

Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales



Artículos

Marie Zesiger, Kevin de Abreu Vilaranda,
Diana Cecilia Kobel, Ada Aurora Sánchez

Dossier: Impresos efímeros: una historia de reelaboraciones populares

Constance Carta, Patricia García Sánchez-Migallón,
Belinda Palacios, Cristina Rosario Martínez Torres,
Luana Bermúdez

Dossier: Literatura centroamericana

Sebastián Arce Oses, Nathalie Besse, Julio Zárate,
Jorge Chen Sham, Josefa Lago Graña, Mayela Vallejos Ramírez,
Silvia Rosa, Vladimer Luarsabishvili

Número doble 37-38 (primavera-otoño 2021)

BOLETÍN HISPÁNICO HELVÉTICO

Historia, teoría(s), prácticas culturales

Director

Marco Kunz (*Université de Lausanne*)

Comité de dirección

Carlos Alvar (*Université de Genève*)

Hugo O. Bizzarri (*Université de Fribourg*)

Beatrice Schmid (*Universität Basel*)

Consejo de redacción

Victoria Béguelin-Argimón (*Université de Lausanne*)

Andrea Goin (*Université de Genève*)

Belinda Palacios (*Université de Genève*)

Dolores Phillipps-López (*Universités de Genève et Lausanne*)

Secretario de redacción

Ángel Berenguer Amador (*Universität Basel*)

Comité científico

Tobias Brandenberger (*Georg-August-Universität Göttingen*)

Yvette Bürki (*Universität Bern*)

Mónica Castillo Lluch (*Université de Lausanne*)

Harm den Boer (*Universität Basel*)

Rolf Eberenz (*Université de Lausanne*)

Manuel Galeote (*Universidad de Málaga*)

Johannes Kabatek (*Universität Zürich*)

Itziar López Guil (*Universität Zürich*)

Adriana López-Labourdette (*Universität Bern*)

Abraham Madroñal (*Université de Genève*)

Julio Peñate (*Université de Fribourg*)

Catalina Quesada Gómez (*University of Miami*)

Francisco Ramírez Santacruz (*Université de Fribourg*)

Juan Pedro Sánchez Méndez (*Université de Neuchâtel*)

Yvette Sánchez (*Universität St. Gallen*)

Antonio Sánchez Jiménez (*Université de Neuchâtel*)

Sandra Schlumpf-Thurnherr (*Universität Basel*)

Gustav Siebenmann (*Universität St. Gallen*)

Bénédicte Vauthier (*Universität Bern*)

Imagen de cubierta:

Calendario nuevo y curioso para este presente año y todos los venideros, Imprenta de José María Moreno, Carmona, 1859

ÍNDICE

Marie ZESIGER: Comentario sobre el estudio y la edición crítica de <i>Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo</i> , comedia atribuida a Lope de Vega	3
Kevin de ABREU VILARANDA: El barranqueño: análisis y actualización del estado de una variedad híbrida resultante del contacto lingüístico portugués-español	17
Diana Cecilia KOBEL: Representación de los cuentos de la cultura popular del Siglo de Oro en el <i>Tesoro de Covarrubias</i>	47
Ada Aurora SÁNCHEZ: Relecturas del trópico veracruzano en la narrativa de Fernanda Melchor	77
 Dossier: Impresos efímeros: una historia de reelaboraciones populares	
Constance CARTA: Prólogo	97
Patricia GARCÍA SÁNCHEZ-MIGALLÓN: La prosa mística a través de los pliegos de cordel: los romances de la madre Beatriz de Aguilar	103
Belinda PALACIOS: Vidas populares: reconstruyendo la <i>Vida i sucesos de la Monja Alférez</i> a través de los pliegos de cordel sevillanos	115
Cristina Rosario MARTÍNEZ TORRES: Autoría y reescritura en la literatura de cordel del siglo XVIII: los impresores Manuel Martí y Francisco Benedito en cuatro pliegos de la Universidad de Ginebra	137
Luana BERMÚDEZ: La Guerra Civil en viñetas: los impresos efímeros entre dos siglos	161
 Dossier: Literatura centroamericana	
Marco KUNZ/ Silvia ROSA: Prólogo	187
Sebastián ARCE OSES: <i>El tiempo principia en Xibalbá</i> , de Luis de León: un acercamiento espacial desde la temporalidad	189

Nathalie BESSE: Las novelas de Sergio Ramírez: frente al poder, una ética de la escritura.....	211
Julio ZÁRATE: Memoria y exilio: huellas de la guerra civil en <i>La diáspora y Moronga</i> de Horacio Castellanos Moya.....	229
Jorge CHEN SHAM: <i>La isla de los hombres solos</i> de José León Sánchez y la cuestión autobiográfico-testimonial	249
Josefa LAGO GRAÑA/ Mayela VALLEJOS RAMÍREZ: Dulce aroma de café: un recorrido culinario por Costa Rica de la mano de los poetas Jorge Chen y Julieta Dobles.....	273
Silvia ROSA: <i>Me llaman el desaparecido, que cuando llega ya se ha ido</i> : figuraciones del <i>desaparecido</i> en el audiovisual documental centroamericano reciente	295
Vladimer LUARSABISHVILI: Un papel del <i>motor metafórico</i> en la formación del discurso: el contexto centroamericano desde la Retórica cultural	315

Reseña

Mondragón, Cristina: <i>Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana</i> . Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos 2020, 382 páginas (Hispanica Helvetica, 32) (Jorge Chen Sham).....	333
---	-----

Informaciones del hispanismo suizo

Acta de la Asamblea General Ordinaria 2019	339
Publicaciones de los socios en 2020	349
Colaboradores en este número	361
Normas de redacción	367

Comentario sobre el estudio y la edición crítica de *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, comedia atribuida a Lope de Vega

Marie Zesiger*

Université de Genève
Suiza

Resumen: El artículo siguiente presenta el trabajo de maestría «Estudio y edición crítica de *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, comedia atribuida a Lope de Vega», que fue premiado en 2020 por la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos. Este trabajo pretendía rescatar una comedia atribuida a Lope de Vega para cuestionar y tratar de demostrar su presunta autoría. Nuestro método de análisis se basó en la combinación de factores métricos, de ortología y de estilometría, pero también trabajamos sobre el contexto de escritura de la obra y su temática histórica y legendaria.

Palabras clave: Edición, bandoleras, Santa Hermandad de Toledo, Lope de Vega, leyenda, historia, autoría.

Commentary on the Study and Critical Edition of *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, a comedy attributed to Lope de Vega

Abstract: The following article presents the master's thesis «Estudio y edición crítica de *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, comedia atribuida a Lope de Vega», which recieved a prize on behalf of the Swiss Society for Hispanic Studies in 2020. The aim of this work was to rescue a comedy attributed to Lope de Vega in order to question and try to demonstrate its presumed authorship. Our method of analysis was based on a combination of metrical, orthological and stylometric factors, but we also worked on the writing context of the work and its historical and legendary themes.

Keywords: Edition, bandoleras, Santa Hermandad de Toledo, Lope de Vega, legend, history, authorship.

* Este artículo presenta una versión abreviada de la tesina de máster con la que la autora ganó el Premio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos 2020 al mejor trabajo de investigación predoctoral.

INTRODUCCIÓN

Nos ha parecido interesante rescatar la comedia titulada *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad*, por varias razones. Primero, la obra se imprimió solamente una vez, en 1630, por un tal Gerónimo Margarit en Barcelona, dentro del volumen *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio, y otros autores. Segunda parte*, y fue editada modernamente en 1899 por Marcelino Menéndez y Pelayo, en la edición de *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. En el impreso de 1630 en que se incluye, la obra está atribuida a Lope de Vega, pero todavía se duda de su autoría. En efecto, la crítica no es unánime en lo que concierne al tipo de versos empleados, la posible fecha de escritura de la obra, etc. Ya que no aparece en las listas de *El peregrino*, también habría podido escribirla un autor contemporáneo seguidor del Fénix. Así que nuestro objetivo pretendía demostrar la pertenencia o no de la obra al corpus de Lope e intentar establecer los datos posibles de escritura.

Segundo, la obra contiene muchas figuras históricas y sus temas principales (el bandolerismo mujeril, la creación de la Santa Hermandad Vieja) están también puestos en relación con la Historia, tanto con la del principio del siglo XIII como con la del Siglo de Oro. Fernando III y algunos hombres de su corte juegan un papel importante en la pieza y pueden representar figuras contemporáneas del autor. Podemos establecer paralelismos entre los hechos contados y la época en la que vivía el poeta, y se puede observar así su intención de celebrar la historia nacional.

Finalmente, la edición moderna de Menéndez y Pelayo no respeta siempre el texto antiguo ya que realiza grandes cambios como se hacía en la época, moderniza totalmente la lengua y además no contiene ninguna anotación. Hemos deseado proponer una nueva edición, que pretende ser fiel a la lengua del Siglo de Oro pero que la moderniza con criterios bien definidos para simplificar la lectura de la obra. También añadimos una introducción y un buen número de notas para enriquecer su contenido y facilitar su comprensión.

