo. Él considera que la falta de una opinión pública pone en riesgo la legitimación del poder. La sociedad que expresa únicamente “una opinión comercial” está destinada –según el presbítero cubano– al sometimiento del potentado interno y de las concentraciones financieras extranjeras. El patriotismo es enemigo de la especulación: “Varela no se detuvo aquí sino que combatió la ingerencia extranjera en nuestros asuntos y abogó lúcidamente tanto por nuestra libertad política como por nuestra independencia económica. En esa fuente pura bebió Martí”²⁶. La invasión del territorio nacional se cumple a través de acuerdos comerciales, mediante la influencia del gusto, que choca con la tradición de la sobriedad del decoro. La filosofía política del año 1789 y la enunciación de los principios de libertad, igualdad y fraternidad representa la base doctrinaria de todo ordenamiento moderno, que tenga en cuenta los intereses y las aspiraciones de los hombres y de las mujeres comprometidos en la revolución liberal e industrial.

Si las reformas estructurales fueran eficientes, también las crisis atmosféricas resultarían menos catastróficas. La relación violenta de las poblaciones caribeñas con la naturaleza no las redime de exorcizar sus efectos devastadores que, periódicamente, ponen a prueba sus energías salvíficas. El Observatorio Nacional funciona como un Moloch, como soporte de los movimientos sísmicos, de las inundaciones y de los ciclones. La supervivencia es una condición providencial, que sin embargo no exime al sistema público de activar previsiones y prevenciones. Las fuerzas de la naturaleza ponen en peligro las resistencias morales y físicas de los individuos que, como sobrevivientes, se consideran beneficiados por la suerte y disponibles para la realización del bien común: “Ah, el Caribe, mar traficante y sangriento! Esclavitud, piratería, dictaduras, ciclones... Es como una leonera enorme, un vasto cubil, donde de repente una de las fieras salta, atacada de rabia. Esa fiera puede ser una tormenta como Beulah o un tirano como Trujillo. Sin embargo, la vida queda, es invencible. Las tormentas pasan, y los tiranos también”²⁷. El caos del universo parece volcarse con furia violenta en el Caribe como para reprimir sus atormentados vaivenes sociales. Cada suceso dramático tiene la apariencia de un anticipo del juicio final, que didácticamente condena la inanición, el temor *panicus*, la ineptitud y la ataraxia. De la prueba, sin embargo, la humanidad redimida se muestra disponible a acrecentar sus armas de defensa y sublimarlas en la concordia solidaria. La danza ceremonial es una suerte de rito por el pasado peligro y por el deseo reforzado de actuar para afrontar los riesgos de la atomización comunitaria y social.

²⁵ *Ibidem*, p. 209.

²⁶ *Ibidem*, p. 212.

²⁷ *Ibidem*, p. 216.

La tiranía es como una pesadilla que antecede la tempestad. Es el estado de ánimo que agiganta las fuerzas necesarias para afrontar los influjos demoníacos en la cotidiana resignación. El carnaval es el reconocimiento de las energías latentes, que pueden ser utilizadas para eliminar la ferocidad de los depredadores y subvertir sus propósitos. El ecuador parece dividir el planeta en dos hemisferios que se reflejan en el mismo cielo estrellado, en la misma atmósfera cósmica. El carnaval es una suerte de representación escénica, no sólo con fines sociales, sino también con finalidades cognoscitivas, como las componentes orgiásticas y armoniosas que descompaginan y reestructuran el universo siguiendo sucesiones milenarias, centenarias, fulmineas. La destreza deportiva es un inalienable familiaridad con las fuerzas primigenias del género humano, intencionado a enfatizar las pasiones, los deseos y los propósitos, en el intento de evidenciar sus características y examinar, con lujo de detalles, las funciones posibles o simplemente imaginables.

Las fiestas, cargadas de sentido patriótico, colocan en una misma línea a Cuba, Brasil y China: hemisferios aparentemente diferenciados, que ambicionan conseguir los mismos objetivos. La cohesión nacional y la participación democrática son las categorías mediante las cuales se miden las perspectivas de la modernización. El carnaval inaugura la primavera, la anuncia con el espíritu dirigido a la beatificación de la naturaleza. El sol, el viento, el plenilunio de primavera es la legitimación del beneficio celeste. Los seres mortales se escandalizan por estar invitados al banquete de la naturaleza: danzan, se ilusionan, porque son conscientes que su destino es el de los rapaces deslumbrados por el crepúsculo antelucano y después enceguecidos por el fulgor del sol. El enfrentamiento entre la escenografía humana y la de la naturaleza representa la alegoría de la creación. El catastrofismo latinoamericano es deletéreo: incumbe como una amenaza sobre los propósitos de los hombres de buena voluntad. La sabiduría popular se detiene en las previsiones. Guillén considera necesaria la aceleración de las actividades capaces de asegurar resultados concretos.

La obra de los muralistas mejicanos recuerda *La ciudad del Sol* de Tommaso Campanella: en las intenciones de los primeros y del segundo la representación figurada del universo permite superar las diversidades (también del aprendizaje) recurriendo a la instrucción visual, a la realización en grandes paneles de las estrategias no siempre edificantes de la época contemporánea. Alfaro Siqueiros inaugura su recorrido artístico cuando, en el Méjico de la decadencia del régimen de Porfirio Díaz, los jóvenes intelectuales se movilizan en el ejército popular:

México tenía, pues, un arte propio, el arte prehispánico, que nada envidiaba al de Grecia o al de Egipto; tenía un pueblo de perfil enérgico y auténtico, explotado pérfidamente por los españoles, primero, y por la oligarquía nacional, después. Pero sobre todo, hallábase viviendo una revolución profunda, encaminada a borrar siglos de afrenta, que una mentida independencia había mantenido intactos²⁸.

²⁸ Ibidem, p. 270.

La pintura pública constituye un acto de acusa contra la imposición de un tipo de representación de la realidad que hace abstracción del patrimonio cultural, del cual Méjico es el depositario y el ejecutor testamentario. Siqueiros teoriza la implicación artística del pueblo en el proceso de formación de la conciencia colectiva, responsable de los órdenes políticos más convenientes para la rehabilitación de la equidad y de la solidaridad social.

El logro de un tal estado de gracia se realiza atravesando el túnel de la sospecha y del terror, que las dictaduras organizan para evitar que el sentido crítico aglutine las conciencias y las vuelva hiperactivas. En *El señor Presidente*, Miguel Ángel Asturias describe el clima aparentemente mitigado de la sospecha, de la infamia y de la persecución. Las dictaduras no tienen tregua: persiguen una suerte de especial legitimación extirpando el consentimiento a los secuaces, a los catecúmenos. El imperio de las tinieblas oscurece la razón y la vuelve inquieta en la rudimental incandescencia en la que se despliega. Cuando mayormente el secreto sumario y las condenas (incluidas aquellas en contumacia) se postulan de manera engañosa, tanto más la obsecuencia de los gregarios se vuelve estremecimiento trascendental. Hasta en el lenguaje, el ritmo de la escritura de Asturias reivindica una autonomía que la diferencie de la española: una afirmación preconcebida, que tiene el significado de un apólogo antes que de una connotación científicamente comprobable. El aspecto prometeico del escritor guatemalteco es el indicio de una revolución global, de una insurrección total del mundo en sentido democrático. La aversión a la dictadura se configura como la remisión de los pecados a un encallecido y exaltado adormecedor de la tranquilidad pública. La dictadura aparece como el somnífero de la razón. Si Goya considera que el sueño de la razón genera monstruos, Asturias piensa que el generalizado entorpecimiento es un atentado al equilibrio mental de los individuos, obligados a identificarse en los esquemas policiales antes que en los resultados prácticos del propio comportamiento y en sus actividades socialmente relevantes.

La historia a veces se demora, pero nunca falla. El necesarismo social es asimilado al necesarismo natural, responsable de los irrefrenables conatos de las clases y de los grupos operantes en un mismo sistema social: “En nuestros días, el imperialismo ha comenzado su declinación inevitable. Frente a él, una fuerza nueva levanta el puño en millones de seres humanos, cuyo número crece sin cesar”²⁹. El fenómeno de la uniformidad mundial acrecienta la disparidad existente en el interior de los órdenes sociales. Se asiste a una atomización regional de los Estados-naciones según areros preceptos de naturaleza étnica, racial, religiosa. Hasta la adopción de las lenguas vehiculares instaura una suerte de contraposición interna entre las lenguas madres y los dialectos operantes antes de las respectivas unidades nacionales: “La raza, como ha dicho más de un etnólogo, dista mucho de ser «una categoría fija»; es sólo «una ficción de nuestro cerebro»³⁰. Una ficción, que prescinde de la convic-

²⁹ Ibidem, p. 301.

³⁰ Ibidem, p. 307.

ción religiosa de un único Dios, creador del universo y salvador del género humano en sus multiplicidades. La historia de cada uno de los grupos humanos, inseparable, en las distintas áreas del planeta, trasciende en la visión celeste y en el encantamiento de la eternidad: “Cuando uno anda por el interior del país percibe acaso con mayor nitidez que en la Habana esa sensación de patria nueva, de tierra propia, invade el alma de los cubanos desde el triunfo de la Revolución”³¹. La revolución cubana – según Guillén– disuelve las incrustaciones de las castas y perfecciona las relaciones entre los grupos y las clases, empeñados en darle un rostro y una identidad normativa a la República popular. El pueblo se reapropia así de la tierra, perpetrada impróvidamente por los capitalistas, dispuestos a colmarla de hoteles y de lugares de perdición, con el solo fin de obtener ganancias, éticamente indeseables. La extraneidad de los nativos a las diversiones, importadas por los financistas locales y estadounidenses, es la causa del resentimiento ideológico, que desemboca en el conflicto social. El exilio (en Miami) de los repudiados esconde una suerte de extraterritorialidad, sintonizada con el revanchismo yanqui. La extraneidad de los exiliados cubanos en tierra americana constituye el apéndice de la dorada dependencia de los tiempos de Carlos V, Alfonso XII, hasta la influencia estadounidense como modelo de vida y baluarte de la riqueza conseguida en detrimento de algunas poblaciones, aún subyugadas por los afectos tribales, de casta, y sectoriales. La revolución cubana determina en la emancipación de las clases, ajenas a las ganancias y a los beneficios del mercado, la razón de ser del nuevo escenario nacional, en respuesta a las demandas y a los desafíos del nuevo orden internacional.

En las fases incandescentes de las transformaciones sociales prevalece la épica, la literatura, que exalta el epicentro de la reflexión sobre los resultados del comportamiento: “Sí; hay el poeta que canta las proezas de los héroes, como Ercilla, pero el canto será vigoroso en la medida en que sus personajes lo sean; el poema será «poético» a condición de que la poesía sea la razón de ser de sus actores. Gran poeta fue el autor de *La Araucana*, pero mucho más grande lo fue Caupolicán”³². La épica de la acción se identifica con la poética del entendimiento. En las condiciones de extraneidad y de peligro, la humanidad utiliza la lengua para coordinar las ideas y promover su consenso. La evocación de la condición edénica se refleja en la realidad *in fieri*, en la movilización de los recursos necesarios para santificar la concordia social: “¿Abolición de la propiedad privada, como dicen algunos insensatos? Al contrario, extensión de ella. A partir del decreto de reforma urbana, son más, infinitamente más, los propietarios que antes. No se podrá decir de tan felices ciudadanos que ‘nada poseen’; y en tal virtud les será negado ‘el reino de los cielos’. Pero mientras tanto, irán viviendo un poco mejor en el reino... de la tierra”³³. La poética de la inmediatez, como reflejo condicionado de la beatitud celeste, permite abatir el egoísmo individual y la pedantería social, sometiendo al éxito de la acción la evaluación de las expectativas sostenidas por la aplicación

³¹ Ibidem, p. 328.

³² Nicolás Guillén, *Prosa de prisa 1929-1972*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 336.

³³ Ibidem, p. 337.

intelectual y material. Para Guillén, la esperanza, la ilusión son expresiones revolucionarias. La naturaleza, poéticamente considerada providencial, de echo prefiere el sortilegio de los conflictos y de los tumultos interiores. La naturaleza es un universo cerrado del que se puede evadir sólo ilusoriamente. La energía se identifica con las configuraciones de los entes, con la ‘cadena de los seres’, que se refleja en la condición laberíntica de la realidad: “Pero en Cuba esa poesía desborda el poema, supera el lenguaje, concreta la ilusión, está al alcance de nuestra mano: es, en fin, una tranquila y severa realidad revolucionaria”³⁴. La realidad presente parece distante del pasado, del que recibe el empuje para innovarse y remodelarse según las exigencias de una mayor equidad. La disposición que corrobora el nuevo curso de la historia cubana es la abrogación de la Asociación Nacional de Hacendados, de los propietarios de la producción azucarera, una de las fuentes más significativas del producto interno bruto. Los cultivos de caña de azúcar, propiedad del pueblo cubano, contribuyen a la redistribución del rédito de acuerdo a parámetros socialmente edificantes. La nacionalización de esta empresa neutraliza la intervención del capital financiero norteamericano y extingue la figura del empresario, intencionado a obtener ganancias sin cargas de carácter social.

La influencia de los Estados Unidos de América en la economía cubana permite el debate sobre la anexión de la Isla a la federación del Tío Sam. Se opone conceptualmente a tal eventualidad Manuel Sanguily quien considera el estado de dependencia de los pueblos débiles, con respecto a los denominados pueblos fuertes, no sólo una anomalía jurídica sino también moral. El bárbaro festín imperialista –según la expresión de Guillén– decae con la desaparición del compromiso de los feudatarios locales, poco sensibles a la independencia y a la autonomía nacional. La atracción popular puede ser por lo tanto la literatura comprometida, sin las amplificaciones estilísticas de Góngora. La identificación con el nuevo curso de la historia cubana impone la inmediatez de la expresión, para que la sensibilidad popular participe con el patrimonio de su tradición. Rafael Alberti, el autor de *Marinero en tierra*, puede volverse una fuente de atracción, ya que refleja el clima difícil y violento de la guerra civil española. Las improvisadas representaciones callejeras llenan el espíritu popular de entusiasmo antiguo, de gestas realizadas en el tiempo en nombre de lo sagrado de la existencia y de la amistad. Pablo Neruda también representa al poeta civil; él participa en las vicisitudes del mundo con la pasión del que investiga las causas que destruyen su identidad: “Si algún poeta de nuestro tiempo hubiera podido ponerse cómodamente al servicio de la oligarquía dominante en su patria o en otras tierras de América, ese poeta es Neruda. La admiración universal que suscita su verso pudo haberlo envanecido, apartándolo del pueblo, si él no hubiera sido él”³⁵. Su visión de los Araucanos, confinados en la cordillera andina, se refiere a los aspectos originarios,

³⁴ Ivi.

³⁵ Ibidem, p. 352.

nativos, de las poblaciones establecidas permanentemente contra la voluntad de los que se proponen dominarlos con los engaños de la civilización.

El localismo y el universalismo, en Neruda, se compendian. El modernismo, de echo, es una manifestación del cosmopolitismo, que rechaza todos los intentos de uniformar las diferencias culturales. De alguna manera, este movimiento tiene finalidades ecuménicas, o sea que no discrimina sino que compatibiliza los aportes de cada comunidad humana, que participa con el objeto de darle un sentido menos crítico a la modernidad. La iniciación a la nueva ola literaria se despliega en la versificación modulada, suave, a veces envuelta de ironía. La argumentación de Martí, de hecho, se refiere a los sucesos cotidianos, que incesantemente influyen la estrategia mental de los individuos: “De los tres grandes precursores revolucionarios que dio la juventud cubana en nuestro siglo, Pablo de la Torriente es el último en caer. Los otros dos fueron Mella y Martínez Villena, y a todos juntos debe nuestra revolución triunfante sus primeros pasos en la República”³⁶. La lucha contra la tiranía es a menudo un acto de acusa expresado en forma debida, hasta en forma poética, como un sutil pronunciamiento popular.

Guillén exorciza una nueva guerra mundial cuyos escenarios iniciales serían los Estados Unidos de América y Cuba: “Ver la guerra de cerca, no es agradable para ningún pueblo, y menos para el que se habituó a verla cómodamente de lejos”³⁷. La fase decadente del imperialismo se identifica con la guerra, en un drama temporal, que puede tener nefastos reflejos tanto sobre los vencidos como sobre los vencedores. La energía nuclear aumenta las tensiones entre las partes contendientes, pero las desaconseja en el recurso a las armas de exterminio. Las medidas económicas, los embargos, son el último frente, en el que las razones de unos y de otros se despliegan de manera a veces deshumana: “Cada vez que el imperialismo mata, la víctima alcanza vida impercedera”³⁸. La emancipación de los pueblos es una garantía de paz, que no puede estar exenta de la corresponsabilidad internacional. En el plano de los principios, la libertad y la independencia de los individuos son considerados inderogables. Sin embargo, para que sean asequibles es necesario que el Norte y el Sur del planeta encuentren la fórmula más adecuada para que se atenué el desnivel y hacer efectivos los derechos positivos sancionados por lo demás por la Carta de las Naciones Unidas de 1948. El general Lázaro Cárdenas, presidente de Méjico, es considerado por Guillén una personalidad política capaz de presagiar la dramática conclusión de la guerra civil española y de reorganizar mentalmente un escenario democrático para la Europa del Mediterráneo y continental a fines del segundo conflicto mundial. Cárdenas es considerado un simpatizante del ordenamiento cubano después de la revolución castrista. Guillén estima necesaria la elaboración de una nueva función de los poetas y de los escritores de la época revolucionaria. Vratislav Nesval, poeta checoslovaco, sostiene que la poesía social o revolucionaria no puede ser un simple cartel de propaganda. Él condena el

³⁶ Ibidem, p. 362.

³⁷ Ibidem, p. 368.

³⁸ Ibidem, p. 376.

oportunismo político, pero exalta la épica, como el tiempo del vigor expresivo del pueblo, que manifiesta su propia identidad y la propia presencia en el mundo. Las innovaciones formales del arte preceden los levantamientos sociales, abren profundas heridas cognitivas entre aquellos que se apartan del escenario de la historia para perpetuar un extemporáneo cinismo. Los que prevén los eventos no pueden no exaltarlos anticipadamente:

El siglo XIX, cuyo nacimiento es también el de la nación cubana, asistió al auge esplendoroso de las artes y las letras en nuestra patria. El primer tercio de la centuria se inicia con figuras como 'los dos Manueles', Rubalcava y Zequeira, de modo principal este último, en cuya obra da sus primeros vagidos una lírica de acentos nacionales. Con ellos, Romay, médico; Arango y Perreño, economista; y un sabio expositor de filosofía, el padre José Agustín Caballero³⁹.

Martí representa el punto de sutura entre el pasado y el presente, comprometido en el plano político y económico con los monopolios y los oligopolios, con las atormentadas inclinaciones geopolíticas de los regímenes autoritarios. El siglo XIX es el siglo de oro de la burguesía ilustrada de Cuba, vencida en sus propósitos por la intervención norteamericana de 1898. La cultura europea cede el paso al pragmatismo americano, que se contrapone a la concepción contemplativa de la naturaleza. La guerra del 95 inaugura la epopeya del maquinismo industrial, promovido por la filosofía anglosajona. El trabajo creativo es el alma de la revolución.

La revolución es considerada por Guillén como la solución nacionalmente más adecuada para oponerse a la guerra. Él sostiene que la historia es el testimonio del eterno conflicto entre los hombres y los pueblos. La guerra del dominio es el aspecto más evidente de la genética propensión de los mortales al atropello. La violencia forma parte de la naturaleza de los seres vivientes, ya que mediante el conflicto sobreviven. Sin embargo la estructura igualitaria de los distintos países permite sublimar el conflicto y neutralizar, cuanto menos, sus aspectos exagerados, persecutorios y represivos. Si la inteligencia humana se ejercita en la búsqueda (humanística o científica) de las condiciones más adecuadas para satisfacer el instinto de potencia de los individuos, el conflicto prescinde de los medios de distracción:

Cuando Fidel Castro desarticula en Cuba la economía imperialista y rompe las vértebras a monstruos como el del azúcar, el de la electricidad, el de los teléfonos, quita al imperialismo un soporte importante de su política guerrera y da otro gran paso favorable a la paz. Todas esas empresas pertenecen ahora a nuestro pueblo, que no quiere la guerra y está dispuesto a evitarla⁴⁰.

La condena de la guerra, por lo tanto, consiste en el emparentamiento (en las alianzas) de las fuerzas empeñadas en satisfacer las exigencias primarias y no voluptuosas de los pueblos para que se aparten lo más posible del instinto depredador.

Jacques Roumain, una personalidad haitiana relevante, considera, en los años cuarenta del Novecientos, la lengua, como el instrumento indispensable para delinear los procesos de transformación que se manifiestan en el siglo XIX, en el perio-

³⁹ Ibidem, p. 385.

⁴⁰ Ibidem, p. 389.

do en el que la estrategia de los grupos sociales es elaborada idealmente en función colaboradora, aunque no siempre en condiciones beneficiosas y amigables:

El idioma [dice Roumain] no es ajeno a la lucha de clase. Puede seguirse fácilmente el desarrollo de las fuerzas sociales, por ejemplo, desde el siglo XVII hasta la Revolución Francesa, a través del estudio en la poética de las perífrasis estereotipadas que tenían como finalidad la de huir de lo plebeyo, lo popular, y por la exclusión o inclusión de ciertas palabras que demostraban claramente el desplazamiento de las clases directoras. Observada desde este ángulo, la poesía de Mallarmé es una de las más reaccionarias que se conocen [...] ⁴¹.

La correlación existente entre la abundancia adjetival y las circunlocuciones expositivas denota lo plausible de la empresa humana de justificarse frente a los improbables ejecutores testamentarios de la historia. El acto de acusa de los contemporáneos de las dictaduras y de las tiranías está expresado en las obras literarias sobrecargadas de adjetivos, de declamaciones o de doctas citaciones (como en el caso de *Yo el Supremo* de Augusto Roa-Bastos).

Las drásticas resoluciones como las revoluciones se exponen generalmente con un fraseo breve y cargado de referencias objetivas: “Es que en «el campo» – como dicen los habaneros orgullosos de su capital– resulta fácil llevar la cuenta de lo que hemos ganado y teníamos perdido, y si no perdido, por lo menos fuera del alcance de la mano” ⁴². La Revolución restituye a los nativos todo cuanto es ocupado y explotado por los extranjeros: “El pueblo era así una especie de extranjero en su propio lugar de nacimiento” ⁴³. La literatura para el pueblo es culturalmente improbable y falsamente didáctica. La directa observación de la realidad contempla también la imaginación: ambas partes integrantes del conocimiento popular. Guillén afirma que Antonio Machado, Miguel Hernández y Federico García Lorca, en sus estadias en La Habana, reencuentran las atmósferas de sus lugares de origen. La popularidad de un país constituye la piedra angular de todas las comunidades, atraídas por el humor de la tierra, en la que gravitan, actúan y de la que a veces se separan. El exilio es la extraterritorialidad de los seres forzados por los sucesos políticos y sociales a vaticinar la ‘alteridad’ como el lugar de la amistad espectacular, de la filantrópica explicación de los sujetos, forzados a seguir con reserva los tumultuosos conatos de la historia. El primer congreso de los escritores y de los artistas cubanos, celebrado en La Habana en agosto de 1961, se refiere al ‘servicio popular’ como a un deber de renacimiento, en respuesta a una instancia implícita en la participación de cada clase social en el suceso revolucionario. El ordenamiento unitario de la nación cubana comporta la actualización del ideal socialista y democrático. La defensa de la dignidad humana vuelve más plausible la construcción de la paz a nivel internacional.

Las *Elegías* y los *Cantos cubanos* de Guillén rinden homenaje al redescubrimiento de su tierra, limpio por así decir de los oropeles no siempre edificantes

⁴¹ Ibidem, p. 393.

⁴² Ibidem, p. 401.

⁴³ Ivi.

creados sagazmente por las culturas hegemónicas, como la española y la norteamericana, interceptadas por minorías intelectuales, influenciadas por el romanticismo y por el realismo europeos. La musicalidad de la poesía de Guillén es celebradora de un evento primigenio que se configura vigente, gracias al ímpetu independentista y al levantamiento revolucionario. “Guillén” escribe Ezequiel Martínez Estrada “trae consigo la cultura arcaica de los pueblos ágrafos y las modulaciones de los sentimientos que no tienen necesidad obligada de la palabra; y aún menos de la lengua, que es la palabra organizada”⁴⁴. El ritmo tiende a reiterar el lento aproximarse del sonido a la palabra para que el efecto escénico se componga en la argumentación. La dichosa y a menudo impertinente sensualidad asume, en la poesía de Guillén, el timbre de la evocación primigenia, de la elemental sedimentación de los impulsos elementales del soñador frente a la realidad. En este sentido, la crítica acerca a la poesía negra el surrealismo, considerado el heredero interactivo del romanticismo. El carácter de protesta y a veces burlesco de la poesía de Guillén se emancipa del debate político para asumir una connotación naturalista. El rebeldismo es exaltado en las formas pleonásticas de la invocación y de la denuncia. La ilusión de un acuerdo pacificador está presente en las composiciones influenciadas por la inquietud social y por el compromiso político.

La parsimonia en los adjetivos confiere mayor vigor a las imágenes. La sobriedad, sin embargo, deja el lugar a la reiteración para que el sonido suscite las aprensiones de las novedades “arcaicamente” innatas en el género humano. El poeta cubano es un juglar extemporáneo, un evocador de ritmos y de pensamientos, que las condiciones objetivas reducen a la apariencia de una desconsolada pregunta. La referencia a la tierra perdida y jamás reencontrada renueva la dramaticidad de África contrapuesta a la cubana, ya combativa. La ingenuidad se delinea como una forma de la expresión, que toma de las iniquidades del presente el pretexto para sonorizar el largo silencio del pueblo. El rescate se identifica con el veredicto de la historia que reconoce a los sometidos el preludio de la regeneración y de la definitiva afirmación social.

La poética de Guillén se resume en la etimología de la negritud, musicalmente conectada con la protesta hacia un orden político, que rechaza la unicidad del género humano por fines de parte, económicamente y socialmente opinables. Lo discursivo y la ruptura del verso son los aspectos evidentes de un lirismo de perfil humanitario y reivindicador. “Por el moderno verso libre de Guillén” escribe Ángel Augier “fluye una poderosa corriente clásica, manifiesta en sus poemas de corte tradicional insuflados de novedad en giros e imágenes, su genuina expresión de lo negro, de lo mulato cubano, de lo popular nacional, le aporta una categoría que rebasa las fronteras raciales y los ámbitos del continente nadie como él ha encarnado en su poesía el clamor de justicia de los desheredados y la lucha revolucionaria por un mundo mejor, en Cuba, en el Caribe, pero, cuidado con su poesía lírica, señores preceptistas: acaba de ser recogida en un volumen titulado *Música de cá-*

⁴⁴ Ezequiel Martínez Estrada, La poesía de Nicolás Guillén, La Habana, 1967, p. 22.

mara, y esa irrupción de pura poesía puede trastornar vuestras cuadrículas clasificaciones⁴⁵. El canto doliente y airado de Guillén se alinea con aquel del estadounidense Langston Hughes, en el intento de cumplir una obra redentora de una parte de humanidad, mantenida en un estado sedentario, mientras el otro hemisferio del mundo experimenta una dinámica adivinadora de recuperación del Edén terrestre en su dimensión artificial. El surrealismo de Guillén se compagina con el compromiso revolucionario que se caracteriza por la sociedad industrial. El sonido, la música, constituyen para el poeta cubano las “actualizaciones” ideales con las formas de la tecnología imperante. El restablecimiento del sonido como instrumento de oposición a las injusticias, paradójicamente evoca a Ezra Pound que, en la dramática época totalitaria europea, recupera la poética de Guido Cavalcanti en oposición a la lírica creadora de imágenes, de la época de la óptica, de la vista, de la representación escénica, confirmada por el silencio telúrico y trascendental.

Los movimientos de protesta, aparentemente modernistas, se valen del sonido para rescatar las conciencias inquietas del letargo humanitario e introducirlas en el inmanentismo más disoluto que sin embargo se inclina hacia la rehabilitación igualitaria y solidaria. La ironía y la pagana vivacidad sostienen la afrenta del racismo y de la iniquidad. El aspecto onírico de algunos cantos de Guillén se concilia con el sueño de la razón de los defraudadores de la dignidad ajena. El desprecio del hombre no tiene lejanos orígenes, sino inmediatos contactos: la actualidad tiene una fuerza abrasiva de la conciencia de los seres, destinados a testimoniar acerca de la ignominia como un escamoteo represor, primordial. La fortaleza mental de los contemporáneos es una suerte de antropología ecuménica, que abate las barreras ideológicas y discriminadoras de las distintas condiciones económicas y sociales. El itinerario de la humanidad es unívoco, no puede ser modificado y deformado en su desarrollo, sin incurrir en el delito de lesa majestad con respecto a los seres, que les confían a la tierra y al cielo sus propios destinos. La existencia de los pueblos marginales con respecto a los centros de decisión del planeta asume connotaciones dramáticas, moralmente injustas, que no pueden ser justificadas y tanto menos compensadas con los improbables beneficios celestes. A los seres humanos se les impone disciplinar los propios recursos para mejorar racionalmente sus condiciones, sin ceder a la inexorabilidad de los imprevistos y tanto menos al necesarismo naturalista.

Fernando Ortiz sostiene que en las liturgias arcaicas las manifestaciones rítmicas se acompañan con la música y la danza⁴⁶. Los efectos iterativos, las repeticiones de las composiciones poéticas mimetizan la imploración y la denuncia. El anonimato del género musical popular implica la inquietud de una multitud, que espera identificarse en el esquema social. Alejo Carpentier considera que es el

⁴⁵ Ángel Augier, Prólogo, a Nicolás Guillén, *El libro de las décimas*, Congreso PCC, La Habana, 1980, pp. 7-8.

⁴⁶ Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Editorial Cárdenas y Cía., La Habana, 1950, pp. 200-201.

estupor el efecto escénico generado por los instrumentos rudimentales⁴⁷. Los antecedentes folclóricos, de los que habla Ramón Guirao, se refieren a los “cantos de cabildo”, de los que se desprende un incitamiento a la violencia capaz de ocultar un exorcismo colectivo: “El entusiasta investigador del son y de los soneros, Alberto Muguercia, ha fijado como fecha del trasplante del son oriental a La Habana –para extenderse después a todo el país– en los finales de la primera década del presente siglo, durante el trasiego interprovincial de soldados, al establecerse el llamado «ejército permanente»”⁴⁸. El son se identifica con la expresión del genio popular. La ironía y el buen humor de las nenas y de las canciones populares es más aparente y remisivo de cuanto en efectos no sea de protesta. La poética de Guillén concilia el ritmo afro con la lengua española, con la expresión europea. La angustia de la existencia se refleja en la deformación de la palabra, que se convierte en canto. El “renacimiento negro” en Harlem constituye un punto de atracción para todas las expresiones artísticas de las poblaciones de color. La radicalización de la protesta, que desemboca en la revolución, es un instrumento de ficción necesario para verificar el ímpetu popular, la participación democrática en el nuevo orden social. La voz cubana se irradia en el espacio e intercepta otras voces alarmadas por la uniformidad y por el conformismo conservador.

En los *Cantos para soldados*, el poeta recuerda a los conscriptos que su origen es campesino y del proletariado, contra el cual son adiestrados, es su misma razón de ser, su identidad. Ambos están sojuzgados por el capitalismo, mayormente extranjero. La tradición patriótica cubana se expande en la revolución, en la nacionalización de las empresas monopolistas norteamericanas. El son de la tierra confiere a la gente cubana una identidad. La estabilización territorial constituye la meta de un largo peregrinar mimético, reflejado en el canto, en la música, en la danza, en el atormentado concurso de las evocaciones de un pasado imaginario, que se refleja en la práctica consolidada, en el nuevo curso de la historia institucional:

Con razón, un autorizado musicólogo como Argeliers León afirma que fue Nicolás Guillén el artista del pueblo que coincidió con otros artistas del pueblo en hacer ver y oír a los músicos cubanos, que se acercaban a los movimientos renovadores de la cultura cubana de los años veinte, la compleja estructura del son como sistema comunicativo⁴⁹.

El nacionalismo cubano asume el perfil de la posesión territorial postergada, realizada a distancia de cuatrocientos años por los negros, desarraigados de África y trasplantados como esclavos en una estación política y social humanamente y políticamente no edificante.

La revolución hace posible la exteriorización de lo sobrehumano en lo humano: la hibridación de África y del Nuevo Mundo. El Cielo vuelve sus ojos hacia la tierra y pacífica a sus habitantes. Guillén descubre en el drama racial la génesis de la cultura arcaica, que, aún no basándose en la lengua, encuentra en la reivindicación

⁴⁷ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, Editorial Luz-Hilo, La Habana, 1961, p. 31.

⁴⁸ Ángel Augier, *Los «sones» de Nicolás Guillén*, en Nicolás Guillén, *El libro de los sones*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982, p. 13.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 49-50.

ción humanitaria su unidad originaria: una unidad que se refleja en la formulación de principios de los modernos ordenamientos planetarios. En la gestión del sonido se actualiza una contingencia, mensurable con los parámetros de la economía, del derecho positivo, de la ética comportamental. El sonido, por lo tanto, abre a la elaboración de los criterios con los cuales se elabora la equidad, la condición objetiva, válida para todos los seres, que gravitan y operan en una comunidad. La existencia encuentra su importancia en la contabilidad, en la evaluación de los efectos prácticos, que cada acto humano determina de manera explícita o solapadamente. La condena de la represión, sufrida por negros y mulatos, no es reivindicacionista, sino testimonial, tiende de alguna manera a evidenciar las atmósferas y las actitudes del primitivismo, en el momento en que, desde la elegía de lo primigenio se aventura a abrumar a la tierra con propósitos de acción.

El primitivismo es el periodo de iniciación de la operatividad, combinada con las fases de colaboración colectiva, con el fin de conseguir los resultados concretos, que a menudo son causa del nuevo desacuerdo y de la nueva contraposición intersubjetiva. La rebelión de los desheredados es el castigo de las clases enriquecidas impróvidamente y hegemónicas en el metabolismo del planeta. La época de la razón coincide con la época de lo primigenio, cuando la necesidad de la supervivencia se muestra con toda su descarnada esencialidad. La guerra de unos contra otros se verifica luego de haber conseguido la paz política; la afrenta social es la consecuencia de la injusticia, que es, al mismo tiempo, la condena de los más fuertes hacia los más débiles. La revuelta consiste en recuperar los principios fundamentales que dan vida a la colaboración, a la actuación de enfoques y perspectivas comunes. El deporte, también en la concepción de Guillén, es el ejercicio primordial de la fuerza, sublimado por el ordenamiento comunitario. La retórica del régimen, que Guillén sintoniza con los objetivos programáticos de la revolución humanitaria, sirve para incluir en las palabras el flujo de las ideas, largamente constreñido por los maltratos, por los abusos, de los opresores de la historia.

La incidencia del canto popular en la rebelión y en la expectativa salvífica del pueblo cubano es el motivo conductor de la poética de Guillén: “El dolor y el espíritu de lucha de un pueblo –de toda nuestra América– se palpa en esta obra, y también la esperanza de redención, que cristaliza en *Tengo* (1964), poemas de la revolución victoriosa”⁵⁰. El sufrimiento constituye la justificación histórica de la remoción de los impedimentos ideológicos para el pleno desarrollo de las facultades creativas de un pueblo, que logra concertar, incluso poéticamente, el ritualismo africano con las intemperancias españolas, a fin de desgastarlas y volverlas a proponer en clave providencial y modernizada.

⁵⁰ Angel Augier, Prólogo a Nicolás Guillén, Antología mayor, Bolsilibros Unión, La Habana, 1964, p. 7.

LA MUERTE EN LAS *ELEGÍAS* DE NICOLÁS GUILLÉN

DIMITRIOS DROSOS

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

Nicolás Guillén (1902-1990), poeta cubano del siglo XX, nos ofrece una voluminosa obra poética que refleja asuntos de la realidad histórica y social de la época en la que vive. Su poesía gira en torno a tres ejes:

- Poesía negra (negrista) o afrocubana, aunque el propio autor prefiere el término mulata.
- Poesía social y
- Poesía neopopulista de raíz folklórica, sin matices de un concreto color racial (Jiménez 287)

Según Bellini (428) su poesía abarca tanto lo negrista como lo social. El problema de la convivencia racial se convierte en el tema más presentado en la obra de Guillén. Según su pensamiento la única solución puede ser la toma de conciencia de la complejidad racial antillana (Bellini 429).

Con sus *Elegías Antillanas* (1955) se inicia un nuevo capítulo en su producción poética. Los temas siguen siendo político-sociales pero el exilio en que vive lo obliga a ser más objetivo y convincente (Bellini 430). Sus elegías están dedicadas a autores de su época (Garganigo y otros 471), como el poeta haitiano Jacques Roumain, y a personajes reales como Emmet Till, un niño negro estadounidense víctima del odio racial (Bellini 430).

La realidad histórica y social que retrata en sus *Elegías*¹ enfoca, por una parte, en la denuncia de los males sociales o de los crímenes cometidos tanto en su país como en otros lugares de la Tierra, y por otra, en el derecho de los seres humanos a vivir en un ambiente regido por la justicia y la igualdad entre sus habitantes, sin tener en cuenta su sexo o el color de su piel. Parte de esta realidad es la existencia de la muerte; la muerte natural como en la “Elegía a Jacques Roumain” o la muer-

¹ la “Elegía a Jacques Roumain” y la “Elegía a Jesús Menéndez” pertenecen a la colección *Elegías antillanas* (1955), mientras que la “Elegía a Emmet Till” se incluye en su libro *La paloma de vuelo popular* (1958),.

te violenta como sucede en las “Elegía a Jesús Menéndez” y “Elegía a Emmet Till”.

Aparte de la coexistencia armónica de lo épico, lo lírico y la melancolía latente acompañada por un espíritu combativo, que se observa en gran parte de la poesía de Guillén, la muerte es el tema principal de los tres poemas que elegimos –“Elegía a Jacques Roumain”, “Elegía a Jesús Menéndez” y “Elegía a Emmet Till”– (Ellis 119).

Primer ejemplo de esto es la “Elegía a Jacques Roumain” (1947-1948). El poema empieza con un soneto en que el hablante poético ofrece una descripción general e introductoria tanto del aspecto físico como de la personalidad del poeta:

Grave la voz tenía.
Era triste y severo.
De luna fue y de acero.
Resonaba y ardía.

...

Envuelto en luz venía.

(Guillén 256)

Con las figuras del discurso, especialmente las metáforas e imágenes que Guillén utiliza en la primera parte del poema (en el soneto), nos ofrece las señas esenciales de la personalidad del poeta haitiano (firmeza e importancia) y le atribuye características de figura sacra (“Envuelto en luz venía”).

Con este soneto introductorio el hablante poético prepara al lector para lo que va a seguir: la muerte del poeta. Roumain es un gran poeta que con su obra y vida luchó contra las dictaduras sangrientas de Haití. “Recuerdo / sus poemas inéditos, / sus poemas polémicos”, dice Guillén (258) subrayando la naturaleza de la poesía del haitiano al tiempo que la censura de los gobiernos dictatoriales que impedían la publicación de sus poemas. Palabras claves del poema y que se repiten varias veces son: “sangre” y “muero”; la “sangre” derramada se convierte en leit motif y subraya la situación social y política de Haití, contra la cual luchó el poeta, al igual que lo hizo Guillén en Cuba quien había vivido situaciones semejantes. “Muero” es también una palabra que se repite expresando el dolor del poeta por la pérdida de este gran compañero e implica directamente al tema del poema que es la muerte. El poema termina con un espíritu combativo y optimista: “La aurora es lenta, pero avanza) / mi clarín terrestre de cobre ensangrentado!” (Guillén 261) aludiendo a la esperanza de la victoria y la liberación de la opresión (Augier 442).

Otra elegía cuyo tema principal es la muerte es “Elegía a Jesús Menéndez”, que se refiere al asesinato del Secretario General de la Federación Nacional de Trabajadores Azucareros, el 22 de enero de 1948, quien se sacrificó por el cambio y la justicia social. El poema empieza de un modo lírico describiendo el marco escénico del cañaveral, la base económica de la industria azucarera:

Las cañas iban y venían
desesperadas, agitando

las manos.
 Te avisaban la muerte,
 la espalda rota y el disparo
 El capitán de plomo y cuero,
 ... (Guillén 266)

El poeta presenta la protesta de la naturaleza por lo que va a suceder y se dirige directamente a Jesús Menéndez con el pronombre “te” demostrando sus sentimientos tan cercanos a él. El poema continúa y en la segunda parte presenta la escena del asesinato. Para enseñarnos la dependencia de la industria azucarera cubana utiliza ciertos nombres o datos como “Bolsa de Nueva York”, “The Cuban Atlantic Company”, “ican Company” etc. En la tercera parte con un tono elevado el hablante presenta la agonía del capitán-asesino por escapar pues “tras él corre la muerte” (272-73); la repetición de esta frase (7 veces) muestra que nadie puede salvarlo de la venganza del pueblo por el crimen cometido. En la parte IV del poema el hablante a través de un tono solemne describe al héroe asesinado destacando sus cualidades físicas y morales:

Jesús es negro y fino y prócer, como un bastón
 de ébano, y tiene los dientes blancos y corteses,

...
 alguna vez anduve con Jesús transitando de
 sueño su gran provincia llena de hombres
 que le tendían la mocha encallecida.

(Guillén 273)

y alude a su nobleza y a su “proyección a lo colectivo” (Augier 445).

El tono solemne continúa en la parte V donde subraya la inmortalidad de las acciones de Jesús: “Los grandes muertos son inmortales: no mueren nunca.” Y el poema concluye con un “poderoso aliento revolucionario”: “Canta desde él un pájaro a la vida./La mañana se anuncia con el trino.”

El tercer poema que elegimos intitulado “Elegía a Emmett Till” tiene como tema la muerte. En esta composición el hablante expresa su dolor y cólera por el asesinato de un niño negro de catorce años en el Sur de los Estados Unidos.

El poeta conmovido por un hecho real de motivación racista, expresa de una manera extraordinaria sentimientos de dolor por la discriminación racial, la barbarie y la injusticia que existe en los Estados Unidos, especialmente en el Sur; discriminación que tiene resultados tan crueles como la muerte, el asesinato de un niño. El poema empieza con un elemento común que une las tres elegías: la sangre. La sangre derramada de los negros haitianos en su lucha contra la dictadura en “Elegía a Jacques Roumain”; la sangre del asesinato de Jesús por defender los derechos de los trabajadores en la caña frente a los intereses de las compañías azucareras extranjeras en Cuba; y la sangre del inocente niño negro norteamericano, Emmet, que representa a todos los negros de ese país. Guillén escoge el marco escénico del Sur, del Mississippi, donde las discriminaciones raciales son de las más fuertes de Norteamérica. El poeta escoge el Mississippi como un “silencio-

so testigo del atropello y la injusticia que en sus riberas se consume” afirma Augier comentando la personificación del río que es reiterativa en el poema (451).

El Missisipi pasa
¡oh viejo río hermano de los negros!

...
el Missisipi cuando pasa
llora con duras lágrimas.

...
y mira el Missisipi cuando pasa
cruces de fuego amenazante,

...
El Missisipi cuando pasa
y la nocturna hoguera
a cuya luz caníbal
danzan los hombres blancos,
y la nocturna hoguera
con un eterno negro ardiendo,

... (Guillén 254)

La figura del Missisipi, personificada, predomina en el poema. El poeta coloca al lector en el centro del drama del racismo y de la injusticia social contra el negro y acentúa el crimen cometido y la injusticia al ser la víctima un niño (“un niño muerto, asesinado y solo/negro”); el poeta deja claro que este niño es un ciudadano norteamericano fiel y patriota como cualquier otro (“con bandera norteamericana”).

El poema llega a su tensión máxima con la antítesis: “este luto, este crimen,/ este mínimo muerto sin venganza,/ este cadáver colosal y puro” subrayando el tamaño del cadáver a pesar de se trata de un niño; además, con estos versos se evidencia que la muerte del niño es un “crimen” que pasó sin consecuencias (“mínimo muerto sin venganza”).

Concluyendo podemos decir que Guillén en sus Elegías enfoca el tema de la muerte, que se presenta como fenómeno natural y como fenómeno provocado, el asesinato, a través de dos líneas temáticas diferentes, las cuales tienen en común el intento del cambio de la sociedad. Por un lado el poeta cubano utiliza el racismo como fenómeno social, especialmente en sociedades donde no se respetan los derechos humanos. Los ejemplos que utiliza se extraen tanto de una sociedad civilizada, EE.UU., como de una de las más pobres y martirizantes sociedades del Caribe, Haití. Por otro lado deja una nota de esperanza. Pese a la muerte existe la esperanza de que la vida se sobreponga a la muerte, de que el cambio para el que luchan él y los héroes de sus elegías, llegará. El poeta cubano nos deja con una certidumbre de la victoria. Esta certidumbre se cuestiona sólo en su tercera elegía referida al asesinato del niño. La edad de la víctima y la crueldad del crimen no dejan que el optimismo crezca. Pero por otro lado esos mismos elementos (edad y crueldad del crimen) dejan claro que la lucha contra las injusticias continuará.

BIBLIOGRAFÍA

- Augier, Ángel. *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba, 1984. Impreso.
- Bellini, Giuseppe. *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana*. 3ª edición. Madrid: Editorial Castalia, 1997. Impreso.
- Ellis, Keith. *Cuba's Nicolás Guillén. Poetry and Ideology*. Toronto: University of Toronto Press, 1983. Impreso.
- Garganigo, John et al. *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 1997. Impreso.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética*. 3ª edición. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995. Impreso.
- Jiménez, José Olivio. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1987*. Selección, Prólogo y notas de José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza Editorial, Literatura hispanoamericana, 2005. Impreso. El libro de Bolsillo 5311.

NICOLÁS GUILLÉN EN EL AULA DE ELE

SUSANA LUGO MIRÓN-TRIANTAFILLOU
Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

El principal objetivo de este ensayo es mostrar cómo trabajar con la poesía de Guillén en la clase de español como lengua extranjera, y en concreto, estudiar esta creación estética desde una perspectiva novedosa, como es, la explotación de estos poemas con el fin de trabajar la competencia fónica, y especialmente el componente prosódico.

Me atrevo a denominarla novedosa, no tanto porque lo que propongo sea del todo original, sino porque se ha abordado en muy pocas ocasiones y nunca a través de la obra de Guillén. Y es que sin duda la pronunciación es el aspecto más desatendido de la enseñanza de lenguas extranjeras; máxime en el español que tiene la fama, por así decir, de que es una lengua fonética y por ende fácil. Si a ello le añadimos que nuestro contexto de enseñanza se circunscribe principalmente a Grecia, cuyo sistema lingüístico coincide grandemente en la forma fónica con el del español, se puede entrever, pues, que en la práctica lo que hacemos es dejar que nuestros alumnos por sí solos descubran y aprendan todo lo relacionado con el ámbito de los contenidos fónicos.

Asimismo, si bien la literatura siempre ha sido un aspecto recurrente en las clases de lenguas extranjeras, lo cierto es que en muchos casos viene a ser tratada como elemento de apoyo para seguir trabajando aspectos léxicos, gramaticales, comprensión lectora o para introducir aspectos socio-culturales. Raramente se tiene el tiempo de disfrutar de la creación literaria como tal, y en el caso de la poesía que es el que nos ocupa, para detenernos en aspectos tan significativos en ella como el ritmo, la entonación.

Es por todo ello que nos ha parecido una buena idea introducir la obra de este excelente autor cubano, Nicolás Guillén (1902-1989), en el aula de lengua extranjera; primordialmente, para disfrutar de esta poesía llena de son y ritmo, como se la ha caracterizado; y en segundo lugar y directamente relacionado con esto último, para sensibilizar y familiarizar al estudiante con los aspectos fonéticos y prosódicos; y no tanto con el objeto de que los domine como un nativo, sino más bien

para ayudarle a captarlos y percibirlos, de modo que pueda entender más fácilmente en qué sentido debe cambiar o reeducar sus hábitos.

¿POR QUÉ ENSEÑAR PROSODIA EN EL AULA DE ELE EN GRECIA?

Decíamos anteriormente que en general la pronunciación, en comparación con las demás subcompetencias que integran la competencia comunicativa, entiéndase gramatical, léxica, sociocultural, etc., es la que cuenta con menor presencia en nuestras clases, en los manuales y en la investigación dentro del campo de la lingüística aplicada. A lo largo de la historia de la enseñanza de lenguas extranjeras, la pronunciación ha ido experimentando momentos de gran relevancia o de casi total abandono dependiendo del papel que le otorgaran los diversos métodos y enfoques, aunque en la actualidad, con el enfoque comunicativo, debido a la notoriedad que se le da a la comunicación oral, ha vuelto a recuperar tímidamente un puesto destacado (Usó 105-106; Gil 126-139).

Aún así, la tónica general es que nuestros alumnos no consigan igual excelencia en sus destrezas orales y acústicas, o la consigan a más largo plazo, en relación con las lecto-escritoras. Situación ciertamente paradójica, si tenemos en cuenta que una de las creencias más arraigadas entre los estudiantes de lenguas extranjeras es que la lengua que aprenden la quieren principalmente para comunicarse en situaciones de interacción oral (Cabezuelo 89-90). Igual de paradójico resulta el hecho de que si bien una buena pronunciación es lo que *a priori* cualquier interlocutor aprecia de un hablante extranjero y ayuda sobremanera a su imagen y buena aceptación, no obstante, aún los profesores de lenguas extranjeras integramos de forma muy tímida y parcial esta enseñanza en nuestra labor didáctica. Las razones, sin duda, son muchas. Ya hemos apuntado que en los manuales con los que trabajamos no hay una integración efectiva de esta competencia, que las actividades que se incluyen (si las hay) son poco comunicativas, bastante repetitivas al estilo “escucha y repite” y en general la mayoría de los recursos a nuestra disposición son de tipo conductista, por lo que su integración en la clase comunicativa es casi imposible. A su vez, muchos profesores consideran que no tienen la preparación necesaria para enseñar pronunciación. Por otro lado se suele confundir con la fonética correctiva, etc.

Nosotros, no obstante, consideramos que la enseñanza explícita de la pronunciación, entendida como la producción y la percepción de los sonidos, del acento y de la entonación, ayudan sobremanera a conseguir de forma más rápida una buena competencia acústica y oral. Efectivamente, el poder percibir y producir los sonidos de la lengua meta, sus variantes entonativas y rítmicas, son requisito indispensable para la comprensión y posterior producción de los enunciados con los que se comunicarán nuestros alumnos. Y es algo que vemos continuamente en nuestra labor docente. Todos habremos podido experimentar en más de una ocasión que si bien nuestros alumnos pueden entender rápidamente las frases o diálogos escritos, no ocurre lo mismo cuando se enfrentan a ese mismo *input* de forma acústica. Nuestros estudiantes pese a tener un alto nivel de conocimiento en gramática, un

amplio léxico y buena preparación sociocultural, cuando se han de comunicar fuera del aula con nativos experimentan cierta desilusión porque no los entienden y no se hacen entender. Esto sucede en muchos casos porque no han sido instruidos suficientemente en los rasgos suprasegmentales de la lengua meta. En efecto, solo con oír al profesor, quien en la mayoría de los casos modifica y adapta su forma de habla en el aula para que lo entiendan; y los audios que acompañan a nuestros manuales, generalmente preparados *ad hoc* y por tanto con muestras de lengua más claras y ralentizadas que las que se encuentran luego en la calle (además de que son utilizados primordialmente para la comprensión del texto) no se alcanza la necesaria competencia fónica¹ para que la comprensión y transmisión del mensaje se haga con todo éxito. La pronunciación no siempre se aprende de forma automática ni por el mero hecho de estar en contacto con la lengua meta. Si la integramos en nuestra docencia ayudamos a aumentar las posibilidades expresivas y de significación de los mensajes de nuestros alumnos, al tiempo que mejoramos el rendimiento y la explotación de sus conocimientos de lengua en otros campos (Santamaría, “Enseñar prosodia” 1238).

Es por ello que creemos pertinente la enseñanza de la pronunciación y, en concreto, de los fenómenos suprasegmentales a los grecoparlantes que aprenden español porque si bien, como hemos apuntado, en cuanto al nivel fonológico no se encuentran grandes diferencias entre las dos lenguas (ambas son lenguas entonativas y no tonales, con tendencia al compás silábico, con cinco fonemas vocálicos de timbre nítido, etc.). Lo cierto es que con la adecuada instrucción en el componente prosódico se evitaría ese tipo de habla mecánica que con frecuencia muestran nuestros estudiantes, caracterizada por la ausencia de modulaciones entonativas, las pausas entre palabra y palabra o las incorrecciones acentuales.

Esto también viene contemplado en el *Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas extranjeras*, y en concreto, en su adaptación para la lengua española, el *Plan curricular del Instituto Cervantes* (2006). Una de las grandes novedades del *Plan* es la inclusión, por vez primera en la enseñanza del español como lengua extranjera, de descriptores e inventarios detallados de contenidos relativos a la pronunciación y la prosodia. Estos contenidos aparecen en función de una organización modular que se articula en torno a tres fases que se iniciarían en los primeros contactos del alumno con un sistema fónico nuevo y que se continuarían con la perfección gradual de su pronunciación: A (fase de aproximación), B (fase de profundización) y C (fase de consolidación)

El *PCIC* señala que las características propias de los contenidos relativos a la pronunciación y la prosodia impiden una gradación más pormenorizada de los descriptores en distintos niveles (tal como ocurre en los demás: A1, A2, B1, B2, C1 y C2). Por tanto, dicha organización modular en tres fases ha de tomarse como un mero recurso expositivo y organizativo ya que «la progresión en este campo de la

¹ Es a lo que denomina F. J. Cantero (1998) la capacidad de producir y reconocer las unidades fónicas de la lengua a todos los niveles: sonidos, fonemas, unidades rítmicas y entonativas. Citado en Usó 110.

fonética no se mide tanto por la cantidad y la cualidad de la información que se proporciona al estudiante en cada etapa, sino por la calidad que sus emisiones van alcanzando» (*PCIC I*: 167) conforme se sucede su periodo de aprendizaje y de contacto con la lengua meta. Pues efectivamente, la graduación de esa progresión dependerá de muchos factores: la organización de la materia fónica de la lengua materna, la percepción de los sonidos, los hábitos articulatorios, la motivación, etc.

Teniendo por tanto en cuenta la flexibilidad en este ámbito, la propuesta de actividades que traemos dadas sus características y los elementos propuestos, a modo referencial y organizativo se podrían incluir en la etapa A, la denominada fase de aproximación (niveles A1-A2): concepto de grupo fónico, percepción y producción de ritmo y pausas (*PCIC I*: 175-178). Y en mayor medida en la de profundización (etapa B): segmentación del discurso; relación entre expresión fónica y categorías gramaticales; percepción y producción de las pausas y del grupo fónico (*PCIC II*: 134-148). Esta secuenciación viene en consonancia con las últimas tendencias didácticas relacionadas con la adquisición de la pronunciación, en la que se tiende ya a dar primacía a los aspectos fónicos suprasegmentales ante la articulación de consonantes y vocales individuales, por ser más coherente con el modelo comunicativo. Es decir, no es tan importante pronunciar bien una doble erre [r̄] o una be aproximante [β], por poner los ejemplos que más afectan al alumnado griego, esto es, los elementos verbales, lo que es el sistema fonológico en sí; como poder captar y expresar los elementos no verbales a nivel lingüístico (uso lingüístico del tono, la intensidad y la duración), a nivel paralingüístico (expresar convencional y socialmente emociones o actitudes) y extralingüístico.

LA POESÍA DE GUILLÉN Y LA PRÁCTICA DE LO SUPRASEGMENTAL.

Es importante disociar esa idea tan extendida de que el español se pronuncia como se escribe, no solo con la intención de subrayar sus particularidades fónicas sino asimismo para facilitar la deseable desconexión entre grafía y sonido. Para ello, es indispensable por un lado insistir en la práctica docente de que en principio lo importante es escuchar, adecuar el oído; a continuación es pertinente repetir e imitar, para ya finalmente pasar a la lectura, al código escrito.

La música es un recurso inigualable porque permite habituar el oído al ritmo, y la rima favorece la discriminación y la memorización de sonidos. La poesía de Guillén ha sido musicalizada en múltiples ocasiones por lo que se convierte en un recurso interesante para trabajar los contenidos suprasegmentales que queremos presentar.

A todos nos ha pasado cuando nos exponemos por primera vez al habla de nativos en una lengua extranjera, que nuestra primera sensación es que no entendemos nada porque se nos muestra como una verbalización continua donde nos es imposible seleccionar términos conocidos, a semejanza de aquellos primitivos escribanos cuyos papiros eran escritos en mayúsculas sin separación entre palabras y sin signos de puntuación. Y en consecuencia, nos parece que todos hablan muy rápido. Pero si reflexionamos sobre ello, lo que en realidad ocurre no es que

todos los nativos hablen rápido, sino que normalmente en la comunicación cotidiana el hablante relaja su pronunciación, ahorra esfuerzo articulatorio y así en su habla coloquial se debilitan, reducen o eliminan sonidos, es decir fonemas. De esta forma la frase *La hermana vive en Madrid con una amiga* la escuchamos como *Lar.má.na.ví.veⁿ.ma.drí.co.nu.na.mí.ga*. El griego igualmente comparte estos fenómenos en su lengua oral: *sa.ga.pó; ti.na.ga.pó* pues su fonosintaxis (Botini 38) también tiende a un resilabeo² según el criterio de las sílabas abiertas, asimismo se eliminan y reducen sonidos, etc., por lo que nuestros alumnos están acostumbrados a este tipo de modificaciones del habla en su propia lengua. No obstante, no han reflexionado sobre ello y es cometido del profesor hacerles conscientes de su funcionamiento en la lengua que están aprendiendo para de ese modo poder aprovecharse de las ventajas que ello les supondrá, tanto en la mejor comprensión de los mensajes orales en la lengua meta como en la mayor fluidez a la hora de hablar.

Para los estudiantes grecoparlantes, desde los niveles iniciales es pertinente irlos introduciendo en el conocimiento de los conceptos de sinéresis y sinalefa, para ya en la fase de profundización (etapa B) retomarlos más intensamente y llevarlos a una imitación y práctica más conscientes de esta tendencia antihiática del español tan característica de la lengua oral. Con el fin de iniciarlos en el resilabeo y mostrarles las características que determinan qué vocales sucesivas pueden pronunciarse juntas y cómo se realizan en el plano fonético, ya sea en una misma palabra (sinéresis), ya sea entre dos palabras (sinalefa), hemos ideado algunas actividades³ tomando como fuente la obra de Guillén. Hemos seleccionado los poemas “Poema a Ho Chi Minh” de la *Rueda dentada* (1972) y “Un son para niños antillanos” perteneciente a *El son entero* (1947) (Guillén, *Donde nacen las aguas* 522, 242) para mostrar los diferentes tipos de enlace que permite el español.

POEMA A HO CHI MINH

Al final del largo viaje,
Ho Chi Minh suave y despierto:
Sobre la albura del traje
le arde el corazón abierto.
No trae escolta ni paje.
Pasó montaña y desierto:
En la blancura del traje
Solo el corazón abierto
No quiso más para el viaje.

Al.fi.nal.de.l:ar.go.via.je
Ho.Chi.Minh.sua.vey.des.pier.to:
So.bre.lal.bu.ra.del.traje
L^oar.de.l.co.ra.zo.na.bier.to.
No.trae:s.col.ta.ni.pa.je.
Pa.só.mon.ta.ñay.de.sier.to
en.la.blan.cu.ra.del.traje
So.loel.co.ra.zo.na.bier.to
No.qui.so.más.pa.rael.via.je

² Mediante el proceso de resilabeo, una consonante entre dos vocales siempre forma sílaba con la vocal que le sigue.

³ En nuestras actividades hemos seguido algunas de las propuestas metodológicas que Juana Gil (2007) propone para el tratamiento pedagógico de la fonética en la enseñanza de L2.

UN SON PARA NIÑOS ANTILLANOS

Por el mar de las Antillas
anda un barco de papel:
anda y anda el barco barco,
sin timonel.

De la Habana a Portobelo,
de Jamaica a Trinidad,
anda y anda el barco barco,
sin capitán.

Una negra va en la popa
va en la proa un español:
anda y anda el barco barco,
con ellos dos.

Pasan islas, islas, islas
muchas islas, siempre más:
anda y anda el barco barco,
sin descansar

.....

Po.rel.mar.de.la.san.ti.llas
an.daun.bar.co.de.pa.pel
an.dayan.dael.bar.co.bar.co
sin.ti.mo.nel.

De.la.ba.na: por.to.be.lo
de.ja.mai.ca: tri.ni.dad
an.dayan.dael.bar.co.bar.co
sin.ca.pi.tán.

U.na.ne.gra.vaen.la.po.pa
vaen.la.proau.nes.pa.ñol
an.dayan.dael.bar.co.bar.co
co.ne.llos.dos.

Pa.sa.nis.la.sis.la.sis.las
mu.cha.sis.la.s:iem.pre.más
an.dayan.dael.bar.co.bar.co
sin.des.can.sar

.....

A través de estos poemas el alumno puede acercarse de manera sencilla a una tipología de las distintas sinalefas y sinéresis que se encuentran en el español y sus diversas realizaciones fonéticas (Santamaría, “Análisis” 967). Esto es, pronunciación en una misma sílaba de dos y tres vocales contiguas (suave y=sua.vey; proa un español=proau.nes.pa.ñol); reducción con posible alargamiento de la vocal resultante (la albura=lal.bu.ra; la Habana a= la.ba.na.); debilitamiento (le arde=l^oar.de).

Trabajar estos aspectos con los alumnos pretende en estas primeras fases una re-educación del oído, un entrenamiento acústico para escuchar las muestras de lengua que les damos de forma no viciada por el sistema fónico de su idioma materno; pues escuchar para observar difiere de escuchar para entender. Es así que se pretende una atención selectiva, se les ha de indicar a qué deben prestar atención y luego pasar a escuchar los poemas, ya sean leídos por el profesor o en las diferentes voces que nos ofrecen los documentos auditivos que existen, ya sean los poemas musicalizados⁴. Tras detenernos en la pronunciación de los enlaces, a partir de entonces se les puede facilitar el texto escrito para que señalen las sinalefas y sinéresis. Posteriormente, recitarlos en clase es una buena práctica para poder comprobar la asimilación del fenómeno. Grabar a unos alumnos recitando lentamente y, por ende, con separación de sílabas y a otros recitando con el resilabeo propio de la lengua coloquial⁵, es una buena práctica para que puedan ver las diferencias. Una vez se hayan familiarizado

⁴ Este poema se encuentra en el álbum intitulado “Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén” (1975). El poema “Son para niños antillanos” fue musicalizado por la argentina Mariana Baggio en su disco “Barcos y mariposas 1” (2000), además existe la versión de la española Ana Belén en su álbum “La paloma de vuelo popular” (1976, 2002 reed.), dedicado íntegramente a la poesía de Guillén. Todo este material y numerosos archivos de voz con poemas recitados, incluso por el propio poeta, están disponibles en Internet.

⁵ Cierta dificultad encuentran los aprendices griegos en el silabeo, en la división de palabras en sílabas, pues la fonosintaxis del griego permite combinaciones de consonantes en posición de ataque silábico que no serían posibles en el español como: sp, st, ct, etc. (Botini, 2009:106).

con este aspecto, en adelante, se pueden trabajar poemas o canciones, habiéndoles previamente quitado algunos de los grupos fónicos donde se producen sinalefas para que el estudiante intente completar las palabras que faltan; y ejercicios de reconstrucción, donde deberan sustituir palabras de modo que se puedan formar sinalefas, ej: un barco de papel/ un barco aragonés/ un barco y un bajel.

Con “La montaña” (Guillén, *Donde nacen las aguas* 328-329) incluido entre los poemas de *Salón independiente* que presentara el bardo camagüeyano en 1969 y que luego conformarían la segunda sección del libro *Rueda dentada* (1972), además de trabajar más específicamente la resilabificación y seguir practicando los enlaces vocálicos (etapa A), ya para la fase de profundización (etapa B) proponemos ejercicios que hagan reflexionar al estudiante sobre las dificultades que puede constituir esta tendencia del español a evitar la separación fonética de vocales contiguas. De esta forma, el alumno puede ser más consciente a la hora de elaborar estrategias para la comprensión acústica, pues en muchas ocasiones pueden ser fuente de incompreensión e ininteligibilidad del mensaje. Los aprendices no interpretan de forma automática la segmentación fónica que realiza el hablante nativo, de ahí que en la percepción del enunciado puedan interpretar fonemas finales como iniciales de la palabra siguiente (“besa ya” por ves allá) o no perciban los clíticos como algo independiente (“enelada” por en helada) entendiendo así una nueva palabra semánticamente inexistente (Santamaría, “Análisis” 965). A continuación vemos un ejemplo ilustrativo mediante una actividad en la que, tras escuchar el poema o su versión musical, esta vez también con la idea de entender el contenido, cuando se les entrega por escrito se introducen diferentes versiones de frases allí donde hay puntos de difícil comprensión. Los estudiantes tras escucharlo por segunda vez han de elegir la forma que consideran correcta de entre las que el profesor ha elaborado en base a posibles enlaces, pérdidas de fonemas, etc.

Señalar la opción correcta

El ojo no te engaña
lo que ves allá lejos
del Sol a los reflejos,
es la montaña.
La mole que se baña
en helada blancura
que todo el año dura,
también es la montaña.
Esa uña, que araña
(como se araña un velo)
el velo azul del cielo,
es la montaña.
Y si herido en su entraña
se alza el mongol y ad-
vierte:
-¡Libre vivir, o muere!,
también es la montaña.

E.lo.jo.no.ten.ga.ña
lo.que.ve.sa.llá.le.jos
del.So.la.los.re.fle.jos
es.la.mon.ta.ña
La.mo.le.que.se.ba.ña
e.ne.la.da.blan.cu.ra
que.to.doe.la.ño.du.ra
tam.bié.nes.la.mon.ta.ña
E.sau.ña, quea.ra.ña
(co.mo.sa.ra.ñaun.ve.lo)
el.ve.loa.zul.del.cie.lo
es.la.mon.ta.ña
Y.sie.ri.doen.suen.tra.ña
seal.zael.mon.go.lyad.vier.te
Li.bre.vi.vir, o.mue.re,
tam.bié.nes.la.mon.ta.ña

- a) lo que besa ya lejos
- b) lo que ves allá lejos
- c) loco ve allá lejos

- a) Es uña que hará ya
- b) Es aun ya, caraña
- c) Esa uña, que araña

- a) el velo azul del cielo
- b) él ve lo azul del cielo

Como hemos podido observar, los fonemas al agruparse dentro de la cadena hablada sufren modificaciones en su articulación y por tanto en su producción y consiguiente percepción sonora, pues la proximidad articulatoria de unos sonidos con otros hace que se influyan mutuamente. Se producen modificaciones fonéticas en sus límites silábicos que incluso en algunos casos pueden crear ambigüedad. Por ello, debe tener siempre en cuenta el profesor de ELE que ha de enseñar a pronunciar a través de secuencias encadenadas. Un caso muy común es, por ejemplo, que cuando el profesor trabaja nuevo léxico o se le pregunta en clase vocabulario desconocido, suele pronunciar la palabra de forma aislada, lo cual puede llevar a sus alumnos a una falsa percepción del término. Enseñar a un estudiante griego la pronunciación de la palabra *bata* fuera de la cadena hablada, es inducirle a pronunciar siempre una be oclusiva⁶. Lo más adecuado es proferirla dentro de su contexto fónico, por ejemplo, pronunciarla con su artículo (la bata, una bata) que es la forma que más ampliamente escuchará y producirá el alumno, de forma que pueda percibir la fricativización que sufre este fonema cuando va entre vocales; y también pronunciarla tras una nasal (con bata, sin bata) cuya realización será oclusiva, y así escuchar las dos realizaciones alofónicas del español. Excelentes paradigmas de los alófonos españoles del fonema /b/ encontramos, por ejemplo, en este mismo volumen de *Rueda dentada*, en uno de los últimos versos del texto dedicado al pintor cubano Eduardo Abela (Guillén, *Donde nacen las aguas* 491), aquel que dice: “¡Adiós, Abela!, digo./ Y el Bobo: ¡Soy el Bobo!/ (Al sonreír mostraba/ sus colmillos de lobo.)” así como en el poema dedicado a la pintora Amelia Peláez (idem: 492): “En vano, en vano. Para siempre/ Los verás, los oirás”. Para el profesor de ELE en Grecia, la diferencia articulatoria de la serie de consonantes oclusivas es uno de los pocos aspectos segmentales que debe cuidar (Botini 91). La lengua griega cuenta con un fonema oclusivo bilabial sonoro /b/ (en la ortografía griega representado por μπ) y un fonema fricativo labiodental sonoro /v/ (cuya grafía es β) que en el español no existe y que el aprendiente griego suele identificar con nuestra uve ortográfica, de ahí que el alumno grecoparlante, en la mayoría de los casos, pronunciará [en.vá.no] en lugar de [en.bá.no]. Difiere su pronunciación de la del nativo, primero porque tras nasal nunca iría el alófono oclusivo fricativo o aproximante sonoro español [β], pero además porque lo pronuncia como una labiodental⁷, cambia el punto de articulación de la b española que es bilabial, y eso hace que se escuche algo raro, que se perciba como demasiado marcado. Así pues, los contextos alofónicos del español deben ser “aprendidos” por los griegos ya que los cambios que la cadena hablada impone a la realización de las oclusivas españolas no se contemplan en la lengua griega y

⁶ El fonema /b/ del español, representado por los grafemas “b” y “v”, cuenta con dos alófonos diferentes: oclusivo [b] y fricativo [β] (Quilis, 1999: 196). Así es que tras pausa o nasal, los términos bata y vida siempre se pronunciarán como alófonos oclusivos [báta/bíða], mientras que en todos los demás contornos son fricativos o aproximantes [úna βáta/ úna βíða].

⁷ Semejante a la pronunciación postnuclear de la efe española en la palabra Afganistán.

suele haber transferencias negativas de la lengua materna por parte del aprendiz⁸. Por supuesto, en ningún caso producen ininteligibilidad del mensaje pero lo cierto es que restan cierta naturalidad a su habla.

Para esta misma fase de profundización, en la que consideramos necesario seguir incidiendo en los aspectos de agrupación y división fónicas de los constituyentes de la cadena hablada, hemos ideado asimismo tareas relacionadas con el ritmo y la entonación en la frase, porque ciertamente el perfil sonoro de la lengua española viene dado por ciertas propiedades generales como son la melodía de la frase y el modo en que se suceden los acentos y se configura el ritmo. Con objeto de acercar al aprendiente grecófono a la percepción y producción del ritmo y tempo predominantes en español, así como a la distribución de las pausas y su relación con la estructura sintáctica e informativa, la poesía guilleneana se nos muestra realmente idónea. Sus versos son ágiles y aportan melodía y ritmo a los enunciados, además de que la abundancia de estrofas octosílabas en su creación es ideal para exponer a los estudiantes a los conceptos de grupo de intensidad o tónico y grupo fónico.

En español, podemos observar que las palabras que integran los enunciados que pronunciamos se agrupan entre ellas formando pequeños grupos internos en los que no se admite la presencia de pausas. Es decir, por razones de atracción fonética y de cohesión sintáctica o semántica, las palabras inacentuadas se agrupan en torno a la palabra acentuada y no se separan fónicamente en la cadena hablada, estableciéndose entre ellas una relación de dependencia. A estas agrupaciones de determinante+sustantivo, pronombre átono+verbo, adverbio+verbo, etc. que forman una unidad fónica y constituye la unidad mínima del ritmo, es a lo que se le denomina *sirrema* o grupo tónico.

En clase, explicar los patrones que determinan este tipo de agrupaciones, las pausas que se forman, y los límites que hacen que el discurso se divida en bloques (el ritmo) resulta fundamental para avanzar hacia una correcta expresión del idioma. Nuestros estudiantes saben que el español está compuesto por palabras que tienen (en su inmensa mayoría) una sola sílaba tónica, pero no siempre son conscientes de que el peso tónico de muchas de ellas se subordina dentro de la cadena hablada a la atracción que ejercen las sílabas tónicas de unas pocas palabras, y que algunas de éstas, en ciertas combinaciones con otras, no admiten la presencia de pausas. Esto hace que muchos problemas de pronunciación que presentan las producciones de los estudiantes sean consecuencia tanto del énfasis innecesario con que marcan algunos acentos tónicos, como de la presencia errónea de muchas pausas (las cuales trasladan incluso a la expresión escrita mediante comas, crean-

⁸ En español contamos con un fonema y diferentes realizaciones, mientras que en griego son dos fonemas diferentes: el oclusivo bilabial sonoro /b/ cuya grafía es $\mu\beta$ y el fricativo labiodental sonoro /v/ representado por las grafías β , $\beta\beta$, $\alpha/\varepsilon+v$; un fonema fricativo dental sonoro /ð/ que se escribe con los grafemas $\nu\tau$, y el oclusivo alveolar sonoro /d/ cuya grafía es δ (Botini, 2009:91 y 115). De ahí que el grecoparlante tienda a identificar sus fonemas con lo que son variantes en distribución complementaria en español. Otro rasgo a tener en cuenta es que las oclusivas sordas griegas tras nasal suelen sonorizarse (ídem:129) y por eso puede resultar difícil para un griego diferenciar entre cuánto/cuándo o incluso entre robo/rombo/rompo.

do textos demasiado enfáticos). Si los alumnos se acostumbran desde el principio a proferir sin pausas estos segmentos, pronunciando el acento fónico en su lugar correspondiente, irán adquiriendo una elocución más natural. A partir de entonces, se encontrarán preparados para irlos introduciendo en lo relacionado con el acento de frase (*sentence stress*) y el grupo fónico, es decir, la porción de discurso comprendido entre dos pausas. Hay que llamar su atención sobre el hecho de que los grupos fónicos no coinciden siempre con los signos de puntuación y que el hablante puede realizar esas pausas por razones lingüísticas o fisiológicas (necesidad de respirar). Debemos informarles de que en español los grupos fónicos suelen estar comprendidos entre las cinco y las diez sílabas (frente al italiano con agrupaciones mucho mayores, o al francés, algo menores) y que importantes lingüistas señalan una tendencia natural del español a las agrupaciones de siete y ocho sílabas, con frecuencias algo menores en la lengua hablada espontánea, de una a cinco sílabas (Cantero 79-80).

Considerando esto, la siguiente propuesta ha sido diseñada con el objetivo de acercar a los estudiantes a esta realidad tan importante para la mejora de su prosodia. En ella, se pretende implicar a los alumnos en la reflexión sobre el aspecto rítmico de la lengua. En el poema “La montaña” que incluimos más arriba, hemos marcado en negrita los grupos tónicos. A los estudiantes se les puede dar en principio una versión donde no se resalten para que ellos mismos puedan decidir cuántos grupos tónicos o sirremas hay en esos enunciados. Hacerles preguntas específicas del tipo: ¿podemos hacer una pausa entre *lo* y *que* o entre *allá* y *lejos* en el verso *lo que ves allá lejos*? ¿por qué? Para luego ya comprobar sus resultados con la versión original del poema o canción. Hacer actividades de reconstrucción inspirándose en el poema para practicar esos grupos entonativos: se les proponen algunas agrupaciones del texto que no admiten pausa o separación entre ellas para que creen otras similares con sus propios ejemplos y las pronuncien conservando sus sílabas tónicas.

El próximo paso a trabajar con los alumnos sería el de las pausas y los grupos fónicos. Es necesario mostrarles que no siempre coinciden los grupos tónicos (el ojo/ no te engaña) y los fónicos (el ojo no te engaña), que suele existir correspondencia entre el grupo fónico y la estructura sintáctico-semántica del enunciado, que la extensión de los grupos fónicos varía en relación a aspectos situacionales, psicológicos, fisiológicos, etc. Los alumnos han de acostumbrarse a ver las diferencias entre las pausas obligatorias y las facultativas, así como a entender la carga significativa de las pausas intencionadas y el valor distintivo que algunas presentan. Una vez vistos estos aspectos, se han de trabajar ejercicios de percepción y práctica controlada. En principio, se puede escuchar una selección de poemas de Guillén para que los estudiantes puedan señalar en qué lugar se han producido las pausas y después explicarlo y comentarlo. Más adelante, el profesor puede pasarles un poema sin signos ortográficos, presentado en forma de prosa, para que ellos puedan señalar las pausas, en la idea de ir indicando los grupos fónicos. Aquí

mostramos un ejemplo con uno de sus poemas de madurez intitulado “Si a mí me hubieran dicho” que se publica en el volumen *Poemas de amor* (1964).

SI A MI ME HUBIERAN DICHO

Si a mí me hubieran dicho
que iba a llegar el día
en que los dos no fuéramos
más que simples amigos,
no lo hubiera creído.

Que alguien nos viera, digo,
hablar indiferentes
del sol o de la lluvia
como simples amigos,
no lo hubiera creído....

Si a mí me hubieran dicho que iba a llegar el día en
que los dos no fuéramos más que simples amigos
no lo hubiera creído. Que alguien nos viera digo
hablar indiferentes del sol o de la lluvia como
simples amigos no lo hubiera creído....

El objetivo es que, por un lado, los alumnos perciban que no siempre que el discurso se detiene ha de reflejarse con un signo ortográfico, muy común entre los alumnos griegos, pues aunque no haya pausa, al percibir la inflexión tonal que marca el fin del grupo entonativo tienden a representarla gráficamente. Asimismo, han de darse cuenta de que la extensión del grupo fónico es hasta cierto punto variable, lo cual podrán contrastar mediante las diferentes segmentaciones que hagan los estudiantes: Si a mí/ me hubieran dicho; Si a mí me hubieran dicho, etc.

Trabajar con la poesía de Guillén en el aula de ELE, escuchar su obra en voz del profesor, de los alumnos, de artistas con orígenes diferentes, como hasta ahora hemos venido indicando, nos obliga a tratar otro aspecto de la lengua relacionado asimismo con el tema de la pronunciación. Me refiero al de las variantes dialectales del español y sus diferentes realizaciones fonético-fonológicas. En efecto, es conveniente que nuestros alumnos se familiaricen con la diversidad de acentos de los hispanohablantes, no solo para que entiendan la pluralidad de nuestra lengua sino asimismo para que conozcan y reconozcan otras formas de hablar español. Nosotros debemos ayudarles a que esas diferencias no se conviertan en verdaderos escollos a la hora de entender a hablantes de distintas procedencias. Una buena fórmula para sensibilizarlos con esta realidad la encontramos asimismo en la obra de nuestro autor; especialmente sus libros *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro co-songo* (1931) son ideales para acercar a los alumnos a ciertas diferencias en el plano fónico relacionadas con la variedad diatópica y diastrática del español. Este autor caribeño logra utilizar en estas genuinas creaciones de juventud todos los recursos que le ofrecía el español para dotar a sus versos de una rica prosodia y de un acento local. A través de los poemas como “Tú no sabe inglés” “Ayé me dijeron negro” “Mi chiquita”, el profesor puede sensibilizar a sus alumnos primeramente con el seseo, pero igualmente con otros fenómenos muy habituales en el habla caribeña como son la elisión o aspiración de las silbantes finales, la simplificación de grupos consonánticos (ej. Vító Manuel tú no sabe inglés), etc.

Ocuparnos de la obra de N. Guillén en el aula de ELE nos ofrece un recurso inagotable de posibilidades a la hora de trabajar todo lo relacionado con el componente fónico y de un modo grato y estimulante para profesores y alumnos. Deleitarse con la creación de este poeta caribeño en el aula, además de cumplir con unos objetivos pedagógicos, puede ser una forma interesante de adentrar a nuestros alumnos en el fantástico mundo guilleneano.

BIBLIOGRAFÍA

- Botini, Antonis [Μποτίνης, Αντώνης]. *Φωνητική της Ελληνικής. Βασικές έννοιες φωνητικής και φωνητικά συστήματα*. Atenas: Leader Books, 2009. Impreso.
- Cabezuelo Martín, Margarita. “Creencias y actitudes de alumnos griegos sobre el aprendizaje oral del español”. *Biblioteca Virtual 5 (2006)*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Web. Mayo 2009 < <http://www.educacion.gob.es/redele/> >
- Gil Fernández, Juana. *Fonética para profesores de español: de la teoría a la práctica*. Madrid: Arco Libros, 2007. Impreso. Manuales de formación para profesores de español 2/L.
- Guillén, Nicolás. *Donde nacen las aguas. Antología*. Comps. N. Hernández Guillén y Norberto Codina. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso. Tierra Firme.
- . “La montaña”. Ed. Ángel Augier. *Las grandes elegías y otros poemas*. Caracas/Barcelona: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1984. 328-329. Impreso.
- Llisterri, Joaquín. “La enseñanza de la pronunciación”. *Cervantes: Revista del Instituto Cervantes en Italia* 4.1 (2003): 91-114. Impreso.
- Plan Curricular del Instituto Cervantes. Niveles de referencia para el español*. 3 tomos. Madrid: Edelsa, 2007. Impreso.
- Quilis, Antonio. *Tratado de fonología y fonética españolas*. 12ª ed. Madrid: Gredos, 1999². Impreso. Biblioteca románica hispánica. Manuales 74.
- Santamaría Busto, Enrique. “Análisis y propuestas para la mejora de la comprensión oral del español como lengua extranjera: el fenómeno de la sinalefa”. *Interlingüística* 17 (2007). 961-970. Impreso.
- . “Enseñar prosodia en el aula: reflexiones y propuestas”. *Las destrezas orales en la enseñanza del español L2-LE: XVII Congreso Internacional de Asele*. Ed. Enrique Balsameda Maestu. Tomo I. Logroño: Universidad de La Rioja, 2007. 1237-1250. Impreso. 2 tomos.
- Usó Viciado, Lidia. “La enseñanza de la pronunciación en LE: algunas consideraciones”. *Phonica* 4 (2008):104-130. Universidad de Barcelona. Web. Mayo 2009. < <http://www.publicacions.ub.edu/revistes> >

ACERCAMIENTO A “CANCIÓN DE CUNA PARA DESPERTAR A UN NEGRITO”: UN ESTUDIO TRADUCTOLÓGICO

ANTHÍ PAPAGEORGÍOU
Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

Nicolás Guillén, poeta nacional de Cuba, es uno de los máximos representantes de la poesía negra en la lengua castellana. Nacido el año en que se estableció la República de Cuba, en 1902, e hijo de Nicolás Guillén, quien tuvo una fuerte presencia en la vida política de su ciudad natal, Camaguey, su poesía está profundamente marcada por los hechos turbulentos que sacudieron la vida política y social de su país. Aunque la poesía de Guillén abarca una amplia temática relacionada con los problemas que enfrentaba su nación, protagonista indudable en ella es el pueblo negro. Acerca de eso, el crítico Ángel Augier comenta en el prólogo de la *Obra poética* de Guillén que el mismo poeta había dicho que “una poesía inconfundiblemente cubana no podía serlo con olvido del negro” (XX). Este aspecto cultural que predomina en la poesía guilleneana y que condiciona no solo el contenido sino también la forma de esta poesía hace que su traducción adquiera un interés particular porque el traductor debe encontrar la mejor forma para transponer elementos culturales desconocidos al público lector al que se dirige. En este trabajo vamos a presentar algunas de las dificultades que surgieron durante la traducción de su poema “Canción de cuna para despertar a un negrito”.

Este poema pertenece al libro *La paloma de vuelo popular* editado en Buenos Aires en 1958. Incluye poemas de diversa temática que el poeta había escrito durante un difícil período de su vida que duró poco más de seis años, caracterizado por las persecuciones que había sufrido, el exilio y los viajes a diversos países. En esta obra, según palabras de Augier, “se hace patente el espíritu de lucha del pueblo cubano y la certeza del advenimiento de lo que el poeta denominaba «Día del Juicio Inicial»” (Augier, *Nicolás Guillén: Estudio biográfico-crítico* 416). Según indica el diario oficial *Granma*, el manuscrito del poema que vamos a tratar fue descubierto recientemente en la Habana, durante la limpieza de los archivos del diario; fue compuesto en 1953, cuando Guillén se encontraba exiliado en Brasil y hospedado en la casa del pintor brasileño Cândido Portinari (La Hoz). Este poema, que constituye una protesta contra la injusticia y con el que Guillén no se dirige

solo a los negros sino a todos los desamparados (Núñez García 77), es uno de los más conocidos del poeta cubano y ha sido cantado por conocidas voces como Mercedes Sosa, Amparo Ochoa y Ana Belén. El contenido del poema se refleja en el título y en el doble papel de la palabra *despertar*. Por un lado, parece parodiar el poema de su compatriota Ernesto Ballagas “Canción de cuna para dormir a un negrito”; por otro lado se contradice con el sentido de la frase “canción de cuna” para dar más énfasis al concepto de la lucha que aparece en ese poema, y que además caracteriza toda su poesía (Núñez García 76).

A la hora de traducir este poema, lo primero que nos llama la atención es el ritmo y los recursos fónicos. Según Xiomara Núñez García, en su obra “podemos encontrar un sentido rítmico que la hace acreedora del patrimonio musical porque como dijera el poeta y crítico cubano Cintio Vitier, Guillén nos ofrece “las posibilidades estéticas escondidas en la estructura musical y el temple anímico del son” (Núñez García 74). Es bien conocido que el ritmo y la rima constituyen uno de los puntos más débiles a la hora de traducir poesía y la principal causa por la que muchos literatos consideran la poesía intraducible. Este tema ha estado en el centro de la discusión traductológica desde hace siglos y muchos literatos y traductores han opinado acerca de eso. Dejando aparte la opinión absolutista que acabamos de exponer, que la poesía es un género intraducible, es sabido que hubo y seguirán habiendo los que piensan que la poesía debe traducirse solo en prosa para poder seguir las ideas del poeta y mantener la belleza de sus imágenes y que solo los poetas son capaces de traducir poesía.

Hoy día sabemos que en la traducción de cualquier género debemos tener en cuenta dos parámetros, la estructura profunda y la estructura superficial, es decir el contenido y la forma. En la mayoría de los casos, incluso en la poesía, el contenido prevalece en detrimento de la forma, por lo tanto si se trata de poesía, la rima y el ritmo se sacrifican para poder mantener el mensaje en su totalidad. Cabe mencionar lo expresado acerca de ese tema, por el famoso traductor e investigador español Valentín García Yebra “Vale más una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso: pero una buena traducción en verso vale más que una buena traducción en prosa” (241). No obstante, uno se pregunta qué pasa en los casos, como este poema de Guillén que estudiamos, donde el ritmo es un elemento que juega un papel primordial y del cual no podemos prescindir. Como indica su título, se trata de una canción y como tal no puede existir desprovista de su condición musical. El traductor debe esforzarse para mantener esa musicalidad derivada del ritmo y de la rima aunque tenga que recurrir a veces a una expresión más libre. Una propuesta para traducir la primera parte de la primera estrofa cuyos dos últimos versos se repiten a manera de estribillo, sería lo siguiente:

Una paloma
cantando pasa
- ¡Úpa mi negro,
que el sol abraza!

Το περιστέρι
περνά και λέει
-Σήκω νεγράκο (μου)
ο ήλιος καίει!

En esta versión hemos conseguido mantener los pentasílabos dactílicos y trocaicos del original que le confieren al poema el ritmo de son así como la rima. Nos hemos dado la libertad de sustituir la interjección *Upa* que se dice especialmente a los niños para levantarse, aunque se podría traducir literalmente sin ningún problema, por un verbo. Hemos optado por esta traducción porque, en ese contexto, expresa tal vez más claramente para el lector griego esa exhortación a levantarse y salir de casa y para contrarrestar la idea implícita de la niñez hemos sustituido el vocablo *negro* por su diminutivo afectivo *νεγράκο*.

En el plano léxico, debemos enfocar en primer lugar en los vocablos relacionados con la cultura cubana que son los nombres de animales como *torcaza* y *yaguasa* y los nombres de frutos como el *coco* y la *cachaza*. En segundo lugar, nos ocuparemos de las variantes de la palabra *negro* que aparecen en este poema y que son: *negraza-a*, *negrón*, *negrito*. Desde el punto de vista de la pragmática y vista la actividad traductora como una clase especial de translación cultural, el grado de traducibilidad depende del nivel de inmersión que tiene el texto en una determinada cultura. Es lógico pues que a veces no haya un equivalente en griego si se trata de elementos ajenos a la cultura griega. En lo que se refiere a los animales, aunque hemos conseguido su equivalente griego (σφουριχτάρι, φάσσα), no quisimos incorporarlo en nuestra traducción por dos razones. Por un lado porque no se podría mantener la rima y, por otro, porque al ser vocablos de uso escaso y desconocidos para la mayoría de los lectores los hemos considerado inadecuados para esta traducción. Por eso para el vocablo *yaguasa* hemos optado por la traducción genérica *πάπια* sin especificar la especie y perdiendo de esta forma su matiz cultural, y para *torcaza* hemos recurrido a un cambio de símbolos, y hemos sustituido la torcaza por el gorrión, otra vez para mantener la rima. Está claro que esos dos pájaros tienen un simbolismo diferente; la paloma es símbolo de la pureza y de la paz mientras que el gorrión representa al menesteroso y al débil. Sin embargo logra conseguir el efecto de la antítesis, entre lo malo y lo bueno que se deduce de la elección de los animales que el poeta ha hecho. Nuestra propuesta para el fragmento contiguo es la siguiente:

Ya nadie duerme	Κανείς δεν κοιμάται
ni está en su casa	ούτε είναι στο σπίτι
ni el cocodrilo	ούτε ο κροκόδειλος
ni la yaguasa	ούτε το σπουργίτι
ni la culebra	ούτε η πάπια
ni la torcaza	ούτε το φίδι

Pasemos ahora a la traducción de las variantes del vocablo “negro”. Es natural que el castellano disponga de más palabras que el griego para expresarse acerca del concepto de la negritud porque esta forma parte inseparable de la historia y de la cultura de muchos países de habla hispana. En griego usamos los diminutivos afectivos *νεγράκι*, *νεγράκο* pero carecemos de aumentativos como los son *negraza* y *negrón*. En este caso el traductor tiene varias opciones. Primero, puede omitir el sufijo aumentativo, algo desaconsejable porque indica impotencia; segundo, puede

recurrir a una paráfrasis, si se trata de prosa, aunque de este modo se debilita la fuerza expresiva del original, o crear un neologismo. Este último recurso, aunque se considera bastante peligroso y no es siempre posible, es el que hará distinguir al buen traductor y sacará a luz su talento creador.

Por último, en el plano fónico observamos la abundancia de aliteraciones /co/ y /ca/ en el estribillo:

Coco, cacao
Cacho cachaza

Se trata más bien de un juego de palabras y de sonidos porque estos versos aparte de constituir una enumeración de frutas de la flora cubana no parecen conferir nada en cuanto al sentido. Constituyen una imagen acústica sin más. Nuestro propósito, sin lugar a dudas, es mantener, en lo posible, el efecto acústico y no buscar equivalencia de significado. Nuestra versión griega es:

καρύδα, κακάο
μελάσα, μέλι

Se conserva la aliteración de /ca/ y se añade la del grupo de fonemas /mel/.

Concluiremos este estudio con unas palabras acerca de la traducción mutua de la poesía de Guillén al griego y de Ritsos al castellano. La poesía de Guillén ha sido traducida en muchos países y cuenta con traducciones en, al menos, veintidós idiomas. Su obra se hizo conocida al público griego en el año 1966, cuando el poeta griego y amigo de Guillén, Yannis Ritsos, publicó *El Gran Zoo*, un año antes de que el original viera la luz en Cuba. Este poemario marca una ruptura con la creación anterior del poeta, o más bien una renovación en su creación lírica por su “novedosa concepción” y su “original factura” (Augier, *Nicolás Guillén* 451). Según la información que nos proporciona la profesora Elina Miranda Cancela en su libro *La tradición helénica en Cuba*, no fue una traducción realizada directamente del texto original, sino de su traducción al francés realizada por el poeta haitiano René Depestre, la cual se publicó en Francia un año después que en Grecia (183-184). Por otro lado, la poesía de Ritsos pudo hacerse conocida a todo el mundo hispanohablante gracias a la traducción de diez poemas suyos hecha por Guillén, también del francés, y publicada en 1967 en la revista *Bohemia*. Más tarde, en 1973, encontramos esa traducción incorporada en su *Obra poética*. Es de destacar que ambos poetas no solo compartían las mismas preocupaciones y cosmovisión que se reflejaban en su poesía sino que se pueden encontrar rasgos parecidos en su creación poética (Miranda Cancela 178).

Este ha sido un caso feliz de traducción, porque solo un traductor que es él mismo poeta puede sacar lo máximo de la obra traducida. Esperemos que pronto se hagan más traducciones de la obra de Guillén para que se acerque más la cultura cubana al público griego.

BIBLIOGRAFÍA

Ángel Augier. *Nicolás Guillén: Estudio biográfico-crítico*. 2ª ed. La Habana: Ed. Unión, 2005. Impreso.

- Ángel Augier. Prólogo. *Obra Poética*. Por Nicolás Guillén. 3ª ed. Tomo I. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1995. I-XLII. Impreso.
- García Yebra, Valentín. *Traducción: Historia y teoría*. Madrid: Ed. Gredos, 1994. Impreso. Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos 387.
- La Hoz, Pedro de. “Con Nicolás en su suave comarca”. *XVII Feria Internacional del Libro*. Edición especial del *Diario Granma*. 7 marzo de 2008. Sin pág. Web. <<http://www.granma.cubaweb.cu>>
- Miranda Cancela, Elina. *La tradición helénica en Cuba*. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 2003. Impreso.
- Núñez García, Xiomara. “‘Canción de cuna para despertar a un negrito’: lectura de un poema de Nicolás Guillén.” *Islas* 134 (2002): 74-80. Impreso.

EL POETA NICOLÁS GUILLÉN: UNA INTRODUCCIÓN

EFTHIMÍA PANDÍS PAVLAKIS

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

Nicolás Guillén (1902-1989) nació el 10 de julio de 1902 de padres mulatos, en Camaguey, en un ambiente social en que a pesar de la abolición de la esclavitud, la discriminación racial y la dependencia económica del negro no habían desaparecido por completo. Su padre fue combatiente del Ejército Libertador, periodista y político, miembro destacado y representante de su provincia en el Senado (1908 – 1912) por parte del Partido Liberal Nacional, que se oponía al Partido Republicano Conservador. Gracias a su ambiente familiar, Guillén tuvo la oportunidad de asistir a las mejores escuelas de su provincia y desde temprano mostró inclinación a la poesía. Empezó a escribir poemas a sus catorce años (Augier, *Nicolás Guillén* 19).

Muy joven, el año 1917, pierde a su padre a manos de los soldados del gobierno tras un fracasado levantamiento contra el Presidente Mario García Moncal (Augier, *Nicolás Guillén* 21). A causa de este desafortunado suceso Guillén escribió los poemas “Canción filial” y “Elegía camagüenyana”, que expresan la tristeza y la tragedia del poeta (Augier, *Nicolás Guillén* 22).

Unos años más tarde, en 1920, se traslada a La Habana para estudiar Derecho, pero por razones económicas se ve obligado a dejar sus estudios y volver a su tierra natal, a Camaguey (Tous 33). En esta época empieza a escribir poemas de asuntos amorosos, religiosos y filosóficos, que luego se recogerán en el libro *Cerebro y Corazón* (1922). En este libro, como en la poesía cubana de la época, predomina la influencia de Rubén Darío, de Gustavo Adolfo Bécquer, de Salvador Díaz Mirón, de José Asunción Silva y de Ramón de Campoamor (Augier, *Nicolás Guillén* 45; Augier, Prólogo XII). El soneto “Nacar”, entre otros, es muy representativo de la estética de su poesía temprana:

La última llama en el ocaso arde
y ante el negro fantasma de la noche
tímida cierra su dorado broche
como una flor hecha de luz, la tarde.

El céfiro al pasar, manso y cobarde
 murmura entre las frondas un reproche
 mientras la luna, en su nevado coche,
 trepa el zafir con quijotesco alarde.

Todo es misterio y paz. Serenamente
 boga en la fuente un cisne de alabastro
 y al ver templar, al fondo de la fuente,

de un cisne níveo el luminoso rastro,
 párase el cisne y atrevidamente
 pica en el agua por cazar el astro

(Guillén I: 9)

En estos versos predominan las huellas de la retórica y de las modalidades de la poesía modernista.

En 1925 Guillén regresó a La Habana para trabajar en la secretaría de la Gobernación del General Gerardo Machado. Cuba entonces como afirma Augier “Vivía [...] una vigorosa etapa renovadora, en todos sentidos [...] la sensibilidad cubana pugnaba por alzarse al nivel de la época y se sintonizaba con la inquietud universal en afán de encauzar los destinos del pueblo por nuevos derroteros, lo que implicaba la liquidación del variado sistema político que culminó en el régimen machadista.” (56-7). En este clima social, se introduce el vanguardismo literario, que impresiona al joven poeta. El año 1927 publica el libro *Poemas de transición*, que como él mismo afirma:

eran [...] de ‘vanguardia’ [...]. Hablábase en ellos de aeroplanos descubiertos en un mundo por venir y confundidos con esqueletos de monstruos no identificados; o bien del sol borracho, tambaleándose en la esquina; o, finalmente, de las horas crucificadas a las tres menos cuarto. Era, ya lo sabéis, el lenguaje de la época”. (Augier, *Nicolás Guillén* 58)

En este poemario es obvia la reacción tanto contra la estética y las modalidades tradicionales, como la influencia que ejerció sobre el joven poeta el desarrollo de la tecnología y sus efectos en la vida del ser humano; él utiliza lenguaje e ideas de la tecnología y la ciencia. Ejemplo representativo entre otros es “El aeroplano”, en el que encontramos palabras como “documentación”, “civilización”, “naturalistas”, “fosilizada”, “fauna extinguida”, “clasificarán” y “aeroplano” que se convierte en leitmotivo en *Poemas de transición*:

¿Qué dirán los naturalistas del futuro
 ante una amazón de aeroplano
 desenterrada en cualquier llanura,
 [...]
 y clasificarán el aeroplano
 entre los ejemplares de una fauna extinguida.

(Guillén I: 69)

Con la dicción empleada, el poeta expresa admiración por el aeroplano, producto de los avances tecnológicos y científicos de su época, que lo considera logro monumental del hombre que ocupará a la ciencia del futuro, a los paleontólogos de épocas posteriores (“los naturalistas del futuro”). Guillén, como muy bien señala Augier “tenía plena conciencia de la evolución de las ideas estéticas de su momento y de la necesidad de una nueva expresión de la sensibilidad de su tiempo” (Nicolás Guillén 74).

En 1930 Guillén empieza a colaborar con “Ideales de una Raza”, sección del *Diario de la Marina* que se ocupa del papel del negro en Cuba (Augier, Prólogo XVII). Debemos mencionar que en esa época no se había logrado la homogeneidad nacional. El mismo Guillén agrega que “todavía tiene problemas la raza de color en Cuba y todavía necesita luchar mucho para resolverlos. Todavía la igualdad no alcanza a todos los sectores de la vida republicana” (Augier, *Nicolás Guillén* 89). Ese mismo año publicó los *Motivos de son*, poemas en los que se exponen imágenes, personajes y asuntos de la vida del negro cubano. Respecto a esto, Nancy Morejón señala que “Sus negros son cubanos y se expresan en una forma literaria que resulta de la simbiosis más transculturada de nuestra manifestación cultural más mestiza: el son” (Morejón 69). El poeta adopta el son, forma de la música popular cubana; y para lograr la sonoridad adecuada emplea “el lenguaje popular que se caracteriza por la apócope (omisión del último sonido de la palabra), la aféresis (omisión del sonido inicial de la palabra), la metátesis [...] y la asimilación de consonantes, [...] la jitajánfora y onomatopeya” (Ellis 66). Con el empleo del son, como señala Ellis Guillén, nuestro autor “hace verdaderamente artística una tradición oral [...] contribuye a la producción de algo amargo y dulce que se caracteriza por panthos [...] captura una realidad psyc social” (71). Presenta el mundo de los negros y su bagaje cultural como parte inseparable de la cultura y expresión cubana con el propósito de combatir la discriminación racial. Así en el poema “Búcate plata” el poeta dice:

Búcate plata
 búcate plata,
 poqqe no doy un paso má;
 etoy a arro con galleta,
 na má.
 Yo bien sé cómo etá to,
 pero viejo, hay que comé:
 búcate plata,
 búcate plata,
 poqqe me boy acorré
 ...
 pero amó con hambre, biejo,
 ¡qué ba!

(Guillén I: 86)

subrayando que la pobreza y las necesidades cotidianas y la falta de cosas elementales como la alimentación, empujan a la mujer hacia la infidelidad o la prostitución.

Siguiendo la línea poética de los *Motivos de son*, en 1931 Guillén publica el libro *Sóngoro cosongo*, que trata asuntos y temas de los negros exaltando sus valores, convencido de que la sociedad cubana es el resultado de la integración del español y del africano. Hablando de esta obra, el propio poeta afirma que “el negro [...] aporta esencias muy firmes a nuestro *coctel*. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, [...] unen en secreto dos continentes. Por lo tanto el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: *color cubano*. Estos poemas quieren adelantarse a ese día.” (Augier, *Nicolás Guillén* 136):

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.
Acuememe serembó,

aé;
yambó,
aé.
(Guillén I: 99)

En esta atmósfera de canto y de música predomina la presencia del negro estrechamente ligada a este ritmo.

Evolucionando gradualmente las líneas básicas de su poesía anterior, en 1934 Guillén publica *West Indies Ltd.*, poemario en el cual el poeta expresa preocupaciones raciales y sociales a través de los temas reiterativos de la pobreza y del imperialismo económico anglosajón. El título mismo de la obra en inglés y el ambiente antillano que se presenta en el libro, insinúan la presencia extranjera en este ámbito, que es la causa de la explotación económica extranjera no sólo de Cuba sino de todo el Caribe. Respecto a esto Augier en el prólogo de *Obra poética* afirma que “la denominación de éste [archipiélago] en inglés (*West Indies*) con las siglas *Ltd.*, que satíricamente les confieren a nuestros países el carácter de empresa global de explotación [...]. La dramática realidad de la frustración histórica se ofrece en su apariencia de «callejón sin salida», sin soluciones, pero queda latente el espíritu combativo y rebelde” (2002, XXII):

¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente...
Éste es un oscuro pueblo sonriente,
conservador y liberal,
ganadero y azucarero,
donde a veces corre mucho dinero,
pero donde siempre se vive muy mal.

(Guillén I: 127)

El poema empieza presentando aspectos del desastre social de la región. Enumera algunos elementos (“nueces de coco”, “tabaco” y “aguardiente”) que tienen valor

metonímico en relación con West Indies, siendo productos de plantaciones controladas por empresas extranjeras que explotan las riquezas del país; y luego plantea el motivo de la pobreza que se convierte en leitmotivo en la poesía de Guillén:

Éste es el pueblo del all right
 donde todo se encuentra mal;
 éste es el pueblo del very well,
 donde nadie está bien.
 [...]
 Aquí están los que chillan: bello baby,
 y fuman “Chesterfield” y “Lucky Strike”.
 (Guillén I: 133)

Las palabras-expresiones utilizadas en estos versos, como “all right”, “very well”, “Mr. Babbit”, “baby”, “Chesterfield” y “Lucky Strike” (las dos últimas empresas de cigarrillos norteamericanas) simbolizan la penetración extranjera y el imperalismo lingüista. Con la temática empleada en *West Indies Ltd.*, Guillén se burla del negro que siente vergüenza por el color de su piel y trata de crear en el negro un verdadero orgullo de su raza (“Sabá”). Generalmente trata de establecer un equilibrio entre las dos razas que componen la población cubana, teniendo en cuenta que el mestizaje toca a todos los sectores sociales a través de un lenguaje antipoeético y prosaico (“Los dos abuelos”).

Los temas predominantes en *West Indies Ltd.* -relacionados con la situación histórica y social de su país-, se reiteran con más fuerza en su próximo libro de poesía *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937). La primera parte del libro está dedicada a su padre asesinado por los soldados (Sardinha 30). Se dirige a los soldados que siendo parte del pueblo cubano, funcionan en beneficio de los que tienen el poder, a pesar de que deberían estar al servicio del pueblo. El poeta mismo agrega que “Me dirijo al soldado porque es un elemento revolucionario en potencia, siempre que no se convierta, gracias a la misma ignorancia, en un instrumento de la clase dominante.” (Augier, *Nicolás Guillén* 219-20)

No sé por qué piensas tú
 soldado que te odio yo,
 si somos la misma cosa
 yo,
 tú.
 Tú eres pobre, lo soy yo;
 soy de abajo, lo eres tú:
 ¿de dónde has sacado tú,
 Soldado, que te odio yo?
 (Guillén I: 143)

pregunta con asombro el yo poético con un tono suave y triste expresando afecto y amistad al soldado desconocido. La segunda parte del libro “Sones para turistas” presenta otro aspecto de la situación histórico social de Cuba, la vida miserable de los pobres contrastándola con el lujo de los turistas norteamericanos. En general,

como señala Augier (1984), *Cantos para soldados y sones para turistas* es una obra magistral que

representa una etapa más alta de la evolución lírica y del desarrollo ideológico de Guillén: es la definición precisa de su actitud ante la revuelta y trágica circunstancia de su pueblo, tan semejante a la de los demás pueblos de América Latina. Poesía civil, poesía social, poesía revolucionaria [...]

(Augier, *Nicolás Guillén* 219)

Como Neruda en *España en el corazón* y Vallejo en *España aparta de mí este cáliz*, Guillén autoexiliado en México publica la obra poética *España: poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), en el cual expresa su honda solidaridad por el pueblo combatiente de España en defensa de la República. Esto se expresa de manera ejemplar en el poema “La voz esperanzada”:

Yo,
hijo de América,
hijo de ti y de África,
esclavo ayer de mayores blancos
[dueños de látigo coléricos;
hoy esclavo de rojos yanquis azucareros
[y voraces;

[...]
yo, hijo de América,
corro hacia ti, muero por ti.
[...]
yo os grito con voz de hombre libre que os
[acompañaré, camaradas;
que iré marcando el paso con vosotros,
simple y alegre,
puro, tranquilo y fuerte,
con mi cabeza crespá y mi cuerpo moreno,
para cambiar unidos la cinta trepidante de
[vuestras ametralladoras,
[...]
fabricando bajo un cielo ardoroso agujereado
[por la metralla,
otra vida sencilla y ancha,
[...]

(Guillén I: 178-9)

El hablante poético en primera persona, “hijo de América”, de origen española y africana, habitante de las Antillas, pierde su noción individual y adquiere valor colectivo (Ellis 109). Este yo colectivo está dispuesto a luchar por la libertad de sus hermanos españoles quienes “empujaron junto a aztecas e incas el carro de la historia, los hombres del pueblo, los humildes, pero ahora no como soldados de la conquista, sino como forjadores de la libertad” (Augier 224). Este libro se caracteriza por una madurez que logra combinar perfectamente lo poético y lo político.

En 1938 Guillén después de su participación en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura realizado en Valencia, Barcelona y Madrid en el ambiente de la guerra civil española, regresa a Cuba y se mete en una vida política y cultural muy activa. En este período empezó a escribir los poemas de *El son entero* que se publicó el año 1947 en Argentina. Estos poemas de alta madurez poética en cuanto al estilo y al contenido, según Augier, son un ejemplo de “cómo una forma determinada [el son] de música popular con acentos nacionales puede desarrollarse hacia una más alta categoría expresiva, hacia una representación artística más depurada, sin abandonar sus elementos primarios” (Nicolás Guillén 251). Guillén contrapone la belleza y la riqueza de la naturaleza a la pobreza y la miseria de sus habitantes, como se expresa muy bien en el poema “Mi patria es dulce por fuera”. Su temática enfoca mayormente en temas sociales, que se refieren a la convivencia armónica de los blancos y de los negros en Cuba y en general a la integración racial y cultural de los pueblos del Caribe (“Son número 6”, “Un son para niños antillanos”), los males de la época colonialista (“Látigo, sudor y látigo”), la opresión y la miseria del pueblo cubano (“Mi patria es dulce por fuera”), en temas humanos como la muerte (“Iba yo por un camino”), el amor (“La tarde pidiendo amor”), la mujer y la belleza (“Agua del recuerdo”, “Pero que te pueda ver”) y la naturaleza cuyos elementos, el ébano etc., se relacionan con el hombre (“Ébano real”, “Palma sola”). Los poemas de *El son entero* producidos en una etapa transitoria y más tranquila de la historia de Cuba, en su mayoría, se alejan del espíritu combativo de la poesía anterior del poeta, y cantan sentimientos e inquietudes universales.

El período de tranquilidad se ve interrumpido por el asesinato del secretario general de la Federación Nacional de Trabajadores azucareros, Jesús Menéndez (Ellis 118). La situación política y social de esa época es reflejada en la siguiente obra poética de Guillén, *Elegías* (1948-1958), cuyos temas más recurrentes son la injusticia y la discriminación racial (“Elegía a Emmet Hill”, inspirada por la muerte de un niño negro en el sur de los Estados Unidos), la esclavitud (“El apellido”), la muerte (“Elegía a Jesús Menéndez”, “Elegía a Jacques Roumain”) y la explotación económica (“Elegía cubana”). Esta poesía se mueve entre “la épica y la lírica” y convierte lo elegíaco en esperanza y optimismo hacia el futuro (Ellis 119).

En 1958 se publica *La paloma del vuelo popular* (1947-58) obra poética de una gran riqueza temática y formal. Empieza con el poema “Arte poética” que traza las líneas entre las cuales se mueven los poemas del libro:

Conozco la azul laguna
y el cielo doblado en ella.
Y el resplandor de la estrella.
Y la luna.
[...]
Mí vaso apuré de vino.
Sólo me queda el cristal.
[...]
El cañaveral sombrío

tiene voraz dentadura,
y sabe el astro en su altura
de hambre y frío.

(Guillén II: 7)

La dicción empleada, es decir palabras como “luna”, “el lago”, “la estrella” y “el cielo” de connotación lírica y romántica, dan su lugar a otras como “plomo”, “hiero”, “cañaveral”, “dentadura”, “hambre”, “fulgor”, etc. que aluden a la realidad histórico social, las injusticias sociales, la dependencia económica y la esperanza de la salvación/revolución, definiendo así el eje temático del poemario.

Este libro de gran diversidad temática combina lo lírico con lo social. Sus poemas cubren un vasto espacio desde América Latina (“Tres canciones chilenas”, “Canción puertorriqueña” etc. dedicados al hombre latinoamericano) hasta los EEUU (“Pequeña letanía grotesca por la muerte del senador McCarthy” que denuncia la tiranía y la opresión de la época de McCarthy en los EEUU). Predominan por supuesto los poemas que se refieren a Cuba, como “Cañaveral”, “Casa de vecindad” etc., los cuales presentan asuntos de la realidad cubana prerrevolucionaria.

Después de la revolución cubana, Guillén regresa a Cuba desde Buenos Aires, donde vivía exiliado, y asume responsabilidades diplomáticas y culturales. En 1964 publica el libro *Tengo*. El título del poemario alude por una parte al triunfo de la revolución y por otra a sus obligaciones hacia la nueva y tan deseada circunstancia de su país (Ellis 147). El tema predominante es la revolución cubana. Otros temas reiterativos son la defensa de la revolución, la alabanza a los héroes de la revolución, la denuncia del racismo y la solidaridad universal. Poesía e historia coexisten en armonía en *Tengo*. Ejemplo característico es el poema “Muchacha recién crecida”, que exalta la revolución cubana:

Revolución, eres una
paloma que va volando
de noche bajo la luna.
[...]
Muchacha de sierra y llano,
muchacha recién crecida,
dame tu mano,
toma mi vida;
con dos y dos,
con cuatro y cuatro, te sigo yo.
Machete y flor.
Paloma y viento.
Te sigo yo.

(Guillén II: 93-4)

El poeta empieza su poema llamando a la revolución “paloma”, aludiendo a todas las cualidades simbólicas de la palabra y concluye personificándola —es la “muchacha”— y atribuyéndole el poder extraordinario de reunir a todos alrededor de ella, identificándola así con todo el pueblo (Augier, *Nicolás Guillén* 471).

El año 1964 Guillén publica el libro *Poemas de amor*, obra de máxima expresión lírica, como “A Julieta”, “Nocturno”, “Soneto”, etc.. Refiriéndose a este poemario Augier agrega que incluye “poemas de épocas distintas -...- con los diversos matices y gradaciones del sentimiento amoroso... Guillén confirma en *Poemas de amor* su señorío de las formas de expresión lírica, independientemente del otro señorío que el tema de esos versos sugiere” (Augier, *Nicolás Guillén* 490).

En 1967 Guillén publicó su libro de poemas *El Gran Zoo*, obra lírica alineada a su obra anterior que de una manera original y extraordinaria expresa una problemática relacionada con su época. A pesar de que desde sus primeras obras Guillén ha utilizado esporádicamente imágenes tomadas del reino animal con implicaciones metafóricas, en este poemario lo hace de manera insistente. (Ellis 161). Los 39 poemas del libro tienen sentido metafórico y se refieren a personas, cosas, ideas abstractas, fenómenos naturales y animales que viven en un imaginario jardín zoológico. Así vemos a seres humanos identificados con animales de connotación negativa, como “Gorila”, aludiendo al personaje masculino latinoamericano, que es violento, cruel y corpulento y con rasgos morfológicos primitivos; lugares de connotación animal peligrosa, como “El Caribe” que se asocia con el mal; ideas abstractas que se relacionan con animales de cualidades destructoras, como el poema “la sed”; fenómenos naturales identificados con animales catastróficos, como “Ciclón” que en su camino viola, destruye y causa dolor, etc. (Ellis 163-66) Este poemario expresa “una experiencia poética insospechada, con las características esenciales de la obra de Guillén: fuerza, ironía, criolledad, ingenio” afirma Augier en su prólogo a la obra poética completa del autor (XXXIX).

Unos años más tarde, en 1972, aparecen otras dos obras poéticas: *La rueda dentada* y *El diario que a diario*. El título del primero, *La rueda dentada* es el símbolo universal del trabajo. Desde el primer poema del libro “Prólogo” se presenta el trabajo como actividad encontrada en cada sociedad en el transcurso de la historia, pero de importancia vital y valor especial en una sociedad socialista:

¡Arriba y arriba la Rueda Dentada!
 ¡Arriba y arriba!
 ¡Arriba y arriba, dé vueltas y siga!
 ¡Arriba y arriba!
 Sin que le falte un diente, o esté un diente
 roto.
 Siempre, mucho mucho
 Nunca poco poco.

(Guillén I: 222)

señalando que el trabajo es la fuerza en la que se basa la producción de bienes; y consecuentemente es la actividad elemental que mueve una sociedad. Por eso tiene que funcionar correctamente “Sin que le falte un diente” porque el trabajo como señala Augier “una vez liberado por la revolución es la fuerza motriz de la sociedad socialista” (Prólogo XXXIX).

El poemario abarca una amplia variedad temática que se mueve desde lo cubano hasta lo universal, siempre relacionada con el momento histórico en que vive el poeta (“La herencia”, “El cosmonauta”, “¿Qué color? –se refiere a Martin Luther King–”, “A Angela Davis” etc.). La última parte del libro se dedica a traducciones de poemas realizadas por Guillén, entre las cuales están seis creaciones de nuestro poeta Yannis Ritsos.

La órbita poética de Guillén continúa con el poemario *El diario que a diario*, un collage de versos sueltos, anuncios, artículos de periódico, que se caracteriza por el humor y la ironía; y cierra con el poemario *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel* (1977), dedicado al mundo infantil.

La trayectoria poética de Guillén muestra la preocupación del poeta por asuntos de la realidad cubana de su época que son también caribeños, latinoamericanos, americanos y universales. Denuncia los males sociales y alaba a su pueblo y a todos aquellos sobre la tierra que han luchado por el bien común. El mismo Guillén hablando de su poesía afirma que “en cuanto se refiere a la orientación de mi poesía, creo que al fin me he encontrado. Me encanta el estudio del pueblo. La búsqueda de su entraña profunda. La interpretación de sus dolores y de sus goces.” (Augier, *Nicolás Guillén* 109)

BIBLIOGRAFÍA

- Augier, Angel. *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*. La Habana: Editorial Unión, 1984.
- . Prólogo. *Obra poética I*. Por Nicolás Guillén. 4ª ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002. Impreso.
- Ellis, Keith. *Cuba's Nicolás Guillén. Poetry and Ideology*. Toronto: University of Toronto Press, 1983. Impreso.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética I y II*. 4ª ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002. Impreso.
- Morejón, Nancy. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Editorial Unión, 2005. Impreso.
- Sardinha, Dennis. *The poetry of Nicolás Guillén*. London: Villiers Publications, 1976. Impreso.
- Tous, Adriana. *La poesía de Nicolás Guillén*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1971. Impreso.

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE ESPAÑA, POEMA EN CUATRO ANGUSTIAS Y UNA ESPERANZA DE NICOLÁS GUILLÉN

MARÍA TSOKOU

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

Nicolás Guillén, como otros intelectuales y toda la gente sencilla en general, no pudo no conmoverse por la guerra civil española que martirizaba al pueblo español. Así el poeta cubano desde temprano se puso al lado del pueblo español. Estando en México el año 1937, en la época del gobierno de Lázaro Cárdenas, tuvo la oportunidad de participar en manifestaciones de solidaridad por la defensa de la República (Augier 228). El mismo año, aceptando la invitación para participar como miembro de la delegación cubana en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, con sesiones en París, Barcelona, Valencia y Madrid, viajó a España (Chang Rodríguez 371). Este viaje fue de importancia decisiva para el poeta cubano. Primero tuvo contacto con escritores de todo el mundo –entre los latinoamericanos fueron Neruda y Vallejo– “consagrados a la defensa de la cultura frente al fascismo” (Augier 233). Entonces Guillén hablando en su conferencia sobre la importancia de la guerra española, subrayó la “grandeza universal” de la “guerra por la afirmación de valores permanentes del hombre, por la defensa de la cultura y del amor.” (Guillén, *Prosa de prisa*, Ed. 1975, t. I. p. 85, nota tomada de Augier 233-234). Además ello le ofreció la oportunidad de vivir de cerca la lucha del pueblo español para defender su derecho a la democracia y a la libertad.

Producto de esta España combatiente fue la obra poética de Nicolás Guillén *España, poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), que como afirma Ángel Augier “constituye la culminación de una limpia actitud humana y de una henchida plenitud lírica” (223). En este libro el poeta empleando formas poéticas diversas ajustadas a un estilo poético personal, logra una madurez poética admirable (Augier 224).

La colección poética, como el subtítulo mismo indica, *Poema en cuatro angustias y una esperanza*, se conforma de cinco poemas; cada poema tiene un subtítulo que es el último verso o parte de los últimos versos del poema:

- “Angustia primera” Miradas de metales y de rocas,
- “Angustia segunda” Tus venas, la raíz de nuestros árboles,
- “Angustia tercera” Y mis huesos marchando en tus soldados,
- “Angustia cuarta” Federico,
- “La voz esperanzada” Una canción alegre flota en la lejanía.

Guillén alineado a las tendencias poéticas de la época –me refiero mayormente a la influencia de *España aparta de mi este cáliz* de César Vallejo y *España en el corazón* de Pablo Neruda, obras poéticas inspiradas por la guerra civil española– en *España poema en cuatro angustias y una esperanza* mezcla lo histórico, lo político y lo poético y produce un canto a la libertad y la justicia, una alabanza al pueblo español por sus luchas, expresando su esperanza por el futuro de España.

En el primer poema del libro, “Angustia primera”, Guillén expresa su solidaridad para con el pueblo español. Empieza con el pasado glorioso de España, debido mayormente a la contribución generosa de la gente sencilla y humilde:

No Cortés, ni Pizarro
 (aztecas, incas, juntos halando el doble carro).
 Mejor sus hombres rudos
 saltando el tiempo. Aquí con sus escudos.
 (Guillén 173)

En estos versos se reconoce que los “hombres rudos”, es decir los soldados humildes, han luchado en primera fila por su patria cuando fue necesario; ellos fueron los soldados que realizaron la conquista y ellos ahora se sacrifican para defender la República, la democracia. El poeta contrapone el pasado glorioso de España a la situación desastrosa que pasa ahora:

¡Miradla, a España rota!
 Y pájaros volando sobre ruinas,
 y el fascismo y su bota,
 y faroles sin luz en las esquinas,
 ...
 y gritos que se asoman en las bocas
 y a los ojos coléricos, abiertos, bien abiertos,
 miradas de metales y de rocas.
 (Guillén 174)

A través de estas imágenes expresionistas el hablante poético presenta la desesperación, la destrucción, la muerte y en general la tragedia de un pueblo. “Difícilmente puede expresarse en más alto lenguaje poético y con mayor intensidad humana aquella realidad mezclada de dolor y heroísmo, de muerte y de combate” agrega Augier para definir el drama del pueblo español durante la Guerra Civil, como se describe en estos versos (225).