ARGUMENTO

Se supone que la comedia se localiza temporalmente en 1234, antes de la conquista de Córdoba, en el momento en el que el rey Fernando III viene a ayudar a las tropas que están

alrededor de la ciudad. Nos encontramos con dos capitanes, Álvar y Lope, enamorados de las hermanas Inés y Teresa, que viven en la región de Toledo. Álvar ama a doña Inés pero, ahora que la ha poseído, ya no quiere casarse con ella. Lope, que está enamorado de doña Teresa, todavía no ha podido entrar en su casa. Los capitanes traman un plan para apoderarse de las dos hermanas y, antes de marcharse al combate, les juran ser sus maridos para engañarlas. Al mismo tiempo, el rey, para agradecerle todo lo que ha hecho por la corte, propone a Triviño, padre de las hermanas y miembro de la Santa Hermandad de Toledo, encargarse de sus casamientos. Sin embargo, doña Inés y doña Teresa sospechan que sus pretendientes las engañan y se van tras ellos al campo de soldados para vengarse. Ya que no consiguen nada de los estafadores, que niegan sus faltas, las hermanas piensan en otra traza para vengarse: refugiarse en los montes disfrazadas de bandoleras y matar a todos los hombres que pasen. Y eso hacen, hasta que un día llega el rey, al que no asesinan por parecerles una persona importante. Al final, su padre las encuentra, y tiene que ejecutarlas para respetar las reglas de la Santa Hermandad, pero en este momento llega el rey y reconoce a las serranas que le habían acogido antes. Doña Inés y doña Teresa confiesan sus actos y explican sus motivos. El rey las perdona y ordena a don Álvar y a don Lope casarse con ellas.

TEMAS HISTÓRICOS Y LEGENDARIOS

Encontramos en *Las dos bandoleras* muchos temas y personajes históricos. Los dos temas principales son el bandolerismo mujeril y la Santa Hermandad de Toledo. El tema del bandolerismo tiene su origen en las preocupaciones del Siglo de Oro, ya que la lucha contra los bandidos “desde el siglo XVI hasta aproximadamente mediados del XVII, es uno de los frentes de batalla más comprometidos de la corona española, especialmente en los territorios de Valencia, el Alto Aragón y Cataluña”¹. En efecto, se ve durante el Siglo de Oro una nueva emergencia del bandolerismo, debido al empobrecimiento de la población y al empeoramiento de las condiciones de vida.

¹ García González, Almudena: «El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18 (2012), pp. 63-79, citamos p. 64.

Así, nuestro autor habla de un tema contemporáneo a través de la historia del siglo XIII. En esta época, el bandolerismo estaba también muy presente. Gómez Vozmediano afirma que

la inestabilidad bélica y política durante la minoría de edad de Alfonso VIII y el traumático reinado de Enrique I, crearon las condiciones precisas para la aparición y ulterior desarrollo del bandolerismo en la frontera sur castellana, al quedar como tierra de nadie una extensa área débilmente poblada entre los Montes de Toledo y Sierra Morena.²

Nuestro autor ambienta su comedia en un lugar histórica y legendariamente popular para el bandolerismo, que es Sierra Morena, el “espacio literario por antonomasia del bandolerismo romántico”³.

Luego, autores como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina o Vélez de Guevara utilizaron este tema histórico para escribir sus obras, lo que creó un subgénero de “comedia de bandoleros”. A menudo, estos autores se basaron en hechos o personajes históricos, o legendarios, como es el caso de las obras de Lope y Vélez *La serrana de la Vera*. Al igual que en nuestra obra, su particularidad es que su protagonista es una bandida, que tiene muchos puntos en común con doña Inés y doña Teresa. Es una mujer que roba, abusa y asesina a los hombres que se pierden en sus montes, para vengarse del matrimonio que intentan imponerle sus padres.

Nuestras dos bandoleras, por una parte, corresponden al típico malhechor porque violan las leyes, matan a hombres y se aíslan en la naturaleza. Sin embargo, las hermanas no sólo aparecen como personajes crueles, sino que son nobles y rectas, y tienen motivos que justifican sus actos de venganza. Además, se arrepienten de lo que han hecho, lo que permite que las perdonemos. Con sus disfraces, las dos hermanas caricaturizan la figura tradicional del bandido viril e invierten las relaciones de fuerzas y de dominaciones clásicas. Además, cumplen con los gustos barrocos de mostrar a la mujer vestida de hombre.

En cuanto al tema de la Santa Hermandad Vieja de Toledo, en nuestra comedia se cuenta su nacimiento y se alaban sus hazañas. En la Edad Media, se formaron tres santas Hermandades

² Gómez Vozmediano, Miguel Fernando: *La Santa Hermandad Vieja de Ciudad Real en la Edad Moderna. Siglos XVII-XVIII*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1992, p. 45.

³ López de Abiada, José Manuel: «El bandolero, personaje “menor”. Textos, pretextos y contextos», *Iberoamericana*, 31 (2008), pp. 107-128, citamos p. 107.

des Viejas con el objetivo de luchar contra los bandidos: la de Toledo, la de Talavera y la de Ciudad Real. En la pieza descubrimos cómo los colmeneros se unieron para crear las Hermandades y cómo el rey Fernando confirmó sus derechos en 1245. Si la institución ya no tenía mucho poder en el Siglo de Oro, vemos que recupera un poco de los derechos y del poder que había tenido durante la Edad Media. En efecto, “con los Austrias Menores, las Hermandades Viejas llegan a gozar de la mayor cantidad de privilegios y mercedes de las que nunca tuvieron, coincidiendo con una decadencia general de la Monarquía de la que no se sustraerán estos tribunales de justicia”⁴. Felipe III vuelve a confirmar los derechos de las Hermandades en 1601, y por eso lo podemos comparar al Fernando III de la pieza.

Lo interesante es que todas las descripciones que conciernen a la Santa Hermandad y a su lucha contra los bandidos son verdaderas. Nuestro autor ha debido de tener acceso a los archivos de la Santa Hermandad de Toledo porque los copia casi literalmente y nos transcribe fielmente los privilegios atribuidos a los colmeneros. Menéndez y Pelayo comenta que Lope “transcribe a la letra y con rigor cancilleresco el privilegio atribuido a Alfonso VIII, permitiéndose versificar sólo la confirmación de San Fernando”⁵. El autor nos da incluso los datos exactos de los hechos, como por ejemplo el 3 de marzo de 1220, que corresponde con la era de 1258 citada en el archivo de la Santa Hermandad, que es cuando el rey confirma el poder de la misma. El archivo que el dramaturgo tuvo que utilizar está recogido por Andrés Marcos Burriel:

Hay otro privilegio del rey don Fernando et de la reina doña Beatriz, su mujer, en latín [...], et está dado por los dichos rey e reina con su hijo, el infante don Alonso, et consentimiento et placentería de doña Berenguela reina, su madre. Fecha en Toledo, a tres de marzo, era de mil et dosientos et cinquenta et ocho años, por el qual face donación et concesión et confirmación a los colmeneros de la cibdad de Toledo pasados et por venir perpetuamente para que cacen sin pena ninguna por todos los lugares donde moraren et cazaban en tiempo del rey don Alfonso, su agüelo, et que les sean guardados sus fueros et costumbres

⁴ Gómez Vozmediano, 1992, *op. cit.*, p. 164.

⁵ Menéndez y Pelayo, Marcelino: «Introducción» a *Las dos bandoleras*, en: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, tomo IX, Crónicas y leyendas dramáticas de España, tercera sección, Madrid, 1899, p. XI.

Marie Zesiger

que tenían et ningún sin su mandato faga dehesas sin otra defensión alguna ni defienda casa alguna sin su querer et mandado, salvo las que ficieron el tiempo de su agüelo et que las que en aquel tiempo se ficieron no las ensanchen so ciertas penas.⁶

Este archivo se parece casi palabra por palabra a los versos que dice el rey en nuestra comedia:

de nuevo concedo
a los colmeneros dichos,
presentes y venideros,
que puedan cazar sin pena
por los lugares y puestos
por donde en tiempo cazaban,
del rey Alfonso mi abuelo,
y que les sean guardados
sus costumbres y sus fueros, [...]
Y para confirmación
de mi justo mandamiento,
con mis dos sellos de cera
abonaré el privilegio,
cuya fecha se publica
año de mil y doscientos
y veinte, a los tres de Marzo,
en las Cortes de Toledo.⁷

El autor juega también con la creación de la Santa Hermandad, ya que en el archivo no se menciona así al grupo de hombres otorgados por el rey a defender sus tierras, sino como “colmeneros”. El espectador asiste entonces por primera vez a su falso nacimiento histórico cuando el rey declara:

y por la santa justica,
que en esta hermandad contemplo,
nombre de Santa Hermandad

⁶ *Documentos referentes a la Santa Hermandad Vieja de Toledo, Papeles de Burriel*, BNE ms. 13030, letra s. XVIII, f. 112.