La idea de la muerte flota también en la “Angustia segunda”:

la raíz de mi árbol, de tu árbol,
 de todos nuestros árboles,

bebiendo sangre, húmeda sangre.
(Guillén 174)

La “sangre” a nivel metonímico se refiere a la muerte. Sin embargo, estos versos alcanzan una proyección más amplia; se refieren a lo cubano y a lo español, y específicamente al origen español de lo cubano. Esta idea se acentúa más en la “Angustia tercera” cuando Guillén aclara que “Las dos sangres de ti que en mí se juntan / vuelven a ti, pues que de ti vinieron” (Guillén 175). Esta relación sanguínea se convierte en humanismo y el hablante poético ignorando cada noción de peligro corre a la montaña a la defensa de sus hermanos: “y mis huesos marchando en tus soldados” (Guillén 175).

La tragedia que describe y en la que participa el poeta continúa en un poema dedicado a Federico, a Federico García Lorca por supuesto, la “Angustia cuarta”, que “trasunta el estilo ligero, la gracia suelta del cantor del *Romancero gitano*, sin faltarle la fugaz sombra del presagio, el aletear sordo de la tragedia” como bien señala el crítico cubano y biógrafo de Guillén, Augier (225). En este largo poema el yo poético con un tono de angustia se ha sometido a una búsqueda desesperada por encontrar a Federico, que se identifica con el gitano, con Granada, con Andalucía y con España; anda por todas partes y desesperadamente pregunta por él. Lamentablemente Federico no se encuentra, porque ha salido para no volver:

Salió el domingo, de noche,
salió el domingo, y no vuelve.
Llevaba en la mano un lirio,
llevaba en los ojos fiebre;
el lirio se tornó sangre
la sangre tornóse muerte
(Guillén 176)

dice la canción que en forma parentética interrumpe el flujo del poema. La dicción empleada por Guillén, “salió”, “de noche”, “no vuelve”, “sangre”, “muerte” da un tono triste y doloroso y se refiere directamente a la muerte del poeta andaluz.

Luego, el hablante poético se distancia del oyente ficticio para dar más fuerza y objetividad a los sentimientos de dolor que expresa por la muerte de Federico. Así con un tono ya solemne y elegíaco describe el mundo del poeta mártir andaluz a quien evoca con un lirismo máximo acompañado de un espíritu revolucionario:

Alzóse Federico, en luz bañado.
Federico, Granada y Primavera.
Y con luna y clavel y nardo y cera,
los siguió por el monte perfumado.
(Guillén 177)

Con estos versos Guillén, como vemos generalmente en su poesía, concluye el poema con una nota optimista. Federico se convierte en figura sobrenatural, rodeada de luz, ángel de la revolución que empieza en Granada y domina todo el país.

Esta llamada revolucionaria llega a su nivel máximo en “La voz esperanzada”, que a través de un tono elegíaco da sustancia poética a lo histórico, lo cotidiano y lo trivial:

Yo,
hijo de América,
hijo de ti y de África,
esclavos ayer de mayores blancos dueños
[látigos coléricos;
hoy esclavo de rojos yanquis azucareros y voraces;
yo, chapoteando en la oscura sangre en que
[mojan las Antillas;
Ahogado en el humo agriverde de los cañaverales;
...
Yo, hijo de América
corro hacia ti, muero por ti.

(Guillén 178)

El hablante poético en primera persona (“yo”) habla de sí mismo con sinceridad asombrosa y justifica su solidaridad con el pueblo español. Explica su origen español y africano y alude a la coexistencia armónica de las razas; al mismo tiempo se refiere a la esclavitud de los tiempos pasados y la dependencia económica de Cuba y del Caribe de Norteamérica. El poeta continúa hablando de sus propias experiencias, hasta que recurre a una llamada entusiasta dirigida a todos los habitantes de la tierra, para que participen en esta lucha por la libertad. Entonces “la canción alegre flotará como una nube sobre la roja lejanía!” (181) y despertará la conciencia humana.

Así la guerra civil española (1936-1939) fue la fuente de inspiración de Guillén para su obra poética *España poema en cuatro angustias y una esperanza* que es una muestra de su poesía posterior, como por ejemplo *La paloma de vuelo popular* en la que expresa su solidaridad con los oprimidos de la Tierra.

BIBLIOGRAFÍA

- Augier, Ángel. *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba, 1984. Impreso.
- Chang Rodríguez, Raquel y Malva Filer. *Voces de Hispanoamérica. Antología literaria*. 3ª edición. Boston: Heinle, Cengage Learning, 2004. Impreso.
- Ellis, Keith. *Cuba's Nicolás Guillén. Poetry and ideology*. Toronto: University of Toronto Press, 1983. Impreso.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 3ª ed., 1995. Impreso.

V

JUAN CARLOS ONETTI
(1909-1994)



Juan Carlos Onetti (1909-1994)

LUIGI PIRANDELLO, JUAN CARLOS ONETTI: FROM “LA TRAGEDIA DI UN PERSONAGGIO” TO “UN SUEÑO REALIZADO”

MARIA CRISTINA CATALDO-HALKIOTI
Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

All the definitions that have been given of Juan Carlos Onetti’s literary work seem to be unusually homogeneous, as if we were faced with a simple puzzle that can be solved without any effort. Onetti is obsessed with the individuals and their lack of communicability, which generates in his characters frustration and disillusion toward the basic human values, like love, friendship, respect for people and tradition. As a consequence, the characters ought to create new counter values, by becoming the antiheroes who populate the author’s fantasy.

The same counter values can be found in the literary work of Luigi Pirandello. In his short stories, Pirandello reaches high degrees of experimentation, where the struggle between “life” and “form” (Tilgher, “Il drama”) – or better – between the real self and the mask that the society pushes individuals to wear, is photographed from several focal points, as if each story would be a sequential frame aiming to explain the whole concept.

Onetti’s short stories are not immune from such an atmosphere. In fact, they seem to convey on his recurrent themes, a further introspection of the characters, who are used, as Mario Benedetti¹ put it “para apreciar ciertas gradaciones de su enfoque, de su visión agónica de la existencia, que no siempre recogen las novelas” (Benedetti 57).

In what follows I will focus on the crazy lady in Onetti’s short story “Un Sueño Realizado”² (“A Dream Come True”) and Dr. Fileno in Pirandello’s “La Tragedia di un Personaggio”³ (The Tragedy of a Character). In doing so, I will try to demonstrate that the two characters are used by their authors to show a skepti-

¹ “to appreciate certain gradations of his approach, his dying vision of existence, that the novels do not always cover”.

² the first edition appears in “*La Nación*”, Buenos Aires, 1941

³ the first edition was published in «*Corriere della Sera*», the 19th October 1911

cal point of view about the meaning of theatre in the Twentieth Century, as far as the society is concerned.

In “Un sueño realizado” a young Onetti explains, in a personal way, the world of theatre. The story is narrated by Langman, the artistic director of a neglected theatre of province. He finds the way to gain easy money from an old crazy lady who wants to see performed a dream of her, without any other spectator. The need of money makes the cast to perform just one scene, which will end with the death of the crazy lady.

The “Tragedia di un personaggio” can be considered as the anticipation of 1922’s theatre play *Sei Personaggi in Cerca d’Autore* (*Six Characters in Search of an Author*). In the short story Pirandello acts as both, the narrator and the protagonist. He speaks to his characters as if they were real beings who wanted to be chosen to perform their role, because only in this way they could live. A character, named Dr. Fileno, appears to the author and begs him to rewrite his role, because it had not been developed properly. The tragedy of Dr. Fileno consists of the fact that as a character he is immortal, but he will never reach popularity, because his creator was not able to achieve a resemblance of reality. Pirandello mocks the character’s expectations and decides to leave him alone with his tragedy.

Both short stories are based on a request that has to be fulfilled. But the nature of such a request puts at stake the aesthetic codes and the means of the representation. As Elena M. Martínez⁴ argues, the crazy lady “vive en la representación y a través de ella”, as a character, a performer and a spectator (Martínez). In other words the lady is considered crazy due to the fact that she identifies herself with theatre in a place where any form of art seems to be meaningless not just in that society, but also for those who work in the field.

Langman, as well as Blanes, the first actor, do know very little about theatre plays. The entire short story is based on the dichotomy Hamlet/pesos, which symbolize pure theatre and economic interest. The crazy lady breaks such a dichotomy and brings a new element: theatre as a means for achieving what words cannot explain “no es feliz la palabra sino otra clase de cosa”⁵ (Martínez 114). She wants to feel again a caress she had received while she was dreaming. No word can explain a caress and the emotion that it generates. This is the limitation of writing that Onetti understands.

The Uruguayan author was born in a land in which several ethnicities settled down. The sense of not being fully integrated in his society made him a contingent writer, a person who, as Vargas Llosa (Vargas Llosa) cleverly guessed, was escaping from reality to find a shelter in an imaginary world, a world made of “palabraria”⁶, in which the maniacal description of details does not satisfy the reader in achieving a resemblance of concreteness.

⁴“she lives in the representation and through it”.

⁵ “the word is not happy, but another kind of thing”.

⁶ “talk talk”.

Dr. Fileno's tragedy is generated by the fact that in no circumstances he can change his status of character. He is enclosed into a role that necessarily needs other participants to be accomplished. But first of all he needs to be credible, as if the awareness of "being" would depend upon it. This is a very crucial element for reflection that Pirandello had developed in *Il fu Mattia Pascal* (*The Late Mattia Pascal*, 1904). It is the so-called "strappo nel cielo di carta"⁷, which consists of the illusion that is created on the scene when the actors are performing a theatre play and suddenly the audience comes to the awareness that it is just an illusion, because the sky is made of paper.

Characters are carefully chosen by Pirandello. They belong to the petty bourgeoisie and are shop owners, doctors, civil servants; people who, during the fascist period, were exercising moral and social control. As the Italian philosopher Adriano Tilgher argues, Pirandello brings his characters "al momento in cui tra la loro spontaneità vitale e la maschera che o si erano volontariamente posta o si erano lasciata porre sul volto si determina una opposizione violenta [...]"⁸ (Tilgher 183). Such a violent opposition makes them aware that there is a gap between the self and the way in which it is seen by the others. By using this theme in all its variations, Pirandello tries to subvert the empty and old fashion values of the bourgeois theatre.

Dr. Fileno seems to be different due to a theory of his, the so-called "cannocchiale rivoltato" (the other way round telescope) that was a way in which this character could escape from reality by seeing the big events of his life as insignificant. But Dr. Fileno is unable to use his theory for avoiding the pain. He is aware of being trapped in a conventional plot that any unconventional writer would not be interested in.

The substantial difference between real beings and characters is the multiple choices that reality offers to the humans in creating their role, while each character has only one choice and brings it to an end as a circular entity. Dr. Fileno explains this concept by saying: "Un uomo, se si trova avviluppato in condizioni di vita a cui non possa o non sappia adattarsi, può scapparsene, fuggire; ma un povero personaggio, no: è lì fissato, inchiodato a un martirio senza fine!"⁹.

The crazy lady and Dr. Fileno are used by their authors to explain their theoretical approach toward writing. When it is time to perform the dream, the reader assists to the making of the scene that has to be as faithful as possible to the original. All the efforts aim to find an inner meaning in the dream itself, but Langman reveals: "Pero la mayor locura está en que ella dice que ese sueño no tiene ningún

⁷ "tear in the paper sky".

⁸ "to the moment in which a violent opposition is determined between their living spontaneity and the mask that they -voluntarily or not- had put on their faces [...]".

⁹ "If a man is wrapped up in living conditions that he cannot either stand, or is unable to adapt to, he can leave, he can escape, but a poor character, no, there he is fixed, nailed to martyrdom without end!".

significado para ella, [...] Dice que mientras dormía y soñaba eso era feliz.”¹⁰ (Onetti 114).

Onetti identifies himself with the crazy lady for what concerns the result of his literary work. He also acts as Langman, whose priority is to write down the facts as if he was keeping a secret diary. The experience of writing seems to be a personal need that gives Onetti happiness. He does not intervene on defining his characters, because they are already living inside him. As Luis Harss and Barbara Dohmann (Harss, Luis and Dohmann 173-205) report, Onetti says that he writes "for his characters" and that "They are his inner inventory. Exposing and outlining himself in them is his way of offering himself through them. [...] They are dreams dreamed by an author who in turn is dreamed by them. They have only a shadowy secondary – subsidiary – existence and no dramatic substance." Such a position implies the fact that Onetti's characters do not need to be realistic, and they are not circular as well.

Pirandello has a Socratic point of view concerning art. The Greek philosopher used his method of maieutics to give birth to the truth that already lies inside the individuals. The Italian author gives birth to his characters as perfect and completed beings and, in doing so, he rejects the aesthetic role of the writer, because each character is born with his own peculiarities that the character himself suggests to the author. Pirandello considers the performance of acting as a sad necessity, because a theatre play reaches its perfection when one can read the actual performance without adding any further interpretation. Roberto Alonge¹¹ in his preface to *Six Characters*, finds a similarity to Benedetto Croce's negative opinion of acting as an approximate and partial translation of the original script (Pirandello VII-VIII).

In concluding, the two short stories that have been examined contain several elements that portray a society that needs to be changed. The characters are engaged in subverting the rules of traditional clichés and they open a further discussion about the role of the author, the actor and the spectator in a sort of metaphor of life inside and outside theatre.

Apparently the Uruguayan and the Italian provincialism are similar, as apparently, both Onetti and Pirandello reject it. But the literary society in which Pirandello acts had been created by the Europeans to describe the Europeans. The models that Onetti has at his disposal are European, or North American and do not fit with an economically growing society that maintains a post-colonial point of view about art.

Pirandello attacks that system, but he does not escape from it, he is condemned to describe the aberrations that the bourgeois society has caused on individuals, but he is not able to dismantle it. He does so to conclude an era and to introduce

¹⁰“But the greatest craziness is that she says that her dream has no meaning for her, [...]. She says that while she was asleep and dreamed of it she was happy.”

¹¹ Alonge, Roberto, "I «Sei Personaggi»: un document di poetica", in Pirandello, Luigi, *Sei Personaggi in Cerca d'Autore Errico IV*.

new questions that will vex the Twentieth Century literary sensibility. Onetti puts his dream-like characters on the scene and leaves them to fight for survival. It is a cruel and pioneer oriented society in which even the braves cannot make it. What it is not at stake seems to be the cathartic power of writing, a power that liberates the author from his ghosts and – meanwhile – it contributes to make the first steps toward an autonomous Uruguayan literature.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedetti, Mario. "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre". Ed. Hugo Verani, *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus, 1987. Impreso.
- Hars, Luis, and Dohmann, Barbara. *Into the Mainstream: Conversations with Latin-American Writers*. New York: Harper & Row, 1967. Impreso.
- Martínez, Elena M. *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid: Editorial Verbum, 1992. Impreso.
- Pirandello, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore Errico IV*. Milano: Mondadori, 1993. Impreso.
- . *Novelle per un Anno*. Roma: Newton, 1994. Impreso.
- Onetti, Juan Carlos. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994. Impreso.
- Tilgher, Adriano. *Studi sul teatro contemporaneo*. 3ª ed. Roma: Tipografia del Dott. Giovanni Bardi, 1928. Impreso.
- Vargas Llosa y el imaginario pesimista de Juan Carlos Onetti. AviondepapelTV. Web. <http://www.aviondepapel.tv/2009/03/onetti_vargasllosa/>.

LA IMAGINACIÓN EN “EL CABALLO DE CORAL” DE O. J. CARDOSO Y EL “ÁLBUM” DE J. C. ONETTI

DIMITRIOS DROSOS

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

Onelio Jorge Cardoso (1914-1986) y Juan Carlos Onetti (1909-1994) son dos escritores de origen diferente –uno es cubano y otro uruguayo– que presentan su producción literaria más o menos en el mismo período.

Onelio Jorge Cardoso, que con sus obras marca la literatura cubana, es considerado uno de los mejores cuentistas latinoamericanos contemporáneos por su capacidad de presentar sus preocupaciones ante la realidad social cotidiana. El inicio de su producción literaria se fecha en la década de los años 40, cuando se observa una crisis de la cultura cubana, que forma parte de la crisis política-social general (Pandís Pavlakis 7). Cuba tras la dictadura de Machado (1924-1933) y de Batista (1933-1940) pasa a la democracia con la legitimación del poder de este último desde 1940 hasta 1952. Pero este intervalo de regímenes constitucionales no ayuda al mejoramiento de la situación socio-política, dado que la corrupción de los políticos y de los códigos morales constituye una gran herida para el sistema político, lo que induce al retorno de Batista como dictador en 1952 (Fox 239-241). Con el triunfo de la Revolución Cubana de Castro en 1959 los intelectuales de la época encuentran un nuevo espacio donde, por lo menos los primeros años, se pueden expresar libremente (Fox 191-192).

El cuentista escribe dentro del marco de una tradición costumbrista; registra la vida cubana describiendo las costumbres, explicando la mentalidad del pueblo y cauterizando los problemas de la injusta sociedad cubana (Pandís Pavlakis 57). Su producción se ubica en la sociedad cubana de los primeros años de la República. Jorge Cardoso conoce bien el sufrimiento del ser humano y la desigualdad social y esto justifica el hecho de que la pobreza, el dolor y la explotación de las capas bajas campesinas de la población cubana constituyan las ideas básicas de sus cuentos. A través de sus cuentos, que reflejan una realidad llena de conflictos esenciales de su época, critica las inhumanas condiciones de vida (Pandís Pavlakis 61-62). Bajo estas condiciones la denuncia de los males sociales constituye uno de los temas principales de sus cuentos; la pobreza, el terror del hambre, el sufri-

miento, la violencia, la muerte, la colonización cultural y la discriminación racial (Pandís Pavlakis 57). Asimismo, en su temática la figura de la mujer de las clases sociales más bajas tiene un papel importante. Jorge Cardoso siente compasión por el sexo débil, porque está obligado a someterse a una explotación proveniente no solo de su humilde condición social, sino sobre todo por la discriminación sexual, su inferioridad frente al hombre (Pandís Pavlakis 62-63). El cuentista cubano no se limita únicamente a examinar los problemas sociales del mundo de los adultos, va más allá. Los niños parecen ser una de las preocupaciones básicas de su temática. En sus cuentos elabora la relación entre los dos mundos adultos-niños y critica también cada sociedad en la cual los niños no pueden encontrar lo que merecen (Pandís Pavlakis 97). Por último, utiliza la fantasía y la imaginación como elementos que pueden llevar al hombre a la liberación, no limitada solamente a su sentido político y social, sino a lo ético y cultural (Pandís Pavlakis 58-59 y 101-103).

“El Caballo de Coral” (Cardoso 184-196) es uno de los cuentos de Jorge Cardoso donde la imaginación tiene un papel importante a la hora de afrontar las dificultades de la vida. Según el cuentista cubano la fantasía se ve como impulso hacia la libertad. Se considera necesaria como fuerza motriz en la lucha para el mejoramiento de las condiciones de la vida humana (Pandís Pavlakis 58). En el “Caballo de Coral” la imaginación es necesaria no solamente para los pobres campesinos como elemento que les permitirá evitar la dura realidad, sino también para el hombre rico como una de las características más importantes en su intento de transformar su propia realidad espiritual. Por eso se ve al hombre rico en el texto “todo el día con la cabeza para abajo mirando al fondo”, con la esperanza de encontrar el caballito rojo de coral. En este cuento el autor pone de relieve que el ser humano tiene dos tipos de hambre, ambos primordiales en el desarrollo de nuestra personalidad: el hambre física y el hambre espiritual (Pandís Pavlakis 102-103).

- Está bien que se busque un caballo porque no tiene que buscarse el pan.
- Todos tenemos necesidad de un caballo.
- Pero el pan lo necesitan más hombres.
- Y todos el caballo.
- A mí déjeme con el pan porque es vida perra la que llevamos.
- Hártate de pan y luego querrás también el caballo.

Por supuesto la satisfacción de la primera es el elemento básico hacia el intento de la satisfacción de la segunda. En todos los cuentos de Jorge Cardoso, a pesar de las referencias y las denuncias de los males sociales, existe siempre un camino hacia la transformación de la sociedad. Aunque en el principio de sus cuentos las miserables condiciones de vida, la crueldad y la dureza nos hacen creer en la imposibilidad de la mejora social, al final su espíritu optimista nos indica el camino correcto hacia la liberación y la emancipación. “El Caballo de Coral” no sale de ese tipo de pensamiento. El autor cubano comienza describiéndonos la dura vida de los pescadores cubanos, (personajes típicos de sus cuentos, donde todos tienen

a sus compatriotas como personajes principales) y las dificultades que afrontan para ganarse "el pan de cada día":

Éramos cuatro a bordo y vivíamos de pescar langostas... y cuando de noche un hombre llevaba entre las manos o las piernas el mango del timón, tres dormíamos hacina- dos en el oscuro castillo de proa...

Pero éramos cuatro obligados a aquella vida, porque cuando un hombre coge un derro- tero y va echando cuerpo en el camino ya no puede volverse atrás.

Pero a través de esas dificultades, poco a poco, empieza a elaborar un pensamien- to distinto, con objetivo único el fomentar la necesidad de la existencia de la ima- ginación.

En este caso la imaginación y la fantasía no constituyen elementos para esca- par de la realidad. El autor no insinúa que la fuga es la solución de los problemas. El mensaje que quiere transmitir es totalmente distinto. Por un lado no niega la importancia del mejoramiento de las condiciones en las que viven los campesinos cubanos, pero por otro considera que el alimento espiritual es el primer paso hacia la liberación y hacia condiciones de vida más humanas. Elige como elemento de nutrición de esa hambre espiritual la fantasía y través de ella intenta dar fuerza a los pobres campesinos en la continuación de su lucha. El hecho es que, al final del cuento, aunque nadie vio en ningún otro viaje al caballito rojo de coral, los com- pañeros de ese viaje de los pescadores siempre lo buscan. Y buscándolo encuen- tran la fuerza para continuar con su vida.

El caso es que mientras más vueltas le doy a las ideas, más fija se me hace una sola: aquella de que el hombre siempre tiene dos hambres.

El uruguayo Juan Carlos Onetti aparece por primera vez en el escenario de la producción cuentística de su país en 1933¹ con la publicación de su primera colec- ción de cuentos titulada *El Pozo* (Oviedo 62). Onetti, siguiendo el ejemplo de los destacados autores de la región y de la época, se centra en su obra en la problemá- tica social. Tardó bastante en ganar el reconocimiento literario a causa de la complejidad de su escritura y la dificultad que encuentra el lector en descifrar los men- sajes que el mismo autor quiere transmitir (Bellini 487-488). En ocasiones ha sido acusado de negarse al mundo real, de crear personajes totalmente desconectados de la realidad que viven en un mundo deformado. La verdad es que Onetti intenta en su obra presentar personajes fuera de la realidad de nuestra sociedad, realidad que odia, los cuales se mueven dentro de esa realidad hecha por ellos (Oviedo 62). Además él mismo sostiene "Yo quiero expresar nada más que la aventura del hombre" (Bellini 488). Sus cuentos presiden una visión pesimista de la vida, una monotonía que provoca falta de interés para el propio bien de la vida (Bellini 488). De esa manera el autor uruguayo admite, por un lado, que sus personajes viven en un mundo deformado, pero por otro, nos obliga a reflexionar sobre qué es realidad y real. Para él no hay solamente una realidad, la que tenemos que so-

¹ Según Bellini *El Pozo* se publica en 1939.

portar y afrontar cada día, sino hay tantas realidades cuantas dependen del modo que cada uno las percibe. La realidad es algo subjetivo. Cada persona tiene la responsabilidad de elegir su propia realidad y de ese modo se provoca la deformación del mundo en sus cuentos.

Juan Carlos Onetti empieza a tener reconocimiento y fama después de la explosión de la literatura latinoamericana de la década de los sesenta. Su fama la adquirió principalmente durante la década de los años sesenta² (Burgos 420). La descripción de los sentimientos de sus personajes tiene un valor primordial en la producción literaria de Onetti. Utiliza esa descripción para obligarnos a entrar en el mundo psicológico de los protagonistas de la obra y de esa manera entender los problemas y las dificultades que afrontan. Los lectores de Onetti no pueden ser pasivos, tienen que estar, en cada momento, prestos a reflexionar y descifrar los mensajes del autor. Utiliza la ficción, la imaginación o el sueño como elementos básicos en la temática de su obra. Ningún comportamiento de los personajes creados por el autor uruguayo se puede considerar imposible en términos de verosimilitud. Las reacciones son previsibles, la lógica es la tradicional del mundo real y las leyes físicas gobiernan. Pero a través de esta falta del imposible el autor construye una sociedad deformada, unos personajes que la odian, unos comportamientos fuera de lo normal y, sobre todo, una crítica social aguda, con objetivo el cambio o la fuga de esta realidad que nos rodea.

Uno de los mejores ejemplos de cómo Onetti utiliza la imaginación y el intento de escapar de ese mundo que nos rodea es el cuento “El Álbum” (Onetti 175-188). Jorge Malabia, el protagonista, está enamorado de Carmen Méndez, una mujer imaginativa. Por las tardes, en el pueblo de Santa María, la mujer le cuenta viajes a países extranjeros y aventuras extraordinarias.

Todas las tardes, en cuanto terminaban las clases –y a veces antes, cuando me era posible escapar– entraba en el hotel, saludaba con una sonrisa a quien estuviera atrás de la caja registradora y subía por el ascensor o la escalera.

Jorge es feliz viviendo dentro de la ficción que los cuentos de Carmen crean para él.

También era parte de mi felicidad evitar las preguntas razonables: saber por qué estaba ella en Santa María, por qué recorría el muelle con la valija.

Esos cuentos son para él una forma de escapar de la realidad que lo rodea. Pero la mujer desaparece dejando en el hotel del pueblo sus pertenencias dentro de un baúl. Jorge, de esa manera, tiene acceso al baúl abandonado y buscando encuentra un álbum de fotos. Esas fotos son la prueba de que esos viajes que él pensó que eran imaginados habían sido reales; hecho que lo defrauda y ensucia todo lo que el protagonista había vivido y creado con su fantasía.

² Fernando Burgos sostiene que: “La inclusión de un estudio de Ángel Rama en la segunda edición de *El Pozo* en 1965 y –como anota el crítico Hugo Verani– la publicación de las *Obras Completas* en 1970, marcan el cambio de actitud hacia Onetti:....”.

Hacían reales, infamaban cada una de las historias que me había contado, cada tarde en la que la estuve queriendo y la escuché.

En este cuento se puede decir que la fantasía y la imaginación tienen una doble función. Por un lado, al principio, forman un mundo totalmente imaginario para el protagonista del cuento, donde se mueve intentando escapar de su realidad social. Este mundo falso lo convierte en un personaje feliz. Por las tardes espera las historias de su mujer amada y de ese modo crea su propia realidad. De otro lado se ve que con la huida de la mujer hay una vuelta cruel al mundo real. Las historias imaginadas se convierten en una realidad que amenaza al propio protagonista. La imaginación en este caso no se presenta como vehículo hacia la libertad y la emancipación sino como camino de vuelta a la realidad que, tanto los protagonistas como el mismo autor, odian.

Comparando los dos autores, Jorge Cardoso por un lado y Onetti por otro, podemos notar que la imaginación es un elemento característico de su cuentística. Utilizan tanto la imaginación como la fantasía y el sueño para subrayar su oposición a la realidad que les rodea. Pero el autor cubano considera la imaginación como la fuerza motriz que conducirá al hombre hasta la lucha por el cambio de esas asfixiantes condiciones sociales y el autor uruguayo utiliza la fantasía no como elemento libertador sino como una prueba de la odiada realidad. Según su pensamiento la imaginación de un mundo distinto subraya la fatalidad del mundo real. Por una parte, Jorge Cardoso pone una nota optimista en la vida, por otra Onetti nos obliga hacia un escepticismo filosófico. Pero los dos están de acuerdo en que este mundo real no es el recomendado para nuestras expectativas, sea físicas, mentales o filosóficas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bellini, Giuseppe. *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana*. 3ª edición. Madrid: Editorial Castalia, 1997. Impreso.
- Burgos, Fernando, ed. *El cuento hispanoamericano en el siglo XX I*. Madrid: Castalia, 1997. Impreso. Clásicos 230.
- Cardoso, Onelio Jorge. *Cuentos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1975. Impreso.
- Onetti, Juan Carlos. *Onetti: Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994. Impreso.
- Oviedo, José Miguel, selec. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980) 2: La gran síntesis y después*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Impreso. Literatura 5324.
- Pandis Pavlakis, Eftimía. *Onelio Jorge Cardoso en el cuento cubano*. México: Claves Latinoamericanas, ES.A. de CV, 1996. Impreso.

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN “TAN TRISTE COMO ELLA” Y “EL INFIERNO TAN TEMIDO” DE JUAN CARLOS ONETTI

EFTHIMÍA PANDÍS PAVLAKIS

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

Onetti es uno de los escritores representativos de la nueva narrativa hispanoamericana del siglo XX. Presenta un mundo gris, confuso e incomprensible. Critica la vida absurda de su época y los valores sociales y morales establecidos que la rigen. Sus personajes son seres humanos cínicos, fracasados, espiritualmente frustrados, que sufren de angustia, hastío, soledad y falta de comunicación. Ejemplos característicos son los dos personajes femeninos que juegan papel principal en los cuentos “Tan triste como ella” y “El infierno tan temido” (Onetti 293-316 y 213-226). Es decir, la mujer anónima (muchacha –mujer/esposa) a la que el autor llama Tantriste en la carta inicial del cuento “Tan triste como ella”, y Gracia César (muchacha/virgen –mujer/esposa– prostituta), del cuento “El infierno tan temido”.

La mujer es la protagonista en “Tan triste como ella”. El lector comprende su personalidad y su comportamiento a través de sus acciones y sus pensamientos más que a través de los diálogos que mantiene con los otros personajes de la obra.

Ella fue una niña que nació y creció en un ambiente cerrado, sin comunicación con el resto del mundo caótico, en una casa aislada, en cuyo “jardín el contrahecho remedo de selva, nunca fue tocado”, porque su padre (un ser indeciso y pasivo), a pesar de “que supo prometer en cada sobremesa nocturna, que el trabajo comenzaría mañana”, nunca cumplió su palabra (Onetti 298). Ella tuvo una educación familiar absurda, de sobreprotección y de falsa imagen de la vida, adquirida a través de la vida de sus padres, que no le enseñaron el valor del trabajo, de la disciplina y de la iniciativa: “la chiquilina aprendió que no hay palabra comparable a mañana: nunca, nada, permanencia y paz” (Onetti 298). Entonces, adolescente ya, saliendo de ese mundo oscuro, tiene una relación que termina en fracaso y cuyo fruto es un niño no deseado. Después se enamora y se casa, hombre que será el otro personaje importante del cuento.

Una vez casada continúa viviendo en la casa de sus padres, por lo que se mantiene la soledad y la falta de contacto con el mundo exterior. Su vida se convierte

en monótona y pesada, cuidando al niño y ocupándose de los deberes de la casa, esperando por la tarde el regreso de su esposo, que trabaja en una oficina de las nueve a las cinco. La adolescente, al contraer matrimonio, se ha convertido en mujer/esposa y desde ese momento empieza a perder gradualmente el amor de su esposo, la comunicación con el hombre, porque

Había amado a la pequeña mujer que le daba comida, que había parido una criatura que lloraba incesante [...]. Ahora la miraba con asombro: era, fugazmente, algo peor, más bajo, más muerto que una desconocida cuyo nombre no nos llegó nunca. (Onetti 295)

El motivo de la joven que convirtiéndose en mujer con el matrimonio mata los sentimientos amorosos del hombre, es reiterativo en la narrativa de Onetti, por lo que se torna en tópico onettiano. Sin embargo, esta actitud del hombre, reiterativa en los personajes masculinos onettianos que “se han enamorado de una muchacha y un día han descubierto junto a ellos a una mujer [...]”, no solo guía los sentimientos del hombre sino que determina los pensamientos y las acciones de la protagonista también (Ainsa 194).

La mujer siente que crece entre ellos la falta de comunicación. Con paciencia y malestar a la vez soporta los largos silencios de su esposo en los momentos que están juntos, así como los retrasos en el regreso del hombre a la casa. Silenciosa y triste acepta las provocativas referencias a su desafortunada primera relación amorosa: “Ella no gritaba; durante un tiempo trató de comprender sin desprecio, quiso acercarle parte de la lástima que sentía por sí misma, por la vida y su final.” (Onetti 297). Sin embargo, la paciencia con el tiempo da paso a la frustración y se convierte en desesperación y deseos de venganza, cuando nota un cambio radical en la apariencia física de su esposo, en particular en su vestimenta: traje, camisa, etc. Es que se da cuenta de que la engaña con otra mujer, y la sola idea de que él busca a la joven que ella ya no puede ser, la enloquece. Entonces ella también recurre al adulterio, en su propia cama matrimonial, con los obreros que trabajaban en el jardín de su casa. La protagonista adopta esta actitud porque, por una parte, siente la necesidad de castigar el adulterio de su esposo y, por otra, porque trata de superar su soledad, defender su orgullo herido y satisfacer sus necesidades sexuales de mujer joven, que tanto han sido descuidadas por el esposo. Por supuesto, descubre que el engaño no cura la situación ni cambia sus sentimientos; al contrario, su desesperación, su soledad, la incomunicación con su esposo se incrementan y la conducen a una crisis insuperable, la cual la arrastrará a un final trágico, el suicidio.

Gracia, a su vez, es uno de los personajes principales del cuento “El infierno tan temido”. Su personalidad es presentada al lector, por una parte, a través de sus pensamientos y acciones, y, por otra, a través de los sentimientos y la actitud del protagonista, Risso.

Gracia, al igual que la mujer anónima de “Tan triste como ella”, es condenada a la soledad, la tristeza y el fracaso. Al respecto, Rosario Hiriart señala que

Los protagonistas onettianos son seres que no logran darle sentido a la propia existencia, padecen la trágica enfermedad de nuestros días, la "incomunicación", y por ello, viven en una atmósfera cargada de angustia, ambiente del que quieren evadirse, salir, sin lograr por otro lado más que el fracaso y la soledad. (298)

Gracia es una actriz de teatro que después de dos noviazgos fracasados, virgen a sus veinte años, se casa con Risso, un periodista de cuarenta años, viudo y con una hija. Es pues una mujer joven, inteligente, que desde el comienzo de su relación con Risso se esfuerza por acercarse sexual y espiritualmente a él: "Adivinó su soledad [...] adivinó que estaba amargo [...]. Se puso a creer en él, descubrió intensidades de la curiosidad, se dijo que solo se vive de veras cuando cada día rinde su sorpresa", cuenta el narrador subrayando también el espíritu inquieto que la caracteriza (Onetti 216-17). Ella ama verdaderamente a Risso, se preocupa por él y vive "ilusionada por la esperanza de convencer y ser comprendida" (Onetti 214). Acepta su nueva vida con entusiasmo e ilusión "imaginó en Risso un puente, una salida, un principio" y esto la hace feliz. Es activa tanto en el marco de su trabajo, que continúa después de casada, como en su vida privada: "No dejó el teatro [...]. Hacía planes y los cumplía, estaba segura de la infinitud del universo del amor, segura de que cada noche les ofrecía [...]" (Onetti 215 y 217). Así pues, por su parte logra tener una vida completa, en la que cabe todo. Contrariamente, Risso sigue la misma rutina de su vida anterior, sin pensar en su esposa y en sus necesidades humanas. Ella, por obligación de su trabajo debe viajar, mientras que él se queda anquilosado en la misma vida y en el mismo espacio: "La primera separación duró cincuenta y dos días y Risso trató de copiar en ellos la vida que llevaba con Gracia" (Onetti 220). Él es el tipo de ser masculino que recibe sin ofrecer. Esta actitud de Risso, que no puede aceptar el cambio que trajo Gracia a su vida y su insistencia en la rutina de siempre, tiene una resonancia negativa en Gracia; además de la soledad y falta de comunicación, se siente defraudada, porque estaba "ilusionada por la esperanza de convencer y ser comprendida." (Onetti 214). Esta situación empuja a Gracia a la infidelidad,

Porque el suceso no estaba separado de ellos y a la vez nada tenía que ver con ellos; porque ella había actuado como un animal curioso y lúcido [...] con cierto desdén por la pobreza de lo que estaba agregando a su amor por Risso." (Onetti 221)

No obstante, esa infidelidad no es nada más que una aventura para Gracia, a través de la cual quiere aprender algo nuevo que pueda enriquecer su relación con Risso. Porque ella, con su inquietud y su continua búsqueda de lo nuevo, lo cual la caracterizan (consecuencia de sus veinte años), siente el amor como "una forma de vida llena de asombro y eterna sorpresa" (Ocampo 229). Sin embargo, este acto, que no significa nada importante para ella, tiene otra dimensión para Risso, y será la causa del divorcio de ellos. Él la quiere y la necesita, pero el egoísmo masculino cultivado por los valores establecidos, le impiden buscarla y reconciliarse con ella, y esto tiene consecuencias.

Poco tiempo después del divorcio Gracia sufre una transformación radical. Se va de la ciudad y trata de vengarse de Risso. Desde diferentes lugares le va

enviando fotos, en las que sobre un fondo oscuro aparece ella desnuda con otros hombres vueltos de espalda y sin cabeza y en posturas que aluden a momentos amorosos compartidos con su esposo en el pasado. Este comportamiento de Gracia, de enviar frecuentemente fotos, no solo a Risso sino también a familiares, incluida la madre de la primera esposa de Risso y la escuela a la que asiste su hija, muestra su necesidad de vengarse de él, como también el amor que todavía siente por él y que es lo que la incita a querer castigarlo. Como señala Alonso Cueto “La fuerza de los actos de Gracia va en escala creciente ...”, así pues, a causa de la tristeza y vergüenza que siente Risso con la llegada de las primeras fotos, a los que se suman después los remordimientos y la confusión, que ya no puede controlar, decide escapar de una vez por todas de ese infierno suicidándose. (292)

Gracia es el personaje femenino que representa “los tres arquetipos femeninos de Onetti: la muchacha, la mujer y la prostituta” (Ocampo 228). La muchacha virgen de los dos noviazgos fracasados, que se casa con el hombre maduro, quien la introduce en los juegos del amor y así la convierte en mujer y después, a causa de la separación que la aleja de él, la convierte en prostituta.

La mujer anónima de “El infierno tan temido” y Gracia de “Tan triste como ella” son personajes típicos de Onetti, que durante el desarrollo de la trama cambian, “se vuelven otros” (Martínez 64). Son el arquetipo de la joven que casándose con el hombre maduro y encerrado en su propio mundo, llega a los extremos de la soledad, tristeza y desesperación. Esto las convierte en seres infelices que para escapar de la realidad que las rodea se autodestruyen, una suicidándose, la otra convirtiéndose en prostituta.

BIBLIOGRAFÍA

- Ainsa, Fernando. “El amor como búsqueda imposible de la Perfección.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 292-294 (1974): 190-208. Impreso.
- Cueto, Alonso. “Los cuentos de Juan Carlos Onetti”. Ed. Enrique Pupo-Walker. *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Editorial Castalia, 1995. 285-310. Impreso.
- Hiriart, Rosario. “Apuntes sobre los cuentos de Juan C. Onetti.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 292-294 (1974): 297-310. Impreso.
- Martínez, Elena M. Onetti: *Estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid: Ed. Verbum, S.L., 1992. Impreso.
- Ocampo, Aurora M. “La mujer en ‘El infierno tan temido’.” *Texto Crítico* 18-19 (1980): 223-234. Impreso.
- Onetti, Juan Carlos. *Cuentos Completos (1933-1993)*. Madrid: Ed. Alfaguara, 1993. Impreso.

LA TRADUCCIÓN DE ALGUNOS CASOS DEL LENGUAJE COLOQUIAL EN “LOS NIÑOS EN EL BOSQUE” DE ONETTI

ANTHÍ PAPAGEORGÍOU
Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

“Los niños en el bosque” es un largo cuento o novela breve del escritor uruguayo Jorge Onetti escrito en abril de 1936. Es una obra inconclusa, singular por su temática y olvidada por casi cuarenta años, hasta que se rescatara por el profesor Jorge Ruffinelli, junto con toda la producción primera de Onetti que data de antes de la década de los cuarenta. Cabe señalar que no se trata de la versión final sino de un *Pequeño ensayo sobre el adjetivo y la composición llamado “Los niños en el bosque”* según las propias palabras de su autor. En esta obra se narra un episodio de la vida de un chico joven llamado Raucho que se ocupa de las preocupaciones de los adolescentes.

A continuación vamos a presentar la traducción de algunos coloquialismos encontrados en ese cuento. En la obra de Onetti el uso del registro informal es bastante común. En concreto, “Los niños en el bosque” es una de sus obras donde más coloquialismos se registran. Esto se debe al uso frecuente de los diálogos y, sobre todo, a la edad joven de los personajes, que como veremos más adelante es el factor que condiciona en mayor grado la forma de hablar. El lenguaje coloquial pertenece a lo que llamamos “nivel de lengua” o “registro”, “estilo de lengua” etc. y su traducción correcta es de suma importancia para poder mantener el estilo del original. En este punto creemos necesario señalar que a partir de la década de los setenta se han presentado varias definiciones y clasificaciones de la noción del nivel de lengua y del lenguaje coloquial; nosotros, cuando nos referimos al segundo, lo usamos según la definición amplia y genérica que encontramos en la RAE: elemento “propio de una conversación informal y distendida” (“Coloquial”, def. 2).

La importancia del lenguaje coloquial, que caracteriza más bien el habla oral y es tal vez por eso que se haya descuidado en los estudios de traducción, reside en su gran fuerza expresiva y su capacidad creadora y renovadora. Además, es un indicio del nivel de educación del hablante, de su edad, del sexo, de la época y de la moda del momento, de la clase social y del grupo étnico al que pertenece. Para

identificar el lenguaje que se usa en esta obra primero hay que tomar en cuenta los siguientes parámetros: la edad y el sexo de los personajes. Son casi todos adolescentes, por lo tanto muestran “una predilección por los registros más informales como síntoma de su rebeldía y de rechazo al prestigio social” (Navío 492) y son todos chicos, lo que, en la década de los treinta, les daba el derecho a una mayor libertad a la hora de expresarse. Así tenemos un lenguaje típico de chicos adolescentes que lo usan cuando hablan entre sí y que lo podríamos insertar en las categorías concretas del lenguaje familiar y del lenguaje vulgar. El primero es un tipo de lenguaje que se caracteriza por “un amplio uso o abuso de comparaciones, eufemismos, contrastes, hipérbolos y un tono irónico e informal” mientras que el segundo está “condicionado por factores extralingüísticos, como la categoría social de los hablantes y el contenido semántico del propio lenguaje, referido principalmente a temas tabú” (Daniel 15). La traducción de estos tipos de lenguaje presenta varias dificultades que se deben a su naturaleza efímera, a las connotaciones y los referentes culturales específicos que pueden tener, a la formación de neologismos y a las alteraciones morfológicas que presentan algunas veces.

En esta obra, abundan las expresiones coloquiales que expresan a veces cariño pero, sobre todo, insulto y que aluden a animales como *Al cuerno, el señor ladra demasiado, bestia, olor a oveja y a chivo, estás loco como una liebre, macaco, palomita, cochino, asno*. De estos casos, la mayoría se puede traducir literalmente manteniendo la naturalidad del original; los que presentan interés desde el punto de vista traductológico es el dicho popular interrumpido que Lorenzo dirige a su amigo Raucho: *estás más loco que una liebre* y el apelativo *palomita*. En cuanto al primero, su forma completa es *estar más loco que una liebre en marzo*. Es un fraseologismo comparativo usado al principio en países de habla inglesa, especialmente en Gran Bretaña, que deriva de la observación de la conducta de las liebres durante la época de apareamiento. La frase puede ser extrapolada a la conducta de cualquier persona que se comporta de la manera tan absurda e inexplicable como una *liebre en marzo*.

En griego no disponemos de un equivalente total ni parcial de ese fraseologismo. Si quisiéramos mantener tanto la imagen como el mensaje de esta expresión, deberíamos recurrir a un calco; no obstante el resultado sería una traducción que carecería de relación dinámica a nivel textual, es decir la aportación de esta expresión traducida en el contexto del texto no sería la misma que la del original porque no tendría la naturalidad y la inmediatez que caracteriza este registro. Además, cabría la posibilidad de que resultara incomprensible para el lector griego. Para conseguir el mismo efecto debemos buscar una expresión de creación propia, con equivalencia parcial, es decir que transmita el mismo mensaje con cambio de símbolos como por ejemplo la expresión *Είσαι πιο τρελός και από γενναριάτικο γάτο* [estás más loco que un gato en enero].

Más adelante, dentro del contexto de la protección que Raucho dispensa a Coco, un amigo más joven que él, se usa el término afectivo y tal vez con una dosis de ironía “palomita” para dirigirse a él. *¿Por qué fue eso con Tarzán y el Rengo?* -

¡Ah! No sabés palomita.... La traducción literal aquí no resultaría nada natural pues un joven griego nunca llamaría a su amigo así, por eso recurrimos a una modulación, el procedimiento de traducción que nos permite expresar las mismas cosas desde un punto de vista diferente. Se podría traducir pues *palomita* por *πουλάκι* [pajarito], palabra usada muy frecuentemente en los contextos familiares tanto en sentido afectivo como en sentido irónico. De la misma forma se deberían traducir otras palabras que encontramos como *literatura* y *cuentos* que Lorenzo no usa en su sentido literal sino con connotaciones negativas, para suprimir la seriedad de los dichos de su amigo Raucho. Un equivalente en griego podría ser *παραμύθια* [cuentos].

Otro rasgo característico de la expresión coloquial es su forma breve y elíptica que sirve a la ley de economía y comodidad del lenguaje coloquial. Un ejemplo característico es el siguiente pasaje: *Yo también tengo que matar a alguien, pero como no soy loco, por ninguno de esos líos o Ganas de hablar, los babosos*. La falta de verbo en este caso obedece a la afectividad; la idea de lo que se dice se presenta tan viva en el hablante que se le hace intemporal por eso sobra el verbo (Werner 376). En la traducción es muy importante mantener esa forma de expresión omitiendo el verbo. Así en griego podríamos traducirlo de la siguiente manera, casi literal: *Πρέπει κι εγώ να σκοτώσω κάποιον αλλά, μια που δεν είμαι τρελός, μακριά από τέτοια μπερδέματα*.

Otro problema que se presenta a la hora de traducir esta obra, es la traducción de los nombres propios. Primero que nada notamos que algunos nombres se enuncian con el artículo, característica que se da en las clases bajas y en el habla muy informal. En griego, al contrario el uso del artículo es obligatorio por tanto no se puede mantener ese efecto, tampoco hacer la diferenciación entre los personajes cuyo nombre se enuncia con el artículo y los que no. Como regla general, los nombres propios no se traducen porque se han perdido sus connotaciones y significados. En el caso contrario, como es el nombre *micifuz* que encontramos en esta obra y que es un nombre típico de gatos, habríamos de buscar por un equivalente. En griego usaríamos la palabra onomatopéyica *ψιψίνα*. En los registros coloquiales es frecuente el uso de apodos o sobrenombres que expresan alguna característica física o moral. Este es el caso del personaje llamado *El Rengo*. Aquí, la función connotativa prevalece a la función identificadora y denotativa y entonces el traductor debe actuar en consecuencia. En griego sería "ο Σακάτης".

Para concluir, quisiéramos mencionar una vez más que el habla coloquial es un elemento que merece especial interés por parte del traductor para poder transferir el estilo del original con éxito. Lo más importante para su traducción es ser conscientes de que forma parte de la cultura de un país y que, dependiendo de la proximidad cultural de la lengua de origen con la lengua de llegada, no se debe traducir literalmente sino buscar una equivalencia o adaptación, lo que hace el trabajo del traductor una tarea interesante y creadora.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón Navío, Esperanza. “Los niveles de lengua o registros: el argot francés y la jerga española.” *Estudios sobre traducción e interpretación*. Coords. Leandro Félix Fernández, y Emilio Ortega Arjonilla. Málaga: Universidad de Málaga; Diputación Provincial de Málaga, 1997. 489-498. Impreso.
- Beinhauer, Werner. *El español coloquial*. Trad. Fernando Huarte Morton. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1978. Impreso. Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos 72.
- “Coloquial.” Def. 2. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 2001. Impreso.
- Daniel, Pilar. “Panorámica del argot español.” *Diccionario de argot español y lenguaje popular*. Por V. León. Madrid: Alianza, 1992. 7-23. Impreso.
- Onetti, Juan Carlos. *Cuentos completos*. 11ª ed. Madrid: Alfaguara, 2003. Impreso.

LA SOLEDAD EN LOS CUENTOS “EL NIÑO DE LOS HORNOS” Y “RAFAEL” DE ANA MARÍA MATUTE Y “LA CASA EN LA ARENA” DE JUAN CARLOS ONETTI

MARÍA TSOKOU

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

Juan Carlos Onetti (1909-1994) y Ana María Matute (1926) son dos escritores casi contemporáneos de origen diferente; él es uruguayo y ella española.

Ana María Matute Ausejo pertenece a la generación de los escritores de posguerra (1940-1975), la llamada generación de “los niños asombrados” (Vassileva Kojouharova: 40)¹, y desde luego, su obra se ve influenciada por la realidad política y social de su época. Es muy importante señalar que Ana María Matute ingresa en la Real Academia Española de la Lengua en 1996; ocupa el asiento K, anteriormente ocupado por Carmen Conde, siendo así la tercera mujer en ingresar en 300 años (Mullen 39).

Por otro lado, Juan Carlos Onetti figura entre los escritores aquellos que no han tenido el reconocimiento que merecían. El escritor uruguayo empezó a tener fama después de los años sesenta gracias a la inclusión de un estudio de Ángel Rama en la segunda edición de *El Pozo* en 1965 y la publicación de las *Obras Completas* en 1970 (Burgos 420). En esa misma época, especial atención le ofrece, también, el mexicano Carlos Fuentes en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* (1969). La obra narrativa de Juan Carlos Onetti tiene como características principales el compromiso humano y la mirada crítica hacia la sociedad de su época.

En el presente estudio hemos elegido dos cuentos de la producción literaria de Ana María Matute, “El niño de los hornos” de su colección *Los niños tontos* y “Rafael” de *El río* así como el cuento de Juan Carlos Onetti “La casa en la arena” de su colección *El pozo*, con el fin de presentar cómo se perfila el tema común de los tres cuentos, la soledad y el aislamiento, a través de situaciones sociales distintas.

¹Se han formado en los difíciles años de la primera posguerra constituyendo una generación sin maestros.

Ana María Matute es considerada una de las voces más personales y aisladas de la literatura española actual. Las continuas mudanzas de su familia le impiden formar relaciones estables con sus compañeros y la hacen sentirse extranjera en las ciudades en las que vive (Redondo Goicoechea 16). “A este hecho la crítica norteamericana le achaca el radical sentimiento de pesimismo matutiano, de hostilidad, de soledad, de extrañeza, apreciable en toda la obra” (Gullón XII). Los temas más representativos de su narrativa son la guerra civil, la muerte, la infancia, la injusticia y el odio, la huida y el amor, la soledad y el aislamiento. En sus obras, la vida se caracteriza por un profundo pesimismo y sus personajes viven en la inseguridad, en la incertidumbre y desequilibrio permanente. Luchan por encontrar su propia personalidad –dado que nunca saben quiénes son con exactitud– al volver de perderla. Su única salvación, el único modo para llevar una vida feliz es conocerse a sí mismo y vivir en armonía con su personalidad. La escritora española consigue unir, de un modo impresionante, la realidad y la fantasía en sus obras.

Los niños y en general los protagonistas jóvenes en los cuentos de Ana María Matute se presentan aislados. Este tipo de aislamiento parece ser una técnica de la escritora porque de esa manera puede presentar al niño ideal que a través de su imaginación vive en un mundo ideal. Todo tipo de amenaza proveniente del mundo hostil de los adultos queda excluida de ese mundo formado por la fantasía de los jóvenes. El mundo adulto, un mundo deshumanizado, no puede comprender el mundo creado por los jóvenes ni formar parte de él. Los adultos, faltos de fantasía, dado el aislamiento que Ana María Matute proporciona a esos niños, quedan marginados y esclavos de su propia realidad social.

En “El niño de los hornos” la escritora presenta los sentimientos y el comportamiento de un niño que llega al punto de quemar a su hermano recién nacido en su horno de juguete, porque sus padres se dedican a los cuidados del pequeño. La soledad en este cuento flota por el aire como resultado del cambio de conducta del padre tras la llegada del nuevo miembro de la familia. El niño mayor, de repente, deja de ser el centro de la familia porque un bebé exige devoción y tiempo, por ello se siente aislado, fuera de lo que sucede en su casa y consecuentemente ahogado en la soledad. Su solución es la de eliminar la causa que lo aleja del amor paternal.

En este cuento Ana María Matute critica a los adultos como responsables de los sentimientos enfermizos del niño, porque han creado un mundo deshumanizado que no respeta el mundo infantil y hieren grandemente sus sentimientos. “El niño de los hornos” es un cuento en el que se ve claramente el daño que el adulto puede causar en el alma infantil. La dureza del niño-protagonista es resultado de los celos que el niño siente a causa del nacimiento de su hermano y por el comportamiento de los padres hacia él, que evidencia la soledad del niño.

Al niño que hacía hornos con barro y piedras le trajeron un hermano como un conejillo despellejado. Además, lloraba. El niño que hacía hornos vio las espaldas de todos. La espalda del padre. El padre se inclinaba sobre el nuevo y le decía ternezas. El

niño de los hornos quiso tocar los ojos del hermano, tan ciegos y brillantes. Pero el padre le pegó en la mano extendida (Matute 79).

El padre, además de la discriminación que muestra hacia su hijo, cuando ve su acto se enfurece. Entonces sin pensar en las consecuencias “le pegó”. Con esta actitud hiere aún más los sentimientos del niño y le hace sentir más solo y abandonado. Por eso, siguiendo el ejemplo de la dureza de su papá intenta eliminar el problema:

A la noche, cuando todos dormían, el niño se levantó con una idea fija. Fue al rincón oscuro de la huerta, cogió ramillas secas y las hacinó en su hornito de barro y piedras. Luego fue a la alcoba, vio el brazo de la madre largo y quieto sobre la sábana. Sacó de allí al hermano y se lo llevó, en silencio. Prendió su hornito querido y metió dentro al conejo despellejado (Matute 79-80).

En este mundo de los adultos el niño se siente solo y desamparado porque la figura del padre-protector está ausente o indiferente sin cumplir la función principal de los padres que es proteger y formar el carácter de los hijos. Ellos mismos han formado el carácter “tonto” de su niño y su presencia es más figurativa que decisiva.

El cuento “Rafael” de la colección *El río* de Ana María Matute tiene como protagonista al propio Rafael; un chico mentalmente atrasado que trata de sobrevivir en su propia soledad, marginado, excluido por todos, privado del amor de su familia y obligado a soportar la crueldad de la sociedad en la que vive.

Pero Rafael era distinto, y por ello resultaba un estorbo para la familia. En consecuencia, lo mandaron a las montañas, con el rebaño, y muy raramente bajaba al pueblo. (Mullen 50)

Rafael intenta tener contacto con la gente que lo rodea porque es la naturaleza del hombre buscar comunicación, pero a causa del comportamiento cruel de los otros se ve obligado a vivir totalmente solo. A pesar de su estado mental, Rafael con su dulzura logra el cariño del narrador y de su padre. Estos dos personajes son los únicos que pueden entender la necesidad del contacto social del ser humano.

Yo recuerdo muy bien a Rafael... A causa de estas cosas especiales que hacía y decía, le apartaban sus hermanos y sus padres. Pero, por ello mismo, se atraía nuestro afecto... Cuando... le llamábamos... él cantaba. Según decían las personas mayores lo hacía muy mal, y las criadas lloraban de risa oyéndole. Pero a nosotros nos gustaba...

Rafael quería mucho a mi padre. Únicamente con él tenía confianza y le comunicaba secretos. (Mullen 50)

La trama del cuento transcurre entre el antes y después de la guerra civil española. Al terminar la guerra “todo había cambiado menos Rafael” (Mullen 51). La gente, a causa de la difícil situación que pasaba España, se hizo menos cortés y menos tolerante. A ese cambio lo único que pudo anteponer Rafael fue su exagerada imaginación.

A Rafael se le ha metido en la cabeza que todos los niños rubios del pueblo, son hijos suyos...

Había, en especial, dos niños muy rubios a los que adoraba...

El padre de Alfredín y Mateo se ha cansado ya de esa historia... Le agarró por una oreja, y le molió a palos, con una estaca así de gorda. (Mullen 51)

Esta imaginación fue la razón que obligó a Rafael a vivir solo condenado a un aislamiento tanto mental, como físico.

Rafael no encontró nunca su amor. No le volvimos a ver... Cayó enfermo, permanecía encerrado en su casa, y solo los días de la Cruz,..., se asomaba a la ventana. Su rostro, cenizoso y triste era como el de un desconocido. (Mullen 51)

Concluyendo se puede afirmar que aunque Rafael tiene todas estas obsesiones, pues no puede pensar de manera razonable, es la falta de cariño por parte de su familia y de la gente de su ambiente social así como la marginación en la que lo obligaron vivir, lo que forma el hilo conductor de este cuento (Pandís Pavlakis 66).

La obra de Juan Carlos Onetti si bien no ofrece innovaciones estilísticas o estructurales en la narrativa de su época, lo cierto es que su producción literaria fue admirada por la agudeza de su indagación psicológica y por esa filosofía pesimista que concluye en la falta de esperanza y la imposibilidad humana de afrontar las dificultades de la sociedad (Bellini 488). Sus novelas y cuentos necesitan un lector paciente dispuesto a reflexionar y a participar de la inquietud y angustia de los personajes. La visión pesimista es una característica primordial de su obra. Sus personajes están condenados a vivir en una sociedad que odia (tanto él como sus personajes) y los únicos valores que tienen son los antivalores (valores no aceptados) de esa sociedad (Bellini 488).

“La casa en la arena” es un cuento representativo del autor en el que encontramos el tema de la soledad. En esta obra un narrador en tercera persona describe los intentos del protagonista Díaz Grey de “reconocerse en el único recuerdo que quiso permanecer en él, cambiante, ya sin fecha” (Onetti 163). El doctor Díaz Grey vive en un ambiente insoportable y se refugia en los recuerdos del pasado para poder sobrellevar el presente. Así asocia la sensación del perfume de una mujer del pasado con los sucesos posteriores. Este personaje vive en una soledad asfixiante que lo obliga a idealizar el pasado, pero el futuro nunca confirmará sus expectativas.

“... terminaría por admitir que el perfume de la mujer -...- contenía y cifraba todos los sucesos posteriores, lo que ahora recordaba desmintiéndolo, lo que tal vez alcanzara su perfección en días de ancianidad.” (Onetti 163)..

La pasión que vive el personaje se intensifica con esos recuerdos, pero tanto la sensación del perfume como su recuerdo, no forman nada más que el objetivo que nunca alcanzará.

Díaz Grey vive en el cuento entre recuerdos y realidad, siempre en una soledad absoluta teniendo poca relación con los demás personajes. Lo único que rompe el

encierro de la casa en la arena es cuando Díaz Grey ve las huellas del Colorado en la arena.

En el cuento existe un fatalismo en el comportamiento del protagonista Díaz Grey que proviene de la reducción de las alternativas que le ofrece el futuro y su aceptación fatalista del destino.

La existencia de Molly (la figura femenina) en el cuento nos da la posibilidad y nos ofrece la ocasión de entender mucho mejor la soledad en la que vive el protagonista. Molly rechaza el anillo ofrecido por Díaz Grey y casi obliga al protagonista a esconderlo y no esperar más de la vida. Al final del relato la acción cambia hacia el actual presente, pero Grey sigue viviendo en la sociedad de sus recuerdos de un modo fatalista sabiendo que fueron verdad los momentos en los que renunció al amor de Molly y no puede más que vivir en sus pensamientos, en su soledad y marginado de todos.

Para terminar hemos de apuntar que los dos escritores a través de la soledad que caracteriza la vida de los personajes critican la sociedad contemporánea y presentan los problemas de los seres humanos. Pero eligen cada uno su propio camino. Ana María Matute, aunque muchas veces acusada por su pesimismo, con sus jóvenes protagonistas presenta uno de los problemas más importantes de la sociedad, la soledad, a través de los orígenes del problema. El cambio de comportamiento de los padres o el estado mental de Rafael originan su propio aislamiento. De esa manera deja abierta una pequeña ventana hacia la solución del problema, porque el primer paso hacia la solución es saber las raíces. Onetti, por otro lado, con un modo mucho más complicado, mezcla la realidad del presente con la imaginación, o mejor dicho con los recuerdos del pasado. Esos recuerdos no forman parte del origen del problema de la soledad, sino certifican el aislamiento de su protagonista. Su héroe acepta su condición de soledad, intenta vivir con ella y, a través de sus recuerdos espera un cambio que nunca viene. Ese tipo de fatalismo y obediencia al destino obliga al lector a aceptar que nada puede cambiar. La verdad es que ambos autores no pueden aguantar la sociedad en la que viven, la odian y esa actitud se ve claramente dentro de sus cuentos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia, S.A., 1997.
- Burgos, Fernando, ed. *El Cuento Hispanoamericano en el siglo XX*. Tomo I. Madrid: Clásicos Castalia, 1997. Impreso.
- Matute, Ana María. "El niño de los hornos". *Los Niños Tontos*. Barcelona: Destinolibro. 1986. 79-81. Impreso.
- Matute, Ana María. *Primera Memoria*. Madrid: Destino, 1996. Impreso. Clásicos Contemporáneos Comentados 6.
- Mullen, Edward, y John Garganigo. *El Cuento hispánico*. 7ª edición. New York: Mc Graw Hill, 2008. Impreso.
- Onetti, Juan Carlos. *Onetti Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994. Impreso.