⁷ Vega Carpio, Lope de: *Las dos bandoleras*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, tomo IX, Crónicas y leyendas dramáticas de España, tercera sección, Madrid: 1899, p. 9.

desde ahora le concedo.⁸

Para hablar de una realidad de su época, el autor utilizó entonces dos temas históricos en relación con el siglo XIII: el bandolerismo y la Santa Hermandad de Toledo. El fondo de preocupaciones políticas y sociales está utilizado para crear una comedia graciosa y sutil. Se podría pensar que quería alabar a Felipe III y a la Santa Hermandad, y construir cierta conciencia nacional para unir al pueblo español, lo que podría resultar de su propia iniciativa o de un encargo.

LA AUTORÍA

Para cuestionar la autoría de Lope, hemos trabajado con la métrica, la ortología, la estilometría y con el contexto histórico de escritura de la obra. Para la métrica, hemos realizado las cuentas siguientes:

Pasajes	Cantidad	Métrica	Porcentaje
3	1903	Quintilla	59,8%
3	549	Romance	17,3%
5	500	Redondillas	15,7%
1	116	Tercetos	3,6%
2	49	Décima	1,5%
1	42	Lira	1,3%
1	14	Soneto	0,4%
6	7	Versos irregulares	0,2%
22	3180		100%

Hemos comparado estas cifras con las piezas que Morley y Bruerton han analizado en su cronología de las comedias del Fénix. Según Morley y Bruerton, la quintilla más frecuente en Lope tiene la forma "ababa", y luego "aabba". Esta última está siempre usada en combinación con la primera, y es exactamente lo que tenemos en nuestra obra⁹. Además, varias comedias que se sitúan entre 1598 y 1603 tienen aproximadamente el mismo porcentaje de quintillas y de redondillas que nuestra comedia, es decir, respectivamente, 59,8% y 15,7%. Así, se podría pensar que Lope "entre sus dos periodos de gran cantidad de redondi-

⁸ *Ibidem*.

⁹ Morley, S. Griswold/ Bruerton, Courtney: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. de M. R. Cartes. Madrid: Gredos, 1968, p. 108.

las (1590-1597 y 1601-1604), experimentó con el uso de muchas quintillas¹⁰. El romance tiene un porcentaje de 17,3 en nuestra obra, lo que también la sitúa entre 1599 y 1604: “de 106 comedias con seguridad anteriores a 1604, sólo dos tienen más del 21%, podemos decir con alguna probabilidad que Lope no pasó del 22% de romances antes de 1604; basándonos en 34 comedias, podemos decir que el 20% de romances indica probablemente 1599 o más tarde¹¹. En cuanto al uso de tercetos, que representan el 3,6% de la obra y aparecen en un solo pasaje, Morley y Bruerton indican que el promedio para 105 comedias anteriores a 1604 es de 1,1 pasaje y de 3%¹², lo que corresponde con su empleo en *Las dos bandoleras*. Los porcentajes de décimas, liras y sonetos, menos empleados en la comedia, situarían también la obra entre 1598 y 1603. El único hecho raro es no tener octavas, ya que es una de las estrofas más estables de Lope. Sin embargo, el Fénix ha escrito comedias sin esta forma métrica, sobre todo al principio de su carrera¹³.

El análisis de la ortología, es decir, la pronunciación de las palabras, se apoya en el libro de Walter Poesse, en el que analiza la ortología de 30 piezas de Lope¹⁴. Hemos examinado unas 15 palabras para ver si su combinación era pretónica, tónica o postónica y si aparecía con sinéresis o con azeuxis. También hemos comparado las combinaciones de palabras, para ver si aparecían con hiato o con sinalefa. El análisis de la ortología nos reveló que la mayoría de las palabras aparecían con la misma pronunciación que en las otras obras del Fénix, tanto en las palabras aisladas como en las combinaciones de palabras.

Con el programa digital Estilometría¹⁵, que compara las palabras más frecuentes en las obras, hemos obtenido el año 2020 un gráfico que nos indicaba que la obra que se titula *El primer Conde de Orgaz y servicio bien pagado*, de Vélez de Guevara, era el texto más cercano al nuestro, lo que no es raro porque Vélez es un continuador de la comedia nueva de Lope y utilizó muchos de sus temas. Las otras obras pertenecían a Lope o a Tirso de Molina, lo que corresponde con lo que ya hemos analizado

¹⁰ *Ibidem*, p. 111.

¹¹ *Ibidem*, p. 120.

¹² *Ibidem*, p. 160.

¹³ *Ibidem*, p. 142.

¹⁴ Poesse, Walter: *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*. Bloomington: Indiana University Publications, Humanities Series, 18, 1949.

¹⁵ Cuéllar González, Álvaro/ Vega García-Luengos, Germán: *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. 2017, etso.es.

como posibles autores para esta comedia. Así que no se apuntaba de manera clara a ningún autor con esta herramienta, que todavía estaba en construcción. Hemos vuelto a hacer la prueba hoy (febrero de 2021) para ver si daba otros resultados, y antes de Vélez de Guevara aparece Matías de los Reyes, con sus obras *Los enredos del diablo* y *Representación de la vida y rapto de Elías*. Tampoco es raro este resultado ya que los modelos de Reyes son Lope y Tirso de Molina, como lo demuestran sus dedicatorias de *El qué dirán* y *donaires de Pedro Corchuelo* y de *El agravio agradecido*¹⁶. Habría entonces que continuar la comparación entre estas obras para estudiar más profundamente la posibilidad de escritura de *Las dos bandoleras* por Reyes.

La crítica no es unánime en cuanto a la autoría y la datación de la obra. Menéndez y Pelayo conjetura que podría haber sido escrita entre 1604 y 1605 por Lope:

Aunque esta comedia no está mencionada en ninguna de las dos listas de *El Peregrino*, pertenece, por su estilo y por el desorden de la traza, a la primera manera de Lope, y con verosimilitud podemos conjeturar que hubo de escribirla por los años de 1604 o 1605, que fue cuando hizo más larga residencia en Toledo; lo cual explica las alusiones locales que hay en esta comedia.¹⁷

Morley y Bruerton afirman que no hay certeza de que la obra sea de Lope, pero si es el caso, la fecha sería entre 1597 y 1603¹⁸, lo que corresponde a nuestro análisis de la métrica de la pieza. Otros críticos, como Menéndez Pidal-Goyri, sostienen que la escritura de *Las dos bandoleras* debe ser posterior a 1615, ya que no aparece en *El Peregrino*, y que la obra deriva de *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara, que data de 1613¹⁹. Sin embargo, no estamos de acuerdo con esta afirmación, ya que la métrica no corresponde para nada con la que utilizó Lope después de 1615, y que podríamos considerar que fue más bien al revés: es decir, que fue Vélez quien se inspiró de la comedia de Lope.

¹⁶ Coppola, Leonardo: «Matías de los Reyes: la relación de la portada y de los elementos paratextuales preliminares en las emisiones de *El Menandro* (1636)», *eHumanista*, 38 (2018), p. 555.

¹⁷ Menéndez y Pelayo (1899), *op. cit.*, p. XX.

¹⁸ Morley/ Bruerton (1968), *op. cit.*, p. 455.

¹⁹ Menéndez Pidal, Ramón/ Goyri de Menéndez Pidal, María (eds.): Luis Vélez de Guevara: *La serrana de la Vera*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1916, pp. 281-310, citamos p. 145.

Los rasgos de la comedia son parecidos a los que se pueden encontrar en otras obras de Lope de Vega y, sin embargo, hallamos errores y descuidos que prueban, según Donald McGrady, que la comedia no es del Fénix²⁰. Por eso, se podría pensar que la obra es de uno de sus seguidores, que imita su estilo. Madroñal menciona por ejemplo el nombre de Tirso de Molina, que vivió en Toledo entre 1606 y 1616, y que tiene comedias con un estilo muy parecido a nuestra pieza, por ejemplo *La ninfa del cielo y condesa bandolera*. Sin embargo, la métrica de Tirso de Molina parece diferente de la que encontramos en nuestra comedia. Quizás habría que considerar a alguien como Agustín Castellanos, admirador y ayudante de Lope, que tiene un cuadro métrico cercano al nuestro en su obra *Mientras yo podo las viñas*²¹.

Los hechos históricos recreados en la comedia corresponden a circunstancias particulares. En efecto, el autor nos cuenta la historia de los reyes y sus conflictos con miembros de la nobleza, y, como ya se ha dicho, la creación de la Santa Hermandad Vieja de Toledo. Abarcamos así desde el reinado de Alfonso VIII hasta las conquistas del rey Fernando III, lo que crea un vínculo evidente con las hazañas de los reyes españoles anteriores e incluso podría esconder una voluntad de comparar a estos reyes con Felipe III. Hay que considerar también que, en marzo de 1600, el rey Felipe III y la reina entraban por primera vez en Toledo, y que la Santa Hermandad Vieja les salió a recibir y les hizo la ceremonia de taparles los ojos con sus estandartes²². Además, como hemos dicho, las Hermandades volvieron a contar con el apoyo de la corona al principio del siglo XVII. Así, la obra habría podido ser escrita para alabar al rey Felipe III y a la Santa Hermandad Vieja. El hecho de que el autor haya tenido acceso a los archivos de la Santa Hermandad y el vínculo que se puede hacer con estos datos históricos nos hacen pensar que la comedia habría podido ser un encargo quizá de dicha institución.

Encontramos, además del rey Fernando el Santo, varias figuras históricas como Alfonso Téllez, Álvar Pérez de Castro o Lope Díaz de Haro. El autor pudo haber utilizado este contexto histórico preciso y los personajes que existían para ambientar su comedia. Subrayamos que la familia de los Castro es muy alabada en la obra y que Lope escribió justamente comedias

²⁰ Madroñal, Abraham: «Entre la historia y la leyenda. A propósito de *Las dos bandoleras*, comedia atribuida a Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 25 (2019), pp. 281-310, citamos p. 299.

²¹ *Ibidem*, p. 305.

²² *Ibidem*, p. 296.

históricas dedicadas a esta familia, por ejemplos dos obras sobre Don Juan de Castro, descendiente real del linaje de los Castro en Galicia²³. La intención del poeta con la escritura de comedias sobre esta familia podría estar relacionada con el conde de Lemos, descendiente de los Castro, de quien fue servidor Lope y quien era un mecenas literario importante. Sabemos por otra parte que, en 1210, el rey regaló a Alfonso Téllez el castillo de Dos Hermanas, en la provincia de Toledo, cerca de Yébenes, donde vive justamente Gutiérrez Triviño con sus hijas en la obra. El autor alude incluso al origen de tal venta, puesto que dice el rey:

Y pues aquí me perdí,
y vino a ser mi posada
la cabaña de las dos,
aquí una casa se haga
que se llame desde hoy
venta de las dos Hermanas,
de aquesta Sierra Morena,
que será eterna su fama.²⁴

Sin embargo, el autor ha cambiado los hechos: en la pieza no es Alfonso quien recibe la posada sino las hermanas y, en la realidad, el castillo se sitúa en los Montes de Toledo y no en la Sierra Morena, lugar nombrado en nuestra obra y que se encuentra a doscientos kilómetros más al sur. Además, como precisa Madroñal, el origen de la obra no es histórico, sino más bien legendario: "Todavía hoy en la zona se recoge una leyenda que dice que dicho castillo se llamaba así porque habitaban en él dos hermanas bandoleras que causaron el temor de todos los que atravesaban dicha sierra"²⁵. Esta leyenda toma raíz ya en la Edad Media y se ha difundido probablemente como romance popular a lo largo de los siglos. Vemos entonces que el autor juega con varios personajes y hechos históricos o legendarios para crear el argumento y el marco de su comedia.

²³ Oleza, Joan: «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19 (2013), pp. 151-187, citamos p. 153.

²⁴ Vega Carpio (1899), *op. cit.*, p. 38.

²⁵ Madroñal (2019), *op. cit.*, p. 291.

CONCLUSIÓN

En conclusión, hemos pretendido mostrar en este trabajo que no se puede afirmar que la obra sea del Fénix. Sin embargo, muchos elementos corresponden con su posible autoría: la métrica, la ortología y los datos históricos y biográficos. Tanto los personajes históricos como los temas están sumamente relacionados con Lope. Sin embargo, ya que la comedia no aparece en las listas del *Peregrino*, todavía se puede dudar de su autoría. Ahora bien, tampoco se puede afirmar que la obra no sea suya. Concluimos entonces que, si es de Lope, tendría que haber sido escrita entre 1598 y 1603, porque coincide con el reinado de Felipe III y su venida a Toledo en 1600, y con la biografía de Lope²⁶. Si no es del Fénix, el autor será un admirador, alguien cercano al dramaturgo, que copió su estilo, su lengua, los temas que utilizaba e incluso su intención de celebrar la historia nacional. También hay que considerar que nuestro autor ha tenido acceso a archivos importantes de la Santa Hermandad, lo que nos hace pensar que la comedia ha podido ser un encargo. Para ir más lejos y continuar este trabajo, habría que utilizar herramientas como Estilometría y comparar las obras de los poetas que sospechamos como posibles autores, o incluso buscar un autor menos conocido con los mismos parámetros de lengua y temas.

En la nueva edición que proponemos, hemos querido comparar las dos ediciones que existían ya, es decir la de 1630 impresa por Gerónimo Margarit y la de 1899 de la Real Academia bajo la dirección de Menéndez y Pelayo. En esta segunda edición hemos encontrado erratas y muchos cambios respecto al texto de 1630, ya que Menéndez y Pelayo se apropia de la comedia, como se hacía en la época, sin imponerse las reglas editoriales científicas que hemos establecido. Para la nueva edición, nos hemos basado en el texto más antiguo, es decir en la versión impresa por Margarit, para guardar la máxima fidelidad a la obra original. Si bien hemos corregido algunas erratas, siempre lo hemos mencionado en el registro de variantes, que compila todas las diferencias entre las ediciones. Para respetar la fonología del texto de la época, hemos modernizado la ortografía siempre y cuando no alterase la pronunciación de las palabras de la lengua del siglo XVII. También hemos modernizado la puntuación, la acentuación y las mayúsculas. Finalmente hay que señalar que hemos intentado buscar y mostrar en las

²⁶ Sánchez Jiménez, Antonio: *Lope: el verso y la vida*. Madrid: Cátedra, 2018.

notas al pie de página usos equivalentes de palabras, para demostrar que el estilo es el mismo que el que usa el Fénix.

BIBLIOGRAFÍA

- Coppola, Leonardo: «Matías de los Reyes: la relación de la portada y de los elementos paratextuales preliminares en las emisiones de *El Menandro* (1636)», *eHumanista*, 38, (2018), pp. 554-586.
- Documentos referentes a la Santa Hermandad Vieja de Toledo, Papeles de Burriel*, BNE ms. 13030, letra s. XVIII.
- García González, Almudena: «El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18 (2012), pp. 63-79.
- Gómez Vozmediano, Miguel Fernando: *La Santa Hermandad Vieja de Ciudad Real en la Edad Moderna. Siglos XVII-XVIII*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- López de Abiada, José Manuel: «El bandolero, personaje “menor”. Textos, pretextos y contextos», *Iberoamericana*, 31 (2008), pp. 107-128.
- Madroñal, Abraham: «Entre la historia y la leyenda. A propósito de *Las dos bandoleras*, comedia atribuida a Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 25 (2019), pp. 281-310.
- Menéndez Pidal, Ramón/ Goyri de Menéndez Pidal, María (eds.): Luis Vélez de Guevara: *La serrana de la Vera*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1916.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino: «Introducción» a *Las dos bandoleras*, en: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, tomo IX, Crónicas y leyendas dramáticas de España, tercera sección, Madrid, 1899, pp. IX-XX.
- Morley, S. Griswold/ Bruerton, Courtney: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. de M. R. Cartes. Madrid: Gredos, 1968.
- Oleza, Joan: «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19 (2013), pp. 151-187.
- Poesse, Walter: *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*. Bloomington: Indiana University Publications, Humanities Series, 18, 1949.
- Sánchez Jiménez, Antonio: *Lope: el verso y la vida*. Madrid: Cátedra, 2018.

Marie Zesiger

- Vega Carpio, Lope de: *Las dos bandoleras*, en: *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte*. Barcelona: Gerónimo Margarit, 1630.
- *Las dos bandoleras*, en: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo. Tomo IX, Crónicas y leyendas dramáticas de España, tercera sección, Madrid, 1899.

El barranqueño: análisis y actualización del estado de una variedad híbrida resultante del contacto lingüístico portugués-español

Kevin de Abreu Vilaranda*

Université de Fribourg
Suiza

Resumen: En este artículo, se tratará de describir el estado actual del barranqueño, una variedad mixta resultante del contacto entre dos lenguas: el portugués y el español. Este dialecto ha sido poco estudiado a lo largo de los años, desde el primer trabajo del lingüista José Leite de Vasconcelos en la primera mitad del siglo XX, hasta los estudios de María Victoria Navas Sánchez-Élez en la década de los 90. La falta de estudios y su relativa lejanía en el tiempo justifican una actualización del estado de esta variedad rayana. En este artículo, se analizarán los componentes lingüísticos actuales del barranqueño y las actitudes lingüísticas de los hablantes acerca de su propio dialecto y de las lenguas con las cuales están en contacto: el portugués y el español.