- Pandis Pavlakis, Efthimia, Carlos Alberto Crida Álvarez y Dimitris Drosos. *Introducción a la literatura*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2010. Impreso.
- Redondo Goicoechea, Alicia. *Ana María Matute (1926-)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2000. Impreso. Biblioteca de mujeres 19.
- Vassileva Kojouharova, Stefka. “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de posguerra”. *Compás de Letras: Monografías de literatura española, Ana María Matute* 4(1994): 39-53. Impreso.

VI

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS
(1911-1969)



José María Arguedas (1911-1969)

EL ESCRITOR PERUANO JOSÉ MARÍA ARGUEDAS EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

EUGENIO CHANG-RODRÍGUEZ
City University of New York

En esta presentación me propongo rendirle homenaje al escritor peruano José María Arguedas (1911-1969) en el Centenario de su nacimiento: analizaré el valor estético de su original narrativa neindigenista y daré su trasfondo histórico.

LA VIDA DEL ESCRITOR EN CUATRO PÁRRAFOS

José María Arguedas nació en un hogar de clase media de la ciudad andina de Andahuaylas, al sudeste de Lima, y antes de cumplir los tres años de edad quedó huérfano de madre. Al volverse a casar su padre, 1917, comienza la vida trágica de nuestro autor. Durante las frecuentes ausencias de su progenitor para ejercer su profesión de abogado itinerante, la madrastra y el hermanastro del huérfano lo obligaban a vivir con los sirvientes amerindios. De ellos, el niño aprendió el quechua y comenzó a familiarizarse con su cultura, que amplió después en diferentes zonas serranas recorridas a caballo. Luego de perder la falange del pulgar derecho en 1925 pasó dos años de estudiante interno en una escuela religiosa andina antes de completar tardíamente la educación secundaria en otros colegios serranos y costeños. A los veinte años de edad ingresó a la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos. En 1933 murió su padre, trabajó en el Correo Central y publicó “Warmá kuyay” [amor de niño], su primer trabajo literario recogido en *Agua* (1935)¹, colección de cuentos que obtuvo el segundo puesto en el concurso internacional convocado por una revista de Buenos Aires. Por participar en una protesta universitaria contra el general enviado por Mussolini para entrenar la policía peruana, José María fue encarcelado doce meses entre 1937 y 1938, amarga experiencia que noveló en *El Sexto* (1961), su segundo libro.

¹ Los tres cuentos que integran este libro son “Agua”, que le da el título al volumen, “Los escoleros” y “Warmá kuyay”. El libro obtuvo el segundo premio en el concurso internacional promovido por la *Revista Americana* de Buenos Aires. Después se tradujo al ruso, alemán, francés e inglés.

Las leves alteraciones síquicas sufridas en la niñez empeoraron en 1943 hasta desembocar en mayo de 1944 en una profunda crisis nerviosa que lo mantuvo neutralizado para escribir² por casi un quinquenio. Superada temporalmente la crisis, enseñó varios años en una escuela secundaria e hizo un breve viaje a México. En 1950 concluyó unos cursos universitarios de antropología y en 1953 fue nombrado jefe de estudios etnológicos del Museo Nacional de Historia y delegado en la primera semana del folclore americano celebrada en Chile.

En 1958 publicó *Los ríos profundos*³, su primer libro de gran éxito internacional. Ese mismo año optó en San Marcos al título de Bachiller de Letras en etnología, con la tesis “La evolución de las comunidades indígenas”, premiada por la UNESCO con una beca de siete meses de estudios etnológicos en España y Francia. Al retornar a Lima, su alma máter lo nombró profesor auxiliar de etnología, especialidad en la que se doctoró cinco años más tarde, con la tesis “Las comunidades de España y el Perú”.

José María Arguedas asumió la dirección de la Casa de la Cultura en 1963, la dirección del Museo de Antropología en 1964 y viajó a Estados Unidos, Italia, Francia y Chile en 1965. Al año siguiente, al cumplir los 55 años de edad, “bastante más” de los que había creído que podría vivir, aceptó de la Universidad Nacional Agraria el nombramiento de profesor principal a tiempo completo, pero la agudización de su vieja afección nerviosa lo llevó a intentar suicidarse⁴. Después realizó varios viajes a Argentina, Cuba y, sobre todo, a Chile, donde se casó con Sybilla Arredondo en 1968, empero la angustia existencial y el recrudecimiento de su crisis nerviosa le impulsó a pegarse un balazo en la sien cuando se encontraba en un aula de la Universidad Nacional Agraria. Después de agonizar varios días, falleció el 2 de diciembre de 1969.

OBRA NARRATIVA

Las obras de ficción que mejor muestran su desgarrada biografía y trágico derrotero espiritual de Arguedas son *Agua* (1935), *Yawar fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Todas ellas están transidas de sufrimiento personal, generado por el desarraigo y la dicotomía cultural⁵.

El desarrollo del arte narrativo arguediano comienza con “Warma kuyay” (1933). Este cuento, de trasfondo autobiográfico, está escrito con el punto de

² “En *Amaru* (Lima) 6 (abril-junio de 1966): 42.

³ (Buenos Aires: Losada, 1958).

⁴ Carta del 3 de abril de 1966 citada por Egardo J. Pantigoso, *La rebelión contra el indigenismo y la afirmación del pueblo en el mundo de José María Argueda* (Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1981) 43.

⁵ Como acertadamente señala Martín Lienhard, los dos niveles referenciales de la narrativa arguediana son el occidental y el andino; el primero se nutre de una racionalidad socioeconómica europea; el segundo extrae sus coordenadas e imágenes de la cultura oral andina. Lienhard 1982: 327-328.

vista del hijo de un gamonal, Ernesto, un adolescente de catorce años de edad que es a la vez narrador y protagonista. En el cuento “Agua” que le da nombre a la colección, el autor inició el lirismo evocativo mantenido en el resto de su producción; a la vez muestra cómo los amerindios oprimidos se aferran a sus mitos y tradiciones para efectuar la comunicación con la naturaleza por medio de la música, la poesía, las fiestas y el trabajo comunal. Su preocupación social es también evidente en el cuento “Los escoleros” al dar una visión más amplia del universo indígena desde la perspectiva de un mestizo bilingüe. La sequía y la distribución del agua constituyen el tema principal de los dos relatos. El monopolio de ese líquido por el gamonal condiciona el desarrollo de la trama narrada por el “niño Ernesto”, un mestizo simpatizante de la causa india. Su tragedia la viven los hijos de gamonales convertidos en izquierdistas y guerrilleros constantemente apesadumbrados por el peso de su clase.

En *Yawar fiesta*, la primera novela de nuestro autor, la acción se desarrolla en una capital de provincia, un escenario más amplio que el de la aldea y la hacienda de *Agua*. El conflicto gira en torno de la prohibición gubernamental de no permitir en la corrida la muerte del toro al que se le ha amarrado un cóndor a su lomo. Esta prohibición de la fiesta sangrienta contrapone al misti (patrón blanco o mestizo) y a la autoridad política impuesta por Lima. Todo ello muestra dos choques culturales paralelos, uno individual y otro geográfico: el indio contra el misti, la Sierra contra la Costa.

Si en *Yawar fiesta* el protagonista es la comunidad india, en *Los ríos profundos*, la segunda novela de nuestro autor, el protagonista es el narrador Ernesto, estudiante en un colegio andino, niño desadaptado, solitario, desgarrado por su condición bicultural. Su desconcierto se alivia cuando recuerda a los nativos que lo ampararon en su niñez; y se refugia en la ensoñación y en la comunicación con la naturaleza. Agobiado por el presente, conjura sus sufrimientos y convoca secretamente la protección de los personajes indios de la comunidad que lo había protegido⁶. La realidad pretérita, enriquecida por la memoria, es más placentera que la inmediata: son reminiscencias más vívidas y poéticas que el presente. Pese a estar consciente de su dualidad cultural, José María se identifica plenamente con el amerindio; penetra su mundo conceptual y muestra cómo concibe, percibe y siente el universo; acudiendo al mito, revela la fuerza omnipotente de las ideas y la esencia de objetos aparentemente inanimados; la música y el baile adquieren dimensión religiosa cuando facilitan la aprehensión del misterio de la creación. El capítulo dedicado al zumbayllu o trompo silbador (proveniente del cuento del mismo nombre) penetra el mundo mágico indígena.

Todas las sangres es considerada por Arguedas como su novela más importante. El narrador plasma un rostro muy auténtico del mundo indígena, esgrime una nueva técnica narrativa para mostrar mejor el macrocosmos andino y su propio

⁶ Ver, por ejemplo, la evocación de los alcaldes indios, don Maywa y don Víctor Pusa, en *Los ríos profundos* 1958: 29.

microcosmos (manera de ser, pensar y sentir). Cada personaje contribuye a diseñar la deseada sociedad integrada, auscultando los componentes raciales mayoritarios a fin de proponer solución a la crisis nacional y personal; intuye que encontrar respuestas a la problemática cultural peruana le ayudará a salvarse. En contraste con *Los ríos profundos*, la autobiografía no es la veta principal de *Todas las sangres*, porque el narrador se ubica en una perspectiva distante de la acción; emplea frecuentemente el diálogo, delinea bien los personajes y, por medio de distintos pronombres personales, presenta diferentes puntos de vista. Tres son los protagonistas: los hermanos blancos Bruno y Fermín Aragón de Peralta y el comunero indio libre Demetrio Rendón Willka. Bruno representa el viejo orden gamonal; Fermín se empeña en modernizar al país mediante la industrialización, el capitalismo y la incorporación del indio. Demetrio, en cambio, simboliza la alternativa indígena para resolver los problemas socio-económicos andinos. Aunque no se especifica el tiempo cronológico de la acción, las referencias y datos esparcidos indican que la historia se desarrolla después de 1931, año de la fundación en el Perú de los partidos comunista y aprista, a los cuales están afiliados algunos de los trabajadores. Al final, la obra insinúa la resurrección del amerindio y sugiere que la transformación del país se lleve principalmente en la ciudad, porque allí se concentra la mayor parte de la población y descansa la economía nacional. Como la zona costeña y sus ciudades pesan más en la economía del país que la región andina, Arguedas intuye que las batallas decisivas de la revolución integradora se realizarán en los centros metropolitanos de la costa: opinión diametralmente opuesta a la inicial tesis bélica de Sendero Luminoso.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, su novela póstuma, Arguedas intercala relatos, diálogos y diarios para desgranar ficción, mitos y autobiografía. El título proviene de los interlocutores míticos tomados de *Dioses y hombres de Huarochirí*, manuscrito quechua recogido a fines del siglo XVI y cuya primera traducción directa al castellano la hizo Arguedas. El zorro de arriba es el andino; el zorro de abajo es el hombre de la región yunga de la Costa, quien mejor articula la visión salvadora del futuro.

Chimbote, uno de los puertos pesqueros más grandes del mundo es el escenario donde conviven peruanos procedentes de los diversos rincones del Perú. Como Lima y otras metrópolis peruanas, Chimbote cambió radicalmente en los últimos cincuenta años del pasado siglo para convertirse en ciudades costeñas étnicamente indígenas⁷, en cuyas barriadas se concentran más amerindios que en los centros urbanos de la serranía, hecho que invita al autor a preguntar si con ello empezaba a cerrarse un ciclo y abrirse otro período de reintegración nacional (Arguedas 1971: 286-287).

En esta obra póstuma, nuestro autor empleó recursos de la nueva técnica narrativa joyceana, como cuando indaga en los conflictos interiores los valores

⁷ En Lima, por ejemplo, viven varios millones de ellos. El porcentaje de amerindios en la capital peruana es el más alto entre las ciudades latinoamericanas de más de dos millones de habitantes.

humanos, pero su visión del universo estuvo influida por el marxismo, según él mismo lo confirmó al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega un año antes de suicidarse (Arguedas 1971: 297-298).

CONCLUSIONES

La angustiada narrativa de José María Arguedas exuda la trágica existencia del autor. Su narrativa revalora la realidad multicultural peruana y su obra supera los esfuerzos evocativos, el enfoque folclórico y la simplificación maniqueísta de otros indigenistas. El enfoque arguediano es más global, su interpretación del hombre y su medio ofrece una nueva cosmovisión americanista; su testimonio personal realista incorpora la lengua, la música y el mito andinos.

El bilingüismo le ayudó a manejar dos niveles de comunicación: el habla corriente y la expresión estético-literaria. El objetivo principal del primero es la comunicación racional y afectiva; el del segundo, es estético. Por eso en su ficción recurre a dos discursos muy claros: 1) el que pretende o simula reproducir la conversación y los giros del habla coloquial de los personajes quechua hablantes de los relatos iniciales; y 2) el discurso literario evidente en los diálogos de su obra posterior. En el artículo “Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo” (1939) reveló tanto su dilema comunicativo de mestizo bicultural como su dificultad para decodificar el discurso quechua de sus interlocutores. Arguedas estuvo consciente de no ser ni lingüista ni filólogo, sino un entusiasta conocedor de las riquezas expresivas del quechua y sus límites. Arguedas se expresaba con un castellano afectado a veces por la sintaxis y vocabulario quechuas. *Agua*, por ejemplo, muestra el primer plano lingüístico de su narrativa. Evidentemente, la interferencia lingüística del castellano que usa en su narrativa es más creación artística suya y no un fiel reflejo del castellano en contacto con el quechua.

José María dejó testimonio de cómo su castellano le parecía insuficiente para interpretar el mundo indígena y su propia ambivalencia cultural. En los primeros siete cuentos suyos, incluso en “Warma kuyay”, se esfuerza para encontrar un vehículo expresivo adecuado. Si bien fue redactado en castellano literario, el relato permite ver la ambivalencia e inseguridad lingüística del autor cuando pone entre comillas la pronunciación indígena de ciertas palabras (“abugau”, “endio”), práctica que abandonará en obras posteriores. Como ya hemos señalado, en los otros dos cuentos de su primer libro (“Agua” y “Los escoleros”) la evolución narrativa arguediana se evidencia cuando muestra una visión más amplia del universo indígena. Si el indigenista tradicional trató de imitar el habla del indio registrando interferencias solo en el nivel léxico español, Arguedas lo amplió con modificaciones léxicas y sintácticas. Puso en boca de sus personajes indios un castellano muy particular que en realidad los indios no emplean entre ellos ni con los mestizos ni con los blancos.

Debido a su constante lucha para afinar el instrumento lingüístico, nuestro autor reescribió *Yawar fiesta*, como antes había hecho con las narraciones de *Agua*. Publicó dos versiones de esta novela: la primera en 1941 y la segunda en 1958.

Para facilitar la lectura, en la segunda edición suprimió varias palabras quechuas, redujo el número de quechuismos y reemplazó el glosario final con notas a pie de página y paréntesis explicativos.

Con su lenguaje singular e información autobiográfica, Arguedas logró representar el mundo nativo con verosimilitud. Se situó en el microcosmo indígena y desde ahí describió el macrocosmo. Las ideas y los sentimientos del narrador, su alegría y furia coinciden con los de los indios. Su sincretismo y cosmovisión mítica del universo le ayudaron a perfeccionar su arte de escribir. A veces hizo que el quechuahablante se expresara en castellano con fluidez, como si lo hiciera en su lengua materna. De esta manera el lector no se percata del doble código comunicativo manipulado por el autor.

En último análisis, el lenguaje de Arguedas es evocativo, saturado de imágenes plásticas. Para él, la novela de los individuos se borra por el drama de las clases sociales; los personajes simbolizan las fuerzas en juego, representan a su clase, a los mundos irreductibles e implacables del terrateniente blanco y de sus vasallos amerindios. Entre ambos actúa el mestizo, generalmente venal, al servicio del patrón, aunque a veces socorra a su medio hermano y se esfuerce por ayudarlo. Arguedas incorpora en su narrativa la técnica cinematográfica llevada a la literatura por John Dos Passos en *Manhattan Transfer*. También aprovecha las descripciones y caracterización de los personajes empleadas por William Faulkner, la renovación artística de Joyce y la introspección de Proust, además de recurrir a la técnica de la mirada retrospectiva (*flash back*), al monólogo interior, al soliloquio, a los juegos espacio-temporales, a la meticulosa selección de variados registros lingüísticos y al desplazamiento y variabilidad de distintos puntos de vista narrativos. Este arte de narrar tan singular es uno de los sustentos formales de su aproximación al mundo andino. Arguedas lo percibió como materia prima generadora de ficciones literarias e ideológicas y en ese contexto procuró desanudar sus conflictos mediante la escritura autobiográfica, intentando una especie de liberación por la palabra escrita. El lirismo de la narrativa arguediana lo producen la permanente tensión entre sus dos mundos (el andino y el costeño) y dos lenguas (el castellano popular y el español con resonancia quechua). Su habilidad interpretativa del discurso del personaje quechuahablante es una proeza lingüística identificable tanto en sus novelas y cuentos, como en sus traducciones de poemas y relatos quechuas al español.

La extensa y constantemente enriquecida bibliografía sobre José María Arguedas revela la vigencia de este gran escritor. Arguedas comunicó a sus lectores e interlocutores su trágica experiencia en una nación en formación, su literatura, música, mitos, su propia visión del mundo. La narrativa de Arguedas innova el arte de novelar incorporando elementos de la cultura quechua (lingüísticos y socioculturales), particularmente en *Los zorros*, obra en la que intercala magia y mitos andinos, diálogos múltiples y fragmentos autobiográficos insertados en sus *Diarios*. En los diálogos de los *Zorros* actúan los protagonistas y antagonistas de la historia de Chimbote. Su intento de destruir la forma de la novela occidental podría relacionarse con la liberación nacional, como lo sostiene Martín Lienhard

(1982, 26), al referirse al proceso de descolonización cultural manifestado por Arguedas mediante la introducción en los Zorros de la lengua andina puesta en boca de los migrantes nativos del interior, ahora convertidos en protagonistas históricos del puerto de Chimbote, y ofreciendo una dimensión utópica de las festividades nativas retocadas con acciones paródicas y carnavalescas (Rowe 2010 p. 69).

JOSÉ MARTÍ Y JOSÉ MARÍA ARGUEDAS EN NUEVA YORK¹

RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ
City University of New York (CUNY)

José Martí (1853-95), el escritor y político cubano, y José María Arguedas (1911-69), el literato y antropólogo peruano, compartieron similares preocupaciones. Parafraseando unos versos del autor caribeño, ambos echaron su suerte con “los pobres de la tierra”; los dos miraron con preocupación el futuro de sus respectivos pueblos ante la modernización y la amenaza de un imperialismo ya territorial, ya cultural. Martí y Arguedas conocieron la ciudad de Nueva York, escribieron sobre ella y reflexionaron sobre esa gran urbe. El presente ensayo propone analizar la reacción del cubano y del peruano ante la masificación y la expansión urbanística representada por esa ciudad en dos momentos históricos, finales del siglo XIX y mediados del siglo XX. En el caso de Martí acudiré a su obra poética en tanto esta ofrece una visión más íntima de la relación del cubano con la ciudad; en el caso de Arguedas analizaré la carta que escribió a raíz de su viaje de 1965 a la Gran Manzana, como afectuosamente se denomina hoy día a esa urbe. Propongo que las observaciones de ambos y su relación con la ciudad –en cuanto al cubano, una larga residencia, y en cuanto al peruano, una visita– anticipan problemas de la modernidad tales como la despersonalización, el aislamiento, la cultura de masas y la pérdida de valores tradicionales; muchas de estas cuestiones han sido replanteadas por la globalización y el desarrollo tecnológico de la posmodernidad. Al mismo tiempo, las observaciones de estos autores nos ofrecen una mirada íntima –hacia adentro– del sentir de cada uno ante estos fenómenos y su impacto. Dividiré el ensayo en tres secciones: 1) el motivo por el cual los dos escritores visitaron Nueva York; 2) las fuerzas que empujaron los cambios en esa urbe en las épocas indicadas (finales del siglo XIX y media-

¹ Una versión abreviada de este ensayo apareció en *Arguedas Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra*. Eds. Gladys Flores Heredia, Javier Morales, Marco Martos Carrera. Lima: Academia Peruana de la Lengua/ UNMSM, San Marcos Editorial, 2011.

dos del XX); y 3) el comentario de “Amor de ciudad grande”, poema de Martí recogido en la colección póstuma *Versos libres* (1913), y del ensayo “Nueva York y Quito” de Arguedas, publicado en “El Dominical” de *El Comercio*, el 17 de octubre de 1965, textos donde encontramos las reflexiones de ambos autores sobre la urbe norteamericana.

1. MOTIVOS DEL VIAJE

Como es bien conocido, en 1869 Martí fue condenado a presidio por su adhesión a la causa independentista cubana. Gestiones de familiares y amigos consiguieron que pasara a España, donde completó sus estudios de derecho en la Universidad de Zaragoza, para después viajar a México (1874) y reunirse allí con sus padres. Martí inició la travesía transatlántica en Le Havre, desde donde pasó a Southampton y se embarcó como pasajero de tercera clase en el vapor Celtic. Llega a Nueva York el 14 de enero de 1875 y permanece en la ciudad doce días (del 14 al 26 de enero) para continuar a Veracruz y seguir por tren a la capital azteca. Esta fue su primera y breve visita a Nueva York. De nuevo Martí es deportado a España en 1879 (con orden de traslado a Ceuta, luego conmutada). A mediados de diciembre de ese año escapa a París y el 20 de ese mes se embarca en el buque-correo Francia para llegar a Nueva York el 3 de enero de 1880 e iniciar una larga estadía (1880-95) en la ciudad, combinada con una militancia por la independencia de Cuba que lo llevó a diferentes puntos de los EE. UU. (Filadelfia, Ibor City, Tampa, Ocala, Jacksonville, Cayo Hueso, New Orleans) y a otros países (Haití, Jamaica, República Dominicana, Costa Rica, Venezuela) donde residían y conspiraban los emigrados cubanos. En octubre de 1884 se reúne en el Hotel de Madame Griffou, hoy día un restaurante de moda, con los generales Máximo Gómez y Antonio Maceo con quienes en principio discrepó en cuanto a la conducción de la lucha por la independencia en Cuba (Hidalgo Paz). Como es bien conocido, en esta época neoyorquina escribió buena parte de su obra e hizo traducciones del francés y del inglés al castellano. Entre estas destaca, por su coincidencia con Arguedas en la defensa del indígena, su traducción y edición (1888) de *Ramona* (1884), la novela de Helen Hunt Jackson (1830-85) donde se representa el trágico destino de los nativos americanos desplazados por la expansión hacia el oeste de los colonos y las ambiciones territoriales sintetizadas en la política del “Manifest destiny” de los EE. UU.

El viaje de José María Arguedas se realiza en circunstancias muy diferentes. En 1965, después de renunciar a la dirección de la Casa de la Cultura y publicar *Todas las sangres*, se desplaza a los EE. UU. invitado por el Departamento de Estado y dicta conferencias en diferentes universidades (Washington, Indiana [Bloomington], Cornell, California [Berkeley]); en este contexto de gira académica, organizada en torno a la sede universitaria de los antropólogos norteamericanos que Arguedas había conocido en San Marcos, ocurre su visita a Nueva York. En un artículo de 1983 John V. Murra caracterizó este periplo de “hazaña” porque el consulado norteamericano en Lima le había negado varias veces la

solicitud de visa al ilustre intelectual.² Sin embargo, esta no fue su primera visita a Nueva York. Al respecto Murra describe una reunión con Arguedas en 1962, en el aeropuerto de esa ciudad, cuando este hizo escala allí en viaje a Alemania. El encuentro se desarrolló en el recinto internacional porque, como Arguedas carecía de visa, no le permitieron salir de este ámbito restringido y vigilado. En sus memorias Murra nota el interés de Arguedas en visitar los Estados Unidos, sus “ilusiones” sobre el pueblo norteamericano y el sistema democrático, predilecciones, aclara el antropólogo rumano-norteamericano, compartidas por otros intelectuales de su generación quienes, consternados por la amenaza del fascismo en Alemania y España, siguieron atentamente los eventos de la Segunda Guerra mundial. Igualmente, agrega Murra, se observa el interés del autor peruano en la cultura norteamericana en su insistencia por incluir materiales de países anglófonos durante los diez años que dirigió la revista *Folklore Americano*, publicación del Instituto Panamericano de Historia y Geografía (Murra y López-Baralt 267-70).³ Cabe preguntarse sobre la urbanística de Nueva York cuando los dos escritores visitaron la ciudad, uno a fines del siglo XIX y el otro a mediados del XX.

2. NUEVA YORK A FINES DEL SIGLO XIX Y MEDIADOS DEL XX

Durante los años precedentes a la primera visita de José Martí (1875), Nueva York se constituyó modernamente como ciudad con la elección de Fernando Wood como el primer alcalde de Tammany Hall (1855).⁴ En la década de los sesenta del siglo XIX, hubo severos disturbios por luchas entre pandillas rivales –the Dead Rabbits Riots (1857)–; entre quienes resistían la conscripción durante la Guerra Civil (1861-65) norteamericana –the Draft Riots (1863)–; y entre protestantes y católicos irlandeses –Orange riots (1870, 1871)–. No obstante la corrupción en Tammany Hall, en este periodo comenzaron a funcionar tres instituciones de gran importancia, el Museo Americano de Historia Natural (1869), el Museo Metropolitano de Arte (1870), la Ópera Metropolitana (1880), lo cual elevó el nivel cultural de la urbe, deseosa de competir con París y Londres. Los tres establecimientos lograron su auge a partir de 1880, cuando Martí se estableció en Nueva York.

Facilitada por el subsuelo rocoso, en esta época se inició la construcción de edificios altos, los famosos “rascacielos”, representativos de la ciudad; por muchos años el American Surety Building (100 Broadway) (**Ilustración 1**), diseñado por el arquitecto Bruce Price, terminado para 1896 y hoy día considerado un edificio histórico, tuvo el título del más alto del mundo (Postal y Dolkart 2003: 12). Igualmente, los periódicos neoyorquinos –Martí fue corresponsal de *The*

² La información apareció en un artículo originalmente publicado en la *Revista Iberoamericana* No. 122 (enero-marzo 1983): 43-54 y después recogido en *Las cartas de Arguedas*, volumen editado por el propio Murra y Mercedes López Baralt.

³ Para otros datos sobre la biografía de Arguedas, véase Pinilla (1994).

⁴ Este resumen sobre la Nueva York del siglo XIX sigue a Jackson, *Encyclopedia of New York City* (2010) y a Burrows y Wallace, *Gotham: A History of New York City to 1898* (1999).

Hour and *The Sun*—, leídos con avidez en otras partes de los EE. UU. y dominados por figuras como Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst, se convirtieron en prensa nacional. Los inmigrantes de múltiples países que a partir de 1892 comenzaron a entrar por Ellis Island bajo el vigilante ojo de “Lady Liberty” (1886), se hacinaron en tugurios e ingresaron a un mercado laboral donde los magnates de la ciudad los explotaban, ofreciéndoles sueldos de hambre. A todo ello debemos agregarle la prostitución imperante, la corrupción de Tammany Hall y la influencia de elementos criminales que supieron insertarse en la maquinaria política para extorsionar a los recién llegados y suprimir por la fuerza a las incipientes organizaciones sindicales. La separación entre la burguesía establecida y los nuevos neoyorquinos era marcadísima; ambas esferas coexistían sin que la primera pareciera percatarse de la segunda. La situación cambió con la publicación del primer libro de periodismo gráfico, *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (1890) de Jacob Riis, amigo de Theodore Roosevelt, el futuro presidente de los EE. UU. (**Ilustración 2**). El libro denunció la explotación de los obreros —muchos eran niños— en las maquiladoras o *sweatshops*, divulgó sus espantosas condiciones de vida en tugurios oscuros y antihigiénicos, y también ofreció un plan para resolver estos problemas.

Para 1884, año en que Martí estaba bien establecido en la ciudad, el 70% de las importaciones a los EE. UU. pasaba por el puerto de Nueva York. La ciudad se convirtió en un importante centro bancario; tal auge, como era de esperarse, se reflejó en el aumento del costo de los terrenos en Manhattan, hasta hoy día entre los más costosos de la nación. La inauguración del Brooklyn Bridge (**Ilustración 3**) en mayo de 1883, sobre la cual Martí escribió un enjundioso ensayo,⁵ (*Martí, Escenas* 168-180) amplió el área de la ciudad por medio de la incorporación de otros distritos o *boroughs* vecinos; para 1898 Nueva York ya estaba constituida, exactamente como hoy día, por los distritos de Manhattan, el Bronx, Brooklyn, Queens y Staten Island, con la diferencia de que entonces los dos últimos eran enclaves rurales. A grandes trazos, esta fue la ebullente y compleja urbe, en franco estado de crecimiento y modernización, sobre la cual Martí escribió y sintió, como veremos, tanto admiración como repudio.

Cuando José María Arguedas visitó Nueva York (1965), ochenta y cinco años después de José Martí, encontraría una urbe en pleno apogeo, ya convertida en capital de la banca y de la bolsa. A raíz de la Segunda Guerra Mundial, Nueva York se proyectó como un gran centro cultural y de negocios. En Manhattan, en la zona de *mid-town*, se construyeron aceleradamente modernísimos rascacielos para albergar oficinas de compañías nacionales y extranjeras —a Arguedas, como veremos, le llamó mucho la atención el edificio Panamericano— (**Ilustración 4**). La zona este de la ciudad ya había cambiado totalmente transformándose en un lujoso barrio residencial; para atender a esta nueva clientela, la Avenida Madison se adornó con elegantes tiendas y boutiques. Igualmente, surgieron nuevos mu-

⁵ “El puente de Brooklyn”, *La América* (Nueva York), junio de 1883.

seos mientras los antiguos aumentaron sus colecciones, contribuyendo a hacer de la ciudad un centro cultural que rivalizaba con París y Londres. Al mismo tiempo, decayeron los trabajos manufactureros y se incentivó una economía basada en el servicio. La clase media abandonó la ciudad para ir a vivir en los suburbios, más allá de los límites de la urbe; estas zonas suburbanas ofrecían casas a precios más módicos y buenas escuelas. Como consecuencia de este cambio y para facilitar la comunicación entre la ciudad y las zonas aledañas en New Jersey, Connecticut y Long Island, se construyeron puentes, túneles y vías expresas. Al mismo tiempo que la clase media se relocaba, llegaron a Nueva York en busca de mejores oportunidades, puertorriqueños y afroamericanos, estos últimos provenientes de los estados sureños (Mele 11-12). Los nuevos migrantes marcaron su territorio y se establecieron en enclaves donde predominaba su grupo étnico y, en el caso de los extranjeros, se empleaba su idioma. El caso más típico es el de “El Barrio” o “Spanish Harlem”, situado en la zona noreste de Manhattan, a partir de la calle 96, área donde primero se asentaron los puertorriqueños, y después otros inmigrantes latinoamericanos.

3. “AMOR DE CIUDAD GRANDE” DE MARTÍ Y “NUEVA YORK Y QUITO” DE ARGUEDAS

Si bien Martí escribió muchas páginas sobre Nueva York y los acontecimientos y actividades culturales de la ciudad, entre ellos sobresale el poema “Amor de ciudad grande” por resumir el contradictorio sentir del cubano sobre la gran urbe y su reacción ante la modernidad.⁶ El primer verso: “De gorja son y rapidez los tiempos”⁷, anuncia el tema a tratar y marca el tono: los tiempos son de celebración y celeridad. Como han comentado otros estudiosos, la voz poética acentúa el carácter celebratorio aludiendo a tres invenciones: el teléfono (“corre cual luz la voz”), el pararrayos (“... en alta aguja./ Cual nave despeñada en sirte horrenda, Húndese el rayo”) y la navegación en globos aerostáticos⁸ (“... y en ligera barca/ El hombre, como alado, el aire hiende.”) (65). En este ambiente de alegría y desenfreno, marcado por la vida acelerada y los descubrimientos científicos, el amor pierde su misterio: lo espiritual queda atrás y se pone el acento en satisfacer los placeres de la carne. Por ello el amor muere “sin pompa ni misterio. . . apenas nacido, de saciado” (65). Centrado en los aspectos materiales y la rápida satisfacción, el ser humano tampoco reconoce el dolor y de ahí que en el último verso de la primera estrofa los pechos y carnes rotos se reduzcan a “frutillas estrujadas” (65). La segunda estrofa continúa la meditación sobre el amor en la gran ciudad y le sirve a la voz lírica para mirar al pasado y reflexionar sobre valores tradicionales, desdeña-

⁶ Fernando Operé (2003) estudió el poema desde una nueva perspectiva, la transnacionalista, mientras que González Echevarría (1983) lo situó estéticamente.

⁷ Cito por la recopilación de Biblioteca Ayacucho (1968), e indico entre paréntesis las páginas correspondientes.

⁸ En 1853 se hicieron las primeras fotografías de París en globos aerostáticos y así surgió la fotografía aérea; estos también se emplearon para espiar en la guerra franco-prusiana (1870-71), en la de la Triple Alianza (1865-70: Argentina, Brasil y Uruguay contra Paraguay) y en la Guerra Civil de los EE. UU.

dos en la moderna urbe. Los primeros dos versos explican cómo se ama, en qué lugares y cuál es la consecuencia: “Se ama de pie, en las calles, entre el polvo/ De los salones y las plazas; muere/ La flor el día en que nace” (65). Las siguientes estrofas presentan las relaciones amorosas como eran antes: pausadas, tocadas de inocencia y espiritualismo. Sin embargo, la voz poética está consciente del cambio cuando pregunta: —“Ea, que son patrañas! Pues ¿quién tiene/ Tiempo de ser hidalgo?” (65)— para después volver a lamentarse del apresuramiento, de la estéril abundancia, por medio de imágenes donde los cuerpos, por haber apurado la vida, son deshechos, jirones dignos únicamente de la fosa. Por medio de la referencia a las “almas”, o sea, a las personas, se establece un contraste con las frutas del campo que, sazonadas con el paso del tiempo, dan “la almíbar dulce” y rebosante, y las de la plaza citadina, maduras por los “brutales golpes” del labrador (65-66). De este modo se precisa el impacto de la vida en la ciudad, a la vez que se establece un contraste entre el comportamiento de quienes aceptaban el curso pausado de eventos y sentimientos, y la nueva conducta de otros, marcada por el vacío y el apresuramiento de la gran ciudad donde sacian sus apetitos.

Las consecuencias de este malvivir las detalla la voz poética en la tercera estrofa: “ La edad es ésta de los labios secos! / ¡De las noches sin sueño! ¡De la vida / Estrujada en agraz!” (66). De las tres comparaciones, la más sorprendente es la última donde a la vida, como a una fruta, se la exprime antes de llegar a su madurez, y, por tanto, no puede satisfacer plenamente, no puede brindar lo mejor. Horrorizado, el espíritu se esconde. Por ello el sujeto lírico, consciente de estos peligros, concluye:

¡Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena
De copas por vaciar, o huecas copas!”

.....
Tomad vosotros, catadores ruines
De vinillos humanos, esos vasos
Donde el jugo de lirio a grandes sorbos
Sin compasión y sin temor se bebe!
¡Tomad! ¡Yo soy honrado, y tengo miedo! (65-66)

La imagen del “jugo del lirio” remite a la pureza asociada con esta flor ahora aprovechada por seres ruines, únicamente interesados en saciar sus apetitos. Espantado, el hablante lírico condena el comportamiento de quienes han sido moldeados por la gran urbe; igualmente, marca distancia de ellos acudiendo a la ética (es “honrado”) y señalando su temor (tiene “miedo”) ante las consecuencias de tal conducta.

Por su parte, el ensayo de Arguedas ofrece un contraste entre dos ciudades, Nueva York y Quito.⁹ Por un lado, nota los edificios, califica a Nueva York de “monstruo demasiado tenso y harto” (EC) y expresa compasión por sus habitan-

⁹ Carmen María Pinilla me facilitó el ensayo original de José María Arguedas en copia escaneada de “El Dominical” de *El Comercio* (Lima), 17 de octubre de 1965. Cito a Arguedas por esta fuente e indico entre paréntesis las iniciales EC.

tes; por otro, admira la ciudad por ser obra del ingenio humano y señala, como Martí, su carencia de valores espirituales. El autor de *Los ríos profundos* observa que, entre los rascacielos, le llamó más la atención el de la Panamerican¹⁰ (**Ilustración 4**), por entonces el edificio comercial más grande del mundo: se elevaba, comenta el escritor peruano, “durante la noche como una columna rígida pero vivificada por la iluminación eléctrica, sobre el oscuro cuerpo del edificio de la Estación Central del Ferrocarril¹¹ que tenía una sola ventana con luz en su gran mole apagada” (EC). Señala también las características urbanísticas de Nueva York y llama “monstruos felices” a los puentes, carreteras y rascacielos de la ciudad; estas construcciones, explica Arguedas, nos hacen olvidar el paisaje natural –las montañas, los ríos, los arbustos, los abismos–; también nos distancian del canto de los pájaros “y de los hombres que contemplan . . . en silencio su propio corazón” (EC). Al paisaje natural lo sustituye el urbanismo artificial; la vida en el primer ambiente permite la meditación y la introspección; en el segundo, las personas caminan apuradas y aisladas.

Mientras contemplaba las enormes edificaciones “con entusiasmo casi infantil”, el escritor peruano confiesa haberse contagiado del ritmo febril de la Gran Manzana. Curiosamente, el “monstruo” que debía espantarlo estimulaba su fe y lo obligaba a reconocer el poder “en la médula y la mente humana” (EC). No obstante, “buscaba” vanamente dónde “depositar” su mano para acariciar la metrópoli sin encontrar ningún símbolo representativo. Por ello concluye: “quizá esa ciudad [Nueva York] no acepta, no conoce y aún rechaza la ternura. Y un buen latinoamericano, de adentro, sospecha –con ingenuidad inconcebible– que ese gigante rechaza y probablemente rechazará por mucho tiempo lo que más necesita” (EC). Señala esta carencia, y a la vez califica a Nueva York de “castillo de luces”, de “maremágnum que hierve en orden”; así, la ciudad se transforma en “el ojo implacable de un monstruo demasiado tenso y harto, tan harto que, como cualquier viviente de ese modo satisfecho, lo quiere todo para sí, aún cuanto se desborda a través de sus poros, a causa del exceso de hartura” (EC). El peruano observa que, como él, otros norteamericanos comparten esa sensación de hartazgo y temor al contemplar la gran ciudad; entre ellos los más equilibrados y generosos, acota Arguedas, “calman su inquietud con la sabiduría” (EC) y miran a América Latina y África como vía de escape, salvación y compensación.

En su ensayo el escritor peruano asocia a Nueva York con el hierro de sus edificios y a Quito con el oro de sus templos. Por ello las iglesias de San Francisco y la Compañía de la capital ecuatoriana “son oro ardiente; ese oro y su fuego son la imagen de nuestro poder. Nosotros hacemos arder el oro para que su luz ilumine, no para que ciegue y mate la ternura” (EC). En un espíritu panamericano y moderno Arguedas explica: “en mi corazón dos ciudades luchan . . . : New York y Quito. No vencerá ninguna. Las fundiremos a las dos en una sola,

¹⁰ Localizado en 200 Park Avenue.

¹¹ Se refiere a la Grand Central Terminal (también llamada Grand Central Station), cuya construcción se terminó en 1913 y está situada en la zona este de Manhattan, en la calle 42 y Park Avenue.

algún día. El hierro y el oro para inspirar, para lanzarse al infinito. No para convertirlo en amo rígido e implacable” (EC). De este modo pone fe en el futuro, en los seres humanos y su capacidad de acción; a la vez lleva al centro del ensayo el significativo aporte del mundo andino y de la América Latina simbolizado por el oro; no rechaza la contribución positiva de la modernidad emblemática en la ciudad neoyorquina, ni tampoco del mundo anglo-sajón, representado por el hierro. Sin embargo, estos aportes deben templarse con la ternura, el afecto y la contención, valores espirituales ejemplificados en la descripción de Quito y sus habitantes. Por ello el futuro reside en la fusión de las cualidades evidentes en ambos espacios culturales y geográficos –Quito y Nueva York–. Nuevamente fraguados, el oro y el hierro, al amalgamarse, adquirirán otra condición: la humanidad podrá servirse de su flamante fusión, descartando la oposición representada por ambos metales en su estado prístino.

Martí y Arguedas sienten admiración por la ciudad grande, Nueva York. Al mismo tiempo, su encadilamiento está matizado por el temor. El primero reconoce la importancia del progreso científico (el teléfono, el pararrayos, el globo aerostático) que ha traído la modernidad y acelerado la vida de sus habitantes; al mismo tiempo, lamenta la pérdida de la inocencia, de los valores espirituales asociados en el poema con un pasado no tan remoto y seguramente con la juventud del autor en Cuba. Martí se queja igualmente del impacto que tal pérdida tiene en los habitantes de la ciudad, quienes sacian sus apetitos y viven disipadamente, sin detenerse a mirar en cómo se hartan para lograr una falsa felicidad. Por ello se aparta de “los catadores ruines” (66) y concluye el poema expresando su espanto ante esta modernidad desenfadada cuya presencia marca su visión de Nueva York. Ante ella el cubano vuelve la mirada al pasado y propone una actitud ética capaz de incorporar viejos valores representados en los versos por la referencia al hidalgo.

Por su parte, José María Arguedas admira el trazado urbanístico de la ciudad, obra del hombre, y califica sus edificios, carreteras y puentes de “monstruos felices”. Al mismo tiempo, el escritor peruano lamenta no encontrar un asidero para “acariciar” la urbe, o sea, encontrar su verdadero espíritu, su humanidad; al no hallarlo, se duele de la falta de ternura predominante y nota cuán necesaria es para una ciudad que, arropada por lo material (rascacielos, carreteras, túneles, puentes), parece rechazarla. Como Martí, destaca los valores espirituales tan caros a los andinos y los latinoamericanos, en particular la solidaridad, evidente en la referencia al tono de voz de la empleada que lo atiende en Quito y lo trata “como a un hermano” (EC). Asustados, el peruano y el cubano notan la abundancia excesiva de esa sociedad y ven con preocupación cómo sus habitantes entran en febril carrera para apurar la vida. Tanto Martí como Arguedas critican esta conducta: el primero resalta su falta de ética, mientras el segundo subraya su carácter ególatra. Si bien en el poema comentado Martí no extiende la mirada hacia el futuro, Arguedas sí lo hace en su ensayo. Propone una aceptación de la modernidad evidente en su

admiración por el urbanismo neoyorquino; sin embargo, esta debe ser moderada y matizada por valores tradicionales que asocia particularmente con el mundo andino y en general con la cultura hispanoamericana, representados en el ensayo por la ciudad de Quito. Así, ese nuevo y mejor mundo avizorado por el peruano se logra con la fusión del hierro (Nueva York) y el oro (Quito) “para inspirar, para lanzarse al infinito. No para convertirlo en amo rígido e implacable” (EC). Tales observaciones bien pueden servirnos para orientar nuestras reflexiones sobre la época posmoderna, dominada por la tecnología. En esta el fenómeno de la globalización acerca a las personas en función de su capacidad para generar capital para otros, y no de la solidaridad, la ternura y la generosidad valoradas y propiciadas en su momento por José Martí y José María Arguedas.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. 1965 “Nueva York y Quito”. Suplemento “El Dominical” de *El Comercio* (Lima). 17 de octubre. Snp.
- Burrows, Edwin G. y Mike Wallace. *Gotham: A History of New York City to 1898*. New York: Oxford University Press, 1999. Impreso.
- Hidalgo Paz, Ibrahim. 2011 Cronología. “José Martí”. *Portal del Centro de Estudios Martianos*. Web. <<http://www.josemarti.cu/?q=node/19?>> 8 de febrero 2011.
- Jackson, Kenneth T., ed. *Encyclopedia of New York City*. 2da ed. New Haven: Yale University Press, 2010. Impreso
- “José Martí”. *Portal del Centro de Estudios Martianos*. Web. 2011 <[http://www.josemarti.cu/?q=node/19?](http://www.josemarti.cu/?q=node/19?>) Consulta: 8/2/11
- González Echevarría, Roberto. “Martí y su ‘Amor de ciudad grande’ Notas hacia la poética de *Versos libres*”. *Isla a su vuelo fugitiva*. Madrid: Porrúa, 1983. Impreso.
- Martí, José. “Amor de ciudad grande”. En *Obra literaria*. Prólogo, notas y cronología: Cintio Vitier. Selección y notas de Cintio Vitier y Fina García Marruz. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. 65-.66. Web. 28 de febrero 2011: <http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin_at=32&tt_products=40>.
- . *Escenas norteamericanas*. Prólogo de Julio Miranda. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003. Web. 2 de febrero 2011: <http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&swords=Escenas%20norteamericanas&tt_products=273>
- Mele, Christopher. *Selling the Lower East Side: Culture, Real State and Resistance in New York City*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Montero, Oscar. *José Martí. An Introduction*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Murra, John V. y Mercedes López-Baralt, eds. *Las cartas de Arguedas*. 2da. Ed. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998. Impreso.
- Operé, Fernando. “ ‘Amor de ciudad grande’ y el transnacionalismo en José Martí”. *Hispanic Poetry Review* 5.1 (2003) Web. 1 de marzo 2011: <<http://hispania.tamu.edu/hpr/hpr-vol5num1-teaser.pdf> >
- Pinilla, Carmen María. *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994. Impreso.
- Postal, Matthew A. y Andrew S. Dolkart. *Guide to New York City Landmarks*. New York: John Wiley and Sons, 2003. Impreso.

Ilustraciones

1. American Surety Building (100 Broadway), uno de los primeros “rascacielos” de Nueva York.



2. Bandoleros en la calle Mulberry, Nueva York, foto de Jacob Riis (1849-1914).



3. El puente de Brooklyn poco después de su inauguración en 1883.



4. El edificio Panamericano o Pan Am Building, inaugurado en 1963.

DOS IMÁGENES RECURRENTE: ARGUEDAS-HERNÁNDEZ-ALBERTI

CARLOS ALBERTO CRIDA ÁLVAREZ
Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

Vivimos en un mundo en que predomina la iconolatría. La imagen es algo sumamente importante y valioso, si hemos de creer en la paremia que afirma que *Una imagen vale más que mil palabras*, creada en inglés a principios del siglo XX (Wikipedia), la cual se ha extendido a numerosas lenguas, incluida la griega: *μια εικόνα, χίλιες λέξεις*, del inglés *A picture is worth a thousand words*. Este concepto ya había sido expresado con anterioridad por escritores de diferentes épocas pero no había plasmado en una forma fija, breve y sentenciosa, pues es precisamente en el siglo XX en que comienza a dársele suma importancia a la imagen, a partir del cine, la televisión y demás medios icónicos de comunicación de masas.

No es extraño pues que leyendo el cuento “Warma Kuyay (Amor de niño)”, del escritor peruano José María Arguedas, despertaran nuestro interés algunas de sus imágenes. El narrador autodiegético de esta historia, desarraigado de su lugar de origen y trasladado a otro que no quiere ni comprende, cuenta turbadamente su historia de amor por una chola cuando era un adolescente. La narración es ulterior a los hechos y, en parte, se podría afirmar que el sentimiento de desarraigo expresado por el narrador/ autor abstracto implícito es autobiográfico.

No hemos de referirnos a todas y cada una de las imágenes contenidas en dicho cuento, que es “uno de los cuentos más conocidos del autor”, como indica Oviedo (74) en su *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. No hemos escogido imágenes sorprendentes por su brutalidad, como la del cholo Kutu apaleando a los becerros y el adolescente Ernesto gozando de la escena:

Kutu se escupía en las manos, empuñaba duro el zurriago, y les rajaba el lomo a los torillitos. Uno, dos, tres... , cien zurriagazos; las crías se retorcían en el suelo, se tumbaban de espaldas, lloraban; y el indio seguía, encorvado, feroz. ¿Y yo? Me sentaba en un rincón y gozaba. Yo gozaba. (Oviedo 83)

Descripción que por sí sola ya muestra la calidad narrativa del autor, a pesar de ser “el primer relato publicado por Arguedas” (Oviedo 74) y que nos trae a la mente el refrán *Quien no puede dar en el asno, da en la albarda*, también presente en otras lenguas europeas, incluido el griego moderno: *Όποιος δεν μπορεί να δέριει το γάιδαρο, δέρνει το σαμάρι*, puesto que Kutu “se vengaba en el cuerpo de los animales de don Froilán” (Oviedo 83), ya que no podía revelarse y golpear a su patrón.

Tampoco enfocaremos en imágenes simbólicas y, hasta diríamos, surrealistas, como la del arrepentido Ernesto besando en el morro a la golpeada ternera:

Ahí estaba “Zarinacha”, la víctima de esa noche; echadita sobre la bosta seca, con el hocico en el suelo; parecía desmayada. Me abracé a su cuello; la besé mil veces en su boca con olor a leche fresca, en sus ojos negros y grandes. (Oviedo 83)

Hablaremos, sí, de dos imágenes que, al leer los pasajes en los que están contenidas, inmediatamente nos recordaron sendos versos de poetas españoles de la Generación del 27.

Vamos con la primera imagen. Se trata de la descripción que hace el narrador de su recordada amada, en particular el fragmento donde dice: “A los catorce años yo la quería; sus pechitos parecían limones grandes, y me desesperaban. Pero ella era de Kutu, desde tiempo; de este cholo con cara de sapo” (Oviedo 82). La comparación de los pechos de la amada con limones grandes crea una imagen visual tradicional “construida sobre la base de una relación lógica entre el término real (TR = los pechos) y el imaginario (TI = los limones)” (Platas 391). El verbo “parecer”, conjugado en pretérito imperfecto (tiempo del relato por excelencia), indica claramente la semejanza del TR con el TI y no la identificación del TR con el TI; por lo que no estamos ante una metáfora sino ante una comparación poética, un símil, que pretende despertar una emoción en el lector, que con facilidad y en forma natural puede advertir la semejanza física del limón y el pecho de una mujer. La intensidad de la emoción producida por la comparación está a su vez graduada por el adjetivo que califica al TI, los limones son “grandes”; por lo tanto, también lo son los pechos, tornándolos más deseables, al punto de desesperar al narrador. La supuesta contradicción entre el diminutivo “pechitos” y el calificativo “grandes” se resuelve en el plano afectivo del relato. El sufijo diminutivo “-itos” tiene aquí una función afectiva que refuerza la visión mental en el hablante, quien ve los “pechitos” como si fueran dos grandes limones, y esta imagen le produce mayor desesperación. La elección de la fruta no es fortuita. Más allá de la asociación creada por la forma debemos buscar otras connotaciones. Y es que el limón tiene un sabor ácido, o sea agraz, desagradable, molesto, al igual que la idea de que la amada pertenecía a “Kutu, desde tiempo; de este cholo con cara de sapo”. De ahí la doble desesperación, pena, dolor que sentía Ernesto: por el deseo que le producían esos limones grandes y porque pertenecían a otro, lo que los convertía en fruta prohibida, inalcanzable.

Esta imagen visual nos recordó otros pechos asociados a limones, la contenida en un soneto altamente erótico, de Miguel Hernández:

Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano cálida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo.

Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo.

Pero al mirarte y verte la sonrisa
que te produjo el limonado hecho,
a mi voraz malicia tan ajena,

se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el poroso y áureo pecho,
una picuda y deslumbrante pena.

(Cano, Miguel Hernández. *El hombre* 80-81)

Aquí, la asociación es metafórica e inversamente proporcional, pues el TR es el limón y el TI, con el que se produce la identificación, es el seno de la mujer, receptora de las palabras del yo lírico. El dolor producido por el golpe del limón, arrojado por la pura y cálida mano femenina, se transforma en pena al trasladar el sentido propio del TR y sus atributos (sabor, forma, consistencia, textura y color) al TI, que no es solo el seno de la mujer sino también el pecho del hablante. Las metáforas “la mordedura/ de una punta de seno duro y largo” y “se volvió el poroso y áureo pecho/ una picuda y deslumbrante pena”, acompañadas por las sinestesias “golpe amarillo”, “letargo dulce”, “ansiosa calentura”, “limonado hecho”, “voraz malicia”, van creando una imagen visionaria, irreal, pero a la vez óptica, cromática, gustativa, táctil y sinestésica, que subraya la subjetividad de lo expresado por el yo lírico, que recuerda su fogoso estado anímico cuando le ocurrió ese hecho trivial del limonazo, que lo dejó hecho una pena.

La segunda imagen, presente en el cuento “Amor de niño”, que nos ha despertado el recuerdo asociativo, es la del desarraigo:

Hasta que un día me arrancaron de querencia, para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo.

El Kutu en un extremo y yo en otro. Él quizá habrá olvidado [...] Mientras yo, aquí, vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños. (Oviedo 85)

Es una imagen tradicional, realista y hasta autobiográfica, mediante la cual queda patente el estado anímico del narrador autodiegético/autor abstracto implícito (según la terminología de Díaz Arenas). Es una imagen que afecta a varios de nuestros sentidos, pues la podemos visualizar en el verbo “arrancar”: el hablante ha sido arrancado, al igual que un árbol o una planta, aunque no se mencione el símil, pero está connotado por el verbo, y ha sido transplantado en un lugar que no quiere y al que no puede adaptarse por pertenecer a otro “clima”. La imagen visual se hace auditiva (“este bullicio”) y cromática “pálido” hasta ser

reforzada mediante el símil del animal trasladado de un clima frío (los altos valles andinos) a un clima candente que le es totalmente extraño (los arenales a la orilla del mar) tornándose en imagen térmica. La sensación de dolor, el sentimiento de amargura y, por ende, de frustración ante la imposibilidad de un cambio, que crea esta imagen del desarraigo y que pretende transmitir el narrador/autor abstracto implícito es perfectamente percibida y compartida por el lector.

La misma empatía, a causa del mismo sentimiento de desarraigo, nos habían despertado los primeros versos del poemario *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti:

El mar. La mar.
 El mar. ¡Sólo la mar!
 ¿Por qué me trajiste, padre,
 a la ciudad?
 ¿Por qué me desenterraste
 del mar?
 En sueños, la marejada
 me tira del corazón.
 Se lo quisiera llevar.
 Padre, ¿por qué me trajiste
 acá? (Calamar 35)

La imagen obsesiva, que lo abarca todo en estos versos, es obviamente la del mar, pero está estrechamente vinculada a las insistentes preguntas del yo lírico a su padre transmitiendo un sentimiento de nostalgia y, en consecuencia, una sensación de dolor, que también aquí son autobiográficos. La imagen visual del desarraigo se materializa en el verbo “desenterrar”. El yo lírico se encontraba “enterrado” en el mar y fue llevado, por su padre, a la ciudad, por lo que ahora el mar lo llama en sueños tirándole del corazón. Las direcciones en las cuales se produjeron las separaciones del lugar de origen son opuestas: tierra-mar en Aguedas, mar-tierra en Alberti, pero el sentimiento es el mismo, así como la imagen creada de desarraigo.

Ahora bien, estamos ante dos imágenes recurrentes, es decir, dos imágenes que se han repetido, aunque no idénticas, en escritores, que si bien pertenecen a la misma comunidad lingüística y la misma época, crearon sus obras en ámbitos literarios a ambos lados del gran charco y dentro de estéticas diferentes, lo que los hace integrantes de diferentes literaturas: hispanoamericana la una, española la otra. O sea que hemos comparado imágenes pertenecientes a diferentes literaturas, aunque ambas sean en idioma español. Hemos hecho una comparación intertextual externa, usando la terminología formulada por la brasileña Tania Franco Carvalhal y que tomamos del libro de Claudia Costanzo: *Algunas recurrencias en la literatura iberoamericana*. Dice esta última colega, respecto a las migraciones entre literaturas, que “nada más ajeno que la suposición de alguna suerte de dependencia o subordinación entre textos que la

noción de ‘intertextualidad externa’” (Costanzo 8). Precisamente, pensamos que entre las imágenes que acabamos de mencionar no tiene por qué haber dependencia directa alguna. Arguedas publicó por primera vez el cuento que nos ocupa en 1933, en una revista peruana, y luego en 1935, junto a otras dos narraciones, en el volumen *Agua* (Oviedo 74). Por su parte, Alberti ya había publicado su colección poética *Marinero en tierra. Poesías, 1924*, en Madrid, en 1925 (Calamar 23), mientras que Miguel Hernández escribió la primera versión de su soneto en 1934, formando parte de *El silbo vulnerado*, y que publicó en versión definitiva en 1936, en el poemario *El rayo que no cesa* (Cano 2006 20). No nos es posible determinar, con los medios que contamos, qué conocimiento tenía cada uno de estos literatos de las obras de los otros. No obstante, enlazando con lo anteriormente referido, podemos comprobar que se trata de imágenes ya existentes en el imaginario occidental y que se vienen repitiendo en forma más o menos parecida.

Eduardo Moga, en su libro *El poeta esteta*, afirma que la poesía culta ha designado los pechos femeninos “mediante metáforas que los identifican con frutos. Para ello no es solo relevante su forma, sino también el impulso devorador, mamífero, que Freud dio en denominar «deseo de ingestión». [El judío de Toledo Yehuda] Ha-Levi los llamaba manzanas; para otros han sido membrillos; para el rey Salomón, racimos de uva; para Tomás Segovia, melones; para Alberti, limones: «Rubios, pulidos senos de Amaranta,/ por una lengua de lebrél limados./ Pórticos de limones...»” (7), “desviados/ por el canal que asciende a tu garganta”. Rafael Alberti había publicado su soneto “Amaranta” en 1929, en la colección poética *Cal y Canto*, de clara influencia gongorina, por lo que es muy probable que Hernández lo conociese; aunque su poema, a pesar de ser “un soneto conceptuoso, lleno de artificio y con carácter de juego cultista”, como lo califica Cano (Miguel Hernández, *El rayo que no cesa* 92, nota 12), fue inspirado por un hecho trivial y anecdótico, ya presente en un gracioso villancico de Lope de Vega:

Naranjitas doradas
 coge la niña, coge la niña,
 y el amor de sus ojos
 perlas cogía.

Arrojóme las naranjitas
 con los ramos del blanco azahar,
 arrojómelas, arrojéselas
 y volviómelas a arrojar.

Pero la connotación femenina que tiene la palabra “limón” para Hernández ya estaba presente en un poema de su temprana juventud, titulado “Limón”, que comienza: “Oh limón amarillo,/ patria de mi calentura.”, a pesar de que Consuelo Jiménez opina que en este poema todavía carece de tales connotaciones y “es solo un juguete para el poeta”. Según esta investigadora, recién en “Octava XI” de *Perito en Lunas*, titulada “Al polo norte del limón amargo”, “el limón será símbolo de

lo inalcanzable femenino” y logrará ser “bellísima metáfora del seno femenino y a la vez del dolor del deseo amoroso” en el soneto de Hernández que nos ocupa.

¡Al polo norte del limón amargo
desde tu arena azul, cociente higuera!
Al polo norte del limón subiera
que no a tu sur, y subo sin embargo.
Colateral a tu almidón, más largo,
aquél amaga de otra y una esfera.
A dedo en río falta anillo en puente:
¡cómo he de vadearte netamente!

No podemos olvidar la posterior “Oda al limón”, de Pablo Neruda, compuesta en 1956, con clara inspiración hernandina, y publicada en 1957 en la colección *Tercer libro de las odas*, donde la imagen del limón asociada a pechos femeninos es evidente.

Un ejemplo gráfico podemos observar en dos pinturas de Francisco de Zurbarán, gran pintor del Siglo de Oro español, contemporáneo y amigo de Velázquez, que destacara en la pintura religiosa y en la de bodegones. Entre 1630 y 1633 Zurbarán pintó un óleo de Santa Águeda, quien había sufrido el martirio de la amputación de sus senos por haberse resistido a la seducción de un prefecto romano en Catania, Sicilia. La patrona de las nodrizas, piadosa auxiliadora de la lactancia, es representada portando sus seccionados senos sobre una bandeja, sin ostentación alguna, mostrándolos con un gesto sencillo y digno, muy del gusto de la Contrarreforma (Wikipedia).



En 1633, Zurbarán también pintó un bodegón titulado “Plato con limones, cesta con naranjas y taza con una rosa”, en la que se ven cuatro limones sobre un plato de plata, similar al que porta la mártir. Se trata de una composición en la que impera la simplicidad, el ascetismo sin severidad y el rigor sin rigidez (Wikipedia). La asociación entre ambas imágenes es inmediata.