Palabras claves: Contacto lingüístico, dialectología, variedad híbrida, lengua mixta, español, portugués.

The Barranquenho: Analysis and Actualization of a Hybrid Variety Resulting from the Linguistic Contact between Portuguese and Spanish

Abstract: In the present article, we will attempt to describe the current state of the barranquenho, a hybrid variety resulting from the linguistic contact between two languages: Portuguese and Spanish. This dialect has been little studied throughout the years, from the first essay of the linguist José Leite de Vasconcelos in the first half of the 20th century, to the studies of María Victoria Navas Sánchez-Élez in the 90s. The lack of studies and their relative remoteness in time justify an actualization of this variety. In this article, we will analyze the current linguistic components of the barranquenho and the attitude of its speakers towards not only their own dialect but also towards the languages they are in contact with: Portuguese and Spanish.

Keywords: Linguistic contact, dialectology, hybrid variety, mixed language, Spanish, Portuguese.

* Este artículo presenta una versión abreviada de la tesina de máster con la que el autor ganó el Premio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos 2020 al mejor trabajo de investigación predoctoral.

INTRODUCCIÓN

El español y el portugués cohabitan por razones históricas tanto en la península ibérica como en América del Sur. En ambos casos, el portugués se encuentra literalmente cercado por el español hablado en los países vecinos. Esta situación permite el contacto lingüístico entre ambas lenguas en las localidades fronterizas. En el caso peninsular, en la frontera conocida como *la Raya*, la localidad portuguesa de Barrancos se destaca por poseer una variedad propia, fruto del contacto entre el portugués alentejano y el español meridional en sus variedades bajo extremeña y andaluza: el barranqueño. Este dialecto consiste en la fusión de rasgos fonéticos, morfosintácticos y léxicos españoles y portugueses que siempre han destacado a los barranqueños del resto del Alentejo y de Portugal.

La localidad portuguesa de Barrancos tiene unos 1.800 habitantes (Navas Sánchez-Élez 2015: 84) y se ubica en la región del Baixo Alentejo en el distrito de Beja, a orillas del río Guadiana. Cuenta con una superficie de 188 km² que se introduce dentro de las provincias españolas de Huelva y de Badajoz como una cuña. Barrancos tiene como localidades vecinas más próximas en el lado hispano a los pueblos de Encinasola en Andalucía y Oliva de la Frontera en Extremadura (Navas Sánchez-Élez 1992: 226; Stefanova-Gueorguiev 2000: 16).

Debido a su historia y a su posición geográfica, coexisten en Barrancos tres sistemas lingüísticos diferentes: el portugués en su variedad alentejana, el español en su variedad andaluza o extremeña, y un tercer sistema lingüístico: el llamado barranqueño, fruto de esta interacción constante entre ambas lenguas (Navas Sánchez-Élez 2015: 84). De hecho, la peculiar situación lingüística del barranqueño comienza en el siglo XVI con los primeros testimonios de la localidad de Noudar (cerca de Barrancos), que pertenecía al reino de Castilla, cuya población era, por consiguiente, de lengua castellana. Al pasar definitivamente al reino luso y a la administración de éste, a la población se le impuso la lengua de Camões. En los primeros momentos, es muy probable que haya existido un bilingüismo limitado que pudo haber dado paso a un *code mixing* (Siguán 2001: 175), mezclando elementos de las dos lenguas y creando e incorporando interferencias de cariz fonético, morfosintáctico y léxico en la lengua de base (el castellano). A causa del aislamiento de la localidad de Barrancos en relación con el resto del territorio portugués, podemos decir que ha habido una situación de convivencia con las localidades vecinas españolas (principalmente

Encinasola) y con el español hablado en estas poblaciones a lo largo del tiempo. En estas condiciones aparece el barranqueño que algunos autores han llegado a calificar, hasta cierto punto, como lengua mixta (Clancy Clements, Amaral y Luís 2011: 395-397).

No obstante, los primeros estudios emprendidos en el siglo XX por Leite de Vasconcelos (1955) ya indicaban no sólo una mayor presencia de rasgos portugueses que españoles, sino también un mayor sentimiento de identidad y patriotismo en relación con Portugal. Dicho estudio —innovador para su época— ya parecía demostrar una tendencia creciente de aproximación al portugués (Alvar 1996: 259).

El presente estudio, descrito de manera abreviada, intenta averiguar el estado actual del barranqueño y las actitudes lingüísticas de los hablantes. Para ello, se expondrán los resultados de la investigación y se intentará responder a cuatro hipótesis:

- 1) Actualmente, el barranqueño es una realidad lingüística con un número de propiedades del portugués mucho más considerable que la cantidad de aportes del español. En otros términos, esta lengua mixta se acerca cada vez más al portugués, tanto en su variedad alentejana como en su variedad *padrão*.
- 2) El barranqueño es hablado por una reducida minoría de la población, en su (casi) totalidad anciana.
- 3) Las actitudes lingüísticas hacia el barranqueño resultan de una indiferencia o simplemente de una poca consideración de esta variedad mixta por parte de los hablantes, quienes consideran el portugués como la lengua de prestigio.
- 4) Los barranqueños no se sienten ni españoles, ni portugueses, sino como solamente barranqueños (Navas Sánchez-Elez 2015: 86).

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Para verificar las cuatro hipótesis mencionadas anteriormente, es imprescindible hacer un estudio sobre el estado del barranqueño, como es hablado hoy en día en Barrancos, por quiénes y en qué situaciones. También es necesario averiguar los puntos de vista de la población sobre el barranqueño e igualmente sobre el sentimiento de pertenencia tanto al Estado portugués como al país vecino. Para este efecto, en julio de 2018

se realizó una encuesta en Barrancos, con el propósito de indagar sobre los siguientes aspectos:

- Los fenómenos lingüísticos (en este orden: fonéticos, morfosintácticos y léxicos) propios del barranqueño y que subsisten hoy en día, todo ello analizando y comparando las influencias del portugués y del español en sus variedades meridionales.

- Las actitudes lingüísticas de los habitantes en relación con el barranqueño, con el portugués hablado en otras regiones del país y con el español hablado en la localidad y en los territorios andaluces y extremeños vecinos.

- Las cuestiones de pertenencia, es decir, si los barranqueños se sienten o no portugueses, tal como sus compatriotas, o si se consideran solamente barranqueños o, incluso, si se consideran españoles.

Para ello, se entrevistó a 18 individuos, 10 hombres y 8 mujeres, teniendo en cuenta una serie de variables: edad (G)¹, grado de instrucción (E)² y categoría profesional (C)³. Las entrevistas se realizaron en un tiempo de aproximadamente 5-10 minutos para cada informante. El hablante y el entrevistador interactuaban de manera informal mediante una conversación semilibre, guiada y grabada. El principal objetivo del encuestador era hacer que el sujeto se sintiera lo más cómodo posible. De hecho, una actitud de superioridad o una atención excesiva a la grabadora pueden hacer que el informante emplee un registro formal y un discurso más elaborado (Lasarte Cervantes 2006: 2).

De los 18 informantes, sólo 7 de ellos fueron entrevistados individualmente. Estas entrevistas a solas tienen como ventaja una mayor facilidad de contacto y de control sobre el tema de la conversación. Además, no provocan problemas en cuanto a la grabación, puesto que, al haber sólo un informante, la grabación era más fácil y de mayor calidad. Con todo, esta situación tiene como punto negativo una mayor dificultad para acomodar al informante de manera que hable con fluidez y sin (o con pocas) interrupciones. En efecto, al estar solo frente al entervis-

¹ <29 años (G1), entre 30 y 59 años (G2), >60 años (G3).

² Estudios básicos (E1), estudios secundarios (E2) y estudios superiores (E3).

³ La primera categoría (C1) consta de trabajadores subalternos y obreros sin cualificaciones; la segunda (C2) está conformada por obreros cualificados y administrativos; la tercera (C3), por titulaciones medias y pequeñas y medianas empresarios; y la última (C4) está representada por licenciados, profesiones liberales de titulación superior y grandes empresarios (Larrosa Barbero 2003-2004: 152).

tador, el hablante puede sentirse menos cómodo y puede, a veces, pulir su manera de hablar o camuflar marcas lingüísticas que interesan para este estudio. Para evitar este efecto indeseado, entrevistamos a dos de esos hablantes por medio de los dos tipos de entrevista: individual y en grupo. De esta manera, hemos podido comparar la producción lingüística de cada uno de los dos hablantes en las dos situaciones.