En 1628 Zurbarán había firmado un nuevo contrato con el convento de Nuestra Señora de la Merced Calzada, y se había instalado, con su familia y los miembros de su taller, en Sevilla. A los padres mercedarios, pues, les interesaba tener una representación de la santa que podía asegurar la subsistencia a los más débiles y a los más pobres. No nos cabe duda de que cuando Zurbarán pintó sus limones tenía en mente los senos de la santa, por más que su pensamiento estuviese libre de erotismo, como lo están ambos cuadros.

En cuanto a la imagen del desarraigo que primero se nos viene a la mente a los occidentales es la que nos llega a través de la tradición judeocristiana, o sea la del éxodo del pueblo hebreo. Sin embargo, a lo largo de la historia se han producido muchos éxodos, que cada país o nación guarda en su imaginario según su propia historia, como por ejemplo el éxodo del pueblo oriental entre los uruguayos. América Latina vivió un exilio masivo a partir de 1973 a causa de las migraciones políticas pero también por motivos de carácter social o económico. El exilio, nos dice Ana Esteban Zamora, en su trabajo “El desarraigo como vivencia del exilio y de la globalización” (9),

supone una forma de descontextualizar a las personas de su hábitat habitual, desintegrando la identidad social y cultural, lo cual se corresponde también con una pérdida gradual del sentido de la identidad nacional, ya que toda identidad se construye o debilita a través de procesos sociales en donde la interacción simbólica y la memoria colectiva son elementos determinantes para que los individuos se perciban y sean aceptados como parte de un colectivo (Sandoval 10).

No obstante, la imagen que tenemos en nuestro cuento y poema no es la de un desarraigo colectivo, sino individual, personal, pero pensamos que el efecto es el mismo. Lo que se da en el macrocosmos también se da en el microcosmos de una persona, que en nuestros casos son personajes muy jóvenes, por no decir niños, los cuales reflejan vivencias autobiográficas. Esteban Zamora tiene como mote de su trabajo una frase de Julio Cortázar, que no es más que otra recurrencia de la imagen del desarraigo, la cual describe perfectamente la imagen del cuento y del poema: “El exilio es la cesación del contacto con un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales; es como el brusco final de un

amor, es como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente” (11). Consideramos, que no es necesario mencionar otras recurrencias anteriores de esta imagen; tampoco nos lo permite el espacio de tiempo de esta ponencia, por lo que pasamos a las conclusiones.

Somos de la opinión que las recurrencias en literatura, cualesquiera que estas sean, y mucho más si hablamos de recurrencia de imágenes, forman parte de la interculturalidad. Es decir, que forman parte del imaginario colectivo, definido por García Sandoval como “el conjunto de imágenes que hemos interiorizado y en base a las cuales miramos, clasificamos y ordenamos nuestro entorno”. El imaginario colectivo está compuesto de costumbres, valores, prácticas y razonamientos existentes en una sociedad, y genera tendencias que se manifiestan a través del lenguaje y de la interacción (Daniel). El imaginario colectivo, en su calidad de fenómeno (inter)cultural, en nuestra opinión, no está muy lejos del inconsciente colectivo de Carl Gustav Jung y sus representaciones arquetípicas inconscientes y ancestrales, o sea de los símbolos. Por lo tanto, tampoco está lejos de los llamados “culturemas”, definidos por Antonio Pamies como

símbolos extralingüísticos culturalmente motivados, que sirven de modelo para que las lenguas generen expresiones figuradas, inicialmente como meras alusiones a dicho símbolo. Cuando han entrado en la lengua como componentes frasemas, las formas se fijan pero el culturema conserva su ‘autonomía’ en la medida en que es su valor simbólico el que cohesiona conjuntos de metáforas, y permite seguir creando nuevas metáforas a partir de él. (Luque Nadal 96).

De ahí que nuestra mención a los refranes iniciales no haya sido ociosa.

Pensamos pues que una vez que hayan sido publicados los diccionarios interlingüísticos e interculturales que viene preparando el Grupo de Investigación de Lingüística Tipológica y Experimental (GILTE), con sede en la Universidad de Granada, los cuales recogerán y sistematizarán “el vasto componente cultural presente no solo en español sino en cualquier otra lengua del mundo”, con el cometido de “comparar la riqueza expresiva relativa que existe en los lexicones de diferentes lenguas del mundo” (Luque Durán 2010: 22), se abrirá un ancho y largo camino de posibilidades para el análisis comparativo (comparatista, lo llaman otros) de textos literarios, ya sean en lengua española o entre textos literarios de diferentes lenguas.

BIBLIOGRAFÍA

- Calamar, Natalia, prol. y selec. *Rafael Alberti. Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1980. Primera ed. 1998. Impreso.
- Cano Ballesta, Juan, ed. *Miguel Hernández. El hombre y su poesía*. 20ª ed. Madrid: Cátedra, 2005. Impreso. Primera ed. 1974.
- . ed. *Miguel Hernández. El rayo que no cesa*. Madrid: Espasa/Colección Austral, 2006. Primera ed. 1988. Impreso.
- Cortázar, Julio. *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. Impreso.

- Costanzo Δαλάτση, Claudia. *Algunas recurrencias en la literatura iberoamericana*. Αθήνα: Εκδόσεις οσελότος, 2010. Impreso.
- CVC – *Refranero multilingüe*. Web <<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero>>.
- Daniel. “Definiendo el Imaginario Colectivo” en blog *Cultura Mediática*. Web <<http://dapra004.blogspot.com/2007/09/definiendo-el-imaginario-colectivo.html>>.
- Díaz Arenas, Ángel. *Introducción y Metodología de la Instancia del Autor/Lector y del Autor/Lector Abstracto – Implícito*. Kassel: Edition Reichenberger, 1986.
- Esteban Zamora, Ana. “El desarraigo como vivencia del exilio y de la globalización”. *Amérique Latine. Histoire & Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 5 (2002). Web. <<http://alhim.revues.org/index708.html>>.
- García Sandoval, Ivett. “Pikete de ojos. Una baldosa floja en la vereda global”. Web <http://www.piketedeojos.com.ar/ibet/imaginario_colectivo.htm>.
- Jiménez de Cisneros y Baudín, Consuelo. “Lo femenino en la primera etapa poética de Miguel Hernández”. Web <<http://www.miguelhernandezvirtual.com/new/files/Actas%20I/lostemas12.pdf>>.
- Luque Durán, Juan de Dios. “Bases teóricas del diccionario intercultural”. *Fraseso-Paremiología e Interculturalidad*. Ed. Carlos Alberto Crida Álvarez. Atenas: Instituto Cervantes/ Τα καλώς κείμενα, 2010. 21-34. Impreso.
- Luque Nadal, Lucía. “Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?”. *Language Design* 11 (2009): 93-120. Impreso.
- Moga, Eduardo. *El poeta esteta. Florilegio de poesía pectoral (y un apéndice para la felación). Selección, traducción y notas de*. Manuales de instrucciones, 6. 2010. Web. <http://www.nodo50.org/mlrs/weblog/images/el_poeta_esteta-digital_copy1.pdf>.
- Oviedo, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980). 1. Fundadores e innovadores*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, 2000.
- Sandoval Forero, E. *Migración e identidad. Experiencias del exilio*. México: UAEM, 1993.
- Wikipedia. http://en.wikipedia.org/wiki/A_picture_is_worth_a_thousand_words
—. http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_Zurbar%C3%A1n

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: UNA APROXIMACIÓN

DIMITRIOS DROSOS

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

José María Arguedas, una de las figuras más destacadas de la literatura nacional indigenista peruana, ha podido establecer, tanto en su propio país como en la escena internacional, un espacio dedicado a las literaturas indígenas latinoamericanas. Arguedas por mucho tiempo fue un escritor aislado y mal conocido. Su temática retoma la línea de un indigenismo ya pasado pero de un modo que el propio autor considera totalmente nuevo e innovador (Bellini 513). Mientras vivió fue considerado uno de los mejores representantes de la literatura indígena en su país; no obstante, con su trágica muerte, que como señala Oviedo se presentó como un sacrificio para la consolidación de los derechos del pueblo andino y de la lucha social, adquirió una proyección universal (Oviedo, *Historia* 77). Para entender plenamente su producción literaria y la evolución de su pensamiento es útil recurrir a ciertos elementos biográficos que marcaron de modo determinante su vida.

Su infancia dura y traumática condicionó su producción literaria (Oviedo, *Historia* 77). José María Arguedas nace en 1911, en un pequeño pueblo en los Andes, Andahuaylas. Siendo hijo de una familia de clase media urbana –su padre fue notario y juez (o abogado¹) y su madre profesora– tuvo una vida acomodada (Oviedo, *Historia* 77). Según Ricardo González Vigil “sus familiares eran hacendados y figuras distinguidas de la región de rasgos predominantemente blancos. Su padre [...] era rubio y de ojos azules” (Arguedas, Introducción). Desafortunadamente su madre muere cuando José María Arguedas tenía tres años. Así tanto la orfandad como la ausencia frecuente de su padre por motivos laborales influyeron en su evolución espiritual. En 1917 su padre se casó por segunda vez y el niño José María se vio obligado a convivir con “personas extrañas” y soportar a la madrastra y sus hermanastros con quienes nunca tuvo una relación afec-

¹ González Vigil (2006) afirma que el padre de José María Arguedas era abogado mientras que José Miguel Oviedo (2005) sostiene que era notario y juez.

tuosa (Oviedo, *Historia* 77). Esta situación familiar se ve frecuentemente en su obra literaria (Oviedo, *Historia* 78).

La convivencia con su madrastra y sus hijos fue un elemento tormentoso para la vida del escritor peruano. Aguantó el sadismo y las crueldades especialmente de su hermanastro Pablo, que tenía diez años más que José María; crueldades que empezaron desde los maltratos físicos y la obligación de vivir con los sirvientes indígenas en la cocina, hasta el punto de acompañarle para que viera cómo violaba Pablo a las mujeres (González Vigil 18). La continua ausencia de su padre facilitó ese comportamiento y privó al niño José María del amor familiar. En el mundo indígena, José María encontró el mejor refugio a esa vida infrahumana. La tristeza y el abandono se curaron con la ternura que le ofrecieron los sirvientes. El personaje que más influyó su vida sentimental fue una cocinera india, Doña Cayetana, que representaba la figura materna para él y aparece en distintas ocasiones en su obra (Oviedo, *Historia* 77-78; González Vigil 17). Su incorporación en el mundo indígena andino y el aprendizaje casi materno de la lengua quechua lo hicieron adoptar valores culturales meramente indígenas; sintió fascinación por su música, sus creencias y sus mitos. Así se ve condenado a no poder nunca dejar de vivir entre dos mundos, entre dos culturas, lo cual le priva de la armonía sentimental y lo hace sentir más indígena, aunque lleva rasgos predominantemente blancos (Oviedo, *Historia* 78). Esa misma dualidad, de todas maneras, es la que condiciona hasta hoy la sociedad peruana.

Mario Vargas Llosa, en su obra *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, presenta esa dualidad del escritor peruano con las siguientes palabras:

Mi interés por Arguedas no se debe solo a sus libros; también a su caso, privilegiado y patético. Privilegiado porque en un país escindido en dos mundos, dos lenguas, dos culturas, dos tradiciones históricas, a él le fue dado conocer ambas realidades íntimamente, en sus miserias y grandezas, y, por lo tanto, tuvo una perspectiva mucho más amplia que la mía y la de la mayor parte de escritores peruanos sobre nuestro país. Patético porque el arraigo en esos mundos antagónicos hizo de él un desarraigado. Su vida fue triste, y traumas de infancia, que nunca llevó a superar y que dejan un reguero de motivos en toda su obra, sumados a crisis de adulto, lo condujeron al suicidio (13-14).

En 1921 escapa del entorno familiar y va a vivir a la hacienda de un tío paterno, José Manuel Perea Arellano. Cerca de esta hacienda se encuentra la comunidad indígena de Utek, donde el autor pasa los años más felices de su vida. Dentro de ese marco indígena descubre su paraíso perdido y los indígenas que conoce se recrean tanto en su novela *Los ríos profundos* como en su primer libro de cuentos *Agua* (González Vigil 18). Si el bienio que vivió en la hacienda de su tío fue el período que consolidó la dualidad de su aculturación, los años que siguieron fueron años de continuos viajes y mudanzas junto a su padre. En 1924 ingresa como interno en el colegio Miguel Grau de los padres mercedarios en Abancay donde pasará dos años escolares. Ese período marcó su formación cató-

lica y las experiencias que tuvo en ese ambiente colegial se ven en la novela *Los ríos profundos*.

Después de salir del internado vive en las haciendas de otro tío suyo, Manuel María Guillén, quien trataba a los indígenas de una manera cruel. Estas imágenes de violencia tienen tanto impacto en el alma del escritor peruano que la figura de ese tío se transforma en el Viejo de *Los ríos profundos*, teniendo características de un anticristo (González Vigil 23). Durante su estadía en la ciudad costeña de Ica afronta otro tipo de racismo, entre los costeños y los serranos. Los costeños predominantemente blancos y castellanos, sin la dualidad que el joven José María ha vivido en el interior de su país, consideraban a los serranos inferiores a ellos. Tuvo que esforzarse en demostrar que un serrano vale tanto como un costeño. En ese período sufre la primera experiencia de un amor frustrado a causa del racismo regional; la chica a la cual se unió lo dejó por ser serrano (González Vigil 27).

En 1928 empieza a colaborar en las revistas *Antorcha* e *Inti*, hecho que marca su debut literario. Las experiencias vividas hasta los primeros años de la década de los 30 se registran de forma autobiográfica en su producción literaria posterior y caracterizan su identidad cultural. En 1931 empieza su vida en Lima. En el mismo año se matricula en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos donde estudió Antropología, especializándose en etnología, y en 1963 obtiene el título de doctor por la misma universidad con la tesis *Las comunidades de España y del Perú* (González Vigil 29).

En la década de los treinta entra en contacto con el entorno intelectual de la revista *Amauta* de Mariátegui que influye de modo determinante su pensamiento. Es el período en que empieza a escribir sus primeras narraciones. En 1935 aparece en la escena literaria con una colección de cuentos titulada *Agua*, donde se ve el primer intento de ingreso en su propio indigenismo. (Oviedo, *Historia* 78-79).

El escritor peruano en 1961 publica la novela *El Sexto* (1961), producto de su encarcelamiento a causa de su participación en las protestas estudiantiles de 1937 (González Vigil 29) y sus actividades políticas. (Oviedo, *Antología* 74).

A lo largo de su vida y por su labor de conciliación entre las dos culturas predominantes en el Perú, ejerció cargos importantes en instituciones oficiales. En 1947 fue nombrado Conservador General de Folklore en el Ministerio de Educación. Entre 1963 y 1964 recibió el cargo de director de la Casa de la Cultura del Perú y entre 1964 y 1966 dirigió el Museo Nacional de Historia, de donde dimitió a causa del escaso apoyo gubernamental. Pero lo más importante fue la edición de la revista *Folklore Americano* —entre 1951 y 1961— como órgano del Comité Internacional de Folklore (González Vigil 31). En las mismas décadas sigue su labor narrativa y en 1954 publica la novela *Yawar Fiesta* y el relato *Diamantes y pedernales*. En 1958 aparece su mejor obra literaria, la novela *Los ríos profundos* que señala la madurez productiva del autor. Esa novela es considerada hasta hoy en día su obra maestra y uno de los libros más destacados del indigenismo (Oviedo, *Historia* 79).

La última década de la vida del escritor peruano fue un período intenso, doloroso y angustioso. En el plano sociopolítico el golpe militar revolucionario de 1968 influye su pensamiento (Oviedo, *Historia* 81). En su vida amorosa tiene lugar el divorcio con Celia Bustamante en 1965 y el inicio de una nueva relación con la chilena Sybila Arredondo; esta nueva relación se legaliza con la boda entre ambos en 1967 (González Vigil 32). Entre el divorcio y su nuevo matrimonio José María Arguedas intenta sin éxito poner fin a su vida.

En su vida literaria la década de los 60 fue bastante productiva; publica las novelas *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). En *Todas las sangres* se hace una interpretación histórica y se propone la formación de una nueva sociedad más justa. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se puede decir que es su testamento literario ya que incorpora una serie de cartas y encargos y una descripción de su suicidio al final de la obra. José María Arguedas muere en la Universidad Nacional Agraria La Molina donde trabajaba desde 1962 con una bala en el cráneo el 28 de noviembre de 1969. Muchas explicaciones se han dado sobre ese suicidio; pero ninguna por sí misma puede justificar el hecho. Entre las causas destacan:

a) los traumas de la infancia y la adolescencia que le han provocado una neurosis y lo obligaron a acudir a la ayuda de la doctora Lola Hoffmann. Se dice que desde joven tenía tendencias suicidas.

b) los sentimientos de culpabilidad por haber dejado a su primera esposa.

c) la dificultad en su vida sexual provocada por su neurosis; y por último

d) el temor de no ser capaz de cumplir su misión como creador literario; re-tratar con fidelidad el Perú (González Vigil 33-34).

Concluyendo podríamos caracterizar al escritor y etnólogo José María Arguedas como un espíritu inquieto que dedicó toda su vida a la conciliación de las dos culturas fundamentales de su país: la española y la indígena. Con su labor intelectual trató de incorporar y consolidar los elementos de esa cultura, poco valorizada en aquellos años en la identidad peruana. El contacto directo del escritor con los principios básicos del mundo indígena jugó un papel determinante para conseguir su meta. José María Arguedas rechaza el término barbarie atribuido a los indígenas afirmando que “la barbarie es una palabra que inventaron los europeos cuando estaban muy seguros de que ellos eran superiores a los hombres de otras «razas» y de otros continentes” (El proyecto comunitario indígena 1). El hecho de que el mismo autor había vivido de cerca el racismo racial y regional, lo sensibiliza profundamente y lo conduce a cauterizar fenómenos de injusticia y de actitud infrahumana.

Otro elemento que caracteriza la totalidad de su obra es su bilingüismo quechua y español. El mismo autor declara que su lengua materna había sido el quechua y que el español lo pudo utilizar después de los ocho años de edad. Críticos más contemporáneos cuestionan este mito del monolingüismo quechua de Arguedas explicando que por lo menos hasta los tres años, cuando murió su madre, se criaba en un entorno bilingüe. Cabe mencionar que en las regiones donde nació y pasó su infancia existían principalmente sociedades bilingües. El autor

peruano eligió escribir en un español quechuizado y no en quechua porque, como admite, por un lado el quechua es una lengua sin valor universal, por otro el español de la sierra andina no era un idioma puro. De esa manera aunque reconoce que el quechua es un idioma que puede expresar perfectamente las necesidades del indio, decide utilizar el español de la sierra andina (González Vigil: 35-38).

Esta voz intelectual de reconocimiento mundial nunca ha podido sobrepasar las experiencias trágicas de su pasado y reconciliarse con su propio yo. Solo, sin pedir ayuda psicológica profesional, no logró controlar su distorsión psíquica y el año 1969 se suicida en un esfuerzo de salvación moral, ética e intelectual.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Edición de Ricardo González Vigil, 9ª Edición. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso. Letras Hispánicas 392.
- Bellini, Giuseppe. *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana*. 3ª edición. Madrid: Editorial Castalia, 1997. Impreso.
- Oviedo, José Miguel, Selec. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX. (1920-1980)*. 1. *Fundadores e innovadores*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*. Madrid: Editorial Alianza, 2005. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Ediciones Fondo de cultura económica, 1996. Impreso.

EL MARCO ESCÉNICO EN *LOS PERROS HAMBRIENTOS* DE CIRO ALEGRÍA Y *LOS RÍOS PROFUNDOS* DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

VIKTORIA KRITIKOU

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

Las novelas *Los perros hambrientos* (1939) y *Los ríos profundos* (1958) son dos obras maestras de la corriente neoindigenista de la literatura hispanoamericana. Las obras de Ciro Alegría y de José María Arguedas son el resultado de la maduración del indigenismo. Lejos del interés paternalista de la iniciadora Clorinda Matto de Turner, Alegría y Arguedas logran penetrar en el mundo del indio y ofrecer una imagen completa de su realidad. Según señala Vargas Llosa (26), sería imposible el estudio de la historia de América Latina y el entendimiento del destino del hombre andino “sin acudir a la novela indigenista”. Las novelas de Alegría y Arguedas reflejan la estratificación social peruana, describen las duras condiciones de vida de los indígenas, su explotación por los ricos hacendados y el papel manipulador de los religiosos. Pero lo más interesante en estas obras es el nuevo punto de vista desde el cual se presenta al indígena. Ambos novelistas nacieron en la sierra y, como durante sus primeros años convivieron con indios y cholos, conocieron profundamente la cultura indígena. Por eso el indio y su ámbito es el tema central de sus novelas. En *Los perros hambrientos* y *Los ríos profundos* se presenta la mentalidad del pueblo indio y su relación con el ambiente físico y social.

La acción de *Los perros hambrientos* se sitúa en una región indeterminada en la serranía norte de Perú. En el primer capítulo, la descripción del ambiente físico revela la geografía de la región y también la relación de los personajes con la naturaleza. La pequeña pastora, Antuca, con la ayuda de sus perros, conduce su rebaño en “la desolada amplitud de la cordillera donde la paja es apenas un regalo de la inclemencia” (Alegría 113). La grandeza del marco escénico en que se mueve la pequeña protagonista sirve para destacar la soledad y la pequeñez del ser humano frente al paisaje desmesurado.

La niña indígena canta “para acompañarse” y las palabras de su canción son significativas: “El Sol es mi padre,/ la Luna es mi madre/ y las estrellitas/ son

mis hermanitas” (Alegría 113). Esta canción demuestra “el panteísmo religioso de los antiguos peruanos” (Villanes 113, n.15) que creían que el sol, la luna y los demás elementos naturales eran deidades. Estas creencias antiguas siguen vigentes en la cultura indígena. En otro caso, Antuca llama gritando a las nubes o al viento y cree que la escuchan. El narrador explica que los cordilleranos gritan así porque creen que “todas las cosas de la naturaleza pertenecen a su conocimiento y su intimidad” (Alegría 113). En los momentos de silencio, la pastora se siente “unimismada” con la cordillera. El hombre indígena cree que se unifica con la naturaleza y forma parte de ella. Esta identificación del hombre con su ambiente físico aparece también en la novela de José María Arguedas.

La descripción del escenario físico en *Los perros hambrientos* no es idílica, sino realista. La cordillera andina es rocosa, de piedra gris y negra. El narrador menciona los peligros, como el puma y el zorro que acechan para atrapar a las ovejas. Además es una descripción dinámica porque no se da de manera estática. Todo puede cambiar de un momento a otro por el viento fuerte, las nubes amenazadoras o la tormenta.

La amplitud del paisaje y la fuerza indomable de los elementos naturales que parecen eternos destacan la transitoriedad de todos los seres vivientes y, al mismo tiempo, ofrecen una cierta seguridad, una garantía de que el ciclo de la vida humana continuará. El narrador prevé el porvenir de Antuca y Pancho, “un choli-to pastor” (Alegría 115) que solía acompañarla: “Así son los idilios en la cordillera. Su compañero tenía, más o menos, la edad de ella. La carne en sazón triunfaría al fin. Sin duda, llegarían a juntarse y tendrían hijos que, a su vez, cuidando el ganado en las alturas, se encontrarían con otros pastores” (Alegría 117-8). No se trata de una vida monótona, sino “rítmica”, en armonía íntima con la naturaleza, que garantiza la felicidad del hombre.

Con el regreso de Antuca a su casa paterna, se da la descripción del ambiente familiar. Su casa es pequeña y humilde como la mayoría de las casas del pueblo. Sin embargo, está bien ordenada y, aunque pobre, revela el cuidado y el trabajo constante de todos los miembros de la familia. La familia de los Robles se dedica a la agricultura y la ganadería. A pesar del trabajo diario, se sienten contentos y satisfechos porque, como explica el narrador, a los campesinos la tierra les ofrece todo lo necesario para su supervivencia. Por eso, “la siembra, el cultivo y la cosecha [...] son la razón de su existencia” (Alegría 212). El campesino ama la tierra, porque cuando es fecunda, la vida pasa sin problemas.

Es muy interesante, asimismo, la relación entre los perros y los personajes humanos. Los personajes caninos igual que los humanos tienen una posición destacada en la familia y cumplen fielmente sus tareas, como la protección del redil de los animales salvajes. Hay un sentimiento de igualdad entre hombres y perros, y es que comparten una vida común, sea feliz, dura o difícil. Por eso los personajes caninos tienen un papel principal en la acción. Además, como perros mestizos, según el narrador (Alegría 115 y 125), simbolizan el propio pueblo indígena. Por tanto, cuando el narrador caracteriza a los perros como pacientes y obedientes a sus dueños (Alegría 119), de “agilidad incansable” y de “buen hu-

mor” (Alegría 129) parece describir de forma indirecta el carácter apacible de los indígenas y su conducta dócil hacia los hacendados blancos.

En la región donde vive la familia Robles se distingue una casa grande “de tejas rojas” que es la vivienda de una familia de blancos y sus perros. El narrador da énfasis a la descripción de los perros de los blancos para subrayar su ferocidad frente al carácter manso de los perros indígenas. Sin embargo se trata de una sociedad tranquila donde los mestizos conviven apaciblemente con los ricos terratenientes. La mayoría de los habitantes son campesinos y ganaderos. Viven del cultivo de la tierra: “Es bella la tierra, y más si está arada. Muelle y tierna, propicia, sabe a fecundidad y despide una vaharada sexual” (Alegría 213). Los sentimientos hacia la tierra se comparan con los de una mujer.

El equilibrio natural y social se pierde con los dos años sucesivos de sequía: “El cielo tornó a despejarse, la tierra a quedarse sin jugos y toda la vida a padecer” (Alegría 227). La falta de agua no cambia solo el ambiente físico sino derrumba el ritmo de la vida: “por la sequía la vida se entenebreció [...]. Hablando en plata, ser hombre o perro es, después de todo, un bello asunto; pero cuando hay comida.” (Alegría 180). El hambre y la lucha por la sobrevivencia vuelven a los personajes humanos y caninos más crueles, y las relaciones entre ellos más antagónicas. “Comenzaron a deslindarse fronteras entre hombres y animales, entre hombres y hombres, y animales y animales” (Alegría 237). Simón Robles reduce las porciones de comida de los perros y mata a los cachorros de su perra. También castiga con expulsión (el castigo más severo en la cultura indígena) a los perros que han matado la oveja porque sabe que van a repetirlo.

Después la discriminación aparece entre hacendados y campesinos. Cuando los últimos ven que los animales de don Cipriano no pasan hambre, piden con más insistencia algo de comer. Le piden también el permiso de enterrar a los muertos sin pagar. Pero don Cipriano se niega de ayudarlos. Entonces Simón Robles, hablando en representación de todos, expresa el dolor y el sufrimiento de los campesinos: “Peyor que perros tamos... Nosotrus sí que semos como perros hambrientos...” (Alegría 269). La comparación de los hombres con los perros muestra la indigencia de los indígenas.

Otro punto interesante en la novela de Alegría es la relación de los bandoleros indígenas, los hermanos Celedonios, con el paisaje en que se mueven. La geografía salvaje de la región les ayuda a escapar y esconderse de las autoridades. Su carácter es áspero y violento, forjado por la fuerza de la sierra. El perro Güeso, después del primer choque con su comportamiento violento, se convierte en su fiel amigo, atraído por su modo de vida en absoluta libertad. En otra ocasión, el paisaje rocoso y peligroso de su refugio les ofrece su protección e impide a los gendarmes descubrirlos. No obstante, bajo la insistencia de Culebrón, la cueva que daba amparo a los bandoleros se convierte en tumba. Sin comida y agua están perdidos. La misma naturaleza que antes parecía protegerles, ahora se vuelve hostil. Pese a la condición difícil en que se encuentran, se mantienen vivos para morir al final engañados por la astucia de su perseguidor: se comen las papayas envenenadas. El perro Güeso, su compañero fiel, muere fusilado.

Por otro lado, en *Los ríos profundos* el escenario de la acción es más amplio. El narrador presenta la variedad del terreno peruano, mientras enfoca en la presentación de dos ciudades, Cuzco y Abancay. También se describe la vida diaria en el interior del colegio del padre Linares.

Como el narrador y el protagonista de la historia es Ernesto, es necesario señalar que, aunque sus compañeros de clase le llaman “cholo”, su padre es un criollo blanco y él mismo es de color blanco. Ernesto tiene un profundo conocimiento de la cultura indígena porque, como revela él mismo, de pequeño vivía en un “ayllu”, es decir una comunidad de indios. Está claro que el personaje de Ernesto refleja la propia biografía del escritor.

Ernesto recorre el territorio peruano acompañando a su padre, “un abogado de provincias, inestable y errante” (Arguedas 56). La historia empieza con la primera visita de Ernesto a Cuzco, la ciudad natal de su padre. Ernesto anhelaba ver la gran ciudad que era considerada como “el centro del mundo, elegida por el Inca” (Arguedas 38). Sin embargo, la ciudad con la estación del ferrocarril, la ancha avenida y las casas modernas le decepciona. Él busca los muros antiguos de los incas y, cuando los descubre, su alegría es enorme. Toca las piedras grandes, observa sus líneas y queda impresionado. Dice a su padre: “Cada piedra es diferente. No están cortadas. Se están moviendo” (Arguedas 34). Ernesto cree que las piedras se mueven. Esta impresión de movimiento da una imagen dinámica y refleja la fuerza y los conocimientos técnicos del pueblo inca. Descubre que sobre este muro está construida la vivienda de una familia noble blanca y se pregunta “¿Lo permite el Inca?”, “¿No temen quienes viven adentro?” (Arguedas 35). Es obvio que bajo estas preguntas se esconde otra: ¿Por qué no reaccionan los indígenas en contra de la dominación de los blancos ricos? Se trata de una pregunta que se repite varias veces en la novela y queda sin contestar. Ernesto da a las piedras de los muros un nombre quechua “puk'tik, yawar rumi” que se traduce como “piedras de sangre hirviente” (Arguedas 33). Las piedras antiguas simbolizan la fuerza del pueblo indio, su origen y su ira por la sumisión a los blancos.

La otra ciudad descrita es Abancay, donde se encuentra el colegio de Ernesto. En esta ciudad Ernesto se despidió de su padre y las emociones de tristeza y amargura afectan su visión. En Abancay se encuentra la hacienda Patibamba y, además de la casa de los propietarios ricos, también las casas bajas y polvorientas de los indios “colonos” (Arguedas 80). Los indios parecen abandonados en la miseria tal como sus casas. Viven encerrados como encarcelados. No hablan a nadie fuera de su comunidad porque tienen miedo. Son víctimas de su ambiente social, manipulados por los religiosos y explotados por los hacendados. Cuando Ernesto escucha al padre Linares hablarles después del motín de doña Felipa por la sal, entiende con sorpresa que la intención del padre es humillarlos y hacerlos llorar. Ernesto comprende que a los indios de Patibamba “no los dejan llegar a ser hombres” (Arguedas 237) porque les infunden el miedo.

El único barrio alegre de Abancay es Huanupata, el lugar donde están las chicherías, las mestizas hermosas, las canciones y los bailes. Desde este barrio más

liberal empezará el motín de las mujeres que piden la sal, producto básico para el sustento humano.

Igualmente importante es la descripción del ambiente escolar. Los muros del colegio delimitan una variedad de alumnos representantes de varias esferas sociales: hay hijos de terratenientes blancos, mestizos, cholos, indígenas y aún un padre negro. El colegio es un ambiente cerrado que cumple una doble función. Primero es un lugar de formación, de amistad y de juego. En el silencio de sus muros Ernesto se acuerda de su vida pasada, sueña e imagina. Segundo es un lugar donde se ocultan la violencia de los mayores hacia los menores, la violación casi diaria de una demente y el racismo.

El objeto que marca los días del protagonista en el colegio de Abancay es el zumbayllu, un trompo que hace un sonido particular. Ernesto atribuye a este juego la fuerza mágica de llevar sus mensajes a su padre. Este objeto tiene un papel principal porque ayuda al protagonista a controlar su nostalgia y su soledad.

Por otra parte, el narrador se enfoca en la descripción de la naturaleza y de los pueblos recorridos durante sus viajes. A través de la mirada admiradora del pequeño protagonista, se presenta la diversidad del paisaje peruano y la naturaleza se ve en toda su magnitud. Las descripciones del paisaje están llenas de lirismo. El narrador utiliza imágenes no solo visuales, sino acústicas y olfativas. Enumera diversos tipos de árboles, de pájaros y de animales. En paralelo se ofrece muchísima información folclórica sobre las canciones y los bailes populares, los instrumentos musicales, etc. La labor de Arguedas como antropólogo y etnólogo se refleja en estas descripciones. La sensibilidad del narrador hacia el ambiente físico se ve desde el principio de la historia, cuando observa los “trozos blancos en el tallo” del cedrón y piensa que “los niños debían de martirizarlo” (Arguedas 56).

La mayor parte de las descripciones del paisaje lo ocupan las de los ríos Apurímac y Pachachaca, que justifican el título de la novela. Se trata de dos ríos grandes y profundos con los cuales se identifica el protagonista. Apurímac significa “dios que habla” (Arguedas 54) y Pachachaca “puente sobre el mundo” (Arguedas 180). Estos ríos son muy importantes porque el continuo movimiento de su agua simboliza la vida. Su profundidad alude a las raíces profundas de la cultura indígena. Ernesto tiene una comunicación estrecha con los ríos.

Las montañas las consideran también como deidades y Ernesto las invoca para hacerse más fuerte y sobrepasar su miedo frente a la pelea con su compañero. Su estabilidad y firmeza ayuda al personaje a vencer su miedo.

El momento decisivo en la narración es cuando llega la peste. Todos tienen miedo y los indios “colonos” están en una situación lamentable. Los alumnos como todo el pueblo están asustados. Un compañero de Ernesto se enloquece. Los indios “colonos” de quince haciendas pasan el río para pedir la bendición del padre Linares. En este último momento, no tienen miedo porque son muchos y no tienen nada que perder.

La narración acaba con el viaje de Ernesto a la hacienda de su tío. Es un final abierto que simboliza el paso de la infancia a la adolescencia. Matamoro (21)

caracteriza esta novela como novela de iniciación y destaca la importancia y el aporte del viaje en la formación del carácter del protagonista.

El estudio de estas novelas muestra que el marco escénico en que se mueven los personajes tiene un papel fundamental y determina su modo de vida. En ambas novelas los indios están en comunicación con los elementos naturales que tienen funciones importantes. El agua en especial tiene un poder enorme. En *Los perros hambrientos* la falta de agua conduce a los seres humanos a una situación límite. La sequía pone a prueba las relaciones y los personajes reaccionan con crueldad. La lluvia trae la salvación y con su fuerza purgatoria limpia el alma de sentimientos malos y negativos. La lluvia simboliza la esperanza de la nueva vida y establece el equilibrio.

En *Los ríos profundos*, el agua “imperturbable” (Arguedas 115) de los ríos simboliza la fuerza del pasado incaico y sus raíces profundas en la cultura indígena. Nada y nadie puede turbar su rumbo tranquilo e impasible. El agua cristalina tiene también carácter purgatorio. Ernesto cree que el paso de los “colonos” por el río limpiará sus cuerpos de la enfermedad.

Se puede sincretizar así las ideas de los dos novelistas: Si la falta de agua devasta la tierra y la vuelve seca y estéril, la falta de raíces profundas y la pérdida del pasado histórico, conduce a los pueblos a una sequía espiritual.

En conclusión, Alegría (1909-1967) y Arguedas (1911-1969) dan una visión nueva del mundo indígena que es el resultado de su conocimiento y de su entendimiento profundo del pueblo indio. Como el personaje indígena vive unificado con la naturaleza, es víctima de su ambiente físico y social. Sin embargo, lo que más extraña es su inacción frente a la injusticia y la violencia. ¿Por qué no se alzan? se pregunta Ernesto. ¿Por qué aceptan la humillación de las autoridades políticas y religiosas? Arguedas avanza un poco más que Alegría e invita a los indígenas a resistir.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Ciro. *Los perros hambrientos*. Ed. Villanes. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso. Letras Hispánicas 419.
- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2009. Impreso. Aniversario 70.
- Matamoro, Blas. Prólogo. *Los ríos profundos*. Por José María Arguedas. 9-24.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Madrid: Santillana, 2011. Impreso.
- Villanes, Carlos. Introducción. *Los perros hambrientos*. Por Ciro Alegría. 9-108.

BREVE ESTUDIO SOBRE LA TRADUCCIÓN AL GRIEGO DEL CUENTO “WARMA KUYAY”

ANTHÍ PAPAGEORGÍOU
Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

INTRODUCCIÓN

“Yo no soy un aculturado;
yo soy un peruano
que orgullosamente,
como un demonio feliz
habla en cristiano y en indio,
en español y en quechua”.

Este fragmento del discurso pronunciado por José María Arguedas en el acto de entrega del premio “Inca Garcilaso de la Vega” en Lima, en 1968, pone de relieve su intento de reconciliar dos tradiciones culturales diferentes, dos mundos en conflicto entre sí, no obstante igualmente suyos: el mundo de los blancos y el mundo de los indígenas. Este intento se refleja claramente en el lenguaje que usa en el cuento “Warma Kuyay” que vamos a analizar enfocándolo desde el punto de vista traductológico.

Esta obra, que contiene elementos autobiográficos, apareció por primera vez en la revista limeña *Signo*, en 1933, y constituye el primer relato divulgado por el autor peruano. Junto con los relatos “Agua” y “Los escolares” formaron su primer libro, titulado *Agua*, que fue publicado en 1935.

PRESENTACIÓN DEL CUENTO (TEMÁTICA, TRAMA, LENGUAJE)

La temática de este cuento abarca desde el amor infantil hasta el maltrato y el indigenismo. La trama se desenvuelve alrededor del amor infantil que siente un niño llamado Ernesto por una mujer mayor, la joven india Justina. Cabe señalar que la figura de Ernesto representa el alter ego del narrador y vuelve a aparecer en la celebre novela *Los ríos profundos*. Los demás personajes son el indio Kutu, rival de Ernesto pues Justina está enamorada de él, y el terrateniente Don Froilán quien abusa sexualmente de Justina y al que Ernesto odia a muerte. Tras los aconteci-

mientos de la historia y dado que el deseo de Ernesto de conquistar a Justina no se cumple, su amor queda solo como un *warma kuyay* (amor de niño).

Este cuento constituye una buena muestra de la narrativa arguediana pues es representativo del “lenguaje inventado”, una forma de escritura propia de Arguedas que presenta diversos puntos interesantes para el estudio traductológico que pretendemos realizar en esta ponencia. Este tipo de lenguaje en el que se injerta el ritmo sintáctico del quechua sobre una base léxica fundamentalmente española permite que sus personajes indígenas (monolingües quechuas) puedan expresarse en español sin que suenen a falso (Premio Nacional ‘José María Arguedas’: Obras). Por otra parte, su lenguaje podría calificarse de nítido, sin artificios, coloquial y algunas veces pueril, siendo la figura retórica que destaca el símil (Alcides Jofré).

COMENTARIOS TRADUCTOLÓGICOS Y PROPUESTAS

A continuación pasaremos a ver algunos elementos constituyentes del lenguaje arguediano que presentan interés desde el punto de vista traductológico. Estos son las palabras del lenguaje quechua y su pronunciación, elementos del lenguaje coloquial como el uso de diminutivos y el uso del artículo definido delante de nombres propios, los símiles referentes a los animales y las expresiones relacionadas con la luna.

- **Los vocablos quechua.**

Como hemos señalado ya al principio de este trabajo, el bilingüismo rige la vida y la obra de Arguedas. En este cuento, el autor usa numerosas palabras de origen quechua ya sean nombres propios, tanto antropónimos como topónimos, ya nombres comunes. Algunos ejemplos son *Warma Kuyay*, *Sausiyok*, *Chawala*, *tayta*, *Mak’ tasu*, *Witron*, *Wayralla*, *mistis*, etc. Incluso el propio título del cuento está en el idioma quechua, prueba de que el escritor peruano quiere introducir al lector en el ambiente de dos mundos, de dos culturas que se alternan continuamente. En algunos casos, como pasa con el título del cuento, el autor elige explicar la palabra y dar la traducción al castellano, mientras que en otros casos decide usar solo la forma original y dejar el significado de las palabras quechua a la imaginación del lector. Ahora bien ¿cómo se deben tratar esos casos en una traducción guardando el mismo efecto que tienen en la obra original y sin obstaculizar la comprensión? Está claro que este lenguaje, hasta cierto punto familiar para el lector peruano, es totalmente extraño para el lector griego. Lo que se suele hacer en estos casos es dejar estos vocablos en su forma original usando notas a pie de página o un glosario al final con todas las palabras quechua con su definición.

Otro tema que nos parece interesante es la forma en que pronuncian las palabras españolas los quechua. Como dice Luna Escudero-Alie “en quechua hay solamente tres vocales frente a las cinco vocales castellanas, es del todo natural que no sea fácil para un quechua-hablante hacer la discriminación de los sonidos vocálicos que poseen alguna semejanza entre sí: *e/i* y también *o/u*”. Ejemplo de eso constituyen las palabras *endio* en lugar de *indio* y *abugau* en lugar de *abogado* que encontramos en ese cuento. En lo referente a su traducción al griego, está

claro que no se pueden transponer literalmente porque no tendrán sentido para el lector. Lo que nos interesa en este caso es mantener el efecto de la aculturalidad que caracteriza la forma de hablar de los indios. Para transponer este efecto recurriremos a la sustitución de las vocales fricativas /δ/ y /γ/ en las palabras *ινδιάνος* y *δικηγόρος* por las oclusivas /d/ y /g/ que evocan la pronunciación de personas que no saben hablar bien griego aunque, claro, no por eso aculturadas. Otra alternativa es usar el tipo *δικεόρος* que intenta imitar la forma de hablar de personas griegas de bajo nivel educativo.

• Lenguaje coloquial

A continuación, nos vamos a centrar en algunos de los elementos principales que constituyen el lenguaje coloquial que encontramos en esta obra.

-Los diminutivos

Los diminutivos forman parte del lenguaje coloquial y en este cuento su función es expresar afecto y cariño. Algunos ejemplos de diminutivos de nombres comunes formados por sufijación son los siguientes: *la cholita, la musiquita, un becerrito/los becerritos, sus hijitos, niñacha, hermanita, mamaya, tempranito, lejitos*, etc. Las terminaciones que destacamos son *-ito/a, -cha, y -ya*. Al igual que en el plano léxico, también en el plano morfológico se nota la combinación de elementos españoles y quechua. Así, el sufijo *-cha* que se coloca a la raíz de todo tipo de nombres y que encontramos con mucha frecuencia, equivale a la forma *-ito* o *-cito* del castellano (Gramática quechua). Su traducción no supone casi ningún esfuerzo para el traductor griego. Afirma Μπαμπινιώτης que los diminutivos, es decir los derivados y las palabras compuestas que denotan una disminución real o afectiva se usan extensamente en la mayoría de las lenguas, y por excelencia en la griega y algunas otras mediterráneas¹. Sin embargo, siempre habrá alguna que otra palabra en la que no se podrá efectuar una traducción literal, y este es el caso del adverbio *tempranito*. Para compensar esta pérdida utilizaremos otro recurso que se usa con más frecuencia en griego que en español. Se trata de la reduplicación cuya función es más bien dar énfasis que añadir un matiz sentimental. Aún así, pensamos oportuno recurrir a esta figura y no conformarnos con una pérdida total del efecto.

En cuanto a los antropónimos,

la traducción de los hipocorísticos es uno de los asuntos que ha preocupado a varios investigadores. En las obras literarias, los antropónimos, a menos que tengan una función semántica particular, se suelen quedar en su forma original. Sin embargo, los hipocorísticos de los nombres propios, dependiendo de sus matices expresivos, a veces obligan al traductor a recurrir a varios procedimientos como la compensación y explicitación del significado, el uso de un glosario con notas explicativas (Torre, 105) o la sustitución con sufijos propios de la lengua meta.

¹ «Στις περισσότερες γλώσσες, και κατ' εξοχήν στην Ελληνική και σε ορισμένες άλλες γλώσσες της Μεσογείου, χρησιμοποιείται σε ευρεία έκταση ο υποκορισμός, παράγωγα δηλαδή και σύνθετες λέξεις που δηλώνουν πραγματική ή συναισθηματική σμίκρυνση».

En nuestro cuento el autor parece usar indiscriminadamente diferentes formas de los nombres propios de los personajes, como por ejemplo:

-Justina, Justinita, Justinay, Justinacha

-Kutu, Kutullay, Kutucha

Las desinencias productivas *-ita, -ay, -cha* podrían ser interpretadas al griego con las que parecen funcionar como equivalentes *-άκι, -ίτσα, -ούλα*, como en los ejemplos *Ελενάκι, Ελενίτσα, Ελενούλα, Γιωργάκης, Γιωργούλης*, etc. Todos constituyen apelativos cariñosos que no se relacionan con una disminución real y cuantitativa sino con una “disminución sentimental” o intensificación afectiva. Lo mismo sucede con los nombres de algunos de los demás personajes como *Pedrucha, Anitacha*, etc. En todos los casos, a la hora de traducir los nombres propios, se suele mantenerlos en su forma original. Así se mantiene el colorido local del cuento.

-El uso del artículo definido delante de los nombres propios

Otro tema que se relaciona con los nombres propios es el uso del artículo definido delante de los nombres de pila, como por ejemplo, *el Kutu, la Justina*, etc. Según el Diccionario Panhispánico de Dudas de la RAE en el territorio español,

en la lengua culta, los nombres propios de persona se emplean normalmente sin artículo. La anteposición del artículo, en estos casos, suele ser propia del habla popular. No obstante, hay zonas del ámbito hispánico, por ejemplo en Chile, donde esta anteposición se da también en el habla culta, habitualmente en registros coloquiales y especialmente ante nombres de mujer.

Este efecto no se puede transponer porque no existe algo similar en griego.

• **Los símiles**

Pasemos ahora a ver un recurso literario que se usa sin discreción tanto en el lenguaje literario como fuera de él. Se trata de los símiles que constituyen la figura que con más frecuencia usa Arguedas en este cuento y que se caracterizan por su relación con los animales. La predilección de Arguedas y su sensibilidad hacia el mundo animal que es omnipresente en su obra, se transmite perfectamente por medio de las palabras de Mario Vargas Llosa:

La contrapartida de la humanización de los animales es el contagio de lo humano por la zoología. Esto acontece en los cuentos de Arguedas a un nivel formal, como recurso estilístico, pero de manera tan constante, que en esos símiles a que recurre sin tregua el narrador, utilizando a perros, cóndores, chanchos, gallos, novillos, padrillos, pájaros, sapos, etc., como puntos de referencia para precisar las conductas, los sentimientos y las apariencias de los personajes, en el ánimo del lector, el acercamiento metafórico acaba por establecer un efectivo parentesco, una relación de familia en la que hombres y animales resultan ontológicamente semejantes: dos manifestaciones de la vida, indiferenciables desde el punto de vista de la emoción, de la moral y del conocimiento. (29)

Algunos ejemplos característicos seguidos por una propuesta de traducción al griego son los siguientes:

-con cara de sapo

Sentido literal: βατραχόφατσα
Forma equivalente: σκυλομούρης, ασχημομούρης

-como potro enamorado

Sentido literal: σαν ερωτευμένο/ερωτοχτυπημένο πουλάρι
Forma equivalente: σαν πιτσουνάκια

El símil, en general, es una figura que no plantea dificultades en la traducción y se puede traducir literalmente. Sin embargo en algunos casos existen equivalentes que guardan el sentido pero con cambio de imagen y sustitución del símil por una metáfora. Es el caso de:

-(te enterrarán) como a perro

cuya traducción literal es: θα σε θάψουν σα σκυλί
 y su forma equivalente es: θα πεθάνεις στην ψάθα, θα πεθάνεις σα σκυλί στ' αμπέλι
 (morirás en la paja, morirás como perro en la viña)

• Expresiones con la luna

Por último, examinaremos la presencia de las expresiones que se relacionan con la luna en esta obra de Arguedas, las connotaciones que conllevan y cómo se pueden traducir. En relación con la poética de la luna, Pérez Palomares dice:

La historia de la literatura universal, y en especial de la poesía, no puede ocultar la predilección de los autores por una serie de elementos cotidianos elegidos especialmente por sus cualidades figurativas. [...] Y dentro de esta selección subjetiva aunque literariamente consensuada, la luna aparece como objeto, referente o designatum poético de primera magnitud. (16)

Arguedas parece usar la luna como elemento estilístico, es decir para crear una atmósfera misteriosa y angustiada. Más de la mitad del cuento tiene lugar bajo la luz de la luna. El cuento empieza con la frase: *Noche de luna* y hacia el fin de la historia el autor emplea tres frases adicionales (*Que se entre la luna para ir*, *Mira, en Wayrala se está apagando la luna* y *La luna ya había salido*) para dar de una manera gradual el fin del día. Es decir, en nuestro texto la luna se entra y va, sale y se apaga. Cabe señalar que para nuestra traducción tiene mucho interés el diferente punto de vista entre español y griego a la hora de expresarse sobre la misma cosa, la salida de la luna. En este cuento se usa el verbo *entrar* mientras que en griego solo el verbo con sentido contrario *salir*. Según parece, se trata de una expresión literaria, poética porque no tiene un uso sistemático en castellano. El procedimiento que usa el traductor en tales casos, muchas veces inconscientemente, se llama modulación y su interés reside en que "expresa la oposición entre dos razonamientos, y desde este punto de vista es un indicio de divergencia entre dos lenguas, traduciendo de este modo una divergencia entre dos actitudes mentales frente a la misma situación" (Vinay y Darbelnet, 234). Así la traducción de la expresión *Que se entre la luna para ir* es *Να βγει το φεγγάρι για να φύγουμε* [*Que salga la luna para ir*].

CONCLUSIONES

Este cuento presenta mucho interés desde el punto de vista traductológico porque contiene varios aspectos más o menos complicados que exigen una solución crítica por parte del traductor. Arguedas, como hemos visto, se balancea entre dos mundos, dos culturas y dos lenguas diferentes y a veces es el narrador mismo quien asume el papel del intérprete. El traductor, en este cuento, debe esforzarse por transponer esas diferencias, por recrear el mismo ambiente y hacer que el texto traducido produzca al lector el mismo efecto que el original. Este tipo de traducción que supone no solo conocimientos lingüísticos sino también creatividad y pensamiento crítico enriquece al traductor y el resultado de ese primer intento puede servir como punto de partida para futuras traducciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcides Jofré Manuel. "Amor, odio y marginalidad en 'Warmá kuyay', de José María Arguedas." *Revista Chilena de literatura* 68 (2006): 33-72. *SciELO*. Web. Oct. 2011. <<http://www.scielo.cl/>>.
- Arguedas, José María. *Relatos completos*. Madrid: Alianza, 1983. Impreso. El libro del bolsillo 957.
- Breve gramática de Quechua*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011. Web. Oct. 2011. <<http://facultad.pucp.edu.pe/ciencias-sociales/curso/quechua/gramatica.html>>.
- "El." Def. 4. *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Madrid: Santillana, 2005. Impreso. <<http://gramaticaquechua.blogspot.com/2010/02/diccionario-quechua.htm>>.
- Luna Escudero-Alie, M. Elvira. "Cosmovisión andina en el relato 'Warmá Kuyay' de José María Arguedas." *Sincronía* (2002): sin pág. *Universidad de Guadalajara-Departamento de Letras*. Web. Oct. 2011. <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/arguedas.htm>>.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος. "Υποκοριστικός". *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 1998. Έντυπο.
- Oviedo, José Miguel, comp. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX: 1920-1980*. Tomo 1. Madrid: Alianza, 2008. Impreso. Literatura 5317. 2 tomos.
- Anthi Papageorgiou, y Eirini Paraskeva. "El conejo" de Miguel Delibes en griego. *Comentarios traductológicos y propuestas*. XII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea. Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas, Atenas. 15-17 de junio de 2011. Ponencia.
- Pérez Palomares, Juan Ignacio. "Las mil caras de la luna. Un paseo por el astro de la noche de la mano de la literatura infantil." *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 178 (2005): 15-26. Impreso.
- "Premio Nacional 'José María Arguedas': Obras." *Dirección General de Educación Básica Regular*. Dirección General de Educación Básica Regular, 2011. Web. Oct. 2011. <<http://ebr.minedu.gob.pe/premionjma.html>>.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Impreso.
- Torre, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Ed. Síntesis, 1994. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. "José María Arguedas, entre sapos y halcones." Introducción. José María Arguedas 7-31.
- Vinay J. P. y J. Darbelnet. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris: Didier, 1977. Bibliothèque de stylistique comparée.

ARGUEDAS

IÁSONAS PIPINIS

Universidad Abierta de Grecia (Patras)

Para que alguien pueda analizar, o simplemente para que pueda entender mejor la obra del escritor peruano José María Arguedas, es bueno primero estudiar un poco cual es el contexto sociopolítico en el cual este escritor vivió y en el cual nació su literatura. José María Arguedas vivió en un ambiente sociopolítico (el de Perú y el de América Latina en general) el cual no es desconocido para quienes han estudiado un poco la realidad latinoamericana, que también ha sido conocida a través de muchas obras literarias de escritores latinoamericanos.

¿Cuál es esta realidad? Golpes de Estado, rebeliones, revoluciones, guerrillas y a la vez una riqueza de sentimientos, una lucha continua por lograr justicia social, y también para que la gran mayoría de indígenas pueda salir de la marginación y de la miseria.

Arguedas vivió en un país, Perú, que está dividido en dos mundos, dos culturas, la de los indígenas y la de los europeos, principalmente descendientes de los españoles. Un país que como dice Mario Vargas Llosa, no tiene una identidad porque las tiene todas. En un país donde las desigualdades sociales eran y siguen siendo muy notorias y muy injustas.

Durante su vida, vio el nacimiento de acontecimientos muy importantes, los cuales tuvieron repercusión en todo el mundo. Nació en 1911, un año después del estallido de la Revolución mexicana. En el mismo año fue descubierta la ciudadela de Machu Picchu, la llamada “Ciudad Perdida de los Incas” por el investigador estadounidense Hiram Binjam, en los Andes del Perú. Aunque se dice que fue descubierta muchos años antes de que este lo anunciara. Cuando Arguedas tenía 48 años fue testigo del triunfo de la Revolución Cubana, la cual sigue viva hasta hoy en día y que ha servido de ejemplo a otras naciones.

Tras el establecimiento del régimen cubano, surgieron las más importantes guerrillas y los primeros movimientos revolucionarios en América Latina. A veces fueron en efecto revolucionarios, pero otras veces “revolucionarios” solamente según su propia valoración, porque yo creo que la mayoría de dichos mo-

vimientos fueron simplemente organizaciones terroristas como las FARC que hasta hoy en día siguen controlando el narcotráfico y teniendo como rehenes a miles de personas para presionar al gobierno de Colombia y de otros países. Pero no fue así en todos los casos, hubo también verdaderos revolucionarios.

En los años 60 surgieron varios movimientos, muchos de los cuales lucharon verdaderamente para que hubiera justicia social. No todos lucharon por la misma causa.

Mencionaré aquellos que marcaron la historia moderna en toda América Latina. Los Sandinistas en Nicaragua, el Movimiento Farabundo Martí en El Salvador, el Movimiento Francisco Morasán en Guatemala, Sendero Luminoso en Perú, y el Ejército de la Liberación Nacional bajo el mando del comandante Ernesto Che Guevara en Bolivia donde encontró la muerte.

Sendero Luminoso operó en Perú durante por lo menos tres décadas. Se creó en 1960. Lo que vivieron los peruanos fue realmente una guerra civil. Esta guerra tuvo un saldo de 25 mil muertos y más de seis mil desaparecidos. Con la detención y el encarcelamiento de su líder, Abimael Guzmán, a principios de los años 90, empezó el debilitamiento y la desarticulación de Sendero Luminoso. La segunda esposa de Arguedas, la chilena Sivila Redondo, años después de la muerte del escritor fue detenida y acusada de tener lazos con la organización Sendero Luminoso lo que sorprendió muchísimo a la sociedad peruana.

Arguedas vivió en la misma época en la cual vivió José Carlos Mariátegui, uno de los intelectuales más importantes de Perú que marcó con su obra la historia del país. La obra de Mariátegui, *Siete ensayos para la interpretación de la realidad peruana* que fue publicada por primera vez en Perú en 1928, ha sido traducida al griego y a otros idiomas. De niño Arguedas vivió durante la dictadura del presidente Augusto Leguía en Perú (1919 – 1930). El tercer “militarismo” como suelen decir los historiadores, comenzó en 1930 con el gobierno del presidente Luis Sanchez Cerro y continuó con la del general Oscar Benavides. Durante el gobierno de Benavides José María Arguedas fue detenido y encarcelado por un periodo de ocho meses en la cárcel “El Sexto” de Lima. La causa fue haber participado en las manifestaciones de los estudiantes en contra de la visita de un representante del régimen fascista italiano en Lima en 1937. Durante su estancia en la cárcel tuvo el tiempo suficiente para traducir varias canciones del idioma quechua al español. Y es importante resaltar que su encarcelamiento fue una fuente de inspiración para escribir su obra *El Sexto*, que ganó el Premio Ricardo Palma en 1962. Solamente durante el gobierno del abogado José Luis Bustamante y Rivero entre los años 1945 – 1948, el país pudo respirar un aire democrático. Las persecuciones contra Arguedas continuaron. En 1949 cuando en el poder se encontraba el dictador Manuel Odría, fue acusado por hacer propaganda comunista y despedido del puesto que ocupaba.

¿Cuál era la situación social en la época en que vivió Arguedas? Ante todo, tenemos que hablar acerca de los pobres campesinos de Perú. La reforma agraria era una demanda permanente de los campesinos y una promesa de casi todos los políticos que estuvieron en el poder. La reforma agraria que puso en marcha el ex presidente Fernando Belaunde Terry no tuvo ningún resultado positivo, fue un fiasco total.

En 1968, un año antes de la muerte de Arguedas, Juan Velasco Alvarado llegó al poder con un golpe de Estado. Durante su llamado “septenato” el general Velasco hizo destacar la obra de Arguedas, que promovía la cultura andina, y que además encajaba con los ideales del gobierno militar de Velasco. El gobierno de Velasco fue el primero que hizo oficial junto al español, el idioma quechua, el idioma de los Incas. Velasco puso en marcha su famosa Reforma Agraria en 1968. Una de las más radicales y más polémicas, la cual tuvo gran impacto en el resto de los países de América Latina. Con la Reforma Agraria Velasco expropió millones de hectáreas de superficies cultivables que antes era propiedad de una minoría terrateniente y las entregó a los campesinos que trabajaban esas tierras. El plan fue bastante romántico y evidentemente justo y hubiera beneficiado a los campesinos si hubiera funcionado. Pero la verdad es que no se organizó bien y no funcionó. No es necesario mencionar más detalles pero seguramente no tuvo los resultados esperados. Velasco decía “la tierra al que la trabaja”. Muchos pueden decir que su reforma agraria fue un fracaso. Años más tarde, la mayoría de los campesinos se encontraron en una situación peor de la que se encontraban antes de que se pusiera en marcha dicha reforma. Eso es verdad. Yo personalmente creo que el general Velasco tuvo buenas intenciones y que su política benefició a una parte de la sociedad peruana. Pero es un tema en el que los historiadores son los que tendrían que dar su opinión.

Por aquella época otras reformas agrarias surgieron en distintos países de América Latina. Como la de Paz Estensoro en Bolivia en 1952, la del presidente de Chile Eduardo Frey en 1964, así como la que hubo en Venezuela en 1960, en Honduras en 1962 y en Paraguay en 1963. Pero hasta hoy en día, el problema del campesino y la inclusión social de las masas indígenas es algo que aún no se ha solucionado, puesto que una buena parte de los indígenas siguen marginados sin tener acceso a una mejor educación, trabajo y sistema de salud. Si alguien lee las obras de José María Arguedas o de José Carlos Mariátegui sobre la situación del indígena varias décadas antes, se puede dar cuenta de que en la mayoría de los casos la situación sigue siendo la misma. Una problemática que originó conflictos sociales y que sigue siendo causa de análisis y discusión, es la explotación de los recursos naturales en América Latina por empresas extranjeras, especialmente de los EEUU. El petróleo, el oro, el bronce, y hasta el agua, fueron injustamente explotados beneficiando únicamente a las empresas extranjeras y a los pueblos latinoamericanos.

Pese a todo, tenemos que mencionar que las condiciones de pobreza en las ciudades y las zonas rurales no han sido las mismas en todos los países de América Latina. Por ejemplo, en 1969, año en el que murió el escritor José María Arguedas, en Honduras el índice de pobreza de la población, principalmente entre los campesinos, era del 75%, mientras que en Argentina alcanzó el 19%.

La desigualdad social y el vacío que dejaban los gobiernos, las dictaduras y los regímenes democráticos, en la época en la que vivió Arguedas, fueron el origen del nacimiento del llamado “populismo”. Un sistema político cuyo repre-

sentante fue el general Velasco Alvarado, a quien he mencionado anteriormente y que hasta hoy en día sigue vigente en algunos gobiernos en Latinoamérica, como por ejemplo el gobierno de Hugo Chávez en Venezuela, de Evo Morales en Bolivia y Rafael Correa en Ecuador. Cuando tuve la oportunidad de conocer al presidente Hugo Chávez el año pasado, cuando nos encontramos con la colega Anastasia Karapatsiá en Caracas, me dijo “Velasco tiene una honda connotación en mi espíritu de soldado revolucionario”. Me dijo además que el general Velasco fue su padre político.

El populismo apareció en América Latina en la década de años 40 y 50 con el general Perón en Argentina. El populismo requiere de un caudillo carismático, una relación cercana del líder con las masas populares. Su ideología no es fácil de definir. Mezcla elementos del socialismo, del nacionalismo, de la izquierda, y hasta de ideologías más extremas. El resultado es una de las singularidades de América Latina que la mayoría de las veces los europeos no logramos entender bien e interpretamos mal.

Desde la década de los años cuarenta, millones de indígenas que vivían en la miseria empezaron a abandonar las zonas rurales, especialmente en los Andes, y llegaban a las capitales en busca de mejores condiciones de vida. Esto tuvo como resultado la formación de los pueblos jóvenes, lo que popularmente llamamos “barriadas”. Este es el caso de Lima, capital de Perú, donde se puede ver que las barriadas rodean la ciudad. En Brasil son conocidas como favelas. Con los años fueron creciendo las barriadas y hasta hoy siguen formándose. Esta es una parte de la realidad latinoamericana de la cual estamos hablando.

José María Arguedas en su obra le da protagonismo al mundo indígena, a sus tradiciones, su cultura, su lengua. Creo que en el mundo indígena en Perú hay una riqueza por descubrir. Ha pasado muchísimo tiempo desde la época en la que los conquistadores españoles consideraban a los pueblos indígenas de América Latina inferiores y los trataban un poco peor que a los animales.

Desde entonces muchas cosas han cambiado. Quizás falta mucho aún para que los pueblos indígenas lleguen a ocupar el puesto que les pertenece en la sociedad moderna en América Latina, pero pienso que también ha habido logros a su favor. Considero que José María Arguedas contribuyó al esfuerzo que se ha hecho en las últimas décadas para que se reconociera la cultura indígena. Para que disminuyan las desigualdades sociales. Arguedas trabajó arduamente para que a los pueblos indígenas se les otorgue y hagan respetar sus propios derechos.

Este fue en pocas líneas el contexto sociopolítico en el cual vivió José María Arguedas. Golpes de Estado, inestabilidad política, desigualdades sociales, el constante espíritu de revolución que se dio en toda América Latina. Analizar la situación de aquella época nos ayuda a entender mejor la obra de Arguedas, reconocida internacionalmente. Espero que en Grecia haya mayor interés por su obra, como lo hay por otros escritores latinoamericanos.

VIOLENCIA Y HUMILLACIÓN: LA PROYECCIÓN DE LAS FIGURAS FEMENINAS EN LOS CUENTOS “EL HORNO VIEJO” Y “DON ANTONIO” DE LA COLECCIÓN *AMOR MUNDO*

MARÍA TSOKOU

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

El aporte de José María Arguedas a la literatura indigenista es de significado notable, teniendo en cuenta que el escritor peruano presentó el mundo andino desde dentro. Su contacto directo con los mitos y los rituales indígenas en los años de su juventud, marcó determinantemente su producción literaria (Bellini 51). Hechos de su vida agitada se presentan en su narrativa dándole una nota autobiográfica. La muerte de su madre, el comportamiento inhumano de su madrestra hacia él y las influencias de la cultura indígena y de la iglesia católica condicionan tanto su actitud hacia el mundo femenino como la totalidad de su producción literaria (Oviedo 77-78). Ejemplo de esta afirmación son los cuentos “El horno viejo” y “Don Antonio” incluidos en su colección de cuentos *Amor mundo* (1967), cuyo tema central es el desprecio y la humillación de los personajes femeninos en una sociedad principalmente machista.

En los cuentos elegidos, “El horno viejo” y “Don Antonio”, los personajes femeninos, aunque son secundarios, juegan un papel importante en el desarrollo de la trama. Motivo común de estos cuentos es el comportamiento del mundo varonil hacia las mujeres. La narración está en tercera persona y el narrador cuenta los hechos desde una perspectiva dramática. Presenta la historia como una cámara cinematográfica, sin exponer los pensamientos íntimos de sus personajes, hecho que obliga al lector a sacar sus propias conclusiones. El diálogo empleado contribuye a la evolución de la acción y a la definición de los personajes, mientras que las partes narrativas retratan la sociedad peruana de mediados del siglo XX. Protagonista de ambos cuentos es Santiago, un chico de nueve años que vive experiencias fuera del alcance de su propia edad. Esas vivencias relacionadas con el acto sexual, la sexualidad y en general con el puesto de la mujer en un entorno machista constituyen el leitmotiv de los cuentos.

El objeto de estudio de este trabajo se vincula con estos motivos pero desde un punto de vista distinto. No enfocamos en el abuso y las relaciones sexuales y

tampoco trataremos de justificar los estereotipos de la omnipresencia de la sexualidad en su narrativa¹, como resultado de sus experiencias vividas durante los años de infancia, según los críticos (González Vigil 18 y Johansson). Nos centraremos en la violencia y la humillación de la mujer tanto verbal, como de acto. Insistiremos en la presentación de una sociedad machista tanto blanca como indígena que se esconde tras creencias religiosas, católicas e indígenas respectivamente, para justificar su actitud sexual hacia la mujer.²

En el primer cuento de la colección, en “El horno viejo” se presenta al personaje que será el protagonista de todos los cuentos de *Amor mundo*, Santiago. Un chico blanco de nueve años que vive entre indígenas o mestizos en calidad de sirviente. “Dormía bien en la batea grande que había pertenecido al horno viejo. A su lado [...] dormía la sirvienta Facunda. Cerca del fogón [...] dormía la cocinera, Doña Cayetana” (Arguedas 183). Desde el inicio del cuento se ve un racismo tanto social, como racial. “—Apesta a indio y cebolla— dijo el caballero, en la puerta de la cocina [...] —El condenado siempre es condenado; como este es blanquito, aunque esté de sirviente, aquí le sirven” (Arguedas 183). El caballero que entra por la puerta de la cocina despierta al joven Santiago obligándolo a seguirlo hacia destino desconocido para que el muchacho aprenda qué significa ser hombre: “—¿Adónde me llevas? —preguntó el muchacho. —Adonde has de aprender lo que es ser lo que sea. ¡Sígueme!” (Arguedas 184). Al final llegan a la casa de doña Gabriela; mujer casada cuyo esposo está de viaje por motivos laborales, tía del muchacho y madre de dos hijos. El caballero se dirige hacia su dormitorio “sin vacilaciones” (Arguedas 184). En este punto empieza un comportamiento humillante hacia la mujer. La obliga a tener relaciones sexuales con él delante de Santiago. Tampoco respeta a sus hijos que están durmiendo en la habitación cercana. Doña Gabriela mantenía relaciones extramatrimoniales con el caballero pero no puede aguantar la embarazosa situación que le fuerza a vivir. “—¡Anticristo! ¿Crees que te voy a dejar? ¿Crees?— habló la señora.” (Arguedas 185). El caballero no da importancia a las palabras de doña Gabriela y sigue un comportamiento provocativo hacia ella. Parece que la mujer no tiene el derecho a actuar por su propia voluntad y adicionalmente es obligada a aceptar esa incómoda situación ante los ojos de Santiago. “—Me desvisto— dijo el hombre. ... —Mira, Santiago— dijo... —Calla, cacazuza; esta mujer se resiste como una vaca de esas que saben que las van a degollar, cuando otras veces era paloma caliente. ¡Calla, perro!” (Arguedas 185). Aquí se ve también una humillación verbal hacia doña Gabriela; luego el caballero la amenaza con sus propios hijos cuando la mujer sigue reaccionando “Si no te quitas esta sábana, voy a gritar para que tus hijos vean que estoy en tu cama. ¡Que vean! ... el hombre no se embarra con

¹Mario Vargas Llosa afirma que la obra de Arguedas se caracteriza por el sexo que es “un impulso gobernado por oscuras fuerzas a las que es difícil desobedecer.” En Vargas Llosa, Mario. 93.

²Castro-Klarén sostiene que Arguedas “lleva puestas las anteojeras de un patriarcalismo que cede poco a poco, y cuya última frontera de liberación sea acaso el reconocimiento o mejor el descubrimiento de la humanidad total y diferente de la mujer”. En Castro-Klarén, Sara. 55.

estas cosas, al contrario. Yo más todavía. ... El hombre empezó a babear, a gloglotear palabras sucias, mientras ella lloraba mucho y rezaba” (Arguedas 185).

En esta escena se ve claramente la crueldad del hombre hacia la mujer. El caballero violenta no solamente el cuerpo de la mujer sino también su alma con los insultos que utiliza. La mujer parece un objeto sexual sin propia voluntad ni derechos. El caballero impone su actitud sin piedad y se presenta indiferente ante los ruegos de Doña Gabriela. Tampoco se sensibiliza cuando la mujer empieza a rezar. “–Tu voz es de que estás gozando, oye, aunque estás rezando; oye... –habló el hombre” (Arguedas 186). En este incidente se puede concluir que tanto la mujer como el hombre han sobrepasado los límites según el código moral de una sociedad cerrada –manteniendo relaciones extramatrimoniales–. La diferencia entre ellos reside en el hecho de que la mujer conserva algunos restos de principios mientras que el hombre anula cada sentido de lógica y moralidad para conseguir su meta.

El último cuento de esta colección, “Don Antonio”, relata el viaje de Santiago hacia la ciudad de la costa y su visita a un burdel de la ciudad costeña. En este cuento la vejación de la mujer se muestra en dos niveles distintos; por un lado a través de las palabras de Don Antonio, el camionero que lleva al chico a la costa, y por otro por sus acciones durante la visita de ambos al burdel. En este cuento también la mujer se presenta como un objeto sexual obligado a obedecer a las órdenes del macho. “La mujer, en donde quiera, está hecha para que el hombre goce, pues– le contestó Don Antonio, con tono convencido.” (Arguedas 208-209). El hecho de que la sociedad que describe el narrador es una sociedad machista que no respeta la posición y los derechos de la mujer se refleja en la descripción que Don Antonio hace en su intento de convencer a Santiago sobre las obligaciones y los derechos de la mujer. Aquí el sexo femenino es humillado y violado a través de palabras e ideas que una sociedad desarrollada no se atreve ni a pronunciar.

–Así es. Con voluntad, sin su voluntad, por el mandato de Dios, la mujer es para el goce del macho. En cambio el hombre tiene que alimentar a la familia, a los hijos que ha hecho parir a la mujer. Y eso, también, parir también, es sufrimiento fuerte. Así digo yo: ¡pobrecita la mujer! Yo creo, muchacho, que la puta a veces goza más que la mujer d’ iuno. Todavía recibe su plata. En Nazca, en Ica hay putas cariñositas. La mujer d’ iuno ¿cuándo va a cariñar al marido? Eso se ve mal, hijo. La esposa tiene que echarse quietecita y tú también con respeto (Arguedas 209).

En estas palabras Don Antonio refleja el pensamiento de la sociedad machista hacia la mujer basándose tanto en la fe católica como en los estereotipos de un entorno varonil. En su pensamiento se mezclan las doctrinas de la iglesia católica y las necesidades socialmente aceptadas del hombre. Por un lado se refiere a la mujer como esposa según lo indicado por la iglesia, ama de casa, madre de los hijos y obediente al hombre con respeto mutuo. Por otro lado se presenta la mujer puta como objeto de goce del hombre, algo que no se lo puede ofrecer la esposa por ser mal visto a causa de los prejuicios de la sociedad. La hipocresía de las afirmaciones de Don Antonio se esconde en sus últimas palabras; es decir

después de justificar la presencia de las putas en la vida de un hombre habla del respeto que una mujer se merece.

Pero el respeto que la mujer vale se circunscribe al estado anímico y físico del hombre. Según Don Antonio cuando el hombre está borracho se admite el comportamiento violento hacia su propia esposa. Aunque intenta suavizar sus palabras permitiendo a la mujer la rabia y el llanto no puede aceptar que rece durante los actos violentos del hombre. Aunque lo haga es inaceptable porque en este caso “tendría la culpa la mujer, hijo... como sea, la esposa tiene que aguantar.” (Arguedas 209).

A lo largo de la evolución de la trama Santiago no se ve completamente convencido por las afirmaciones de Don Antonio. No puede entender de qué sentido del respeto habla el camionero cuando se le permite al hombre tener relaciones extramatrimoniales. Tampoco puede explicar el hecho de que una mujer no tenga derecho a rezar cuando la violan y en este punto hace referencia al incidente entre el caballero y Doña Gabriela que ha vivido durante su infancia. Aunque Don Antonio “se queda pensativo” (Arguedas 209) continúa con sus denigrantes ideas para con las mujeres. “La querida está entre la puta y la esposa bendecida. Uno, pues, puede hacer esas cosas que dicen que están contra la iglesia. Porque ella, la querida, no es casada o tú no eres casado; porque si los dos son casados, ya eso es el infierno purito...” (Arguedas 209). En este fragmento una vez más Don Antonio explica la doctrina católica según le conviene. A causa de la sociedad cerrada en la que se desarrolla la acción y la existencia del infierno como castigo final de los inmorales, cualquier acción del hombre tiene que estar justificada ante los ojos de Dios. Por eso al menos uno de los dos que contraen relación extramatrimonial no tiene que estar casado. Según su pensamiento el enamoramiento existe solamente en las fantasías de los adolescentes porque “desde el momento en que tú ves cómo es la cosa de la mujer la ilusión acaba.” (Arguedas 210).

El hecho de que considera a la mujer-puta como objeto sin alma se ve cuando la caracteriza como plato pagado:

Y la conciencia limpia. Pa' eso es la puta. ¡Sea Dios bendito! ¿Por la plata? La mujer también, Don Antonio, ¿por la plata? –la verdad, muchacho. Ahí es claro todo. Ni más ni menos que entrar a una fonda y pedir un hígado a la parilla bien aderezado. La boca goza... ¿y? pagas con billetes. ... es negocio limpio (Arguedas 210)

Don Antonio utiliza este ejemplo característico con el objetivo de convencer a Santiago sobre lo justo de sus ideas. El negocio limpio del macho con la mujer-puta aparece como una actitud aceptada e implantada por el mundo varonil en la sociedad en su totalidad. En aquella época las mujeres se veían obligadas a soportar las deslealtades de sus maridos convencidas de que era un elemento indispensable de la vida matrimonial. En este caso la humillación de la mujer se legaliza y se presenta como acto social justificable.

El pobre Santiago todavía no está convencido del todo y con su inocencia infantil pregunta a Don Antonio: “¿y por qué tanto bendicen a la madre, al padre...”

al hijo? ¿Si usted dice...?” (Arguedas 211). Don Antonio responde siguiendo con el ultraje al sexo femenino “una cosa es la cama bendecida por el cura y por los padres de uno. Ahí con respeto, con delicadeza... Sí, el peor asco del hombre que es el sexo hace nacer al hijo... que uno quiere más que a los cielos y a las estrellas... –Las queridas no deben parir el hijo d’iuno que es casado. Algunas queridas se encaprichan por tener hijo y ese hijo sale de sangre caliente como la víbora. (Arguedas 211). En este fragmento Don Antonio en su último intento de persuadir a Santiago explica que a la mujer-puta no le vale tener un hijo, porque sería un hijo víbora para el hombre casado. Aquí determina la felicidad familiar y la limita dentro de las relaciones matrimoniales. A lo largo de todo su pensamiento predominan los sentimientos y el goce del hombre. Aunque el elemento central es la mujer, ella nunca se presenta como una criatura humana, con alma y con derechos parecidos a los del hombre.

El cuento termina con la visita de ambos, Don Antonio y Santiago, al burdel de la ciudad costeña. En este incidente del cuento aunque se dan elementos que humillan otra vez al personaje femenino lo más importante parece ser la actitud diferente entre las putas del campo y las de la ciudad costeña tal como lo percibe Santiago. Las putas del burdel de la ciudad parecen gozar del acto sexual y los servicios ofrecidos a los hombres, mientras que las putas del pueblo actúan por necesidad y obligación ya que llegan hasta a llorar después del acto sexual³. Santiago una vez más, como sucedió durante el encuentro del caballero con Doña Gabriela, se marcha cuando ya no puede aguantar más el ver las indecentes escenas que tienen lugar en el burdel.

Los hechos narrados en ambos cuentos, basados en experiencias personales de José María Arguedas, reflejan la mentalidad humilladora hacia la mujer de la sociedad peruana a mediados del siglo XX. En “El horno viejo” la mujer se ve obligada a obedecer los deseos del hombre, quien no muestra ninguna piedad. El acto sexual se transforma en un acto monstruoso delante de los ojos de un muchacho de nueve años. La humillación de Doña Gabriela se realiza a través de violencia tanto física, como verbal y moral. El caballero, de quien no tenemos ninguna información sobre su estado psicológico, se comporta como animal delante de una mujer que cumple el papel de madre, esposa, tía y amante. La mujer se rinde ante las amenazas del caballero y se hace cómplice de unos actos en los que participa sin su propia voluntad. En este cuento el narrador da bastantes detalles sobre la situación de la mujer, hecho que no hace de forma parecida en el caso del caballero porque quiere conducir al lector a entender la humillación que sufre la mujer y provocar su compasión.

Por otro lado en el cuento “Don Antonio” la humillación no es resultado de actos violentos, sino de actos verbales que presentan la mentalidad y la actitud cruel de la mayoría de los varones hacia las mujeres. La diferencia entre actos violentos y palabras crueles que existen en los dos cuentos se pueden justificar

³ Aquí se hace referencia al racismo regional que en aquella época predominaba entre costeños y serranos.

por el tipo de sociedad que cada vez describe. En “El horno viejo” el entorno social que se presenta es el de un pequeño pueblo de la sierra, cerrado, y de esa manera la actitud de sus habitantes corresponde a su situación social. El caballero nunca justifica sus actos; la única vez que de alguna manera intenta explicar a Santiago por qué lo hace, lo atribuye a su intento de enseñarle el sentido de ser hombre. Don Antonio, por otro lado, aunque camionero forma parte de una sociedad urbana mucho más abierta, la de una ciudad costeña, hecho que influye en su actitud hacia las mujeres. La mentalidad en líneas generales no cambia. Lo que se presenta de forma distinta es la expresión de la misma mentalidad. Don Antonio justifica su desprecio hacia el sexo femenino utilizando ejemplos de la vida cotidiana.

En ambos cuentos se nota la influencia de la religión católica pero de una manera distinta. En el primer caso Doña Gabriela reza cuando la viola el caballero y en el segundo Don Antonio utiliza las palabras de Dios como base de su teoría hacia las mujeres. También en este caso se ve la diferencia entre las dos sociedades del campo y de la ciudad. Las sociedades cerradas son más conservadoras y consideran la religión cosa de mujeres mientras que en las sociedades urbanas la clase media actúa de modo hipócrita según las órdenes de Dios.

Para concluir se podría apuntar que en estos cuentos José María Arguedas transmite el desprecio de una sociedad machista y racista hacia la mujer, la cual se ve obligada a vivir tolerando la violencia y la humillación masculina.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Ed. Ricardo González Vigil. 9ª edición. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso. Letras Hispánicas 392.
- . *Relatos Completos*. Ed. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Losada Editorial, 1974.
- Bellini, Giuseppe. *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana*. Tercera Edición. Madrid: Editorial Castalia, 1997.
- Castro-Klarén, Sara. “Crimen y castigo: sexualidad en José María Arguedas”. *Revista Iberoamericana* 49:122 (1983). Impreso.
- Johansson, Ingela. *El personaje femenino de la novela indigenista*. Web <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOId=1025469&fileOId=1025506>>.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*. Madrid: Editorial Alianza, 2005. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Ediciones Fondo de cultura económica, 1996. Impreso.

VII

ERNESTO SÁBATO
(1911-2011)



Ernesto Sábato (1911-2011)

LA COMPRENSIÓN COMO FICCIÓN

RICCARDO CAMPA
Universidad de Roma

La contradicción es la condición cognoscitiva de Ernesto Sábato. Él se figura – imagina– la realidad para poder describirla mejor y, al describirla, comprenderla. Sin embargo, la comprensión, en el escritor argentino, no es un entendimiento, un acto concertador de posturas discráticas, que minan en lo profundo las certidumbres, los estatutos del saber y las convenciones del actuar. La comprensión permanece siendo un estadio interlocutorio, empujado hasta la contradicción, con el propósito de recuperarlo precisamente en su extrema introducibilidad. Los personajes de su narración, en efecto, parece que se confabulan alternativamente con una especie de espíritu del mal y espíritu del bien sin someterse a una opción: se quedan como congelados en una empresa aparentemente falta de sentido. Parece que están oprimidos por una lenta oscilación que descompagina las creencias, las convicciones para aficionarse por fin a una de ellas, alternativa a todas las demás, pero tal que puede compenetrarlas.

Los personajes de la narrativa de Sábato tienen una relación o bien científica o bien misteriosófica con su autor. A diferencia de los personajes de los demás escritores, los de Sábato representan una por una sus pesadillas o sus fantasmas. Su dominio es dulce y cuenta por imágenes; su despreocupada observancia de las reglas del juego –del sentido común– los confirma como respetuosos de un acuerdo que parece haberse estipulado en otro lugar, en el mundo platónico, en la insatisfacción colectiva, en la compuesta realidad argentina, inocente y pecaminosa como todas las realidades fascinadas por una Atlántida dispersada e incompleta, que se hubiera podido realizar de haberse los personajes mantenido fieles al compromiso tomado cuando de la Tierra subieron al Edén. Sábato, como Julio Cortázar, está afligido por el fracaso de esta empresa ascensional, que los hombres hubieran podido realizar en Argentina de haber medido, como en el mito de la cueva de Platón, las sombras y tenido la constancia de anhelar la luz. Como el de Cortázar, el mundo de Sábato es alusivo, mimético, multifacético: Argentina representa el nudo corredizo de la salvación o de la perdición.

Todo, en la obra de Sábato, concurre a obnubilar los intelectos, incluso el bien: lo imprevisible del acaecer es connatural en los acontecimientos, ficciones, onomatopeyas de los verdaderos sucesos que se ocultan en las cosas y que los personajes persiguen y registran en todas partes, en los espacios mentales, en las libres reconstrucciones que hacen en París de Buenos Aires o en Buenos Aires de París. Falta en la geografía del escritor argentino –como ocurre con los verdaderos escritores argentinos– un sentimiento o una latencia de nacionalismo. El mundo como escenario, como circuito de ideas y de fantasmas, parece encontrar un intercambio, un bivio en la fantasía del argentino. Sus atributos conceptuales, sus aparentes o reales desconciertos mentales, la melancolía, la presunción de entender el mundo y la incoherencia en actuar para alcanzar una apreciable meta son factores relativos, faltos de inspiración, carga, significado: se doblan sobre sí mismos como interrogantes retóricos y desafían la consecuencialidad y la coherencia del gran concierto intelectual.

La Argentina literaria de Sábato es –podría decirse– una hemicránea dolencia, no una enfermedad endémica de la cultura europea y quizá una iniciación a la cultura americana. La estructura es tensa, insensible a cualquier concesión modal –como declara el escritor en *Abaddón, el exterminador*¹ a todo hallazgo estratégico dirigido a prender la atención del lector más por las anomalías que por las normalidades. El escritor argentino piensa el mundo, medita sobre el mundo; está tan cogido por la intención de arriesgar, de hipotetizar un tipo de existencia inexistente, que no concede nada –o muy poco– a las modas, a los hallazgos formales. Sábato admite, con una pizca de polémica, que el conjunto de la obra de un escritor ya en sí contiene un estilo y, por consiguiente, una revolución formal. Pero la revolución formal involuntaria es síntoma de cansancio imaginativo, de flaqueza cognoscitiva, de pereza pura y simple. La obra condensa los humores, las atmósferas de un universo mental que envuelve al lector, le habilita para un ejercicio mental que es difícil de alcanzar con los instrumentos artificiales de los ideólogos de las estructuras y de los mecanismos predisuestos para la expresión y, por consiguiente, para la comunicación. Dios creó el mundo y lo llenó de signos, de la mimesis de otros mundos que el hombre puede (re)construir. El desafío de la inteligencia humana radica en el recorrido imaginario que el hombre puede hacer de la mecánica inventada por el Creador para soplar la creta y transformarla continuamente engañando a los observadores en una estasis encantada. El despertar del hombre parece coincidir con el sueño y después con el diseño de otro u otros mundos, escondidos o mimetizados en el que vivimos.

Las alucinaciones nocturnas, el deseo de un orden, la expectativa profética, la bíblica resistencia al mal representan los motivos conductores para interpretar –también desde el interior, o sea por obra del mismo autor– el universo literario de Sábato. Él a veces parece complacerse de una biografía casi legendaria: el viaje de

¹ Trad. it., *L'angelo degli abissi*, Rizzoli, Milano, 1979.

la pampa a la ciudad para los estudios secundarios; la adhesión al Partido Comunista y el afán revolucionario; el viaje de vuelta de una empresa inacabada – interrumpida por el sobresalto emotivo causado por la política estalinista, por el álgido convencionalismo del mal necesario– el vagar por París, la acción humanitaria de un bedel, los estudios de matemáticas y física, lo radical y lo rígido de las ficciones colectivas, el rechazo, la destrucción individual, la tentación literaria, la huida de las alucinaciones individuales (*El túnel*) y colectivas (*Sobre héroes y tumbas*), la purificación inacabada, la insatisfacción (*Abaddón, el exterminador*), la defensa de las posturas no concluidas, pero no comprometidas, la filogénesis del conocimiento, la depresión, la afiliación epicúrea, el redescubrimiento del mundo, la angustia, la acusación de misonéismo dirigida a los dogmáticos, la casi ceguera, la oscuridad como preparación al desprendimiento o a la sola presencia concedida al hombre del año 2000, al hombre dominado, falto de cualquier defensa y ofensivo, aguerrido allende el límite de lo imaginario, ni caballero antiguo ni aun astronauta, terrorista, ateo, monofacético, casi afónico por tanto cantar.

La apariencia de lo real penetra en la obra de arte independientemente de las prejudiciales o de los propósitos del artista: la experiencia metafísica encuentra una repercusión en las páginas de un cuento que filtra un acontecimiento y lo compagina con otros que hubieran podido producirse de haber sido la habilidad (intuitiva, imaginativa, visual) del actor más profunda o perspicaz.

... Los seres humanos no pueden representar nunca las angustias metafísicas en el estado de puras ideas, sino que lo hacen encarnándolas, oscureciéndolas con sus sentimientos y pasiones. Los seres carnales son esencialmente misteriosos y se mueven por impulsos imprevisibles, aun para el mismo escritor que sirve de *intermediario* entre ese singular mundo irreal pero verdadero de la ficción y el lector que sigue el drama. Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad bien determinada, la desesperación metafísica se transforma en celos, y la novela o relato que estaba destinado a ilustrar aquel problema termina siendo el relato de una pasión y de un crimen².

El delito y la pasión parecen extinguir en *El túnel* el pensamiento sistemático, consecuente: el protagonista, Castel, persigue una idea –considerada, quizá sin razón, matriz, generadora de su universo mental, erótico, de ficción– y la convierte continuamente en emoción: María –la idea madre perseguida– enfurece con esa actitud de claroscuro –relativista, dice Sábato– en la que se hunden las grandes estaciones del alma, la epopeya del sueño, las vibraciones arcáicas, los sedimentos profundos del ser. *El túnel*, en efecto, es la novela de la ambigüedad, perseguida en la única dimensión expresable, en el comportamiento silencioso, críptico, alusivo. El enigma que personifica el “alrededor” de Castel es inmotivado: sirve para indicar la frecuencia para los que no se reconocen en una situación que objetivamente los sobrepasa.

² Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, Buenos Aires, 1967, p. 14.

El “alrededor” de Castel representa la conciencia colectiva que repercute por flujos destrozantes en el continuo relato por imágenes del narrador: el yo que relata nunca se oculta, está alerta, permite a los personajes sumergirse en lo profundo y explorar los océanos legamosos de su yo.

Hundidos en el precario rincón del universo que nos ha tocado en suerte, intentamos comunicarnos con otros fragmentos semejantes, pues la soledad de los espacios ilimitados nos aterra. A través de abismos insondables, tendemos temblorosos los puentes, nos transmitimos palabras sueltas y gritos significativos, gestos de esperanza o desesperación. Y alguien como yo, un alma que siente y piensa y sufre como yo, alguien que también está pugnando por comunicarse, tratando de entender mis mensajes cifrados, también se arriesga a través de frágiles puentes o en tambaleantes embarcaciones a través del océano tumultuoso y oscuro³.

El contrafuerte representativo del yo es la Nada, la absurda determinación de lo Vacío en una realidad –la Argentina– aparentemente ilimitada. La paráfrasis de la estancia (del estar) es la pampa, una inmensa estasis meditativa para el enredo de pensamientos infinitos.

Y así como las tres religiones occidentales surgieron en solitarios hombres enfrentados con el desierto, en nuestro país comenzó a desarrollarse ese temperamento meditativo que tipificaría luego el gaucho de nuestra estepa, en medio de esa metáfora de la Nada y de lo Absoluto que es la llanura sin límites ni atributos⁴.

Un sentimiento de finitud y transitoriedad que predispone el gran mundo ciudadano, la Buenos Aires nocturna y mefistofélica, en la que la urdimbre de los pensamientos individuales se confunde con las alucinaciones colectivas. La realidad política, en efecto, se “vislumbra” por la narración de Sábato como una pesadilla.

Ya en el *Facundo*, escrito a mediados del siglo pasado, se advierte ese terror cósmico al espacio; mucho de la fobia nocturna infantil que Sarmiento manifiesta contra el desierto y la barbarie no es otra cosa que la expresión de los sentimientos que experimenta un hombre cuando en medio de lo desconocido y las tinieblas busca la seguridad de la Cueva. La Civilización (que él escribía así con mayúsculas) la proporcionaban el Orden, el Sistema, la Seguridad ante la Nada y la oscuridad primigenia. Buscaba en la ciencia positiva, en la fuerza material de la locomotora, en la rápida comunicación del telégrafo, la (candorosa) defensa contra los demonios que de noche surgían en lo más profundo de su alma americana. *Facundo* es la biografía de un caudillo feudal, en quien él personifica la Barbarie. Y con violenta genialidad, pero con pueril astucia, proyecta contra ese *alter ego* los exorcismos que en rigor están destinados a su propia alma poseída por los demonios⁵.

La congoja de los argentinos procede de los inmensos espacios vacíos, de la melancolía ciudadana, de ese sentimiento de la catástrofe que es la llave evocado-

³ *Ibidem*, p. 15.

⁴ Ernesto Sábato, *La cultura en la encrucijada nacional*, Crisis, Buenos Aires, 1973, p. 80.

⁵ *Ivi*.

ra de los cantares y de los bailes. Sentirse en el confín de una cultura y estar, al mismo tiempo, presentes, produce perturbaciones colectivas que se descargan en la inquietud individual, en el ditirambo de un pensador desviado por sus mismos pensamientos y por los que considera ser los acontecimientos, las ocasiones de la existencia. También el tango es la manifestación de una ocasión evocada pero no cumplida: expresa una atmósfera rasante, tangencial a la vida.

Cierto es que surgió en el lenocinio, pero ese mismo hecho ya nos debe hacer sospechar que debe ser algo así como su reverso, pues la creación artística es un acto casi invariablemente antagónico, un acto de fuga o de rebeldía. Se crea lo que no se tiene, lo que en cierto modo es objeto de nuestra ansiedad y de nuestra esperanza, lo que mágicamente nos permite evadirnos de la dura realidad cotidiana. Y en esto el arte se parece al sueño. Sólo una raza de hombres apasionados y carnales como los griegos podía inventar la filosofía platónica, una filosofía que recomienda desconfiar del cuerpo y de sus pasiones⁶.

Un desconcierto emotivo dirige, por tanto, el vaticinio del orden: el tumulto de las pasiones se encauza en un canal expresivo que se configura como un momento exaltante de socialidad.

La exaltación, la adhesión a un *cliché* hacen de fondo al mito de la atracción, del amor, de la soledad.

El cuerpo del Otro es un simple objeto, y el solo contacto con la materia no permite trascender los límites de la soledad. Motivo por el cual el puro acto sexual es doblemente triste, ya que no solo deja al hombre en su soledad inicial, sino que la agrava y ensombrece con la frustración del intento⁷.

El machismo como complejo de inferioridad o de impotencia atenúa las durezas de la ausencia del principio de la realidad. La inmisión obligada de inmigrantes en una tierra sin orillas y casi sin fronteras engendra un sentido de extrañeza que se reprime con un acto elemental (sexual) de dominio. El tango cuenta la epopeya del dominio a partir de la angustiada visión de individuos aislados proyectados por un gigante enflaquecido sobre un escenario destinado a permanecer impenetrable o desconocido. El actor parece celar; de hecho, es circunspecto. Su melancolía brota de causas indecibles, lejanas e imprecisas como el deseo de vivir, imaginar y exaltarse:

Sus reacciones tienen mucho de la histérica violencia de ciertos tímidos. Y cuando infliere sus insultos o sus cachetadas a la mujer, seguramente experimenta un oscuro sentimiento de culpa. El resentimiento contra los otros es el aspecto externo del rencor contra su propio yo. Tiene, en suma, ese descontento, ese malhumor, esa vaga acritud, esa indefinida y latente bronca contra todo y contra todos que es casi la quintaesencia

⁶ Ernesto Sábato, *Tango, discusión y clave*, Losada, Buenos Aires, 1965, p. 14.

⁷ *Ibidem*, p. 15.

del argentino medio. Todo esto hace del tango una danza introvertida y hasta introspectiva: un pensamiento triste que se baila”⁸.

La dramaticidad metafísica del tango radica en la inconciliabilidad del emigrante con la desolación de las landas solitarias, con el *desencanto* que precede la época del éxito. El tango reduce a proporciones infinitesimales –no íntimas– las premoniciones del reino (del pecado y) del embrutecimiento social.

La interpretación en Sábato es casi siempre un “descenso al misterio primordial de la condición humana”, un descenso a nuestro propio infierno. El monólogo interior representa, por tanto, un ejercicio tendente a aplazar o amplificar los dilemas en los que se agitan los seres humanos. La existencia es representada así como una ilusión suprema, que la escritura, la aptitud a la conciencia –extendida hasta los acodos de lo inútil o lo insignificante– traduce a drama. La apología del drama amplifica, por su parte, los tonos, las dimensiones del drama mismo y los asimila a la fantasía, a la atracción ejercida por la huida (real o imaginaria) sobre los seres humanos. La escritura hace crecer los perfiles de las cosas, las funde, las aísla en un diseño que puede encontrar o no una referencia concreta en las contribuciones de la ciencia (de la inventiva) y de la técnica (de los sistemas de aplicación). Lo fragmentario de la experiencia priva en la proyectualidad engañosa de esos puntos de referencia (Dios, la Nada), de los que se derivan las convicciones y las creencias. Lo absurdo es el dominio de la indecisión: todo es posible, todo se puede cumplir o se puede reenviar a una dimensión conceptualmente improponible. La escritura tiene la tarea de registrar estos actos inacabados del hombre, de connotar los desconciertos y los desequilibrios (psíquicos y sociales) y de interconectarlos con aquellas centrales de emisión de energía, que son los yo confusos y solitarios, para delinear un Universo falto de las divisiones y de las sucesiones corrientes.

A través de abismos insondables tendemos temblorosos los puentes, nos transmitimos palabras sueltas y gritos significativos, gestos de esperanza o de desesperación. Y alguien como yo, un alma que siente y piensa y sufre como yo, alguien que también está pugnando por comunicarse, tratando de entender mis mensajes cifrados, también se arriesga a través de frágiles puentes o en tambaleantes embarcaciones a través del oceano tumultuoso y oscuro⁹.

La escritura, para Sábato, representa el sustituto inorgánico de la sagrada representación: la conciencia del mal, como oscuridad o ceguera del conocimiento, parece favorecer lo absurdo del conocer y del actuar. Cuanto más hunde el ser su mirada en lo secreto del cosmos, tanto más sufre, se debate en pensamientos acongojados sobre la causalidad y repetitividad de las cosas. En Sábato parece afianzarse la convicción de que solo la escritura –la narración– consigue hacer explícito el conflicto latente en toda conciencia sobre la oportunidad de adherirse

⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁹ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, cit., p. 15.

o no a las convenciones, de vivir las ilusiones, de creer en las expectativas. El Universo interior, sobretendido o escondido, parece una Atlántida dispersa en un océano tempestuoso: el hombre tiene la sensación de no poder hacer mucho contra los acontecimientos, los espejismos y las lisonjas de la renunciación, de la ataraxia. La Atlántida probablemente se ha dispersado en la imaginación nocturna de la humanidad y de vez en cuando aparece en la superficie como un reproche o una meta que es difícil de alcanzar.

El temor parece estar demonologizado por la obsesión. La obra narrativa de Sábato se convierte en algunas partes en un cuadro clínico, en una alegoría del mal oscuro que todos padecen y tienen en común. La comprensión se convierte en complicidad, necesidad de expiación y expectativa. Curarse completamente de la enfermedad que oprime a la humanidad –más bien que atravesarla– es casi imposible y hasta indeseable. En el dolor la humanidad inventa un código alternativo (y persistente) respecto al utilizado en la llamada normalidad. Los hombres en la vida diaria se enfrentan, se afligen y se suprimen recíprocamente. Están oprimidos por las inclinaciones de la estirpe de Caín: el mal necesario ilusiona sobre la necesidad –si no sobre la oportunidad– de acciones definitivas. Pero el verdadero complejo de culpa empieza antes de que se cumpla la tragedia, cuando el homicida –el fratricida– se prepara a subir a la escena del drama, cuando derribando la cortina de sus pensamientos (casi partiendo las neblinas de un país inexistente) presenta opiniones, arriesga principios regidores, matrices neurálgicas de actos inconsiderados y necesarios. La necesidad se tiñe de sangre; la vocación al martirio se connota de pensamientos disolutos, de invocaciones. La pasión se convierte así, no en una incursión en la realidad, sino en una espera: una espera meditativa, que explora los sentimientos, las actitudes, los acondicionamientos de los potenciales cómplices o adversarios. La complicidad del cautivo con una idea aparentemente inadmisibile actúa como línea de división entre lo lícito y lo ilícito, de ilusorio que aspira a convertirse en concreto. Sábato aspira a configurar –representar con figuraciones– el tortuoso itinerario de las ideas y el complejo origen de los acontecimientos que parecen afectar a los actores en el estado de conciencia. En efecto, la extrañeza de los seres respecto a los acontecimientos constituye el mal: lo que ocurre, aunque imprevisto, es parte del mismo (acongojado) magma de la subconciencia.

Así, al volver el hombre del siglo XX la mirada hacia un mundo hasta ese momento casi desconocido, como es el subconsciente, era inevitable y legítimo el empleo del monólogo interior. La novela de hoy se propone fundamentalmente una indagación del hombre, y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen la coherencia y la unicidad, empleando a veces un microscopio y otras veces un aeroplano¹⁰.

La ambigüedad y la incoherencia no se pueden configurar, para Sábato, como categorías aisladas: son el resultado de factores difícilmente comparables como el

¹⁰ *Ibidem*, p. 23.

mundo de lo visible y el de lo invisible y los instrumentos (las técnicas) de recogida e introspección. Quizá por su preparación científica, es uno de los pocos escritores contemporáneos que sabe dar un significado positivo de la incoherencia y de la ambigüedad: no se puede perseguir una (unitaria) concepción del mundo sin aceptar las infinitas diversidades con que se connota. El ente infinitesimal –como se delinea por la física contemporánea– se sustrae a toda finalidad preestablecida aunque, por extrapolación conceptual, se le puede considerar como componente de la realidad (concreta) en la que los hombres de nuestro tiempo se abandonan a ejercitaciones casi faltas de sentido.

La ambigüedad y la introversión encuentran una equivalencia en lo híbrido de la cultura, especialmente la americana. América es fuente de inspiración para nuevas experiencias sociales.

El hombre existe rodeado por una sociedad, inmerso en una sociedad, sufriendo en una sociedad, luchando o escondiéndose en una sociedad. No ya sus actitudes voluntarias y vigilantes son la consecuencia de ese comercio perpetuo con el mundo que lo rodea: hasta sus sueños y pesadillas están producidos por ese comercio. Los sentimientos de ese caballero, por egoísta y misántropo que sea, ¿qué pueden ser, de dónde pueden surgir sino de su situación en ese mundo en que vive? Desde este punto de vista la novela más extremadamente subjetiva es “social”, y de una manera más o menos tortuosa o sutil nos da un testimonio sobre el universo en que su personaje vive¹¹.

La socialidad, por consiguiente, no es (solo) una condición externa, un enredo de relaciones visibles y regulables con normas y leyes, sino una postura interior que en el hombre aún no se habría desarrollado mucho. Los desconciertos, las turbaciones individuales se derivan de la vocación para la socialidad y de la tentación de rechazarla. El hombre se siente implicado en la realidad y por la realidad, pero no resuelto, no definido por el conjunto de factores que la connotan. De aquí la fantasía, la creatividad (artística), el rigor (científico), las tentativas pragmáticas de instalación, de organizar la vida colectiva. Esta concurrencia de circunstancias confiere al sistema social un nivel cada vez más elevado de complejidad y un tono cada vez más despreocupado al investigador social (sea artista o científico). En este ámbito conceptual, en efecto, el tradicional dualismo de la cultura humanística y de la científica (pretextualmente individualizado por Charles P. Snow) no es admisible por hipótesis: el conocimiento nace de una instintiva defensa de la persona que (empero) considera conveniente unirse (aliarse) con otras a efectos de influir en el metabolismo del Universo en beneficio propio (o en el que considera tal).

El recurso a ideas-eje, a claves de lectura del curso de las cosas que las sus traen a la inseguridad más evidente y superficial, caracteriza la metafísica latinoamericana. El miedo a vivir en un continente lunar –que no tiene referencias históricas traducibles al lenguaje contemporáneo, sino intemperies mentales carac-

¹¹ *Ibidem*, p. 31.

terizadas por signos casi indescifrables— suscita y justifica el “pronunciamiento metafísico” de los escritores.

Pues si el problema metafísico central del hombre es su transitoriedad, aquí somos más transitorios y efímeros que en París o en Roma, vivimos como en un campamento en medio de un terremoto y ni siquiera sentimos ese simulacro de la eternidad que allá está constituido por una tradición milenaria, y por esa metáfora de la eternidad que son las piedras ennegrecidas de sus templos y sus monumentos milenarios¹².

La metafísica, para Sábato, se confirma como una referencia del espíritu creativo del hombre, que necesita descubrir en los acontecimientos una causa para predisponerse a modificarlos. La metafísica como metáfora del vacío absoluto se convierte en una categoría compensativa y explicativa de algunos acontecimientos naturales que luego la ciencia intentará homologar al conocimiento.

En esta obra de exploración de las actitudes cognoscitivas de los hombres se inserta la actividad estética, aun cuando roza el preciosismo como ocurre con Jorge Luis Borges. No es que a Borges se lo pueda clasificar de escritor preciosista, pero seguramente se percibe en su obra la búsqueda de algo que, diríamos, se sustrae a la observación común y, por tanto, recobra acontecimientos infinitesimos, cuya importancia no puede evaluarse con los parámetros acostumbrados.

Yo inventé un sofisma, es este —dice Borges durante una conversación con Sábato: Estoy por ejemplo en un décimo piso, entonces yo me arrojo. En el momento en que caigo tengo que olvidarme de mi pasado, seguramente provocado por el vértigo de la caída. Entonces ese momento no es para mí siguiente al momento en que he tomado la decisión con usted, pero yo no sé si me he suicidado o no. Claro que seguramente que no, porque ahora estoy aquí¹³.

A diferencia de Sábato que cree en lo excepcional de la existencia, Borges con estilo demonologizador, intenta convertir en normal lo increíble; y esto, no es que ocurre porque no sabe que esta manera no tradicional de considerar la vida supone un acuerdo previo (una especie de neopicureísmo) entre los exegetas o los adeptos. Para Sábato, la ironía, si es que se la debe considerar necesaria, no tiene más fin que el de aliviar la tensión del drama; para Borges, la paradoja lo es todo, actúa como defensa ante lo cotidiano. Para Sábato, la narrativa es una penosa elaboración estilística tendiente a alcanzar efectos concretos (cognoscitivos); para Borges, la escritura es el resultado de una actitud de elegancia respecto a la vida. Según Sábato no se podría vivir sin literatura, sin sistemas justificativos de los pensamientos de las opciones de todos los días; según Borges, se viviría mejor. Para uno, el encanto está en el signo; para el otro en la contracción del signo hasta reducirse a un sedimento de la imagen y luego a la confusión de la misma.

Para Sábato la literatura lúdica —que incluiría, en cierta medida, también la obra de Borges— hace de antídoto a la literatura problemática, sobre todo en las

¹² *Ibidem*, p 39.

¹³ Jorge Luis Borges; Ernesto Sábato, *Diálogos*, Emecé, Buenos Aires, 1976, pp. 172-173.

épocas en las que el proceso de transformación se realiza con implicación (moral e ideológica). Él intenta, por tanto, justificar de forma positiva la evasión literaria de Borges para reinsertar los juegos de la fantasía en el conjunto oportunamente predispuerto por la historia. El contenido exegético, que Sábato halla también en la obra lúdica, constituye una profilaxis para el desarrollo ulterior del conocimiento. La cultura en positivo puede experimentar unas pausas, pero siempre aparentes; en efecto, el hombre no puede concederse unas libertades tan grandes que se excedan en el juego. El juego, para Sábato, es una aptitud totalmente absorbida por la edad de la inocencia. Lo vago de las sensaciones no justifica la llegada del *homo ludens*; si éste aparece en la superficie histórica, si adquiere las características de un cantor es solo para turbar con más fuerza las conciencias con el fin de inducir las a reflexionar por reacción. Borges parece desafiar como un déspota las construcciones somnolientas del hombre; Sábato está comprometido en defenderlas con la sagacidad del artesano, que no puede permitirse destruir lo que ha ido construyendo con empeño y fatiga.

No hay otra manera de alcanzar la eternidad que ahondando en el instante, ni otra forma de llegar a la universalidad que a través de la propia circunstancia: el hoy y aquí. La tarea del escritor sería la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar... Vivir es estar en el mundo, en un mundo determinado, en una condición histórica, en una circunstancia que no podemos eludir. Y que *no debemos eludir*, si pretendemos hacer un arte verdadero¹⁴.

El artista como testigo de su época debe alcanzar, según Sábato, el martirologio, debe ahondar su mirada despiadada e implacablemente en la realidad: es la profundidad de la investigación que dimidia, ensalza la empresa. En este sentido, *El proceso* de Franz Kafka constituye un modelo, una obra divinatória y al mismo tiempo propedéutica para el conocimiento del tiempo presente. Las ideas en el estado puro son impensables, pero el conocimiento hace continuamente referencia a estos auxilios anecdóticos para comprender los dobleces y las contradicciones de la realidad.

El escritor de nuestro tiempo debe ahondar en la realidad. Y si viaja debe ser para ahondar, paradójicamente, en el lugar y en los seres de su propio rincón. Lo otro es cosa de frívolos, de meros cronistas, de *snoobs*. Viajar, sí; pero para ver con perspectiva su propio mundo, y para ahondar en él; pues así como el conocimiento de uno mismo pasa por los demás, sólo podemos indagar y conocer a fondo nuestra patria conociendo las que no nos pertenecen¹⁵.

La ficción de la escritura sirve para representar exteriormente el enredo de las raíces, la peculiaridad del punto de observación individual.

La narrativa contemporánea –según Sábato– encuentra sus raíces más propias en el romanticismo, entendido como “misticismo profano” por el innegable deseo

¹⁴ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, cit., p. 42.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 50-51.

del hombre de manifestar su fantasía, su emoción creadoras. Una actitud que remite a Leonardo da Vinci, nacido en una época empresarial, mercantil, en la que los intereses prácticos no consiguen apagar las aspiraciones a entender la urdimbre del Universo. Leonardo representa la figura más dramática del mundo moderno, pues se propone utilizar la razón para investigar el continente subterráneo e impreciso de los pensamientos y de las congojas del hombre. Aspira a hacer evidente e inteligible lo que es indescifrable y contradictorio. Leonardo parece luchar contra la tecnolatría que influirá de forma nefasta en el hombre de la razón y de la acción.

El Renacimiento produjo tres paradojas: fue un movimiento individualista que condujo a la masificación; fue un movimiento naturalista que terminó en la máquina; y, en fin, fue un humanismo que desembocó en la deshumanización¹⁶.

Un proceso promovido por dos fuerzas telúricas: la convención de pacto del Estado (la razón) y la economía financiera (el dinero).

Con su ayuda, el hombre conquistó el poder secular, pero (y ahí está la raíz de esa triple paradoja) la conquista se hizo a costa de la abstracción: desde la palanca hasta el logaritmo, desde el lingote de oro hasta el *clearing*, la historia del creciente dominio sobre el universo ha sido la historia de sucesivas y cada vez más vastas abstracciones. La economía moderna y la ciencia positiva son las dos caras de una misma realidad desposeída de atributos concretos, de una fantasmagoría matemática de la que también, y esto es lo más terrible, forma parte el hombre; pero no el hombre concreto, sino el hombre-masa, ese extraño ser que aún mantiene su aspecto humano pero que en rigor es el engranaje de una gigantesca maquinaria anónima¹⁷.

La secularización del hombre acarrea la violación de la naturaleza y la transformación de la misma: él no acepta el secreto y propugna ostentosamente una filosofía de lo evidente, de lo manifiesto. La abstracción se alía con la reductividad, se convierte en una lucha contra la complejidad y la ambigüedad: el *animal instrumentificum* rechaza las ficciones, las alegorías de la realidad para asemejarla a un laboratorio. El principio de la construcción en serie para el hombre-masa supone necesariamente la adhesión al anonimato: el mismo hombre es un experimento que se puede programar y realizar a través del empleo de idóneas técnicas operativas. A Dios se le considera una congestión de factores que se pueden individuar y diferenciar como todos los demás componentes orgánicos de la naturaleza. El hombre ya no piensa en la eternidad y encuentra consuelo en la desesperante realidad efectiva: las mismas contradicciones faltan de sentido y no suscitan inquietudes ni celos. La actitud fabril modela la vista, el oído, el olfato del hombre.

Piero della Francesca, inventor de la geometría descriptiva, introduce la perspectiva en la pintura. Así también aparece la proporción. El intercambio comercial con el Oriente

¹⁶ *Ibidem*, p. 55.

¹⁷ *Ivi*.

facilita el retorno de las ideas pitagóricas, y el misticismo numerológico celebra un matrimonio de conveniencia con el de los florines. Nada muestra mejor el espíritu de aquel tiempo que la obra de Luca Pacioli, donde encontramos desde consideraciones místicas sobre las proporciones del cuerpo humano hasta las leyes de la contabilidad por partida doble¹⁸.

Pero es la emoción la que no se consigue aprehender en un sistema formal y cuantitativo: se sustrae a la instrumentación utilizada para reducir el desorden del Universo en el ordenamiento conjeturado como funcional para las necesidades primarias del hombre.

Paradójicamente, la ciencia –inspirada en cánones racionalistas– tiende a satisfacer las necesidades primarias del hombre; y el arte –animado por la emoción– a satisfacer sus necesidades secundarias (aunque, al manifestarse como expresiones de la condición vital de los seres, sean éstas últimas las que preceden las primeras). El número, que nace en el clima misteriosófico de los pitagóricos casi expresando las infinitas posibilidades que las sugerencias emotivas delinean en el estado de *trance* o de abandono onírico, se convierte en un elemento de la señalización universal: sirve para connotar las sucesiones y las apropiaciones.

Los medios se transforman en fines. El reloj, que surgió para ayudar a este hombre moderno, se convierte en un instrumento para torturarlo. Antes, cuando se sentía hambre, se lo consultaba para ver qué hora era; ahora se lo consulta para saber si se tiene hambre¹⁹.

La comprensión para la naturaleza se substituye por el hombre-masa por la administración o por el fetichismo para los datos (los resultados) de la ciencia y de la técnica; el irracionalismo moderno sufre las consecuencias de una expectativa desengarada (el resultado de la actividad del conocer) y del rechazo del principio de la realidad, ya que es improponible a nivel de pura y simple defensa de la *couche vitale*.

Y mientras más imponente es la torre del conocimiento y más temible el poder allí guardado, más insignificante va siendo ese hombrecito de la calle, más incierta su soledad, más oscuro su destino en la gran civilización tecnolátrica²⁰.

En una naturaleza considerada fuente de energía necesaria para producir objetos, el Superestado (el *Leviatán*), que actúa con extremada abstracción entre distintas (pero no necesariamente) opuestas emociones, confía en lo intercambiable de los sujetos, en el artificio (mental y material) con el que se pueden calcular y evaluar:

Y, en el mejor de los casos, ya que es imposible suprimir esos rasgos sentimentales los estandarizará: colectivizará los deseos, masificará los instintos y gustos. Para eso dispone del periodismo, de la radio, del cine y de la televisión. Y al salir de las fábricas y

¹⁸ *Ibidem*, pp. 57-58.

¹⁹ *Ibidem*, p. 62.

²⁰ *Ibidem*, p. 63.

de las oficinas, en que son esclavos de la máquina o del número, entran en el reino ilusorio creado por otras máquinas que fabrican sueños²¹.

El protagonista del mundo moderno es el burgués, un personaje que convierte el método sistemático de la edad media en un criterio utilitario y profanador. Él postula un humanismo con preocupaciones prácticas, tendientes a conseguir fines particulares. A una visión planetaria y escatológica se opone una concepción individualista y mistificadora: el bien se identifica, en perspectiva, con el egoísmo; y el sentido de adaptación con el conformismo. La actitud antidogmática del burgués oculta –y ni siquiera muy astutamente– un espíritu competitivo que alimentará –y, bajo ciertos aspectos, justificará– el atropello (entre clases, grupos, naciones, estados).

La disociación entre lo eterno y lo perecedero es más profunda en los países germánicos, porque Italia era un país antiguo y el elemento pagano subyacía entre sus ruinas. La irrupción gótica es así la otra fuerza que complica la aparición de la modernidad, la que hará que el conflicto básico de nuestra civilización sea más dramático, conduciendo primero a la rebelión protestante y más tarde a la rebelión romántica y existencialista²².

El tumulto romántico se propone como espíritu dionisiaco, como fuerza indomable del individuo solitario que rechaza los esquemas de la razón como únicos cauces de entendimiento con la naturaleza. El romanticismo aspira a la comprensión total de la naturaleza, a la adhesión incondicional del hombre a los impulsos vitales: la energía creadora se delinea en toda su plenitud y actualidad. El gesto, el ritual, la expresión recobran un campo de variabilidad que la ciencia está obligada a registrar. El aislamiento prometeico del individuo se levanta en defensa de una humanidad confundida por la perspectiva de un progreso rectilíneo. La pasión repentina e infernal se extiende como un anatema en el clima homogeneizado y cloroformizado de la técnica, que tiene como fin desantropomorfizar el mundo.

Al extravío solipsista de Blaise Pascal, Søren Kierkegaard y Fiódor Dostoyevski se opone el “concretismo” de Karl Marx, que reconoce en la abstracción racionalista las causas de la discriminación social, de la falta de aplicación del pacto social a todos los actores. El reconocimiento por parte de los marginados y explotados de la “dignidad total”, de las necesidades concretas, se convierte, por tanto, en una meta planetaria. La rebelión nace y se justifica en el ámbito de la defensa del hombre concreto, que invoca el derecho a sondear en la historia de los hechos una *ratio* que no sea tan solo el mecanismo con que se desarrollan los acontecimientos casi como si fuesen el acarreo de una necesidad y, por tanto, profanamente fiables. La *praxis* prevalece, en Marx, sobre la *ratio*; por esta razón el hombre reafirma su derecho a participar fabrilmente en la transformación del Universo. La mano se revela al intelecto; no es tan solo un instrumento de ejecución, sino también un ente de separación y de conexión entre el urdido factual,

²¹ *Ivi.*

²² *Ibidem*, p. 67.

entre la naturaleza congestionada y compleja (el organismo) y la naturaleza aparentemente libre y abierta.

En su compleja evaluación del fenómeno vital y social, Marx —que de un lado está influido por el espíritu romántico y de otro elabora en sentido humanitario el racionalismo— busca disociar el interés para la ciencia de la ciencia del desinterés (en el sentido comercial del término):

Su doctrina, paradójicamente, resultó así también una consecuencia del dinero y la ciencia; aunque, al mismo tiempo, fue un intento de quebrar esa temible alianza, derribando al capitalismo y haciendo que la técnica científica pasara de ser un instrumento de alienación, el instrumento supremo de la liberación del hombre: la ciencia y la máquina eran amorales, y no debía atribuirse a ellas los males inherentes al capitalismo cosificador²³.

La lucha contra el capitalismo, emprendida por Marx, no perjudica las aportaciones de la ciencia, que es pensada en términos iluministas, como única ancla de respeto de la humanidad. La alienación de Marx representa, según Sábato, el resultado del egoísmo del hombre, que utiliza a la ciencia (la técnica) para hacer más evidente su sed de dominio. Sábato atribuye, por tanto, a la ciencia la responsabilidad que Marx achaca a los hombres; y esto porque la ciencia no confiere suficiente relieve a los acondicionamientos de los que es causa, a la profanación del yo nocturno, subterráneo, que pone al hombre en contacto inmediato con la naturaleza.

De este modo, si es verdad que la desocupación, la miseria, la explotación de clases o de países enteros por clases o países privilegiados son males inherentes al régimen capitalista, también es verdad que otros males de la sociedad contemporánea subsistirían aun en el caso de un simple cambio social, porque son propios del espíritu científico y del maquinismo: la mecanización de la vida entera, la taylorización general y profunda de la raza humana, dominada cada día más por un engendro que parece manejar la conciencia de los hombres desde algún tenebroso olimpo²⁴.

La crisis del arte (del figurativo y del descriptivo) es consecuente a la crisis del concepto burgués de realidad externa: la inutilidad de la figura, del tono, del personaje demuestra lo impracticable del tradicional dualismo, cuya última expresión está representada por la dialéctica, o sea por una concepción interpretativa del mundo a partir de las leyes de la física clásica (la gravitación universal). La atmósfera fantasmal, reducida por el arte burgués a la anomalía, aún cargada de sugerencias y efectos también revolucionarios, encuentra en la ciencia y en el arte contemporáneo su justificación, su ámbito de laboratorio y de difracción. Los estereotipos de la naturaleza confieren legitimidad a la anomalía, que representa, especialmente a nivel social, una reivindicación de otras formas inexpresable. Mientras la anomalía del arte burgués aspira o a renegarse o a librarse del estado

²³ *Ibidem*, p. 72.

²⁴ *Ibidem*, p. 73.

de sujeción, en el arte contemporáneo –informal– pierde su constituyente de definición y adquiere connotaciones más débiles y menos creíbles. El hombre tiene la tentación de sentirse una “gran anomalía” y alimentar contextualmente una gran expectativa. Tal como en el pasado –arte geométrico para los egipcios, arte naturalista para la edad de Pericles, arte hierático para la Edad Media, arte naturalista para el Renacimiento, arte caligráfico y metafórico para el Barroco, arte naturalista para el Romanticismo, arte neo-geométrico para la edad contemporánea– también actualmente el pensamiento de la naturaleza se perfila inminente y definidor: todo el tejido comunitario –político y social– depende de la evaluación que hace el hombre de su hábitat, de su destino espacio-temporal.

Este proceso de autodeterminación supone una revisión crítica de los grandes temas de la literatura (la soledad, la desesperación, lo absurdo, la muerte) asimilando las ambiciones a las frustraciones de una época tecnológica, fundamentalmente insegura y dominada por la conmixión del sujeto conocedor y del objeto cognoscitivo.

La novela de hoy, por ser la novela del hombre en crisis, es la novela de esos grandes temas pascalianos. Y, en consecuencia, no sólo se ha lanzado a la exploración de territorios que aquellos novelistas ni sospechaban, sino que ha adquirido una gran dignidad filosófica y cognoscitiva²⁵.