A partir de ello, se entrevistó a los 11 informantes restantes en grupos que varían desde la simple pareja hasta un grupo de 5 personas. La principal ventaja de estas entrevistas es la gran facilidad con la cual los hablantes hablaban entre ellos con fluidez y con naturalidad, sin enfocar su atención en el entrevistador. Asimismo, se logra claramente el estilo informal, sobre todo cuando se trata de grupos de amigos. De hecho, los grupos de conversación se dieron en la asociación de jubilados entre individuos que se conocían y que pasaban gran parte del tiempo juntos. El entrevistador sólo hacía preguntas o guiaba el sentido de la conversación. Algunos informantes que ya habían hecho una entrevista individual (n° 2 y 3) también participaron en otras conversaciones con otros informantes de la asociación de jubilados. De esta manera, contribuían a relajar a los demás informantes, para que estos últimos hablaran de manera natural y espontánea.

A partir de nuestro tema principal de análisis —es decir la actualización del estado del barranqueño tal como es hablado y utilizado actualmente—, nos decantamos por la lengua de Camões para emprender nuestras entrevistas con los habitantes. Efectivamente, si queremos conocer las particularidades lingüísticas del barranqueño y sus modalidades de uso en una situación actual y natural, tenemos que utilizar el portugués para aproximarnos a su estado real, puesto que dicha lengua predomina en los medios de comunicación, las escuelas o —en cierta medida— en las instancias administrativas de la localidad. De esta manera, podemos acercarnos al habitante de una forma que él mismo conoce y vive en su cotidianidad, es decir hablándole en portugués, y no en español, que sólo es hablado por una minoría. Sin embargo, en determinadas ocasiones, no dudamos en usar la lengua de Cervantes bajo la forma de palabras o de pequeñas frases para servir de mejor manera al propósito de este estudio.

Obviamente, los informantes hablaban y contestaban en barranqueño sobre varios temas relacionados con la propia localidad de Barrancos: las tradiciones, la historia, el contacto con las poblaciones vecinas españolas, etc. En cuanto a los lugares, los

Kevin de Abreu Vilaranda

criterios de búsqueda eran principalmente dos: los centros de trabajo y los de ocio (Larrosa Barbero 2003-2004: 154), por eso, las grabaciones tuvieron lugar en las asociaciones de jubilados o en los cafés de la plaza.

Perfil de los informantes

<i>Nº de hablante</i>	<i>Sexo</i>	<i>Nivel de instrucción</i>	<i>Categoría profesional</i>	<i>Edad</i>
1	M	E1	C2	G3
2	M	E2	C3	G3
3	F	E1	C2	G3
4	M	E1	C1	G3
5	M	E1	C1	G3
6	F	E1	C2	G2
7	M	E1	C1	G3
8	M	E1	C1	G3
9	M	E1	C1	G3
10	M	E1	C1	G3
11	M	E1	C1	G3
12	F	E1	C1	G3
13	F	E1	C1	G2
14	F	E1	C1	G3
15	F	E2	C3	G1
16	F	E1	C1	G3
17	F	E1	C1	G3
18	M	E1	C1	G3

En general, el perfil mayoritario de nuestra muestra corresponde a la tercera categoría generacional, vive en Barrancos y tiene un nivel sociolingüístico relativamente bajo, resultado de la combinación de un bajo grado de instrucción con una categoría profesional que no requiere una formación o cualificaciones específicas. Para contrabalancear este perfil medio, contamos con algunos hablantes todavía no jubilados y una mujer de unos veinte años, que tienen una mayor formación o categoría profesional más alta que requieren el dominio del portugués estándar y de su gramática normativa.

Además, la totalidad de los hablantes de la muestra se habían trasladado en algún momento de su vida a otras localidades portuguesas, principalmente a ciudades y pueblos alentejanos cercanos, a la capital Lisboa, o también a pueblos españoles vecinos. Las cuatro razones principales que justifican esas migra-

ciones son: un puesto de trabajo en otra localidad; para los hombres jubilados, el servicio militar en ciudades del país, principalmente Lisboa; un paseo o visita a familiares; finalmente, para los informantes más jóvenes, el seguir una formación estudiantil o profesional en otra localidad del país.

RESULTADO LINGÜÍSTICOS

Varios fenómenos descritos a continuación no forman parte del sistema lingüístico portugués en casi ninguna de sus variedades diatópicas, lo que causa extrañeza en todo lusohablante que se comunique con un barranqueño. En los párrafos siguientes expondremos una lista no exhaustiva de los principales fenómenos fonéticos, morfosintácticos y léxicos observados en las entrevistas, destacando los que forman —o no— parte de la fonología del español y del portugués. Además, para apoyar nuestras conclusiones, hemos contabilizado el número de ocurrencias de los principales fenómenos lingüísticos durante un mismo segmento de entrevista para cada hablante (más o menos 3/5 minutos).

La elisión o aspiración de las sibilantes

Una de las características que más sorprende cuando hablamos con un barranqueño es la elisión o la aspiración de las sibilantes en posición de final de sílaba o de palabra:

Hablante n° 1: [u^h kw'atru 'u^hltimu m'ezi d^h_eg'ohtu] vs port. [u^h kw'atru 'u^hltimu^z m'eziz d^h_eg'o^hftu] (*os quatro últimos meses de agosto*)⁴

Hablante n° 15: [ah f'εhte ðuh t'oru] vs port. [ɛ^h f'ε^hftɛ^h du^h t'oru^h] (*as festas dos touros*)

Cabe precisar que las sibilantes son consonantes fricativas, por lo tanto, este fenómeno no se reduce a la grafía *s*, sino también a la grafía *z*, que en portugués estándar tiene (además de una realización sonora en posición intervocálica), una realiza-

⁴ Los ejemplos mencionados a continuación provienen del corpus de entrevistas grabadas durante la estancia en Barrancos en el verano del 2018. Después de la transcripción fonética (en barranqueño y en portugués *padrão*), aparece entre paréntesis y cursivas la transcripción estándar en portugués o en español.

ción palatal en posición implosiva o final, mientras que en barranqueño suele —como hemos dicho— aspirarse o elidirse en este caso: [ume βe] vs port. [ume veʃ] (*uma vez*); [ke fah mũjte purkerie] vs port. [kĩ faz mũjte purkerie] (*que faz muita porcaria*). En efecto, en el portugués meridional, la pronunciación palatalizada de la /s/ y /z/ como [ʃ] y/o como [ʒ] en final de sílaba o de palabra es la que predomina: port. [eʃ pĩsõeʃ] vs bar. [ah pĩsõa] (*as pessoas*); port. [meʒmu] vs bar. [mehmu] (*mesmo*). La elisión o aspiración de las sibilantes es un fenómeno muy característico de las variedades meridionales del español peninsular, de las cuales forman parte las variedades andaluzas y extremeñas (García Mouton 2007: 38). En efecto, esta característica fonética está bien presente en el otro lado de la Raya, en Encinasola (Alvar 1996: 260): “A substituição do s por h já acontece em andaluz e hispano-estremenho, donde passou para o falar de Barrancos” (Leite de Vasconcelos 1939: 162).

El barranqueño es el único dialecto dentro del portugués que presenta el fenómeno de aspiración de las sibilantes, lo que muestra de manera clara el origen hispano de este rasgo, presente en las localidades vecinas españolas. La elisión o aspiración de las sibilantes en posición final de sílaba o de palabra es un fenómeno que hemos podido comprobar en la totalidad de los informantes, que oscilan entre una elisión o aspiración esporádica u ocasional de las sibilantes y mantenimiento casi sistemático. De hecho, según el tipo de entrevista (individual o en grupo) y según el informante, obtenemos porcentajes que van desde un 14% de sibilantes elididas o aspiradas (hablante n° 16) hasta más del 90% (hablantes n° 2, 4, 5 y 12). Si calculamos la media general de elisiones/aspiraciones en nuestro corpus, alcanzamos un 65%, es decir un poco más de la mitad de las producciones totales, lo que muestra la convivencia entre la pérdida o aspiración y el mantenimiento de las sibilantes. Efectivamente, no todos los hablantes demostraron estas características en la totalidad de los casos en que puede ocurrir, como por ejemplo en las marcas del plural: [aʃ krjẽseʃ] (*as crianças*).

Por un lado, tenemos a algunos informantes que, al saber que están hablando con un compatriota de otra región lusa, hacen el esfuerzo de mantener las /s/. Entramos aquí en el concepto de *alternancia de códigos*, dado que el informante se empeñaba en expresarse en un portugués “correcto”. Sin embargo, cabe señalar que la frontera entre el barranqueño y el portugués no es tan nítida como entre el portugués y el español. De hecho, a veces resultaba muy difícil distinguir los dos códigos lingüís-

ticos, así que las únicas señales que nos indicaban si era barranqueño o portugués era la proporción de rasgos (principalmente fonéticos) del barranqueño. De esta manera, no se trata de dos códigos lingüísticos paralelos y separados por una frontera nítida, sino más bien de una línea continua que va desde el portugués estándar hasta el barranqueño, pasando por la variedad alentejana.