La capacidad de describir se convierte en una categoría cognoscitiva con implicaciones metafísicas: el lenguaje, el estilo, la forma de expresión de un escritor constituyen un factor documental de experiencias expresadas o calladas por una humanidad condenada al anonimato, que en el diálogo sincopado, alusivo, partenogenético recobra el fundamento y el lugar de la autodeterminación. La persona recobra de las remotas regiones del yo una fuerza –que puede desbordar en el fisicalismo– que de otra forma ni siquiera sabría que ha perdido.

El escritor, que a partir de Honoré de Balzac cree reconocer en la sociedad las mismas variaciones existentes en la naturaleza (a la escala zoológica correspondería la escala social), se siente destinado a desarrollar una función modeladora como una fuerza que interactúa en un conjunto de factores sin forma e inexplicables. La observación –y, por tanto, la descripción– serviría o sería el efecto de una postura tendiente a conferir a los acontecimientos aquellas características y dimensiones con que se aceptan y disfrutan por útiles, a efectos del conocimiento y de la afirmación de la condición humana. Al lado de la concepción operativa se sitúa también una concepción lúdica del arte: ambas, sin embargo, en el contexto naturalista, desarrollan una tarea positiva: el arte expresa una exigencia cognoscitiva que se realiza a través de tentativas, adaptaciones o explicaciones genéticas. El escritor percibe los efectos de los acontecimientos en la personalidad de los protagonistas y los conecta entre ellos en un sistema de relaciones del que arriesga una ley de permanencia, un código de lectura que supere en el tiempo las causas a

²⁵ *Ibidem*, p. 85

las que se supone debe responder. El naturalismo tiene siempre la función de un ordenamiento graduado en la fenomenología y en la representación: al escritor se confía la tarea propia de cada estatuto (hipótesis) cognoscitivo; actúa él mismo de premisa para una forma de ser y de acordarse con su prójimo en un hipotético mundo modelado o deducible de aquél en el que las pasiones, las razones, los pensamientos están continuamente amenazados por una *vis destruens*, necesaria para convertir a través del desorden las distintas dimensiones del orden en aquellas más convenientes para las correspondientes (en sentido histórico) experiencias de las comunidades humanas y sociales. La objetividad condiciona la racionalidad y ambas hacen posible visiones catastróficas o divinas y concepciones aproximadas de la manera de vivir y pensar del hombre. El escritor registra los pasmos de la mente y las aberraciones del sentido con indulgencia y curiosidad como si estuviera a punto de penetrar en un continente exclusivo y de todas formas hasta ahora fuera de su alcance y de su perspectiva.

La contemplación y la acción no pueden desunirse –sostiene Sábato– en dos epopeyas separadas y no conexas entre sí. La aceptabilidad o falsedad de la una no supone necesariamente la fiabilidad o no de la otra, aunque sobrentiende su reacción: el mundo de la observación y el de la creación coinciden, varían, por la insuficiencia de los instrumentos de recogida, los de la observación. La verdad de la razón y la de los hechos se confrontan según una unidad de medida que, en última instancia, lleva al ordenamiento racionalista. El hecho sigue siendo o se convierte en un postulado de la razón, en una entidad que, como tal, puede ser recibida, comprendida y sucesivamente elaborada a efectos del cambio del mundo real.

El subjetivismo artístico (en la narración resuelto en la temporalidad, diferentemente de lo que se produce en la pintura, que se explica en la espacialidad) constituye una forma de entender el mundo sin perjudicar la perspectiva de la ciencia que tiende a dar una explicación objetiva de los acaecimientos. La ficción artística se basa en la convicción de que lo que se manifiesta y lo que se observa no están separados, sino vinculados, en correlación, según un orden que se puede conseguir movilizandolos todos los recursos de la inteligencia y de la sensibilidad humanas. La insuficiencia de los recursos –que Sábato, en el ensayo sobre Leonardo da Vinci, denomina ambigüedad– nace de la conciencia (científica y artística) de que la potencia del cosmos puede en un tiempo llegar a identificarse con la del hombre (del ser). La ambición de Leonardo, en efecto, es la de “hacer milagros”.

Casi aislado en Roma, sigue sus investigaciones sobre botánica, descubre las leyes de la filotaxia y del heliotropismo, explica la ascensión de la savia por capilaridad, traza mapas de la costa pontificia, elabora planes de drenaje para los pantanos de la región, descubre la ley del paralelogramo, inventa el primer troquel mecánico para acuñar monedas, estudia la caída de los cuerpos, piensa en el giroscopio, indaga la anatomía de

los pájaros y la fisiología del vuelo, calcula la potencia de los vientos, investiga los problemas de la densidad y trabaja en su tratado de la voz²⁶.

La fiebre del conocimiento brota de la incompatibilidad de los datos de la experiencia con la complejidad, la tensión de lo existente. Leonardo consigue hacer coexistir –hasta un límite difícilmente alcanzable por los míseros mortales– la ambición de entender y la tentación de actuar para cambiar las reglas físicas, psíquicas de la existencia.

La incredulidad y el dogmatismo se enfrentan como teorías de la acción y de la reflexión, de la mano y del intelecto; de hecho, son componentes orgánicos de la “actitud” con que el observador “se asoma” desde su yo para explorar áreas cada vez más amplias del planeta; y encontrando e interrelacionando en esto los yo de los demás. La influencia cada vez más fuerte y constante que un proceso de este tipo puede ejercer, ante los medios de comunicación de que dispone la sociedad contemporánea, está en el origen de la intolerancia que, en la gran mayoría de los casos, se doblga en el conformismo y, excepcionalmente, se transforma en subvención, en rechazo puro y simple del orden político y social existente. La superación de una situación candente, como es aquella en que vive el mundo contemporáneo, es posible –según Sábato– realizando esa síntesis del saber delineada por Max Scheler en negativo:

Ni ese puro saber de salvación que en la India permite la muerte por hambre de millones de niños al lado de santones que meditan; ni ese puro saber culto que en China posibilitó la existencia de refinados mandarines entre inmensas masas de desheredados; ni ese saber técnico de Occidente que nos ha conducido a los más insoportables extremos de angustia y enajenación²⁷.

La enfermedad de Occidente, ya denunciada a comienzos de siglo por Max Nordau, se explica por un sofisma, que como un vórtice arrolla al alma de las cosas y las desintegra hasta alcanzar un estadio desesperante de la materia, un estadio del que se supone se deriven la desolación y una orgiástica *vis destruens* y *joie de vivre* fusionadas juntas.

El fin de la libertad burguesa coincide con una nueva forma de esclavitud o con una nueva forma de rebelión, que no prepara necesariamente un resultado concreto, un modelo de participación social válido para todos. El mundo contemporáneo reconoce en el disenso una fuente de continuidad, de legitimación: en el gran desorden ideológico, la protesta o la participación en negativo es un punto de referencia, algo mentalmente conjeturable aunque moralmente eludible o inalcanzable. La heterodoxia dominante parece derivarse, por reacción, de una petrificada forma de ser de un mundo que pierde sistemáticamente –y, por tanto, progresivamente– su equilibrio.

²⁶ Ernesto Sábato, *Apologías y rechazos*, Seix-Barral, Barcelona, 1979, p. 24.

²⁷ *Ibidem*, p. 107.

Desde el conde de Saint-Simon hasta el rico y generoso industrial Federico Engels, pasando por el príncipe Kropotkin, los mejores revolucionarios socialistas no surgieron de las masas desposeídas, sino de la burguesía y la aristocracia. Con raras excepciones, nunca han resultado los “hijos del pueblo”: casi siempre son resentidos que han llegado al movimiento revolucionario impulsados por sentimientos inferiores. Contra lo afirmado por Marx, la revolución no debería ser hecha por los que nada tienen que perder, sino por los que nada tienen que ganar²⁸.

El anacronismo histórico es a menudo fuente de conciencia, de realismo operativo: de lo insostenible de algunas posturas consideradas incoherentes respecto a un sistema de pensamiento se consolida la validez de los principios que están en la base de convicciones destinadas a estar afianzadas por la experiencia.

En el universo de las masas, la anomalía, la incoherencia, la contestación representan las únicas formas de supervivencia del individualismo tradicional.

La masificación suprime los deseos individuales o trata de hacerlo, porque el Súper-Estado necesita hombres idénticos. En el mejor de los casos colectivizará los deseos, masificará los instintos, construirá gigantescos estadios para volcarlos en un solo grito, embotará las sensibilidades mediante la televisión, unificará los gustos mediante la propaganda y sus *slogans* y favorecerá una suerte de pan-onirismo, la realización colectiva de un sueño multánime y mecanizado: al salir de sus fábricas y oficinas en que son esclavos de computadoras y maquinarias, entran al dominio de los deportes masificados o al reino ilusorio de los folletines y series fabricados por otras maquinarias²⁹.

Un universo sin perspectiva, pues está reducido a una enorme máquina productiva: el hombre ya no puede desear algo que no se puede realizar. La larga y ancestral pobreza a menudo hace que prefiera lo superfluo a lo necesario, lo inútil a lo útil, según un cálculo de compensación más que un principio equitativo o equilibrado: “Esta concepción trágica de la existencia alienta en buena parte de la literatura actual y explica que sus temas centrales sean a menudo la angustia, la soledad, la incomunicación, la locura y el suicidio”³⁰.

Una creación engañadora que se atiene a trozos, episodios de la existencia, para ensancharlos y distinguirlos en sus volúmenes, en sus deformidades. Esto demuestra –sostiene Sábato– lo erróneo del primado de la economía en el análisis de los factores sociales: “Ni a lo largo de la historia lo ha sido en todos los casos. El imperio de Mahoma no surgió por causas económicas. Factores religiosos provocaron la primera Cruzada, que tuvo enormes consecuencias económicas”³¹.

El océano desconocido, en el que el hombre de la técnica se aventura sin esperanza alguna de arribar a una tierra prometida ni de volver atrás, se perfila, en la concepción de Sábato, como el reino de las fuerzas primigenias faltas del afán de Dios (en un *telos* que se convierte en un *ethos*). Es como si el hombre tuviera la conciencia de volver a ser cosa, a desintegrarse en componentes inorgánicos y, por

²⁸ Ernesto Sábato, *Heterodoxia*, Emecé, Buenos Aires, 1972, pp. 120-121.

²⁹ Ernesto Sábato, *Apologías y rechazos*, cit., p. 127.

³⁰ Ernesto Sábato, *Hombres y engranajes*, Emecé, Buenos Aires, 1970, p. 110.

³¹ Ernesto Sábato, *Claves políticas*, Alonso, Buenos Aires, 1971, p. 34.

tanto, en poder de implosiones o explosiones energéticas cuyo advenimiento y curso son inimaginables.

Cuantificación y objetivación, lanzadas por la ciencia primero sobre el mundo de la materia exterior, han terminado por conquistar demoníacamente el mundo del espíritu, hasta la religión: Buber advierte como los ritos y los símbolos se convierten en productos muertos que sustituyen al mismo Dios y que, paradójicamente, se interponen entre él y el hombre, o, como dice Urs von Balthasar, la idea de Dios se ha vuelto una especialidad eclesiástica. La patética declaración de Nietzsche fue la verificación de que ya no vive en el corazón de los hombres, y la muerte de Dios, que miró con supremo espanto, va unida a un salto en el vacío, a un frío helado y al olor de una putrefacción: el que desprende ese Cadáver de lo Absoluto³².

El desvanecimiento de la Edad Media marca la decadencia de las certidumbres religiosas y de la naturaleza fantasmática, llena de sugerencias y alusiones metafísicas. El hombre se encamina a transformar a la naturaleza en el artificio, en el reino de lo convencional, en el que sus opciones se pueden prever, discutir en los efectos y en los resultados. El fin de la caballería —marcado con habilidad bíblica por el *Quijote* de Cervantes— desconforta y turba al alma de los sencillos que se preparan a convertirse, con desconfianza y astucia, en las clases emergentes, los nuevos habitantes de la Tierra. Sancho buscará defender a su sentido común de las sacudidas emotivas del Caballero de la Triste Figura para rendirse a la fantasía creadora de la Isla, del Sueño, de la Hazaña desesperada en busca de una Utopía equitativa. La medida de la rendición incondicional a la evidencia —la locura del Caballero— no se compensa por la unidad de consolidación en el progreso del género humano. Antes de insertarse en el sistema productivo, Sancho anhela la Isla, la Ilusión: los excluidos del bienestar (el proletariado) son tentados por el demonio de la Ilusión, tal como ha ocurrido a las clases hegemónicas. El materialismo de Sancho parece perderse —y quebrarse— frente al Paraíso perdido de la Caballerosidad. La histeria colectiva de la juventud de la época (de finales de la Edad Media) se emparenta con la de la juventud contemporánea, que baila, canta, suena incesantemente, por miedo a atraerse la severidad del silencio, de esa atmósfera evocativa que desconcierta las mentes pero las hace más sensibles a las interferencias e incompresiones de los seres. Toda vez que el pensamiento mágico se rinde ante el pensamiento lógico, conatos de intolerancia perjudican las relaciones interindividuales. La explosión demográfica y la producción en masa les reducen a proporciones consumistas, potencialmente conflictivas sin ser competitivas. La arrogancia se alía con el reivindicacionismo ultrancista y conformista al mismo tiempo: la deformación de la imagen del equilibrio parece subrogar la concepción fragmentaria, indolora de la existencia. Y, en contraposición a esta imagen, la del vencido, del indefenso, que invoca principios protectores como la no-violencia y la resistencia pacífica.

³² Ernesto Sábato, *Apologías y rechazos*, cit., pp. 130-131.

Aceptamos, pues, esta lucha desproporcionada de los utopistas contra los colosos de esta Era del Plástico y la Computadora. Puede parecer absurda y desproporcionada, pero también lo pareció aquella lucha que a comienzos del siglo inició un hombrecito escuálido y casi desnudo contra el más poderoso imperio de su tiempo. Con la ayuda de una rueca y una cabra³³.

Al dispositivo del imperio del bienestar se puede oponer tan solo la vida estenórea de una fuerte voluntad: un contraste, que reduce a proporciones infinitesimales las fuerzas que, agigantadas, corrompen el entarimado artificial del mundo. Las imágenes de los edificios del pasado hacen recordar antiguas y concitadas experiencias generacionales: los recuerdos y los acontecimientos se alternan e interconexionan según un signo, un principio, una idea que hacen inútiles los sufrimientos o los encauzan al cumplimiento de un fin.

Es a menudo un fin distorsionado el que la propaganda indica como un destino: los pueblos son, cada vez más, presas de las manipulaciones de los centros de poder económico y político. La ideología sustituye, en nuestro tiempo, a la fe, a la creencia; y es por esta característica adicional –de sustituto de algo– que se configura como pretextual o involuntaria. Las vanguardias –artísticas, científicas, literarias– son a menudo el instrumento de proyección de proyectos de redención, palingenésicos, que sirven para suscitar rencores y rebeliones contra los detentadores –no los propietarios– de los objetos, de los espejos del bienestar.

El fragmento es infinitamente más significativo que lo entero: el caos se perfila en la sucesión de los fragmentos, en el anacoluto que la parte, inmensamente ensanchada, representa del todo. La clase numérica, infinitiva de los fragmentos –precisamente la serie– representa la metáfora del idilio y del fin. El equilibrio del mundo estará descompensado para la producción en serie de objetos que no se pueden utilizar para satisfacer necesidades reales, sino ficticias: lo inútil que evocan y descifran al mismo tiempo es la paradoja del infinito y de la nada descrita por Jean d'Ormesson en su libro *Dieu, sa vie, son oeuvre*³⁴. Lo inútil en Dios, el sofisma que resuelve los contrastes aparentes, la encarnación del mal además que del bien, la Confusión absoluta:

No había límites a su potencia, que no era otra cosa sino impotencia, ya que no se ejercería sobre nada, y a su soledad. Dios era soledad en medio de la soledad. Y era ausencia en la ausencia. No tenía nombre porque no había lenguaje y no había nadie que le llamara. Era inmóvil, silencioso, innominado, omnipotente y eterno³⁵.

La democracia contemporánea adquiere a menudo rasgos despóticos porque es el resultado comunitario de un sistema corruptor montado por individuos que se emancipan –o parecen emanciparse– de un sistema represivo o totalitario. Sábato mantiene, recurriendo a un aforismo de lord Acton, que la corrupción de la democracia es relativa, si bien ofensiva e inaceptable, respecto a la corrupción absoluta

³³ *Ibidem*, p. 137.

³⁴ Jean d'Ormesson, *Dieu, sa vie, son oeuvre*, Gallimard, Paris, 1980 (trad. it. Rizzoli, Milano, 1982).

³⁵ *Ibidem*, p. 11.

de los sistemas totalitarios. Se comprende y justifica la confianza idolátrica en la democracia de un escritor latinoamericano que se sustrae a las Erinias de la política refugiándose en la esperanza o en una especie de compromiso moral de carácter definitorio, propedéutico para el advenimiento de un nuevo orden social. En efecto, la corrupción rebaja todos los regímenes, todas las formas de gobierno al desorden originario, conflictual. La falta de profundización de estos mecanismos de asociación, participación y decisión permite argumentar sin tener conocimiento de la causa sobre los gobiernos como causas y formas del malestar social: los gobiernos que tiranizan a los pueblos, que reducen o afligen sus libertades, como si los pueblos fueran entidades sin sexo, angélicas, que el mal del poder evoca y demanda. La coartada de los gobiernos perversos y de los pueblos sencillos encandeca la historia, descompagina los pensamientos y acostumbra a un soporífero derrotismo interclasista. Se deben respetar las reglas del juego: la tarea del escritor latinoamericano no es la de evocar situaciones lejanas y circunstancias inalcanzables, proponer acercamientos, asumir el papel del contestador. Su función es en cambio la del incómodo exegeta del pueblo, del rígido azotador de costumbres soñolientas o de arcaicas proyecciones lúdicas, en realidad perdedoras respecto a las aguerridas pretensiones de otras comunidades –de otros pueblos y, por lo tanto, no solo de otros gobiernos– que desde tiempos inmemorables sitian al subcontinentalmente americano, le asechan y le explotan con sus instrumentos y sus artes factuales.

América latina –de la que Argentina representa al mismo tiempo la progresión porvenirista y la esclerosis maniaca de arcaicas concepciones sociales– no puede encontrar en el anarquismo lúdico una compensación a la aflicción producida por la dependencia económica. El país ha sobrepasado como todos los demás países del área las etapas, los pasajes, de la economía y del orden social para vilipendiar a su propia individualidad en un perverso nacionalismo y en un precario capitalismo. Dentro de estas falsas barreras aduaneras, el sueño de los argentinos se ha rendido a las nostalgias y a las infamias del vivir diario. Los personajes de la vida diaria difícilmente se reflejan en el arte, ya que la vida cotidiana casi no existe o existe de forma dominante, imperativa. El gran hablar de los Estados Unidos despilfarradores de un bien que pertenece por derecho divino a los latinoamericanos desobedece a las indicaciones –las trayectorias– de la historia: el mal no es la encarnación del disgusto de Dios –no es esto tan solo– sino también la ataraxia, la fatal convicción de vivir en un Empíreo (saqueado por el fraude ajeno) de los latinoamericanos.

La literatura latinoamericana no puede detenerse en la ingenuidad, en la inconsciencia de sus protagonistas para argumentar sobre la vulgaridad de los ladrones extranjeros, que siempre violan la tierra ajena. El escritor latinoamericano debe asumir el tono del verboso ejecutor de la justicia, del jurisconsulto, de un jusnaturalista endurecido que le exige a la naturaleza créditos invertebrados en la larga apoteosis de la especialidad, de la movilidad, de lo impracticable del movimiento en las dimensiones de lo primigenio.

Es muy frecuente, en nuestros países latinoamericanos –tan propensos a gobiernos despóticos– criticar el famoso materialismo yanqui, mientras nos envanecemos de nuestra presunta inclinación a los valores espirituales. Pero, aparte de que es ya de dudoso valor espiritual ese autoelogio, lo cierto es que somos incapaces de esa fortaleza que supone la admisión de graves defectos y esa capacidad para exponerlos a la luz del día. Pocas veces nos inclinamos a reconocerle a los Estados Unidos uno de los más grandes valores espirituales, que en la práctica nosotros por lo general desconocemos y hasta prohibimos: la capacidad de autocrítica y el insobornable derecho al disenso³⁶.

El hombre-engranaje prescinde de la constatación de actuar en función creativa o no: él piensa en la agitación, en la subvención, en el terrorismo como en las únicas “anclas de reserva” de su despreocupado sentido de sí. La perversidad es reconocida como una característica de la democracia; el hombre democrático, sin embargo, parece apasionarse con sus males, hasta el punto de que los administra con cautela. El principio de la división de los poderes, le reciprocidad de los controles institucionales confieren al conjunto social un recurso energético –y ético– que de otras formas no conseguiría garantizar.

El desequilibrio entre el hombre y el mundo se deriva de la incompatibilidad entre las dos posiciones que, de forma exasperada, representan al uno y al otro: el individualismo y el comunitarismo, el pensamiento personal y el colectivo. Sin una correlación entre estos dos factores, el itinerario humano (de la naturaleza como se deriva de la concepción humana) se interrumpe, se subdivide en breves recorridos faltos de *telos* (verdadero o falso), de un proyecto que tenga por objeto sustraerle al tiempo real el tiempo imaginario y vivir este último como el tiempo del hombre, por forma y grado no inmediatamente antagónico (conflictivo) con el de los demás. La perversidad del hombre se entiende por los teóricos del conflicto (Thomas Hobbes, Jean-Jacques Rousseau) como formas naturales, mientras que en la naturaleza la animalidad se configura como una ley, no como una característica de los animales (los animales se autoeliminan en el orden natural de las cosas, no luchan entre sí para conseguir el primado de la supervivencia). El área intermedia entre egoísmo individual (que se justifica invocando las pérfidas leyes naturales) y colectivismo estatal (que se justifica patrocinando una justicia distributiva difícil de lograr) representa –según Sábato– la condición mejor para superar ese gran debate entre esquizofrénicos que caracteriza a los que él define los Tiempos Modernos.

Por razones didácticas, pedagógicas, de confort social, el hombre corta el flujo fenoménico que constituye este raro mundo cotidiano en pedazos, que después clasifica, rotula y coloca en estantes; de modo que ese Universo fluyente es curiosamente convertido en una especie de Gran Despensa³⁷.

³⁶ Ernesto Sábato, *Apologías y rechazos*, cit., p. 160.

³⁷ Ernesto Sábato, *Uno y el Universo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 137.

La diferencia entre ortodoxia y heterodoxia consiste en la adhesión o no del hombre al orden político y social existente según unos principios inspiradores o defensores que pretenden una continuidad difícil de programar. El conformismo es la falta de atestigüación de principios motores, capaces de cambiar el orden existente; el conformismo, por lo tanto, puede ser también revolucionario: en este supuesto no defiende posiciones o valores, sino que actúa para que se produzcan casi a pesar suyo y de todas formas sin su aportación. El conformista moderno es exclusivista, rígido ejecutor de órdenes idiosincráticos, distónicos: es la solapa de la histeria colectiva. “El hombre es conservador. Pero cuando esa tendencia se debilita, las revoluciones se encargan de renovarla”³⁸.

La revolución, bajo esta óptica, parece una operación de socorro a favor de los que actúan en condiciones de ataraxia mental. También el surrealismo es –según Sábato– una forma sublimada de ataraxia mental que, según Gerald J. Langowski, repercute como una amenaza en la reflexión del hombre moderno:

... vemos que las causas de desilusión para el escritor después de la Segunda Guerra Mundial son semejantes a las de 1914. El inminente peligro de un holocausto atómico sólo servía para realizar el dicitum original del surrealismo. La atracción de Sábato hacia el surrealismo es un caso peculiar entre sus contemporáneos³⁹.

En efecto, la relación entre arte y sociedad se considera por Sábato como una relación impropia ya que es difícil que el arte represente el reflejo condicionado de los factores económicos de un determinado momento histórico en una determinada realidad geopolítica.

El hombre no es un objeto pasivo y, por lo tanto, no puede limitarse a reflejar el mundo: es un ser dialéctico y (como sus sueños lo prueban), lejos de reflejarlo, lo resiste y lo contradice. Y este atributo general del hombre se da con más histérica agudeza en el artista, individuo por lo general anárquico y antisocial, soñador e inadaptado⁴⁰.

La postura herética del escritor sirve para conferir al conjunto social una precariedad que calca las posiciones fideístas o religiosas: el reino de Dios reduce el alcance del reino de los hombres (a partir de San Agustín) en beneficio de la persona que se emancipa de la sumisión al poder absolutista del regidor político.

El artista realiza perturbaciones culturales de más largo o más breve período que las realizadas por el reformador social: su tarea no se agota en la figuración de los acontecimientos que le afectan, sino en la transfiguración de los mismos a efectos de superar precisamente esos condicionamientos de los que, no obstante, está formada su realidad cotidiana, generacional, histórica. El arte convierte al tiempo histórico en el tiempo generativo típico de la inmortalidad: la purificación es un advenimiento que se connota continuamente con los ímpetus de la insatisfacción del hombre creador. El melancólico pasado y el definitivo presente pare-

³⁸ *Ibidem*, p. 89.

³⁹ Gerald J. Langowski, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1982, p. 107.

⁴⁰ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, cit., p. 159.

cen escamarse en la epopeya artística para alcanzar un tercer momento, el tiempo de la conflagración de los elementos y de la ideación de las formas con que aparecen y desaparecen de la observación.

El arte es el parte secreto y alusivo de acontecimientos que podrían no acaecer, calmando así aquellas quebraduras conceptuales que lesionan la lectura orgánica de la historia. La monotonía del artista parece ahondar sus raíces aéreas en la atmósfera de las inquietudes y de las turbaciones. El artista reduce la vida también a sus notaciones más incongruentes en el intento de renovarla o al menos de representar a las enzimas (los fantasmas) de su regeneración.

VIII

LEOPOLDO ZEA
(1912-2004)



Leopoldo Zea (1912-2004)

ESPAÑA EN EL DISCURSO DE LEOPOLDO ZEA

DIMITRIOS DROSOS

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

Leopoldo Zea vive y forma su pensamiento filosófico en el siglo XX en una sociedad en desarrollo continuo. Forma parte de un conjunto revolucionario y sus propias reacciones, ambiciones y modo de pensar están condicionados y determinados por su contexto social y cultural. Influido por la obra y las ideas tanto de Simón Bolívar y San Martí como de los pensadores de su época, piensa que América Latina tiene que ser una unidad social, geográfica, cultural y política y por eso lo han llamado “el Ramos contemporáneo de América Latina” (Pandís-Pavlakis 220).

En este trabajo nos centraremos en la presencia de la influencia española en su discurso histórico y filosófico. Para poder explicar ese tipo de influencia hay que tener en cuenta las condiciones sociopolíticas de aquel período. Leopoldo Zea se matricula en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1936, fecha del inicio de la guerra civil española. De ese modo su primer contacto con el pensamiento español se realiza, como él mismo admite “a partir de 1938, año de llegada del transtierro español”, cuando recibe cursos por “Joaquín Xirau, Luis Recaséns Siches, Juan Roura Parella, José Medina Echavarría y, especialmente, José Gaos” (Zea, *Filosofar* 16). José Gaos desempeñó un papel importantísimo en la formación del modo de pensar del filósofo mexicano. El intelectual español condicionó de modo determinante tanto su inclinación hacia la filosofía como la evolución de su pensamiento.

Con él aprendí a comprender la filosofía que antes me parecía incomprensible. Fue un hecho; mi vocación se decidía por la filosofía. Así continué y cumplí mis estudios: maestro y doctor en filosofía. (Zea, *Filosofar* 16)

Aunque desde el principio de su formación académica, Zea recibe influencias directas del pensamiento español, en su obra filosófica muy raramente se refiere a España como punto de partida de su quehacer y aún menos como referente básico de su evolución filosófica. Dada la multitud de trabajos publicados (ensayos, ar-

tículos en revistas científicas, libros) por el maestro mexicano, para este estudio nos basaremos en los puntos más importantes de solamente tres de sus obras:

- *Filosofar a la altura del hombre. Discrepar para comprender* (1993): edición que incluye tanto ensayos de Leopoldo Zea desde el inicio de su vida académica como críticas sobre su obra por parte de otros investigadores y filósofos.
- *¿Por qué América Latina?* (1988): es una colección de ensayos donde Leopoldo Zea intenta dar respuesta a ese peculiar interrogante. “Un interrogante peculiar y una respuesta igualmente peculiar”. (Zea, *¿Por qué América Latina?* 7)
- *La cultura en México. Historia y sentido* (1990): se trata de una edición en la cual en unas treinta y cinco páginas el maestro mexicano presenta la evolución y las influencias de la cultura de México.

En la primera obra, aunque se presenta la formación y la evolución de la filosofía del maestro mexicano, España aparece en muy pocas ocasiones. En el prefacio de la obra, Leopoldo Zea se refiere a las influencias españolas por parte de sus primeros profesores de filosofía durante el inicio del transtierro español. Más adelante en su respuesta a Herbert Lamm, Leopoldo Zea utiliza España como ejemplo a evitar. “Contra lo que usted piensa, no siento rencor alguno por los Estados Unidos, como no lo siento por la España de la Conquista y la Colonización, ni por la Francia agresora de Napoleón III.” (Zea, *Filosofar* 241). Herbert Lamm, en su propia carta, acusaba a Leopoldo Zea de tener una ideología “marxista-leninista, con una coloración tercermundista y antinorteamericana” (Zea, *Filosofar* 239). El maestro mexicano, en su respuesta, explica su postura comparando la actitud de España durante los siglos de la Colonia, con la actitud de los Estados Unidos del siglo XX. Leopoldo Zea afirma que:

los Estados Unidos han sido siempre admirados y sus instituciones vistas como modelos a realizar en la región. La reclamación de los derechos del hombre, la defensa del derecho de autodeterminación de los Estados Unidos, son algo que reclaman las naciones latinoamericanas para sí. Por desgracia estos reclamos son vistos por los Estados Unidos como algo que afecta el alcance de sus propios reclamos. Latinoamérica no les pide ayuda, simplemente les pide que no impidan la posibilidad de esos derechos. (Zea, *Filosofar a la altura del hombre* 241)

Por último, en su ensayo “Filosofar desde la realidad americana” Leopoldo Zea utiliza tanto el término España como las influencias españolas en un intento de explicar la pregunta básica “¿quiénes somos?” que surge sin respuesta desde la época de Simón Bolívar (*Filosofar* 361-371).

Los pueblos de América Latina [...] tienen algo en común que ha sido expresado en el calificativo de *latina*: la aceptación del mestizaje de la región, superando la polarización a que parecía obligada al preguntarse sobre su identidad. ¿Qué somos? ¿Indios? ¿Españoles? ¿Americanos? ¿Europeos? Somos todo eso, es ya la respuesta actual, de aquí que de esta región haya partido una extraordinaria utopía, la utopía del mestizaje

que Vasconcelos expresó en la Utopía de la Raza Cósmica; Raza de razas, Cultura de culturas y, a partir de esta utopía, la posibilidad de la utopía bolivariana de una Nación de naciones. (*Filosofar* 369)

En esta referencia Leopoldo Zea acepta las influencias españolas en la formación de la cultura hispanoamericana para llegar al objetivo máximo de su pensamiento, a la formación de una “nación de naciones”, según el sueño de Bolívar. En toda la obra mencionada (de más de trescientas noventa páginas) son escasas las referencias a las influencias españolas y al término España o español.

En el *¿Por qué América Latina?*, como se ve desde el título, objetivo de los distintos ensayos es la justificación del término “latina” como calificativo de América. Al inicio de la obra el maestro mexicano explica la diferencia entre “latina” y “española” o “hispana”.

La respuesta la dio José Vasconcelos, en 1925, en su libro *La raza cósmica*. Háblese – escribe – al más exaltado indianista de la conveniencia de adaptarnos a la latinidad y no opondrá el menor reparo; dígasele que nuestra cultura es española y en seguida formulará objeciones. ¿Por qué estas objeciones? Porque subsiste la huella de la sangre vertida –contesta Vasconcelos–, huella maldita que no borran los siglos, pero que el peligro común debe anular... había sido necesario encontrar una denominación que fuese común a estos pueblos frente al peligro que, desde el pasado siglo XIX representaba a la América sajona interesada en ocupar el vacío del poder dejado por el coloniaje español, no la cultura. (11-12)

El objetivo de todo el ensayo se basa en esa explicación. El maestro mexicano utiliza opiniones tanto a favor como en contra del término “latina”. Opiniones expuestas por personajes de suma importancia y fama intelectual. Contra la opinión de Vasconcelos, Leopoldo Zea cita las palabras de Niceto Alcalá Zamora, uno de los sobresalientes intelectuales de la España republicana y primer Presidente de la Segunda República Española.

Niceto Alcalá Zamora, oponiéndose a esta denominación, si bien aceptando la latinidad de España, considera un absurdo que este calificativo valga para la América por ella colonizada. Por todas partes –dice recordando un refrán– se va a Roma, pero si se marcha en busca de latinidad, y desde los pueblos americanos de origen hispano, el camino lo trazó la geografía, y lo siguió la Historia a través de España (*¿Por qué América Latina?* 12).

Más adelante, una vez más Leopoldo Zea se refiere a la “raza cósmica” de José Vasconcelos para explicar la síntesis cultural de España y América. Según su pensamiento “lo latino no es así agresión a España sino tan solo rechazo de la dominación y arrogancia que para esta América significó el coloniaje” (*¿Por qué América Latina?* 14).

A lo largo de todos los ensayos el mestizaje cultural basado en las influencias españolas y americanas aparece una y otra vez. Pero lo que más atrae la atención del lector-investigador es el término “las dos Españas”. El mismo Zea justifica el uso de ese término afirmando que con la visita del rey Juan Carlos de España en 1983 a Caracas se inició el

reencuentro de dos Españas, la de Europa y la de América. Naciones que tuvieron un encuentro violento en 1492, para dar origen a un conjunto de pueblos con espíritu y preocupaciones comunes... La España en Europa y la España en América preocupadas por definir su identidad frente a la civilización al otro lado de su territorio (*¿Por qué América Latina?* 18).

Ese reencuentro de las dos Españas había empezado, según el filósofo mexicano, con los exiliados españoles en México durante la guerra civil y la dictadura de Franco. Uno de los más importantes intelectuales exiliados fue José Gaos quien habló “de la España en Europa como la última nación que faltaba por hacer lo que habían hecho las repúblicas al otro lado del Atlántico: independizarse de sí misma.” (Zea. *¿Por qué América Latina?*: 19) En 1983, pues, la visita del rey Juan Carlos y el Premio Simón Bolívar que Venezuela le otorgó como parte de los festejos del Bicentenario del nacimiento del Libertador, marcaron el inicio de ese reencuentro, o sea, de la existencia de esas dos Españas –americana y europea– con mutuo respeto entre ellas y con civilizaciones recíprocas influyentes.

El libro concluye con una serie de ensayos sobre la integración histórico-cultural de Latinoamérica. En esa parte el filósofo mexicano se basa en las influencias españolas ya mencionadas en las partes anteriores del libro para interpretar el Panamericanismo y la dependencia americana. Con el último ensayo titulado “¿La hora de Bolívar?” presenta su proyecto para el futuro de Latinoamérica.

En el último libro citado, *La cultura en México. Historia y sentido*, Leopoldo Zea propone un trayecto intelectual para el entendimiento de la cultura mexicana.

Europa, gracias a España realizó en América la más extraordinaria ampliación de sus posibilidades de desarrollo cultural. Pero desde el punto de vista de la felicidad humana, la Conquista fue un mal, un inmenso mal para los aborígenes de Anáhuac. El encuentro de culturas tan distintas, como expresión de humanidades igualmente distintas, dio origen al martirio de los pueblos que sufrieron el impacto. (7)

Este librito, dividido en ocho pequeños capítulos, presenta la cultura mexicana en su totalidad desde la Época de Conquista hasta la Época Contemporánea.

En los dos primeros capítulos titulados “Regateo de humanidad de la Conquista” y “El barroco como expresión del hombre” se ve claramente la influencia del pensamiento español. En los siguientes capítulos titulados “Regateo de humanidad en la modernidad”, “Afirmación de lo humano en la nueva ciencia” y “Liberalismo y positivismo” la influencia española casi no se menciona porque el objetivo del autor es acentuar las influencias del resto de Europa en la formación de la nueva cultura mexicana. La presencia española reaparece en el capítulo titulado “La revolución y la cultura” como consecuencia de la guerra civil española y gracias a la fundación de la Casa de España en México.

Este filosofar [...] será reforzado prontamente por el exilio a que se vio obligada una gran parte de la inteligencia española por la guerra civil iniciada en 1936. Dentro de esta inteligencia [...] llegarían varios filósofos, entre ellos José Gaos, discípulo de Ortega y Gasset [...] Gaos se llamaría a sí mismo “transterrado”. Se iniciaba otro encuentro distinto del realizado siglos antes [...] el transtierro español a través de la Casa de

España, después de El Colegio de México y la editorial Fondo de Cultura Económica afirmarían la cultura mexicana (Zea, *La cultura en México* 30-31).

La obra termina con una conclusión que resume la influencia española en el pensamiento mexicano. Sin hacer referencia directa a lo español, la influencia que recibe de la “Hermana Patria” (Zea, *¿Por qué América Latina?* 18) se deduce claramente de las palabras del filósofo mexicano. Según nuestra opinión es la conclusión más adecuada para este estudio titulado “España en el discurso de Leopoldo Zea”.

Porque si hay algo que imitar de las culturas que se proclaman como universales es que éstas han partido de sí mismas, de sus ineludibles experiencias y no de arquetipos originados en otras experiencias. En este sentido, el mestizaje que caracteriza al pueblo mexicano es pura y simplemente, la más alta expresión de su extraordinaria riqueza. Expresión de diversidad de razas y culturas que, lejos de anularse, se complementan y hacen posible la utopía de que habla José Vasconcelos, la de la Raza Cósmica, raza de razas, cultura de culturas, nación de naciones (Zea, *La cultura en México* 34).

En pocas frases Leopoldo Zea resume tanto su filosofía como la de los pensadores que más lo han influido; José Gaos, José Vasconcelos y el propio Simón Bolívar.

BIBLIOGRAFÍA

- Pandis-Pavlakis, Eftimía. «Elogio al Maestro Leopoldo Zea Aguilar». *Cuadernos Americanos, Nueva Época* 63 (1997) 215-222. Impreso.
- Zea, Leopoldo. “Filosofar a la altura del hombre. Discrepar para comprender”. *Cuadernos Americanos: Cuadernos de cuadernos* 4 (1993). Impreso.
- Zea, Leopoldo. *La cultura en México. Historia y sentido*. 2ª edición. México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores. 1992. Impreso.
- Zea, Leopoldo. *¿Por qué América Latina?*. México: Textos de ciencias sociales. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de literatura/UNAM. 1988.

IX

JUAN RULFO
(1917-1986)



Juan Rulfo (1917-1986)

LA FUNCIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO EN “LUVINA” DE JUAN RULFO

EFTHIMÍA PANDÍS PAVLAKIS

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

“Rulfo se esmera en dar a luz al personaje, luego le da forma y crea el ambiente” señala Francisco Antolín, remarcando el papel que juega el ambiente –físico y social– en la narrativa del escritor mexicano Juan Rulfo (Antolín 11-12). “Luvina”, como el mismo título implica, es un “cuento de ambiente”, según lo ha caracterizado Luis Leal para destacar la importancia primordial del espacio físico y social en el que se desarrolla la trama –diegesis– (Leal 94). No obstante, la función del ambiente físico, histórico y social, es decir del espacio, es inseparable del concepto de tiempo del argumento –historia–, dado que “los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.” (Bajtín 238). La noción de espacio-tiempo tiene su origen en las ciencias –matemáticas y física–, y más específicamente en la teoría de la relatividad de Einstein, en la cual se han inspirado estudiosos de la teoría literaria para definir la función y la relación del espacio y del tiempo en la literatura. En el presente trabajo trataremos de hacer una interpretación del significado de dicho cuento a través de la función de la unidad inseparable de espacio-tiempo, a la que Bajtín llama “cronotopo” (237).

La narración empieza con un narrador homodiegético-personaje –en términos de Genette– que, desde un punto de vista interno en primera persona, describe el espacio geográfico de Luvina de la siguiente manera:

De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. Allí la llaman piedra cruda, y la loma que sube hacia Luvina la nombran cuesta de la Piedra Cruda (Rulfo 112).

Este comienzo introduce al lector en el meollo del cuento y al mismo tiempo alude directamente a los motivos de la esterilidad, pobreza, soledad y muerte, que son constantes en la narrativa de Rulfo. No obstante, el cuento termina con un narrador heterodiegético, externo, en tercera persona, que hace una descripción

lacónica del espacio real de la tienda, inseparable de la realidad temporal específica, en el cual el personaje–narrador está tomando cerveza:

Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa [...]

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas.

El hombre que miraba a los comejenes se recostó en la mesa y se quedó dormido. (Rulfo 124)

A través de estos dos planos narrativos se desarrolla la evolución de la trama – diégesis–, en la que prevalece el elemento espaciotemporal, concentrado en dos ejes: en el de San Juan Luvina y en el de la tienda (Antolín 111). Estas dos entidades espaciales funcionan en oposición binaria. El primero es un espacio abierto y vasto –la aldea de Luvina–, que conlleva una serie de elementos temporales de duración variada, mientras que el de la tienda es un marco escénico limitado, tanto a nivel espacial como a nivel temporal (duración de unas horas). No obstante, ambos son orientados hacia una manifestación de los sistemas y valores que componen el contorno de Luvina y conducen a la desesperación y la aniquilación total del ser humano. Tanto San Juan Luvina como la tienda son una expresión de la noción del “cronotop” de Bajtin en el cual se realiza

la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. (Bajtin 237-38)

Más específicamente, en cuanto a San Juan de Luvina, el punto de vista del narrador-personaje enfoca en la realidad espacio temporal física y social, elemento que domina en el discurso, desde una perspectiva subjetiva, impuesta por el monólogo del narrador-personaje, que presenta su propio punto de vista y no permite un modo objetivo de examinar la verdad. Retrata su realidad espaciotemporal imaginaria/de recuerdo, dirigiéndose al nuevo profesor que lo sustituirá. Expresa sus emociones acumuladas durante los quince años que pasó en este lugar trabajando como profesor,

Usted va para allá ahora, dentro de pocas horas. Tal vez ya se cumplieron quince años que me dijeron a mí lo mismo: “Usted va a ir a San Juan Luvina”. [...] San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que aquí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. Y eso acaba con uno. Míreme a mí. Conmigo acabó. Usted que va por allá comprenderá pronto lo que digo. (Rulfo 123-24)

La vida en San Juan Luvina, que el narrador llama “purgatorio”, acentuando así la noción de alucinación y de infierno, expresa el “mundo interno [... del profesor], es un mundo subjetivo, irreal, casi fantasma. [...] un mundo de pesadilla”, como señala Luis Leal (95). Este espacio surrealista, donde reina el silencio, la

soledad y la muerte, parece haber causado traumas psicológicos al narrador-personaje, que no pudo superar y que trata de "verbalizarlos" (Antolín 111). Esta situación psicológica conduce a la confusión, pues no le permite tener una noción clara del tiempo que ha pasado allá; "Tal vez [...] 15 años", dice cuando se refiere al tiempo que vivió en Luvina por obligaciones de trabajo (Rulfo 123).

Además, el espacio imaginario, o de recuerdo, de San Juan Luvina revela una serie de conceptos temporales, que se concentran en los 15 años en que el personaje anónimo/narrador pasó allá y que han jugado un papel primordial en la definición de su personalidad. Algunos de ellos son:

-la corta vida de las pocas flores que florecen en esa tierra,

"Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas. Pero el chicalote pronto se marchita." (Rulfo 112-13)

-la función cíclica y reiterativa que se nota de los efectos del viento en el espacio y sus objetos vivos e inertes,

"sobran los días en que se lleva el techo de las casas [...]. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, [...] hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos." (Rulfo 113)

-la noción de la continuidad y la eternidad,

"nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca". (Rulfo 114)

"Me parece que me preguntó cuántos años estuve en Luvina [...] una eternidad". (Rulfo 120)

Asimismo, Rulfo frecuentemente recurre a referencias temporales específicas como, entre otras,

- "A mediados del año [...]. Es bueno ver entonces cómo se arrastran las nubes [...]. Pero después de diez o doce días se van y no regresan sino al año siguiente [...]" (Rulfo 114)
- "Al atardecer, cuando el sol alumbraba sólo las puntas de los cerros [...]. (Rulfo 117)
- "Aquella noche nos acomodamos...". (Rulfo 119)
- "Poco antes de amanecer" (la descripción de su llegada a Luvina y la escena y conversación con su mujer está llena de referencias temporales específicas). (Rulfo 119)

La exposición de estos elementos temporales, relacionados con el contorno físico y social de Luvina, revelan los acontecimientos que componen el suceso del cuento sin intención de criticar sino para destacar motivos fundamentales latentes en el texto, como la muerte, la esterilidad, la separación, la fuga, el encuentro, el fatalismo, la soledad, el sufrimiento (los padres esperan la muerte y el regreso de sus hijos, las mujeres esperan el regreso de sus maridos), la violencia de la naturaleza (viento, tormenta), etc. Estos motivos, que, como comenta Bajtín en su libro *La teoría y la estética de la novela*, son entidades que forman el argumento de la

obra, tienen valor cronotópico y en cada uno de ellos “la definición temporal [...] es inseparable de la definición espacial [...]” (249-50). No obstante, de entre ellos los motivos más importantes y más recurrentes son: el encuentro, la separación, la muerte y la violencia natural.

Por otra parte, la voz narrativa en tercera persona interrumpe los acontecimientos que componen la realidad subjetiva del recuerdo e impone una perspectiva realista al exponer los hechos que suceden en el espacio real de la tienda donde el personaje/narrador homodiegético toma sus cervezas. Este espacio objetivo conlleva una dimensión temporal concreta que dura pocas horas y forma una entidad que se refiere, por una parte, al marco escénico físico con efectos audiovisuales, como se señala en fragmentos como:

Hasta ellos llegaban el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda.

Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo al suelo con las alas chamuscadas. (Rulfo 113)

Los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda. Eso hizo que el hombre se levantara, fuera hacia la puerta [...] (Rulfo 114)

Bebió la cerveza hasta dejar sólo burbujas de espuma en la botella [...] (Rulfo 115)

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas. (Rulfo 124)

Estas referencias espaciotemporales presentan el mundo fuera de Luvina, un mundo cotidiano y normal donde: se oye el ruido del río que atraviesa el terreno de los almendros y otros árboles y los niños que juegan destacando así los motivos de la fertilidad de la tierra, la vida y la alegría.

A modo de conclusión, queremos subrayar que en el cuento “Luvina”, a través de los diferentes enfoques narrativos (subjetivo y objetivo), Rulfo enfoca en una realidad espacio temporal definida por fuerzas opuestas, con el fin de destacar el sentido múltiple de la región y de la gente del campo mexicano, ignorada por parte de los que tienen el poder, acentuando así las funciones simbólicas de las entidades espaciotemporales que se definen por fuerzas binarias.

BIBLIOGRAFÍA

- Antolín, Francisco. *Los espacios en Juan Rulfo*. Miami: Ed. Universal, 1991. Impreso.
- Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. H.S. Kruikova y V. Cazcarra, Madrid: Santillana, S.A., 1991. Impreso.
- Leal, Luis. “El cuento de ambiente: ‘Luvina’ de Juan Rulfo.” *Homenaje a Juan Rulfo*. Ed. Helmy Giacomán. Madrid: Ed. Anaya, 1974. 91-98. Impreso.
- Rulfo, Juan. “Luvina.” *El llano en llamas*. 3ª ed. México: Ed. Fondo de Cultura Económica. 1982. 112-24. Impreso.

COMENTARIOS TRADUCTOLÓGICOS SOBRE DOS CUENTOS MEXICANOS

ANTHÍ PAPAGEORGÍOU - EVLAMPÍA CHELMI
Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

En el presente estudio se expondrán algunos comentarios traductológicos de manera paralela sobre dos cuentos mexicanos escritos por dos de los escritores más importantes del siglo XX en el campo de la narración latinoamericana breve. Se trata de Juan Rulfo (1917-1986) que pertenece a la generación del 27 y de Inés Arredondo (1928-1989) inspirada en esta generación. Tal y como afirma E. Pandís Pavlakis “Juan Rulfo es un representante sobresaliente de la nueva narrativa hispanoamericana”, mientras que “Inés Arredondo se considera una de las mejores escritoras mexicanas del siglo XX” (156, 32). Los cuentos que vamos a tratar son “No oyes ladrar los perros” y “La Sunamita” respectivamente. El primero forma parte de la primera colección de cuentos de J. Rulfo titulada *El llano en llamas* (1953), mientras que el segundo se incluye en el primer tomo de cuentos de I. Arredondo bajo el título *La Señal* (1967).

Para empezar, haremos referencia a los temas centrales sobre los cuales reflexionan ambos cuentistas. Rulfo, en este cuento enfoca en la relación dolorosa entre padre e hijo, en la lucha interna de sentimientos, en el valor de la promesa familiar y en la pobreza. La trama es la siguiente: un padre carga a su hijo herido sobre sus hombros para llevarlo al pueblo más cercano donde hay cuidado médico, atravesando un camino difícil por la noche. El hijo es un criminal pero el padre se enfrenta a cualquier sufrimiento para cumplir la promesa que había dado a su difunta esposa, de cuidar a su hijo.

En “Sunamita” el tema central es la explotación de la mujer en el ambiente machista. Inés Arredondo reconstruye la historia bíblica del rey David y de su compañera Abisag Sunamita que es la que da el título a la obra. La protagonista, Luisa, es una joven pura y hermosa que, presionada por su entorno social, se ve obligada a casarse con su tío moribundo, don Apolonio, con el fin de heredarle. Con el matrimonio su tío se repone y al consumir su relación, mueren la inocencia y la pureza de la joven.

Después de esta breve presentación vamos a centrarnos en el lenguaje que caracteriza a cada uno de los cuentos que vamos a tratar y los casos más interesantes para su traducción al griego. Varios críticos han estudiado la presencia de la oralidad, de la recreación del habla popular, en la obra de Rulfo. En “No oyes ladrar los perros” este efecto se logra mediante varios recursos. Estos son el uso de diálogos, de expresiones populares, idiomáticas, de arcaísmos, de maldiciones, de diminutivos, de la reiteración de palabras u oraciones y de los recursos sonoros. En lo referente al lenguaje de “La Sunamita” se caracteriza por el uso de la primera persona singular en la que se expresa la narradora protagonista, los diálogos, los monólogos interiores, las pausas, las oraciones incompletas y los puntos suspensivos, la yuxtaposición, los diminutivos y las oraciones idiomáticas. Mediante los recursos mencionados, algunos típicos del habla oral, Arredondo crea un ambiente de familiaridad y declara su disposición de comunicarse con los lectores de manera directa.

Empezaremos nuestro análisis por algunas expresiones que hemos encontrado en “No oyes ladrar los perros” y que nos parecen interesantes. Es sabido que las expresiones coloquiales e idiomáticas llaman siempre la atención del traductor porque nos ayudan a entender cómo perciben y cómo reaccionan los diferentes grupos étnicos o sociales ante las mismas circunstancias. En este cuento, el padre usa la expresión “Que se le pudra en los riñones la sangre” para maldecir a su hijo que se ha convertido en un criminal que no tuvo escrúpulos ni para matar a su propio padrino:

Porque para mí usted ya no es mi hijo. Ha maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: ¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!

A la hora de traducir esta expresión tenemos dos opciones. Hacer una traducción literal que transmita el significado completo pero que podría resultar un poco extraña o inclinarnos hacia una traducción más libre y más natural. Se trata del diferente punto de vista que podemos tener hacia una traducción. Nos referimos a las dos grandes categorías de traducción, la traducción semántica que enfoca en el pensamiento del autor y la traducción comunicativa que enfoca en el lector (Newmark 11). Aunque no existen reglas que nos digan cómo se debe traducir, por eso además la traducción no es solo ciencia sino también arte, generalmente en las obras literarias se aplica la traducción semántica salvo si se trata de una adaptación. Siguiendo una traducción semántica en griego diríamos “που να σου σατίσει το αίμα στα νεφρά”. Debemos señalar que esta imagen resulta demasiado fuerte en griego donde las maldiciones tal vez no apelan tanto al horror. La otra opción sería decir “που να γίνει φαρμάκι το αίμα σου” ‘que se te haga veneno la sangre’, que transmite el mismo mensaje y que está mucho más cercana a la cultura griega porque la palabra *veneno* se usa en varias expresiones idiomáticas.

En los antípodas de las maldiciones que encontramos en Rulfo, Arredondo hace uso de varias bendiciones como “Bendito sea Dios, ya no me moriré sólo” y “Qué Dios te bendiga y te dé fuerzas”. Se trata de expresiones estereotipadas que

tienen su equivalente en griego “Ευλογητός ο Θεός” y “Να σε ευλογήσει ο Θεός”. Son traducciones literales que por lo tanto no presentan ninguna dificultad.

Otras expresiones interesantes son las siguientes expresiones populares que hallamos en Rulfo. En el siguiente pasaje se encuentra la expresión “no tenías llenadero”:

Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero.

En este caso no tenemos que balancearnos entre traducción semántica y comunicativa porque tenemos una, o quizás más de una, expresión que equivale al original tanto a nivel de registro como a nivel semántico. Su traducción es “δεν είχες χορταμό”. Más adelante encontramos la expresión “Nos pagó siempre mal”.

¿Lloras Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal.

Al igual que en el caso anterior, el griego dispone de un equivalente “Μας το ξεπλήρωσες πάντα άσχημα”.

Otro elemento que nos ha llamado la atención es la alternancia entre el *tú* y el *usted* que señalan el cambio de actitud del padre hacia su hijo. Lo trata de *tú* cuando predominan los sentimientos afectivos mientras que con el *usted* quiere subrayar el distanciamiento entre su hijo criminal y él mismo. El griego es una lengua en la que, al contrario de otras como el inglés, se hace la diferenciación entre *tú* y *usted*, no obstante un padre griego nunca iba a tratar a su hijo de usted, por muy malo que fuera. Así la traducción literal no resulta muy natural. Podríamos recurrir a una nota a pie de página, sin embargo, es sabido que las notas a pie de página cansan al lector y rompen el fluir de la lectura. Además, en este caso resultaría probablemente sin interés porque el texto traducido no presentaría ninguna dificultad para el lector, a menos que la lectura tuviera fines didácticos. Por eso creemos oportuno mantener esa distinción también en griego. La falta de naturalidad va a ser contrarrestada por la transposición del ambiente rulfiano.

A continuación hablaremos de los diminutivos, una categoría gramatical que nos ha preocupado en varias ocasiones hasta ahora. Afirma Μπαμπινιώτης que los diminutivos, es decir los derivados y las palabras compuestas que denotan una disminución real o afectiva se usan extensamente en la mayoría de las lenguas, y por excelencia en la griega y algunas otras mediterráneas¹. En efecto, los diminutivos gozan de un amplio uso en español y se aplican en adjetivos, adverbios, participios y gerundios. Además, el diminutivo español se ha definido con frecuencia como una categoría gramatical versátil e incluso caprichosa (Ruiz de Mendoza Ibañez 155). En griego también se usan con cierta frecuencia, sin embargo, no con la misma que en español. Es casi seguro, pues, que el que traduce

¹ «Στις περισσότερες γλώσσες, και κατ' εξοχήν στην Ελληνική και σε ορισμένες άλλες γλώσσες της Μεσογείου, χρησιμοποιείται σε ευρεία έκταση ο υποκορισμός, παράγωγα δηλαδή και σύνθετες λέξεις που δηλώνουν πραγματική ή συναισθηματική σμίκρυνση».

del español al griego tendrá que hacer frente a casos en los que los diminutivos no se podrán traducir literalmente. El procedimiento que se debe seguir es primero analizar el matiz expresivo y después buscar una manera para recompensar la pérdida que ha sufrido el vocablo traducido. En la mayoría de los casos se recurre a la perífrasis, sin embargo hay otras soluciones como la reduplicación. En “No oyes ladrar los perros” aparecen unos pocos diminutivos que no se pueden traducir al griego, como los vocablos *detrasito* y *quedita*. No obstante, el caso más interesante que hemos encontrado en los dos cuentos es el siguiente verso que leemos en “La Sunamita” cuando, como en una pesadilla, la protagonista se ve cercada por una ronda maléfica que le canta: “yo soy la viudita que manda la ley”.

Quizás se trata de un verso tomado de una canción infantil que dice “Yo soy la viudita del conde Laurel” adaptada a las necesidades del cuento. En lugar de usar la palabra *viuda*, Arredondo ha optado por el uso del diminutivo *viudita* con valor irónico que no se puede traducir con facilidad de manera literal al griego. Además lo que hace este caso aún más difícil es el hecho de que se trata de una canción, y si queremos ser fieles al original, debemos buscar una manera para conservar el ritmo. Su traducción literal sería *χηρούλα*, un vocablo que no se usa mucho en griego, no obstante, se entiende perfectamente, respeta el ritmo ya que consta él también de tres sílabas y se acentúa en la penúltima sílaba y es correcto desde el punto de vista gramatical. El problema es que puede resultar un poco extraño al oído o, incluso, malsonante. Otra opción sería traducirlo de manera perifrástica (*νεαρή, μικρή χήρα*) pero de este modo se pierde el ritmo. Una tercera opción es usar el vocablo compuesto *μικροχήρα* que aunque no figura en los diccionarios se puede encontrar en textos literarios. Esta última propuesta tampoco se adecua al registro porque se pierde el matiz de la ironía.

Terminaremos con una expresión latina. Leemos en Arredondo: “—Es la voluntad de tu tío, si no tienes algo que oponer, casarse contigo *in articulo mortis*, con la intención de que heredes sus bienes. ¿Aceptas?”. *In articulo mortis* es un término que se usa en el marco religioso, legal y médico. Significa “a punto de morir” y en el caso de la religión se refiere a un matrimonio que se realiza cuando uno de los novios está a punto de morir y no puede firmar un certificado de boda o acudir a la iglesia. Esta expresión que resulta, si no conocida, por lo menos familiar al público hispanohablante, es totalmente desconocida para el lector griego. A la hora de decidir cómo vamos a tratarla en el texto traducido, y siempre con la intención de respetar el estilo del original, lo que proponemos hacer es lo que se suele hacer en estos casos. Es decir, dejar la frase latina en su forma original y añadir una nota a pie de página con su definición.

Para concluir, podríamos decir que con este pequeño análisis traductológico, se ha mostrado una vez más que la labor del traductor supone una mente creativa y al mismo tiempo respetuosa hacia el estilo de cada autor. En palabras del famoso teórico de la traducción V. G. Yebra, el traductor debe

*no omitir, no añadir, no adulterar
decirlo todo de la mejor manera posible. (258)*

BIBLIOGRAFÍA

- Ανθολογία του λατινοαμερικανικού διηγήματος*. Μετ. Ευθυμία Πανδή-Παυλάκη, Ανθή Παπαγεωργίου, Γιώργος Μικρός. Αθήνα: Κώδικας, 2000. Έντυπο.
- Bradú, Fabienne. *Señas particulares: escritora*. México: Fondo de cultura económica, 1987. Impreso.
- García Yebra, Valentín. *Traducción: Historia y Teoría*. Madrid: Ed. Gredos, 1994. Impreso. Estudios y ensayos 387.
- Mabel Martínez, Miriam. "La aventura trágica en Inés Arredondo." *Casa del tiempo* Mayo 2004:60-65. Impreso.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος. "Υποκοριστικός." *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 1998. Έντυπο.
- Newmark, Peter. *About translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1991. Impreso. Multilingual Matters 74.
- Pandís Pavlakis, Efthimía. *Introducción a la narrativa: el cuento*. Madrid: Ediciones del Orto, 2009. Impreso.
- Ruiz de Mendoza Ibañez, Francisco José. "Some notes on the grammatical status of the spanish -ito/-illo diminutives and their translation into English." *Pragmalinguística* 3-4 (1995-1996): 155-172. Impreso.

UMBRALES DE COMALA *

LILIANA WEINBERG

Universidad Nacional Autónoma de México

Este año se cumplen veinticinco años de la muerte de Juan Rulfo, uno de los más grandes escritores de todos los tiempos en México, América y el mundo, quien dejó publicadas dos obras memorables: la colección de relatos *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955). La obra de Rulfo es un parteaguas en la literatura latinoamericana, y es el resultado de alguien que no solo fue un genial escritor sino un voraz lector y conocedor de la Literatura clásica y contemporánea.

Y se cumplen también cincuenta años de ese clave 1961 en que Gabriel García Márquez descubrió esta novela y que ella pasó de ser publicada por la colección Letras mexicanas a la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica confirmándose como una de las obras más leídas.

Cuando Gabriel García Márquez descubrió *Pedro Páramo*, encontró también la posibilidad de dar forma a su propia novela:

Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche tremenda en que leí *La metamorfosis* de Kafka en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá –casi diez años atrás–, había sufrido una conmoción semejante.

El descubrimiento de la obra de Rulfo le permitió sortear un callejón sin salida que se extendió muchos años durante los cuales estuvo “buscando por todos lados una brecha para escapar”, esto es, en los que no lograba encontrar la forma adecuada para *Cien años de soledad*. El escritor colombiano recita de memoria *Pedro Páramo* y no oculta nunca su deuda con él.

García Márquez lee con inusual avidez la novela porque además siente que ha encontrado la salida del regionalismo y el color local que asolaban a la literatura latinoamericana, así como la posibilidad de organizar, a través de la ficción, nue-

* Una primera versión de este texto, “Fundación mítica de Comala”, se publicó en Yvette Jiménez de Báez y Luz Elena Gutiérrez de Velasco, eds, *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, México, El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, 2008, pp.321-336.

vas hiladas de tiempo, espacio y lenguaje. Solo tras su descubrimiento de *Pedro Páramo* pudo García Márquez decir que se animó a hacer extensiva a la dimensión temporal la fractura del orden espacial con que había estado ya trabajando.

García Márquez se ha referido también a la técnica secreta de *Pedro Páramo* y a su insólita sabiduría, que incluye la nada azarosa elección de los nombres de personajes y lugares, así como el curioso tratamiento de sus edades, para celebrar “el cuidado de ser muy descuidado en cuanto a los tiempos de sus criaturas”: “En *Pedro Páramo*, donde es imposible establecer de un modo definitivo dónde está la línea de demarcación entre los muertos y los vivos, las precisiones son todavía más quiméricas. Nadie puede saber, en realidad, cuánto duran los años de la muerte”. Y dice también “Creo que con el primer párrafo [“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. ...] se supera la mayor parte de los problemas que plantea escribir un libro; allí queda definido todo: el tema, el tono, el estilo...”.

Como sabemos, García Márquez hace un evidente homenaje a *Pedro Páramo* al adoptar, para el primer párrafo de su novela, este complejo juego temporal que inaugura una estructura muy cercana: “El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir...”.

Quiero aquí destacar que cuando Rulfo escribe *Pedro Páramo* logra poner en diálogo el habla tradicional, los discursos de vanguardia y los nuevos lenguajes de su época. Por una parte la oralidad, los dichos, las creencias populares, el mundo de lo leído y el mundo de lo oído, lo culto y lo popular, pero además los nuevos lenguajes que aportan fotografía y cine, radio y grabaciones, y que Rulfo conocía muy bien. Rulfo es el escritor, sí, pero también el fotógrafo y el amante del cine; Rulfo es el narrador, sí, pero también el melómano que tanto registra los ritmos de las voces de distinta procedencia sociolectal como la música sinfónica que escucha en su tocadiscos.

Por otra parte, la propia ficción está cumpliendo por esos años –y a partir del surgimiento de las vanguardias y las transformaciones en el pensamiento etnológico y el surrealismo etnográfico– una nueva función, ya que la etnografía se configura, como dice Roland Barthes, como uno de los primeros casos en que el discurso de las ciencias humanas se acerca al de la ficción. Llama la atención que mientras que por esos mismos años aparece la historia de vida de *Juan Pérez Jolote* –publicada por el antropólogo mexicano Ricardo Pozas en 1952–, la que se apoya en un orden narrativo tradicional, la historia ficticia de Pedro Páramo y Juan Preciado nos ofrece otra versión, la de la etnografía imaginaria, no menos dotada de representatividad, tipicidad, totalidad, bajo la forma de un viajero que no acaba nunca de llegar, de un Juan Preciado que no acaba de encontrar a quien busca y de un patriarca que no acaba de morir, y en el final se desmorona como un montón de piedras: también nosotros, los lectores, cuando creíamos haber atravesado el umbral, quedamos atrapados entre dos espejos que se miran sin encontrarse del todo.

Es también importante recordar que por esos mismos años, y en distintos lugares de América Latina, la ficción –tan ligada hasta ese momento al discurso de la historia–, empieza a acercarse a la etnografía. En buena medida además, por influencia de las vanguardias, se estaba dando un nuevo giro estético que superaba la visión de la alteridad planteada por los ensayos de interpretación de Gilberto Freyre o Fernando Ortiz, con la presencia, por ejemplo, de las operaciones antropofágicas de Mário de Andrade –autor de *Macunaíma* y de *O turista aprendiz*, a la vez que gran estudioso del folklore, viajero y fotógrafo de mirada etnográfica él mismo, como lo fue también Rulfo. De Andrade, como el joven Carpentier de *Ecué yamba ó* y del ensayo sobre “La música en Cuba”, estaba recuperando de manera original y sin la vieja distancia de la novela realista ciertos mecanismos creativos del imaginario popular, aceptando además “modos de concebir el espacio, el tiempo y la corporalidad ajenos [al reduccionismo propio] del racionalismo lógico y a la tradición representacional de Occidente”.

Por otra parte, Rulfo era particularmente sensible a los hallazgos de la antropología: así lo muestra su propio desempeño como fotógrafo, que logra recorrer el país mientras trabaja como viajante para compañías llanteras privadas, o como funcionario del Instituto Nacional Indigenista. Pienso que la puesta en relación entre las fotografías de Rulfo y de Mário de Andrade con sus respectivos textos puede resultar un camino enormemente productivo para repensar el modo en que tratan de dar una reinterpretación plástica, creativa, propia, de estilo original, dentro de los límites impuestos por la película en blanco y negro; una visión nueva, pues, pero que se nutre del registro de paisajes, de ambientes, de estampas y figuras populares, con sus usos y costumbres, con el desgarrado vínculo entre modernidad y tradición que da, por ejemplo, el tren: apunto esta tarea por realizar.

Hay también muchos homenajes al cine: los cielos de Rulfo dan a su vez cuenta de su homenaje a la mirada de Gabriel Figueroa.

EL MITO: COMALA FUNDADA Y FUNDANTE

Se puede indagar algunas de las operaciones que se despliegan en *Pedro Páramo* y que no hacen sino conciliar cuestiones de avanzada en el orden de la ficción con otras en el orden del recuento etnográfico y folklórico. Esto se hace particularmente notable en una de las operaciones dominantes en la obra de Rulfo: el anuncio, a la vez que el borramiento, de una dimensión mítica y arquetípica nutrida a su vez de un vasto imaginario culto y popular. Se trataría aquí de dar cuenta de un mito que se anuncia en el momento mismo en que se quiebra.

En primer lugar, ya desde el umbral de entrada de *Pedro Páramo* nos encontramos ante la fundación de un mundo literario que se presenta como fundado. Juan Preciado ha llegado a un mundo dado ya como preexistente, y, al igual que la presencia del coronel ante el pelotón de fusilamiento, los personajes atestiguan y anuncian la existencia real de lugares imaginados, hasta lograr el efecto de reafirmarlos y de hacerlos pasar, de fundados por el relato, en fundadores del relato y garantes de él.

La fundación mítica de Comala, dueña de un nombre potente, marcada como lugar y tiempo calificados, se da entonces como anterior a la novela, y queda a la vez puesta dentro y fuera de ella, a pesar de que al mismo tiempo la “garantía” de existencia de la misma quede desdibujada, amenazada, dentro y fuera del texto, por otro mito inverso, que se constituye como horizonte amenazante: el de la destrucción de esa Comala a cuya construcción, aunque presentada de manera fragmentaria, también asistimos cautivados los lectores. Comala, como Yoknapatawpha, como Macondo, como la Santa María de Onetti, resulta a la vez un universo que es punto de apoyo de un mapa de la imaginación.

En el caso de Comala, además, se trata –como se dijo–, de un sitio matriz, potente, fundante y fundado a la vez, pero sorbido por sus propias leyes, por sus propios afanes, por sus propias reglas de tiempo, de vida, de muerte, por redes de historias previas, muchas de ellas ya conocidas y contadas, que consumen, determinan, deciden la vida de los personajes que la han habitado desde el comienzo.

Podemos así decir que esta forma de fundación de un sitio imaginario dado como fundado, mecanismo a la vez de la novela de avanzada y de la larga tradición mítica, nos preanuncia un sentido fuerte, que hemos llamado el de la fundación mítica de Comala. Y esta “fundación mítica” tiene tanto de regreso a los orígenes como de construcción vanguardista: “a mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires...”, anota Borges en su recordado poema.

Para que se hiciera posible el magistral trabajo de Rulfo era preciso además que se diera otro salto fundamental en la novela contemporánea, un salto al que el propio Rulfo a su vez contribuyó, que consiste en la incorporación del tiempo presente en todas sus modulaciones, así como la posibilidad de presentación del vínculo con el momento de la enunciación: un vínculo que hace que la novela de avanzada se toque con los más ancestrales mecanismos de la oralidad: el carácter actuante, potente, de la palabra que nombra y que hace: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre”, dice Pedro Páramo.

Rota la convención de la narrativa realista, se rompe con el efecto de recuento lineal, sucesivo y causal de los acontecimientos, que es también la línea que estructura la narrativa histórica canónica. La organización textual a partir de fragmentos yuxtapuestos resulta así un nuevo modo organizativo que da lugar a nuevas combinatorias y constelaciones de sentido.

Rulfo logra, al yuxtaponer fragmentos, hacer un juego perfecto entre recuerdo, evocación, olvido, memoria voluntaria e involuntaria.

Comala se va construyendo entonces a partir de evocaciones presentes en el propio relato, pero a la vez se anuncia como previamente existente. Su propio nombre, el nombre propio de Comala, repite a un símbolo construido a partir de su afín “comal”, “rueda de barro donde se calientan las tortillas” sobre unas brasas, sitio que localiza un calor intenso y concentrado, lugar infernal y quemante y en cuanto tal portador de rasgos que lo convierten en un sitio calificado, potente.

Cuando Juan Preciado ingresa a Comala traspone un umbral que lo hace ser tragado por el lugar; así anuncia la condición potente de Comala, que lo devora

como lo hace también el recuerdo vivo de Pedro Páramo, pero a la vez empieza a hablar; se da ese umbral fabuloso entre vivos y muertos, ya que pronto caeremos en la cuenta (y he aquí el genial doble salto mortal de Rulfo) de que quien habla e instaure ese más acá del nuevo mundo narrado es un muerto, a la vez que apunta a un más allá de un paraíso anunciado que resulta ser un paraíso desmoronado. Inversamente, los hechos de Pedro Páramo lo van convirtiendo, de personaje evocado, en un rencor vivo, en la personificación del exceso de poder y en la instauración del mal que se anuncian en la novela a la vez que se instituyen como instituyentes, como la ley detrás de la ley del texto, como clave última de los adioses, las vidas secas y los desencuentros, como cifra que explica ese diálogo vivo entre muertos y ese diálogo muerto entre vivos que atraviesan la obra, donde las palabras se borran, se silencian, se disuelven y mueren apenas se las intenta pronunciar.

En el siglo XX, la revolución en la organización de tiempo, espacio e individuo que vive la novela permite romper con las viejas convenciones narrativas y explorar territorios ignotos: asomarse al presente intemporal del relato mítico a la vez que tocar el frágil presente del momento de la enunciación. Todo esto marcha de manera paralela a las fuertes transformaciones en la estructura de la obra y su apertura y a “la puesta en evidencia de la matriz productiva del texto”, aunque lleguemos a descubrir que paradójicamente el que habla está muerto. Estas palabras que Ludmer dedica a Onetti pueden adoptarse también para describir el sutil trabajo de Rulfo:

...el texto no esconde nada: todo es legible, todo está allí, en el espacio aparentemente lineal de la escritura. La matriz no ocupa una zona “profunda”; ni siquiera se sitúa en una región “mental” previa (idea, sentimiento, intención) que preexistiría como causa del texto... El relato rompe y germina cada uno de los elementos que conforman la matriz, los reitera y desdobra: se muestra como la expansión dilatada-relatada (todo relato es dilatación) de las funciones significantes del núcleo.

Otro de los grandes protagonistas de la novela es también el lenguaje mismo, con los múltiples registros de la oralidad (recordemos que la conversación es fundamental), pero también el discurso del deseo y el discurso del poder, el discurso pronunciado y el discurso evocado, el discurso de la lírica y el discurso de la técnica.

VIVOS Y MUERTOS

Quiero ahora regresar a otra nota que caracteriza la novela, ya advertida por García Márquez y por muchos otros lectores: la posibilidad de convivencia de vivos y muertos en una Comala dada además como infierno presente y como paraíso evocado.

Como observa Jean Franco, la misma topografía sirve a la vez de cielo, de infierno, de purgatorio y de mundo real. Los límites entre los espacios se borran y los muertos invaden el territorio de los vivos, a la vez que los vivos invaden el territorio de esa ciudad construida sobre una tumba. Así Comala es “la mera boca

del infierno” y al mismo tiempo “una llanura verde; es una tierra de miel y de leche” que la madre de Juan Preciado recuerda con ternura, y “un horizonte gris”; un lugar “donde todo parecía estar como en espera de algo” y al mismo tiempo un lugar de abundancia o un oasis de luz “blanqueando la tierra, iluminándola durante las noches”. Sin embargo, se ve vacío, abandonado...”. Hay un juego entre lo que se percibe con los oídos (el paraíso) y con la mirada (Jean Franco).

El “Vine a Comala”, umbral narrativo y mítico a la vez, es enormemente eficaz en muchos sentidos y niveles, y da también la clave de la novela. Como dice Martin Lienhard, el texto remite imaginariamente tanto a las condiciones de su propia producción como a las condiciones propias de la oralidad y “lo hace además con un ‘truco’ espectacular”:

el lector del inicio de la novela lee el discurso de Juan Preciado como si se tratara de un discurso narrativo tradicional que carece de interlocutor y que se supone por convención ‘escrito’; la irrupción de un interlocutor (Dorotea) hace aparecer retrospectivamente todo lo leído como ‘oral’, como si el texto dijera al lector: ‘te equivocaste: estabas convencido de leer pero, en realidad, estabas escuchando’.

Regresando a la cuestión de la convivencia entre vivos y muertos, clave en la novela y uno de los núcleos principales para su interpretación –anotada como se dijo por García Márquez pero también por el propio Rulfo y por una gran parte de lectores y críticos–, recordemos que uno de los primeros en señalar su relevancia para la propia estructura narrativa ha sido Jorge Ruffinelli.

Y esta fluidez en la presencia de vivos y muertos nos remite también al “tono” de la novela: la cuestión del “tono” (a la vez musical, pictórico, literario), y de sus propios mecanismos de evocación y asociación con la memoria. Ese tono sombrío de Rulfo lo acerca además a otras tradiciones literarias, entre ellas la de los autores nórdicos, tales como Knut Hamsun, con la posibilidad de creación de una atmósfera sombría. O la del poeta simbolista belga Georges Rodenbach, autor además de una novela poética, *Brujas la muerta*, que Antonio Alatorre recuerda como lectura de su generación. La ciudad es para Rodenbach una geografía del alma (lo es también la “toponimia” imaginaria de Rulfo). El protagonista llega a Brujas para evocar el recuerdo de su amada muerta y recorre una ciudad ensombrecida, que yace sobre una tumba: la inmovilidad de una ciudad dormida sobre la muerte, donde lo vivo no es sino memoria, nos recuerda también la novela de Rulfo. Asimismo en autores latinoamericanos como José María Arguedas, Juan Carlos Onetti, María Luisa Bombal, encontramos muchos elementos en común; en este último caso, la novela es narrada desde la voz de una mujer muerta.

UN MITO CAÍDO

Muchos son los signos que apuntan a una posible dimensión mítica de la obra. En primer lugar, se puede atender a los rasgos de la propia figura de Pedro Páramo: a un personaje que manifiesta como su condición un algo extraño, sobrenatural, potente, calificado, excesivo, que lo distingue de su contexto y permite com-

pararlo con otros personajes potentes. Así, para Carlos Fuentes el personaje de Pedro Páramo evoca a un Ulises de piedra y barro, y para Ariel Dorfman se trata de un Lucifer que aspira a ser Dios. Se puede asociar además al personaje con una instancia hierofancia como la piedra sagrada, ya que Pedro significa etimológicamente piedra y acaba por desmoronarse “como un montón de piedras”.

Los vínculos posibles de la novela y el mito no acaban aquí. En efecto, han sido ya tratados por varios lectores y estudiosos, en dos vertientes principales. Por una parte, los ya citados trabajos de Carlos Fuentes y Ariel Dorfman, por ejemplo, tienden a asimilar la novela al modelo de la mitología clásica o del horizonte bíblico. Por otra, los estudios de Martin Lienhard o de Anthony Stanton apuntan a la necesidad de buscar las claves sobre todo en la tradición mítica y en las leyendas americanas o en los arquetipos antropológicos. De allí que una línea enormemente productiva se haya ocupado de la vinculación con la tradición prehispánica y con la tradición folklórica. Así, por ejemplo, y al recordar que uno de los primeros títulos propuestos por Rulfo para su novela era “Una estrella junto a la luna”, Alberto Vital dice que “en la tradición náhuatl, la estrella junto a la luna al caer la tarde no es sino Xólotl, una de las encarnaciones de Quetzalcóatl. La luz de la estrella vespertina es la única que permite a los muertos salir y confundirse con los vivos”.

Estar en un lugar que sabemos fue fundado, tiene existencia en el mapa y vida, y que, sin embargo es vivido como un mito caído, un mito roto, un mito gastado. ¿Qué queda cuando el esplendor es roído por el calor y la sequía, el tiempo mejor es roído por el tiempo caído, el sonido es roído por el silencio, la conversación fluida por voces, palabras entrecortadas y graznidos, la escucha por el diálogo de sordos? ¿Qué queda en este ambiente que se da como orden inestable, siempre al borde del caos?

Y llego aquí al infalible tema al que prometí referirme: el viaje de Juan Preciado (al que Martin Lienhard compara certeramente con el viaje de Quetzalcóatl al mundo de los muertos en busca de los huesos de su padre) es un viaje de regreso a un mundo preexistente de origen desconocido, sobre el que se tiene unas pocas menciones (Comala, lugar al que la madre evoca como un Paraíso) y un solo talismán positivo: el retrato ajado de ella. El núcleo originario de la novela tal vez sea el mito indígena de la presencia de los muertos entre los vivos, amparado por la figura de Xólotl y confirmado y revitalizado por la riquísima tradición oral sobre difuntos y aparecidos en el centro y el occidente de México. Por su parte, Martin Lienhard evoca diversos mitos, como el del viaje de Quetzalcóatl al país de los muertos en busca de su padre; Comala como país de los muertos (Mictlán); Comala y el paraíso terrenal (Tlalocan); la identidad funcional entre Pedro Páramo y Tlaloc, dios de la lluvia y, finalmente, la irrupción del tiempo mítico, semejante al que predomina en las sociedades agrícolas arcaicas, que llegarían al conocimiento de Rulfo no solo por lecturas especializadas sino por tradición oral, a través de relatos y decires anónimos y colectivos: el retrato de la madre, al que se suma un segundo talismán, en este caso negativo: el nombre del Padre asociado a Comala como el infierno. Es el viaje a una memoria perdida: es un viaje de ida pen-

sado ya como viaje de regreso, y en él se funden los elementos de un mito, pero de un mito borrado, fracturado, hecho pedazos, vuelto solamente eco: se trata así de una historia fragmentada contada por un muerto. Un muerto terrible, además, porque mientras que para muchas culturas primeras los muertos son los garantes absolutos del sentido, en este caso se trata de un muerto roído por un tiempo inusitadamente largo que no es, sin embargo, la eternidad, y que solo cuenta con fragmentos borrosos de certezas a medias; un muerto que no garantiza el sentido total, sino que examina todo de manera sesgada, parcial, desgarrada, fragmentada.

Existen sin duda en *Pedro Páramo* resabios míticos y arquetípicos: en efecto, la presencia de temas y motivos como el del viaje, asimilable a un proceso iniciático de enlace de mundos diversos; la presencia de figuras con fuertes evocaciones míticas como la del propio Pedro Páramo, la pareja incestuosa, el parricida o la mujer estéril; el continuo pasaje del umbral que comunica el mundo de los vivos y el de los muertos; las gigantes resonancias del mal, el pecado, el perdón, el paraíso y el infierno; el crecimiento desmedido del poder y del mal, convertidos en leyes últimas, sobre sus propios goznes vencidos. O tal vez de un mito en construcción, que se atisba pero no acaba nunca de llegar, o que no habrá de llegar nunca, anunciado y cancelado a la vez, como el camino que así como la posibilidad de permanente comunicación entre la dimensión narrativa y la dimensión mítica en tiempo y espacio son algunos de los rasgos que nos podrían conducir a la fácil conclusión de que estamos en presencia de una novela que traduce un mito.

Sin embargo, los lectores sabemos también que se puede atisbar en la textura de la novela, y a través de la alternancia entre tiempo presente y tiempo pasado, un mito de origen caído, estrellado en mil pedazos. O tal vez un mito de la caída que se va dibujando poco a poco. O tal vez un mito presente que se va desdibujando y del cual solo nos quedan las resonancias o los rumores, como el hueco de una ausencia. O tal vez un mito ausente que se tiende como el hueco de una presencia, como “el eco de las sombras”, para apelar a una imagen de la propia novela. O tal vez se trate de un mito viejo, desgastado, que cruje como la tierra que lleva al paraíso. O tal vez, por qué no, de la tensión entre la mirada y el oído, porque como bien observan varios críticos, en *Pedro Páramo* los ojos y los oídos no perciben lo mismo.

Ese fino y torturado trabajo de edición (no solo de escritura) a que Rulfo sometió su propia obra, sobre la que ejerció muchas modificaciones a la vez que introdujo precisiones y matices, en una sutil orfebrería que buscaba economizar para intensificar, permitió haber ido también puliendo las trazas de toda presencia fuerte del mito hasta dejarla convertida por fin, como se dijo, en anuncio de algo que no acaba de llegar, o en la llegada de algo que nunca veremos claramente.

Otro tanto ha sucedido con el contraluz de la memoria. El propio Rulfo lo ha dicho en cierta oportunidad a propósito de la redacción de la obra: “Entonces no había más que recordar el pasado y reconstruirlo de tal manera que no se pudiera borrar al mismo tiempo el recuerdo, pero tampoco fuera una cosa perdurable... Es paradójico esto”.

Todos estos elementos contribuyen a que, así como el mundo de palabras de Rulfo se resuelva muchas veces en voces quedas, murmullos, resonancias, rumores, silencios, se haga posible también descubrir ese mito derrumbado que se anuncia en el preciso momento en que se desdibuja, se pronuncia en el momento en que se vuelve un eco apenas, se nos muestra como una totalidad rota en fragmentos, en un equilibrio inestable entre la memoria y el olvido. En un permanente tironeo entre vidas secas y rencores vivos, entre la escritura y su propio borramiento, se produce una manifestación más de esa combinatoria que no tiene fin.

La muerte de Pedro Páramo es la muerte de Comala, y el pueblo actual está muerto, desahuciado. Y es también la muerte del mito y la fractura de la memoria. Las pocas personas exánimes que aún deambulan por allí se confunden con los muertos y aparecidos. Los personajes dotados de carne y hueso no pueden luchar contra los de fantasmagoría, y sus voces no pueden sobreponerse a los ecos y a los silencios:

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen (p. 64).

Así también, un mito anunciado y que deja algunas marcas de inscripción en el texto, levantado y desmoronado a la vez, debe luchar con su doble que lo borra, lo difumina, lo convierte solo en eco de sí mismo. Entre ecos y certezas desdibujadas transcurre, también, nuestra propia condición y se construye a la vez que se disuelve nuestra propia memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1967.
- Ludmer, Josefina, *Juan Carlos Onetti, los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Buenos Aires, 1977.
- Pozas, Ricardo, *Juan Pérez Jolote: biografía de un tzotzil*, FCE, México, 1952.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, FCE, México, 1955; 2ª. ed. rev. por el autor, FCE, México, 1981.
- Rulfo, Juan, *Toda la obra*, Claude Fell coord., Archivos-CSIC-FCE, Madrid, 1992. [Contiene textos críticos de Jean Franco, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Martin Lienhard, Jorge Ruffinelli, Anthony Stanton, entre otros].
- Vital, Alberto, *Noticias sobre Juan Rulfo*, Editorial RM-UNAM, México, 2004.

X

**INÉS ARREDONDO
(1928-1989)**



Inés Arredondo (1928-1989)

LOS PERSONAJES EN LOS CUENTOS “LA SUNAMITA” DE INÉS ARREDONDO E “ISABELITA” DE ONELIO JORGE CARDOSO

VIKTORIA KRITIKOU

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

Inés Arredondo y Onelio Jorge Cardoso son dos destacados escritores contemporáneos que marcaron de una manera significativa las literaturas nacionales de sus respectivos países. La mejicana Inés Arredondo en su obra suele tratar temas con protagonistas femeninos “representativos de la vida cotidiana, seres que sufren por causa de los códigos morales establecidos que rigen su medio ambiente” (Pandís Pavlakis, “Las figuras” 344). Por otro lado, el cubano Onelio Jorge Cardoso se centra en “los problemas y la pobreza de las capas populares durante los años de la República y expresa una crítica constructiva de la injusta estructura social” (Pandís Pavlakis, “Isabelita” 241), siendo las mujeres y los niños, trágicas víctimas de una sociedad implacable, quienes atraen su interés literario. La mayoría de las veces el mundo de la imaginación se presenta como única salida a la cruel realidad. En los cuentos “La Sunamita” de Arredondo e “Isabelita” de Jorge Cardoso se presenta el asunto de la joven obligada a casarse con un marido de mucha mayor edad por razones económicas. El análisis de la psicología de los personajes involucrados en ambas historias señala el papel de la mujer en la sociedad hispanoamericana a mediados del siglo XX.

“LA SUNAMITA”

Los personajes que aparecen en el cuento “La Sunamita” son: Luisa (la protagonista), Apolonio (su tío y futuro esposo), el sacerdote, los demás parientes y María (la criada). Además en el encabezamiento se menciona a Abisag Sunamita, una figura femenina bíblica del Antiguo Testamento.

Arredondo da el título de “La Sunamita” a su cuento con el claro propósito de mostrar las analogías entre Luisa, su protagonista, y Abisag, el personaje bíblico.

De este modo consigue, además, dar su propia interpretación de esta historia bíblica desde un punto de vista nuevo. Abisag era una hermosa joven de la tribu de Sunem que fue compañera del rey David en su vejez. Aunque fue la última de sus esposas, no mantuvo relaciones íntimas con él¹. Sin duda es un personaje trágico porque aceptando su destino, se ve condenada al servicio de un viejo marido por los representantes del poder masculino de aquella época. Tras la muerte del rey se queda sola y aislada en el harem, un personaje triste que ya no sirve para nada. Las semejanzas entre Abisag y Luisa son obvias: se trata de dos hermosas jóvenes obligadas a servir a sus viejos maridos. Las dos figuras femeninas tienen un destino trágico; nunca podrán encontrar el amor y la felicidad. En el caso de Abisag, un segundo casamiento daría al nuevo esposo acceso al trono. En cuanto a Luisa, el hecho de que tiene relaciones sexuales con el viejo Apolonio sin quererlo, la condena a una voluntaria soledad y aislamiento después de la muerte de su marido, por su repugnancia hacia los hombres y la pérdida de su autoestima. Se puede decir que la protagonista de Arredondo es un aspecto moderno de la sunamita Abisag.

El relato tiene un tono íntimo y autobiográfico, como si Luisa, protagonista y narrador de la historia, tratara de “confesar” su secreto, su propio martirio al lector. La narración empieza en un momento indefinido, “un verano abrasador”, que para la protagonista tiene una significación particular, por ser el último de su juventud. Según Pandís Pavlakís (“Las figuras” 348), el tiempo de la historia, aunque no está definido con precisión, es muy importante porque “especialmente desde el momento que Apolonio le propuso casarse con él” la vida de Luisa cambia tan profundamente que ya no puede ser la misma. Para Luisa su regreso al pueblo no es agradable. Mabel Martínez (61) afirma: “Luisa presiente su destino desde el inicio aunque sea por negación”. Como efectivamente se puede constatar en las palabras de la propia protagonista: “nada cambió cuando recibí el telegrama”, “ningún estremecimiento, ningún augurio me hizo sospechar nada” y, después de la boda, “nada ha cambiado, nada ha cambiado” (Arredondo 88 y 92). Su inocencia le impide ver su destino trágico. El último deseo de su tío no la deja reaccionar. En este punto, el papel de los demás personajes reunidos en la casa es determinante. La vieja criada, los parientes y el sacerdote están de acuerdo en que Luisa tiene que aceptar el casamiento por motivos económicos pero también por caridad hacia el moribundo. Finalmente Luisa obedece a la voluntad de los otros y acepta casarse con Apolonio, no por codicia sino por presión social.

Después del casamiento, el miedo de Luisa aumenta. Espera la muerte que la ha de salvar de su destino como la naturaleza espera la lluvia para aliviarse del calor. Mas en vano, pues la lluvia torrencial y catártica no llega nunca y tampoco la muerte. Aparece solo una llovizna que dura cuatro días, cuanto la agonía de Apolonio. La espera de la muerte y la llovizna monótona cansan a Luisa y le

¹ De esta historia, viene el término del **sunamitismo**, es decir el cuidado y la convivencia con los ancianos por parte de personas más jóvenes, a veces, con propósito terapéutico y rejuvenecedor.

quitan su vivacidad. La cuarta noche de la agonía de Apolonio es apocalíptica para ella. Inconscientemente Luisa empieza a "respirar al ritmo entrecortado de los estertores" [de su marido] (Arredondo 93). Cree que podría morir si se dejara llevar y sigue respirando al ritmo moribundo sin darse cuenta del tiempo que pasa hasta que "la respiración común se fue haciendo más regular, más calmada, aunque también más débil" (Arredondo 94). ¿Qué está haciendo Luisa? Su juego mortal y espantoso parece ayudar a Apolonio y darle de nuevo la vida.

Esa noche Luisa presiente una vez más su destino trágico. Medio dormida sueña con una rosa, símbolo por excelencia de la mujer y de la sexualidad, que se pierde al amanecer, cuando sale de nuevo el sol estival. La rosa es un simbolismo de ella misma y el sueño es un presagio de lo que va a pasar: la belleza, la juventud y la vida (Luisa) serán devoradas por la vejez y la muerte (Apolonio). Pero Luisa, en lugar de huir, se queda, víctima de su bondad e inocencia.

Desde entonces el tiempo pierde su dimensión real. Las referencias de la protagonista al tiempo son siempre vagas e imprecisas. En efecto, Apolonio empieza a mejorar, para desgracia y horror de Luisa, quien le ve como una bestia, pues cuando recupera la salud, su tío y esposo reclama sus derechos matrimoniales y Luisa confiesa: "entré como un autómatas en la pesadilla" (Arredondo 96). Por más que lo deseara, su situación miserable no es una pesadilla que desaparecerá con la luz del día sino la cruel realidad de la cual no puede escapar. Al principio cree que su única esperanza de salvación es Dios. Después toma conciencia de que la única salvación sería su propia muerte, que desea desesperadamente. Un día huye, pero al final regresa dada la presión que ejercen sobre ella las palabras de su confesor. Cuando, tras años, Apolonio muere, ella está alterada definitivamente.

La narración termina en verano, de modo cíclico. La estación del año elegida tiene doble simbolismo: el verano caluroso alude, primero, a la pasión sexual y, segundo, al infierno. Las palabras "combustión", "ardía", "llama", "fuego", "aire encendido" son significativas y dan una imagen del infierno según el modelo religioso. Al principio de la historia Luisa aparece en el centro de la ciudad ardiente, "vestida de negro", color de luto. Los sentimientos de Luisa frente a las miradas amorosas de los hombres son el orgullo y la certeza de que ella puede dominar las pasiones y "purificarlo todo" (Arredondo 88). El verano simboliza la transición a la vida adulta y erótica. Además, la ciudad ardiente es una prefiguración del infierno en el que pronto se verá cautivada Luisa a causa de la perversión de su tío.

Al final de la historia, Luisa se encuentra en un ambiente semejante: un "verano cruel que no termina nunca" y ella se siente "pecadora, consumida totalmente por la llama implacable". Después de su violación psíquica y corporal por su propio tío, tras una situación humillante para ella, no tiene ya su orgullo inicial. "Los ojos de los hombres" están llenos de malicia y ella se siente como una pecadora. La pérdida de su inocencia y el fracaso a la hora de encontrar el amor y la pasión, la llevan a la desesperación y a la muerte interior. El fin entonces viene con las llamas del infierno que la queman infinitamente.

Apolonio es un anciano de “setenta y tantos años de edad” que espera la muerte con abandono y tranquilidad. Su aspecto físico es horrible: su cuerpo y rostro deformados, sin dientes, las manos temblonas. Con la llegada de Luisa se siente muy feliz y le cuenta historias pasadas de su vida “como hacen los abuelos con sus nietos” (Arredondo 89). Su último deseo de moribundo es el punto culminante de la historia porque en ese momento empieza el cambio que transformará la vida de los protagonistas. Después de cuatro días de agonía mejora, pero ya no es el mismo. Su mirada impúdica, su voz alterada y su irritabilidad son indicios de la lujuria despertada. Se aprovecha de la situación para conseguir su propósito. Se muestra egoísta e insensible a los sentimientos de Luisa. Usurpa el derecho que le da el matrimonio para satisfacer su vicio. Aunque según Luisa “luchaba por volver a ser el que había sido [...], era otro” (Arredondo 95). Según la explicación del sacerdote, Apolonio vive por lujuria. La belleza de la joven Luisa le da vida y así vence a la muerte.

El sacerdote, los demás parientes y María, la vieja criada de la casa, son personajes secundarios pero tienen un papel relevante en el desarrollo de la historia. Todos están de acuerdo en que Luisa tiene que casarse con su tío no solo por motivos económicos sino también por razones morales como la caridad y la compasión, porque “el no aceptar es una falta de caridad y de humildad” (Arredondo 92). Todos empujan a la joven Luisa a contraer matrimonio sin hacer caso de sus propios sentimientos. Su sentido común los hace insensibles a las necesidades y deseos de Luisa. Estos personajes, a excepción del sacerdote, no vuelven a aparecer en la historia, seguramente para poner de relevancia que Luisa los excluyó de su vida, que ya no cuenta con el apoyo de amigos y familiares y que se encuentra totalmente sola en su desgracia. El sacerdote es la única persona que conoce el martirio de Luisa, pero se muestra impasible ante la desesperanza de la joven. Le aconseja que regrese a sus deberes matrimoniales pues de lo contrario “será un asesinato” (Arredondo 96). Su actitud es hipócrita porque sabe que se trataba de un casamiento *in articulo mortis*. Actúa con frialdad e indiferencia.

“ISABELITA”

Los personajes que aparecen en el cuento “Isabelita” de Onelio Jorge Cardoso son figuras representativas de la gente pobre y trabajadora cubana: la jovencísima Isabelita, sus padres, su viejo esposo El Gallego y Pepe Lesmes, vecino de El Gallego.

El personaje de Isabelita está bien definido. Es la figura más importante del cuento. La acción empieza *in media res* con Isabelita y su viejo marido dirigiéndose al rancho de él. Durante la marcha, con el uso de *flash-backs*, se describe la vida anterior de la protagonista, sus pensamientos, sus sueños y sentimientos. El diálogo entre la pareja, aunque escaso, revela también más información sobre la situación económica y la psicología de los personajes. Así se hace claro que el matrimonio obligado de Isabelita con El Gallego se ha contraído por motivos económicos.

Comparada con la protagonista de Inés Arredondo, Isabelita es mucho más joven. Con solo catorce años de edad es casi una niña. Aunque como dice su esposo “tiene cuerpo de mujer” (Jorge Cardoso 251), ella no sabe nada de las relaciones amorosas entre esposos. Aún ignora su sexualidad y su único pensamiento sobre el tema es el amor platónico con un novio imaginario. Isabelita es inocente y, como señala el narrador, sus ojos son “como un poco de agua clara y nada más” (Jorge Cardoso 250). Por eso cuando Pepe Lesmes felicita a El Gallego y le dice burlándose: “a ver si haces cría enseguida” (Jorge Cardoso 249), Isabelita no entiende de qué *crías* están hablando los dos hombres. Así piensa en las crías de las gallinas y los patos de su madre².

Todavía no tiene una idea clara de lo que significa *mujer*. Sin embargo tiene que portarse como tal según la sugerencia de su madre: “Pórtate como una mujer, Isabelita” (Jorge Cardoso 251). La madre de Isabelita es una de las pocas figuras femeninas que conoce la joven. Su padre le propone como modelo femenino otra campesina, Juana Vizcaya. Según él, las virtudes de una mujer eran la devoción por su casa y las tareas domésticas y no el coqueteo con los hombres. La mujer reservada y obediente a su marido, dedicada al servicio del hombre y a la crianza de sus hijos era el modelo de la pueblerina que tiene que seguir Isabelita. No obstante, Isabelita fantasea también con otro tipo de mujer: le gustaría ser como la mujer de la foto del almanaque, es decir, hermosa y joven y llevar un vestido azul y un sombrero de paja. La mujer de la foto aparece en un prado florido, a veces con la compañía de un hombre “joven, rubio, con la cara más alegre del mundo, los brazos fuertes y sin una vena que se le viera” (Jorge Cardoso 250). Esta fotografía representa un mundo completamente diferente de lo que conoce Isabelita, un mundo ideal y feliz donde la gente es hermosa y vive dichosa.

A Isabelita le gustaría tener un novio joven como el de la foto: “una vez, apenas hacía un año, se imaginó novia del hombre que sonreía en el almanaque” (Jorge Cardoso 251). Al mirar la foto, ella imagina que ese hombre es su novio y que se llama Orlando. Otra vez fantaseó que Orlando venía en caballo blanco para salvarla de los cocodrilos y le dijo que la quería. Por consiguiente, el amor es todavía algo platónico y abstracto para ella y no tiene nada que ver con el acto amoroso. Hasta la llegada al rancho de su esposo, Isabelita no se da cuenta de que ella tendrá que olvidar para siempre a su novio imaginario y su mundo fantástico y feliz. La realidad será violenta y dura.

Al llegar al rancho, verá a El Gallego lavarse el pelo blanco como lo haría su anciano padre y ella le ayudaba. Esta semejanza la asusta porque ve “lo que no hubiera querido ver: entre la oscuridad se notaba la sombra lechosa de la cabeza lavada” (Jorge Cardoso 252). Así un hecho aparentemente sin especial importancia es, en realidad, el punto decisivo que la hace entender su nueva situación irreversible. Por eso se echa a correr desesperada gritando “Orlando” y esperando que

² El constante uso de diminutivos para referirse al mundo de Isabelita, pone de relieve la inocencia y la juventud de la protagonista en comparación con su viejo marido (Pandís Pavlakis, *Onelio Jorge* 198).

apareciera su novio imaginario para salvarla otra vez. Isabelita, que hasta este punto de la narración, es un personaje obediente a la voluntad de sus padres y su marido, reacciona y trata de escapar aunque sabiendo que eso es imposible.

Gracias a la gran capacidad artística de Jorge Cardoso, su protagonista se retrata de modo completo, reflejando la posición de la mujer campesina en la sociedad cubana de la época. Isabelita, como tantas jóvenes de su tiempo, se ve forzada a enfrentar la pobreza y la dura realidad sin otro modo de escape que su imaginación.

El Gallego es un carbonero típico de la región. Su descripción física se hace en comparación con la del padre de Isabelita, porque esta es la figura masculina dominante en la mente de la jovencita: “se parecía a su padre. Era delgado y no tan alto como él, pero balanceaba igualmente los brazos al andar” (Jorge Cardoso 248). Se da énfasis a los brazos, donde se destacan las venas y los músculos formados por el duro trabajo manual, señal de que se trata de un hombre fuerte a pesar de su edad avanzada. Gracias a su duro trabajo tiene cierta comodidad económica, por lo menos en comparación con la familia de Isabelita. Así dice a su joven esposa que le comprará zapatos y ropa nueva, asegurándole que iba a mejorar. En cambio ella debe “comportarse” como una esposa típica de carbonero. Su pelo blanco es otra semejanza con el padre de Isabelita que subraya la distancia generacional entre él y su esposa.

El Gallego es un personaje representativo de la sociedad en que vive. Quiere una esposa e hijos y, como su situación económica se lo permite, elige a la joven Isabelita. Es un hombre duro e indiferente a los sentimientos de Isabelita. Su diálogo con ella es breve, sobre temas prácticos. No entiende el miedo de Isabelita y la trata con violencia. Su comportamiento es considerado como algo normal y es aceptado por los demás carboneros.

Los padres de Isabelita son dos pobres pueblerinos que, en palabras de Pandís Pavlakis “tienen que aprovecharse de la primera oportunidad que aparezca, para casarla” y su único pensamiento es “cómo ofrecerle una vida asegurada” sin tener en cuenta los sentimientos de ella (2000, 64). Los únicos consejos que le dan es obedecer a su marido y cuidar de su casa. Su madre no le informa sobre la vida conyugal aunque sabe que su hija es virgen e inocente. Su conducta es cruel, sin amor materno, motivada por razones económicas.

En resumen, se puede señalar que en ambos cuentos las protagonistas tienen elementos comunes. Ambas son jóvenes e inocentes: Luisa se compara con una rosa mientras la joven Isabelita es la “semilla” que no ha florecido todavía. Las dos son víctimas de su ambiente sociocultural y obedecen al poder masculino de su entorno. Luisa se deja llevar a un matrimonio casi incestuoso por obediencia a su entorno social. Isabelita no contradice a sus padres en cuanto al matrimonio arreglado, por inocencia y respeto a ellos. Los motivos económicos están presentes en ambos casos, especialmente en el cuento de Jorge Cardoso, donde la familia de Isabelita es muy pobre.

Otro elemento común es que ambas protagonistas, inmediatamente después de su casamiento, piensan que las cosas no van a cambiar. Por un lado, Luisa se dice: "Nada ha cambiado, nada ha cambiado" (Arredondo 92), expresando así su miedo y, a la vez, su necesidad de creerlo. Por el otro, Isabelita cree que lo único que va a cambiar es su alojamiento: "Las cosas no iban a cambiar mucho. Simplemente Isabelita se mudaba dos kilómetros más adentro de la manigua donde estaban el rancho y los hornos del hombre" (Jorge Cardoso 248). Isabelita piensa así por su inocencia. Ella ignora las obligaciones sexuales de una esposa y tiene una vaga idea de lo que significa la vida conyugal. Esta negación señala que ambas reconocen inconscientemente que su vida ha cambiado totalmente. Por eso, en cuanto las dos recién casadas toman conciencia de la frustración de sus esperanzas sufren un choque psicológico tremendo. Luisa se aniquila, se siente "como un autómatas" y obedece paralizada las peticiones de su marido. Isabelita reacciona más energicamente huyendo a toda prisa pero en vano. La acción culmina con la muerte interior de las protagonistas. Luisa confiesa que: "yo no pude volver a ser la que fui" (Arredondo 96) y con la frase "este verano cruel que no termina nunca" (Arredondo 96) da la impresión de que preferiría la muerte en lugar de esta vida. Isabelita pierde para siempre su inocencia, su novio imaginario y su esperanza por un futuro feliz.

Los personajes masculinos también muestran ciertos parecidos: ambos son viejos y más ricos que sus esposas. Eligen mujeres muy jóvenes que podrían ser sus hijas. Su comportamiento es aceptado por la sociedad en la cual viven y por eso nadie interviene para impedirles realizar su propósito. En realidad desprecian a sus esposas porque las ven como objeto de deseo y no como seres humanos con sentimientos y voluntad propia. Luisa e Isabelita solo sirven para satisfacer sus necesidades y, por lo tanto, ellas tienen que obedecer su voluntad.

Los personajes femeninos de Luisa e Isabelita en los cuentos correspondientes reflejan la posición miserable de la mujer en dos sociedades aparentemente diferentes pero en realidad muy parecidas. Se trata de sociedades controladas primero por la autoridad establecida masculina y segundo por el dinero.

BIBLIOGRAFÍA

- Arredondo, Inés. "La Sunamita." *Obras completas*. 2a. ed. México: Siglo XXI. 1991. 88-96. Impreso.
- Jorge Cardoso, Onelio. "Isabelita." *Cuentos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975. 248-53. Impreso.
- Mabel Martínez, Miriam. "La aventura trágica en Inés Arredondo". *Casa del Tiempo*. Mayo 2004: 60-5. *Universidad Autónoma Metropolitana*. Web. 24-4-2012 <<http://www.uam.mx/difusion/revista/mayo2004/mabelmartinez.html>>
- Pandís Pavlakis, Eftimía. *Onelio Jorge Cardoso en el cuento cubano*. México: Claves Latinoamericanas, 1996. Impreso.
- . "Las figuras femeninas en el cuento 'La Sunamita' de Inés Arredondo, a través de una aproximación estructuralista". *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*.

- Coord. José Luis Martínez Morales. México: Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1998. Impreso. Colección Cuadernos.
- . “‘Isabelita’ de Onelio Jorge Cardoso”. *Cervantes, Lorca, Jorge Cardoso y Leopoldo Zea*. Ed. Pandís Pavlakis. Madrid: Ediciones del Orto, 2007. 241-6. Impreso.

EL MARCO ESCÉNICO EN LOS CUENTOS “LA CHICA DE ABAJO” DE CARMEN MARTÍN GAITE Y EN “LA SUNAMITA” DE INÉS ARREDONDO

MARÍA TSOKOU

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

El marco escénico se refiere a la localización tanto espacial (p.ej. espacio urbano o rural, real o ficticio) como temporal de la acción transcurrida y su papel depende del mensaje que el mismo autor quiere transmitir a través de su obra. Generalmente el marco escénico adquiere lugar relevante en el desarrollo de los hechos, en la definición de los personajes o puede servir como símbolo mediante el cual el escritor expresa sus ideas (Pandís Pavlakis 100). Lynch señala que

Las imágenes ambientales son el resultado de un proceso bilateral entre el observador y su medio ambiente. El medio ambiente sugiere distinciones y relaciones, y el observador –con gran adaptabilidad y a la luz de sus propios objetivos– escoge, organiza y dota de significado lo que ve [...] De este modo, la imagen de una realidad determinada puede variar en forma considerable entre diversos observadores (Lynch 14-15).

En el presente trabajo nos centraremos en el marco escénico del cuento “La chica de abajo” de Carmen Martín Gaité, escritora española que pertenece a la Generación de la Posguerra (Martínez Cachero 171-172) y en el cuento “La Sunamita” de la mexicana, Inés Arredondo, figura representativa de la generación del medio Siglo, considerada como “una de las mejores escritoras contemporáneas” (Corral 9). En particular se presentará cómo la descripción del ambiente refleja el mundo interior de los personajes, cómo ambas escritoras nos introducen en los paisajes del alma de las protagonistas a través de la descripción de los lugares físicos.

En el cuento “La chica de abajo” escrito en 1953, Carmen Martín Gaité cuenta la historia de amistad y de odio entre dos chicas-amigas, Paca y Cecilia, que pertenecen a distintas clases sociales. Paca es la hija de la portera mientras que Cecilia es hija de una familia rica. La amistad de estas dos chicas que viven en el mismo edificio se interrumpe cuando la madre de Cecilia encuentra nuevas amigas para su hija. El cuento termina con la mudanza de la familia rica y las nuevas

amistades de Cecilia con chicas de su nivel social. Entonces Paca siente una gran frustración de la que la salva su encuentro con Adolfo, joven zapatero que le da esperanzas de una vida mejor.

El cuento empieza con la descripción del día en que llega a una ciudad provincial. La madrugada se relaciona con “las primeras campanas llamando a misa” y “cuando aún no habían salido los barrenderos a arañar la mañana con sus lentas” (Martín Gaité 280). En ese ambiente urbano se describe el trabajo de los camioneros encargados de la mudanza de la familia rica. A través de esas imágenes la escritora ofrece unas primeras pistas de la sociedad española de su época. Por un lado se refiere al papel de la fe cristiana en la vida de los españoles a lo largo del régimen de Franco y por otro presenta las condiciones duras de vida para los menos privilegiados. Al mismo tiempo se hace referencia indirecta a las clases sociales; aquellos que pueden asistir a la misa, la clase media alta, y aquellos que no por motivos laborales. De este modo la ubicación espacial y temporal de la acción desempeña un papel importante en el desarrollo de la trama.

A continuación el hilo de la trama se interrumpe por una continua retrospectiva relacionada con la evolución de la amistad entre las dos chicas. Una vez terminados los recuerdos de Paca, volvemos otra vez al mismo espacio exterior que se describe a través de los ojos inocentes de un niño, la plaza delante del edificio donde vivían las dos amigas.

Era una pequeña plaza provinciana [...] como miles de pequeñas plazas que el hombre gordo había visto. No se fijó en que tenía algunas cosas distintas; por ejemplo, un desnivel grande que hacía el asfalto contra los jardincillos del centro [...] tampoco se fijó en la descarnadura de la fachada del rincón que tenía [...] la forma de una cabeza de gato, ni en las bolas doradas [...] Ni en el quiosco naranja... con un cartel encima que ponía “la fama”... (Martín Gaité 291)

Con esta descripción la autora retrata la percepción del mundo por los niños; para Paca la plaza se asocia con sus propios recuerdos y por eso enfoca en aquellos elementos que se relacionan con sus memorias.

En el desenlace de la obra el espacio exterior reaparece, cuando Paca, después del encuentro con Adolfo, cambia de mentalidad hacia su propia vida.

Sonaban y sonaban las campanas [...] inundando la calle, los tejados, [...] se iba a llenar todo, se iba a colmar la plaza [...] más, más tin tan tin tan que sonaran todas las campanas, que no se callaran nunca, que se destruyeran los muros, que se vinieran abajo los tabiques y los techos y la gente tuviera que escapar montada en barquitos de papel... (Martín Gaité 299)

En este fragmento el anterior marco escénico exterior se destruye completamente con la fuerza de la imaginación y con ello se destruyen también las clases sociales y todas esas diferencias que condujeron a la ruptura de la amistad de las dos niñas.

Aunque algunos críticos aseguran que es escasa la presencia del espacio exterior en la narrativa de Martín Gaité, en este cuento cumple una función importante ya que determina la evolución de sus personajes (Sánchez Sánchez). En “La chica

de abajo” el ambiente exterior se utiliza como instrumento para el cambio de las distintas partes de la narración:

- en la exposición, se presenta como una introducción a la trama de la obra.
- La descripción de la plaza se utiliza como el fin de los recuerdos infantiles de Paca y la vuelta al tiempo fijado desde el inicio de la obra (la hora de la mudanza de la familia acomodada).
- Por último aparece en el desenlace de la obra para fomentar el objetivo de la escritora; el colapso de las discriminaciones sociales que dividen el mundo.

El marco escénico urbano de una ciudad provincial desempeña su propio papel en la evolución de la obra. Nos introduce en un mundo socialmente dividido, nos hace recibir la inocencia infantil de Paca con su propia descripción de la plaza y nos permite ver los deseos de la formación de una nueva sociedad sin barreras.

En cuanto al marco escénico interior de dicho cuento, la acción transcurre mayormente en los pisos de Paca y Cecilia. Esas referencias son de suma importancia teniendo en cuenta que “la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos.” (Bachelard 34). La descripción de los ambientes interiores adquiere importancia desde cuando Cecilia empieza a relacionarse con otras niñas de su clase social. El piso de Cecilia se presenta con detalles pero de un modo frío, insinuando la distancia y la soledad de los personajes que viven dentro.

Desde que venían las otras niñas, Paca subía más tarde y eso cuando subía porque algunas veces no se acordaban de llamarla [...] La casa tenía tres pasillos, dos paralelos y uno más corto los unía, formando los tres como una hache. Al de delante iban sólo alguna vez a esconderse detrás del arca, pisando callandito; pero casi nunca valía, porque por allí estaban las habitaciones de los mayores y no se podía hacer ruido. Aquel pasillo estaba separado de los otros dos por una cortina de terciopelo con borlas. (Martín Gaité 287)

Por otro lado el piso de Paca, aunque más pequeño, se describe de tal manera que nos da la impresión de un ambiente que promueve la formación de relaciones más personales e íntimas. Esa pequeña portería se relaciona con los personajes que residen en ella y no se presenta como algo “impersonal”.

La portería era una habitación alargada que tenía el fogón en una esquina y dos alcobas pequeñas mal tapadas con cortinillas de cretona [...] El suelo era de baldosines colorados y casi todos estaban rotos o se movían [...] Por las tardes la señora Engracia (la madre de Paca) sacaba una silla a la puerta de la casa y se sentaba allí a coser con otras mujeres. Paca también solía ponerse con ellas. (Martín Gaité 295)

El significado más importante de la descripción del ambiente interior no es precisamente la presentación de las casas de las dos chicas, sino su ubicación dentro del mismo edificio. El apartamento de Paca, la portería del edificio, se sitúa en la planta baja, representando también la condición social de sus dueños; mientras que el apartamento de Cecilia se encuentra en los pisos más altos del edificio reflejando la alta clase social de la familia. El hecho de que la ubicación de los

pisos es de suma importancia se ve tanto en la carta de Cecilia destinada a sus nuevas amiguitas, que termina con las palabras “Recuerdos a Paca la de abajo” como en la reacción de la propia Paca.

Paca la de abajo, sí, señor; Paca la de abajo, la hija de la portera. ¿Y qué? ¿Pasaba algo con eso? Vivía abajo, pero no estaba debajo de nadie. Tenía sus apellidos, se llamaba Francisca Fernández Barbero, tenía su madre y su casa, con un rayo de sol por las mañanas; tenía su oficio y su vida; suyos, no prestados, no regalados por otro. No necesitaba de nadie; si subía a las casas de los otros era porque tenía esa obligación. (Martín Gaité 297)

Otro elemento significativo es la referencia a las estaciones del año. Después de la mudanza de Cecilia y su familia, la acción transcurre a lo largo del invierno con la intención de reflejar el mundo interior de Paca que está marcado por el frío de la soledad a causa de la ausencia de su amiga. Paca está sola, no quiere jugar con los otros niños, echa de menos a su amiguita y la consecuencia física de esa soledad sentimental es una fiebre que la tortura hasta la llegada de la primavera. No obstante, con la primavera llega también la carta de Cecilia que muestra la ruptura definitiva de la relación de las dos niñas. Paca se hace consciente de su condición social y se siente decepcionada con el comportamiento de Cecilia. La intervención de Adolfo y el interés que le muestra cambian el estado sentimental de Paca y eso constituye el inicio de su propia primavera.

Dentro del sentido del ambiente se podrían utilizar los sueños y los pensamientos de Cecilia y de Paca cuando están en sus propias casas respectivamente. Las estrellas y las hadas con las que están soñando las niñas, aluden a su inocencia infantil, que termina con la intervención de los mayores, la madre de Cecilia.

“La chica de abajo” empieza con la mudanza de la familia de Cecilia y termina con la mudanza y la destrucción del mundo entero. La familia acomodada tiene la posibilidad de buscar un nuevo piso mejor para que Cecilia pase sus años de juventud con niños de su clase social. La mudanza que sueña Paca es la mudanza a un mundo nuevo sin barreras sociales donde “se salvarán los que pueden meter sus riquezas en un saquito pequeño” y por supuesto estas riquezas no pueden ser materiales sino sentimentales y éticas.

En el cuento “La Sunamita” Inés Arredondo presenta la historia de una joven, Luisa, quien es obligada a casarse con su tío moribundo para heredar su fortuna. En “La Sunamita” hay un desarrollo lineal de la acción y la trama evoluciona en su mayor parte en un espacio rural.

En este cuento de la escritora mexicana, el espacio exterior se describe sin muchos detalles. Al inicio de la obra se hace referencia a la ciudad en la que vivía Luisa antes viajar al pueblo de su tío; una ciudad en la que todo arde a causa del verano. “...la ciudad ardía en una sola llama, llama reseca y deslumbrante. En el centro de la llama estaba yo... Las miradas de los hombres resbalaban por mi cuerpo sin mancharlo.” (Pandís Pavlakis 29). Esta descripción de la ciudad se relaciona con la pureza del mundo interior de la protagonista del cual se siente orgullosa.

El ambiente rural donde se desarrolla casi toda la acción, se presenta así: "Caminando por las calles solitarias con mi pequeño veliz en la mano, fui cayendo en el entresueño privado de realidad y de tiempo que da el calor excesivo" (Pandís Pavlakis 29) aludiendo a la soledad de la pobre Luisa.

Después de estas dos referencias al marco escénico, urbano y rural, el ambiente exterior casi desaparece de la obra. La trama del cuento evoluciona dentro de la casa de Apolonio y en particular en su patio. La última vez que se hace referencia al espacio exterior es cuando después de unos días de lluvia en el pueblo aparece una vez más el sol y junto con el sol la mejoría de la salud de Apolonio.

Inés Arredondo da énfasis en la descripción del espacio interior ya que este desempeña un papel determinante en el desarrollo de la acción. La escritora mexicana presenta con muchos detalles la casa de Apolonio para crear una atmósfera de melancolía, escalofrío, angustia y muerte. "Las cosas aparecían inmóviles, como en el recuerdo y el calor y el silencio lo marchitaban todo. Mis pasos resonaron desconocidos..." (Pandís Pavlakis 30). Además, durante las noches la habitación se llenaba de muerte.

Era ya de noche y la habitación... parecía enorme. Los muebles, agigantados, sobrios, y un aire extraño estancado en torno a la cama. La piel se me erizó, por los poros respiraba el horror a todo aquello, a la muerte. (Pandís Pavlakis 31).

Luisa se siente atrapada en el patio ya que ese parece como una cárcel. "Cuando abrí los ojos estaba en el patio y el cielo seguía encapotado. Respiré profundamente, dolorosamente" (Pandís Pavlakis 32). En la casa no predomina siempre el silencio, pero cuando aparece, es un silencio que indica la muerte. "El silencio, la corrupción, el hedor, la deformación monstruosa, la desaparición final, eso es doloroso, pero llega a un clímax y luego va cediendo, se va diluyendo en la tierra, en el recuerdo en la historia" (Pandís Pavlakis 33).

Desde el momento que Luisa se casa involuntariamente con don Apolonio empieza un cambio radical en la vida de la protagonista. Luisa casi nunca sale de su casa y después de la mejoría del tío moribundo, la joven desempeña el doble papel de sirvienta y de amante de su marido.

Recoge el libro. Se me cayó debajo de la cama, de este lado. Me arrodillé y metí la cabeza y casi todo el torso debajo de la cama... Una rabia nunca sentida me estremeció cuando pude creer que era verdad aquello que estaba sucediendo, ... se aventuraba ya sin freno palpando y recorriendo mis caderas; una mano descarnada que se pegaba a mi carne y la estrujaba con deleite, una mano muerta que buscaba impaciente el hueco entre mis piernas, una mano sola, sin cuerpo. (Pandís Pavlakis 34-35)

En esta última imagen del ambiente interior, Arredondo señala que la cama del moribundo se transforma en la cama del martirio para la joven Luisa.

El marco escénico que crea la escritora fuera y dentro de la casa es a la vez descriptivo y evocativo. La mayor parte de la acción del cuento se realiza en el dormitorio de don Apolonio donde también al final muere. De esa manera Arredondo utiliza el marco escénico para destacar los motivos de la angustia, el temor y la muerte.

Para concluir, en ambos cuentos el ambiente interviene decisivamente en el desarrollo de la trama. La personalidad de las protagonistas evoluciona bajo condiciones concretas que se relacionan directamente con el entorno físico.

- El piso de Cecilia condiciona su carácter y su actitud,
- el pequeño apartamento de Paca es el escenario donde se realiza su cambio de mentalidad
- y por último, la habitación de don Apolonio contribuye sobremanera al estado psíquico de Luisa.

Además, la fuerza y el modo directo con el que es planteado el marco escénico por las dos escritoras respectivamente, destacan su máxima importancia en la exposición de los hechos.

BIBLIOGRAFÍA

- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1974. Impreso.
- Martínez Cachero, José María. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid: Editorial Castalia, 1997. Impreso.
- Sánchez Sánchez, María Belén. *Martín Gaité y el espacio como reflejo de la interioridad de los personajes: espacios exteriores e interiores en La Reina de las Nieves*. 2009. Web <<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-2/articulos02.htm>>.
- Martín Gaité, Carmen. *Cuentos Completos*. Madrid: Editorial Alianza, 2002. Literatura española. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1998. Impreso.
- Pandis Pavlakis, Efthimía, Carlos A. Crida Álvarez y Dimitris Drosos. *Introducción a la literatura: Narrativa, Poesía, Teatro*. Madrid: Ediciones del Orto, 2010.
- Corral, Rose. "Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado". *Obras Completas*. Por Inés Arredondo. México: Siglo XXI, 1991. Impreso.