No obstante, tras un momento de acomodación, el informante cesó de hablar de manera controlada para dejar aflorar las características del barranqueño y, por lo tanto, elidir y aspirar algunas sibilantes. Sin embargo, dichos intentos no eran totalmente logrados, ya que siempre afloraban rasgos barranqueños cuando el informante se entusiasmaba o empezaba a hablar de manera natural y relajada. Este caso revela la capacidad de *code switching* de algunos hablantes, que consiguen minimizar o atenuar las características fonéticas del barranqueño para hablar un portugués más estándar en función de su interlocutor o en situaciones en que se saben observados. Para poder ahondar en este fenómeno, hemos comparado el porcentaje de realizaciones lingüísticas de algunos hablantes (n° 2 y 3) en entrevistas individuales y en grupo. Observamos que, con respecto a las sibilantes, el porcentaje de elisión/aspiración aumenta en la entrevista de grupo. En efecto, pasamos de un 53% a más del 90% para el hablante n° 2, lo que demuestra que el informante utilizó un discurso más formal y pulido en la primera entrevista, y un discurso informal y más relajado en situación de grupo. De hecho, en un estudio de los años 90, ya se comprobaba el mayor mantenimiento de las sibilantes cuando los hablantes se comunicaban en estilo formal (Navas Sánchez-Élez 1997: 407).

Por otro lado, algunos informantes —principalmente el n° 16— apenas mostraban elisión o aspiración, puesto que mantenían la mayoría de las sibilantes (96%), incluso cuando participaban en alguna conversación de grupo con otros miembros de la asociación o con amigos que eliden o aspiran dichas sibilantes. Esta situación de convivencia con habitantes de la localidad ha podido demostrar que dichos informantes pronunciaban naturalmente muchas /s/.

Sin embargo, hemos registrado en una gran proporción de los hablantes (n° 1, 3, 6, 13, 14 y 18) un porcentaje que varía en torno al 50% (más o menos). Por lo tanto, se puede afirmar que existe una convivencia entre elisión/aspiración y mantenimiento de las sibilantes. En efecto, muchos informantes llegaban a decir la misma palabra en la misma frase o en el mismo enun-

ciado de las dos maneras: manteniendo y elidiendo las sibilantes:

Hablante n° 15: [g'ɔʃtu g'ɔʃtu / g'ɔhtu ðu kōv'ivju] vs port. [gɔʃtu gɔʃtu / gɔʃtu du kōv'ivju] (*Gosto, gosto... Gosto do convívio*)

Hablante n° 15: [uz_ɛv'ɔʃ / ʔa uh m'ɛwz_ɛv'ɔʃ n'ɛw / maʃ si kaʎa / bɛj da_aʔture ðuh meh_ɛv'ɔh tɛb'ɛj] vs port. [uz_ɛv'ɔʃ / ʔa uʒ m'ɛwz_ɛv'ɔʃ n'ɛw / mɛʃ si keʎar / bɛj da_aʔture duʒ m'ɛwz_ɛv'ɔʃ tɛb'ɛj] (*Os avós, lá os meus avós não, mas se calhar...bem, da altura dos meus avós também*)

Hablante n° 14: [m'ɛz 'isu n'ɛw'ɛ ð̃ ʃpɛɾɔ'ɫi / 'ihɫu ɛ ð̃ bɛr ɛk'ɛɾɟu / ehp'ɛɾɔ / βa βa ð̃ djɛl'ɛtu n'ɔʒ u] vs port. [m'ɛz 'isu n'ɛw'ɛ ð̃ ʃpɛɾɔ'ɫ / 'iʃtu ɛ ð̃ bɛɾɛk'ɛɾɟu / ʃpɛɾɔ'ɫ / va va ð̃ djɛl'ɛtu n'ɔsu] (*mas isso não é um espanhol, isto é um barranquenho, espanhol, vá vá um dialeto nosso*)

Se puede explicar el fenómeno anterior como resultado de la coexistencia de las dos pronunciaciones —la portuguesa y la española— y, como en toda situación de contacto, una de las dos características acaba por dominar a la otra. En este caso, la pronunciación portuguesa está ganando terreno frente a la española, puesto que los hablantes tienen mucho más contacto con la lengua lusa a través de la escuela o de los medios de comunicación, que con el español andaluz hablado en Encinasola. De esta manera, ya no tenemos una media de aproximadamente el 100% de realizaciones aspiradas o elididas en los casos en que pueden ocurrir, sino un porcentaje por encima de la media (65%). Por lo tanto, el barranqueño actual se caracteriza por una convivencia más o menos equiparable entre mantenimiento y elisiones/aspiraciones de las sibilantes.

Así, nos aproximamos a los valores ya calculados en un estudio de Navas Sánchez-Élez (1997: 393-394) sobre las sibilantes del barranqueño: un 65% pronunciadas como sibilantes, el 35% restante se reparten equitativamente entre variantes aspiradas y las variantes elididas. No obstante, cabe resaltar que el estudio mencionado no se concentró únicamente en el habla de informantes mayores con enseñanza básica y que se comunicaron en estilo informal. Al contrario de nuestro trabajo, también abarca a muchos informantes de otros tramos generacionales, con niveles de instrucción más altos y que hablaban con un estilo formal, lo que aumenta el porcentaje de sibilantes pronunciadas (Navas Sánchez-Élez 1997: 404).

La apertura vocálica

La siguiente característica es igualmente una de las que más sorprenden al oído de un lusohablante, sobre todo europeo: la apertura de las vocales. En efecto, la pronunciación de las vocales es uno de los aspectos más estudiados de la lingüística portuguesa, ya que está sujeta a variaciones dispares en las diferentes variedades diatópicas de esta lengua. Una de las características más diferenciadoras del portugués con respecto a otras lenguas romances es un fenómeno denominado *reducción vocálica*. Como su nombre indica, se trata de una reducción de las vocales en determinadas situaciones que, en el mundo lusófono, tiene un origen ya bastante antiguo (Teyssier 2014: 48-50). De hecho, parece que este fenómeno fue apareciendo de manera progresiva a lo largo de los siglos, como resultado directo de una evolución lingüística que sigue perpetuándose actualmente.

El barranqueño conoce una menor intensidad en cuanto a la reducción vocálica. En efecto —y como hemos constatado en nuestro corpus—, las vocales se realizan de manera más abierta que en portugués, tanto en posición postónica como pretónica. En cuanto a su origen, podemos establecer dos hipótesis: la primera consiste en una preservación de la apertura vocálica que predominaba antes del siglo XVIII gracias al aislamiento geográfico de Barrancos; la segunda —más probable— apunta a una clara influencia del español, como sucede con otros rasgos fonéticos de la misma procedencia. Esta influencia del español, con su sistema simple de cinco fonemas vocálicos, podría haber frenado la reducción vocálica que se implementaba en el portugués.

No obstante, en nuestras entrevistas hemos observado una fluctuación en cuanto a este fenómeno. En efecto, los hablantes no pronunciaban la totalidad de las vocales pre y postónicas de manera abierta, sino que podían abrir y pronunciar algunas de ellas como en español solamente en algunos casos y no de manera sistemática o exclusiva. Por lo tanto, existe una convivencia de dos sistemas vocálicos: el portugués y el español. Como media en una conversación de 3-5 minutos, los informantes pronunciaron sólo aproximadamente 7 vocales pre o postónicas de manera abierta. No obstante, hay una variación considerable entre algunos hablantes (n° 1, 2, 12) que apenas abrieron las vocales (únicamente para palabras como *espanhol* o *Espanha*), y otros que pronunciaban dichas vocales con más apertura (n° 3). Podemos imaginar la cantidad de palabras que puede emitir el

hablante en una conversación de 3 a 5 minutos y, sin embargo, sólo unas 15 vocales en el mejor caso (n° 3) eran abiertas.

En la mayoría de los casos, sobre todo en posición final, el informante realizaba la reducción vocálica siguiendo el portugués *padrão* (reducción de *e* en [ɨ]) o alentejano (reducción en [i] en final de palabra): *é um ambiēti muito diferēti; as árvuri*. El único caso que parece escapar a esa regla es el artículo definido plural *as*. En efecto, algunos hablantes (n° 1, 2, 3, 15) podían abrir dicha vocal como en español en posición final de palabra: [ah pɨsɔɐ] vs port. [ɐʃ pɨsɔɐʃ] (*as pessoas*). Igualmente, en los pronombres *me*, *te*, *se* o en la conjunción / pronombre relativo *que* podemos ver las *e* pronunciadas como [e] en vez de [ɨ] o [i].

Las vocales pretónicas no escapan a esa convivencia de sistemas vocálicos: pueden realizarse tanto de manera abierta como de manera reducida —o incluso elidida—: [teʎaðu] vs port. [tɨʎaðu] (*telhado*); [ɐhpɐɨɔ] vs port. [ʃpɐɨɔ] (*espanhol*); [pɨsɔa] o incluso [psɔa] (*pessoa*) como en portugués. Además, un hablante podía pronunciar la misma palabra con los dos sistemas en un mismo relato o en la misma frase: una vez [pɔrke] y otra [pɔrki] (*porque*), lo que comprueba la convivencia de ambos sistemas.

La elisión de las consonantes líquidas

La siguiente característica fonética de origen no luso más observada en nuestros hablantes es la elisión de las consonantes líquidas /l/ y /r/ en posición final de palabra: *Portugá* (Portugal), *Isabé* (Isabel), *natá* (port. *natal*); *andá* (andar), *preguntá* (port. *perguntar*). En efecto, tal como en español andaluz y extremeño (García Mouton 2007: 33-39), esas consonantes se pueden elidir en posición final. Este fenómeno es aún más frecuente cuando dicha palabra se encuentra al final de un relato, de una frase o ante una pausa. Este fenómeno apenas existe en portugués —excepto en las variedades brasileñas que eliden las /r/ finales— siendo todas las consonantes líquidas pronunciadas en todas las ocasiones. Asimismo, en las variedades subestándares del portugués se puede producir el fenómeno completamente opuesto, es decir el refuerzo de la consonante a través de la paragoge: *Portugale*, *natale*, *comere*, *Isabele*.

La neutralización de la labiodental /v/ y la bilabial /β/

Otro rasgo presente en nuestras entrevistas afecta al fonema /v/ que, en Barrancos, puede realizarse tanto como la labiodental [v], típica del portugués centro-meridional y estándar, pero también como la bilabial /β/ del español:

Hablante n° 3: [av'iẽw m'ũjtɔ v'ɛɬu i se sêt'aβẽw] vs port. [ɐv'ie m'ũjtuɔ v'ɛɬuz_i si sêt'avẽw] (*havia muitos velhos e se sentavam*)

Hablante n° 3: [βi m'ehmu na tĩtĩviz'ẽw] vs port. [vi m'ezmu na tĩtĩviz'ẽw] (*vi mesmo na televisão*)

Aunque esta segunda realización también se da en el portugués europeo, principalmente en el norte del país (Lindley Cintra 1971: 8), podemos afirmar que este caso es resultado de la influencia del español. Efectivamente, la isófona portuguesa que divide la zona bilabial de la labiodental se encuentra en la mitad septentrional del país, lejos de Barrancos (Navas Sánchez-Élez 1992: 236), por lo cual se puede afirmar sin duda alguna de que se trata de una influencia originaria de la vecina España.

La pronunciación de la r

También podemos observar una convivencia de dos realizaciones distintas de la *r* múltiple o de inicio de palabra: [kuɾð'or] (corredor); [bɛrɛk'ɛɲu] (barranquenho). De hecho, podemos observar una realización tanto apical —típica del español y de varias regiones de Portugal— como uvular, tal como en diversas variedades del portugués. La dificultad de asociar un origen a la primera realización reside en el hecho de que, hasta hace poco tiempo, la realización apical de la *r* era mayoritaria en Portugal (Teyssier 2014: 54) y hoy en día se manifiesta en una parte cada vez más minoritaria de la población, mientras que la pronunciación uvular —más reciente— es cada vez más usada. Podemos incluso escuchar ambas realizaciones en un mismo hablante del portugués europeo y, como hemos podido comprobar, Barrancos no escapa a esa realidad. Por ello, es difícil atribuir este fenómeno a una supuesta influencia del español, ya que en el resto del país sucede el mismo fenómeno. Además, la pronunciación uvular de la *r* parece estar ganando terreno frente a la pronunciación apical.

Todas estas características ya habían sido destacadas en estudios previos, esencialmente los de Navas Sánchez-Élez (1992). En nuestro análisis, observamos que las características mencionadas anteriormente muestran una convivencia de sistemas fonológicos portugueses y españoles.

Podemos explicar este fenómeno con dos hipótesis. En un primer caso, se puede suponer una atenuación o censura de las marcas del barranqueño por parte de los informantes al insertar o pronunciar sonidos propios del portugués. En efecto, como se ha explicado anteriormente, muchos informantes tienden a hablar un portugués que consideran como “correcto” cuando comunican con un compatriota. Sin embargo, como el habla es algo fundamentalmente natural y espontánea, los rasgos del barranqueño aparecen en momentos de relajamiento o de exaltación durante los cuales el hablante pierde un poco el control de su manera de hablar. Asimismo, se da una convivencia de los dos sistemas fonológicos que, en realidad, caracterizan el barranqueño hablado actualmente.

Efectivamente, hemos podido observar que muchos hablantes siguen utilizando ambos sistemas en situaciones de grupo, con sus amigos o vecinos, lo que descarta —por lo menos en parte— la eventual influencia del entrevistador. Además, por un lado, algunos informantes afirmaban expresarse en barranqueño cuando los rasgos mostrados en el habla eran escasos o simplemente no sistemáticos. Por otro lado, otros hablantes (n° 7, 8, 9) —con más de 70 años— afirmaban no hablar en barranqueño “puro”, precisando que sólo la gente más anciana lo hablaba. Sin embargo, se podían resaltar muchos aspectos característicos del barranqueño en sus hablas, aunque no estuvieran conscientes de ello.

En un segundo caso, podemos suponer que algunas variables —como la de zona— juegan un rol en la existencia de los dos sistemas. De hecho, la casi totalidad de los hablantes tuvieron que salir de Barrancos con destino tanto a otras regiones lusas como al extranjero, ya sea por razones escolares o profesionales. Dichas migraciones tuvieron como resultado una mayor convivencia con el portugués *padrão* o dialectal de otras regiones, por lo cual les surgió la necesidad de atenuar sus hablas para hacerse entender por sus compatriotas, lo que pudo tener como consecuencia una mayor asimilación del sistema fonológico luso en el barranqueño.

El sistema pronominal

El uso de los pronombres personales complemento en barranqueño sigue en ocasiones la gramática del español. De hecho, se pueden escuchar frecuentemente los pronombres *le* o *les* en lugar de sus correspondencias lusas *lhe* y *lhes*: *isso le faz muita confusão; eu já muitas vezes le puxo assim mais aporuguesado; le chamamos encerro*. Se puede admitir más fácilmente un origen español a la aparición de este fenómeno en el barranqueño puesto que, en casi todos los casos, el pronombre complemento se pronuncia con una vocal no reducida [le] en vez de [lɛ], siguiendo el modelo español, lo que nos indica su probable origen dado que las palabras transferidas directamente del español suelen tener una pronunciación más hispana que portuguesa. Cabría señalar que los pronombres complementos *me* y *te* en barranqueño pueden también aparecer con una pronunciación española (y no reducida, como suele ser en portugués).

Siguiendo con el tema de los pronombres, hemos constatado que la posición de los pronombres clíticos en el barranqueño difiere mucho del portugués. En efecto, en portugués —normativo y en su variante europea— la posición del pronombre varía en tres casos: la proclisis, la mesoclisís y la enclisis. Por un lado, la proclisis consiste en que el clítico se encuentra antes del verbo, como sucede en español en la mayoría de los casos. En portugués se usa esta colocación mayoritariamente cuando aparecen ciertas palabras —como adverbios o conjunciones subordinativas— que atraen el pronombre a posición preverbal.

Por otro lado, la enclisis es la colocación pronominal después del verbo, forma muy utilizada en portugués en oraciones afirmativas simples. En casos donde supuestamente debería usarse la enclisis, el barranqueño prefiere el uso de la proclisis: *me empreguei, me parece que, me vou já*, siguiendo así el modelo español. Los hablantes tienen consciencia de ese fenómeno y saben describirlo perfectamente: “nós metemos o «me» primeiro” (hablante n° 15).

El léxico

Durante nuestras entrevistas, procuramos identificar palabras barranqueñas a través de dos maneras: diversas preguntas sobre la vida cotidiana en Barrancos (gracias a las cuales el informante nos contaría su vida con palabras de uso cotidiano) y un pequeño juego que consistía en adivinar el significado de algunas palabras. Mientras la primera opción resaltaría un uso

natural de dichas voces —puesto que el informante utilizaría un léxico espontáneo y propio a su persona—, la segunda alternativa carece de naturalidad, dado que el informante se esforzaría por encontrar palabras que no necesariamente usa cotidianamente pero que seguramente habrá escuchado alguna vez en boca de algún familiar o amigo. Así pues, pudimos constatar la presencia de los siguientes castellanismos —adaptados o no— en el barranqueño:

- Palabras ligadas a la localidad de Barrancos: *encerro* (< esp. *encierro* vs port. *largada de touros*); *calhejão* ‘calle sin salida’ (< esp. *callejón* vs port. *beco sem saída*).
- Calificativos o interjecciones: *coño* (port. *cona*, utilizado como interjección); *pantomineiro* (< esp. *pantominero* ‘actor o actriz de pantomimas’, por extensión ‘persona excéntrica’ vs port. *vaidoso*); *cachondeo* (port. *brincadeira*); *cachondo* (con el sentido de ‘divertido’); *bicharraco* (con el sentido de ‘canalla’ vs port. *canalha*); *estar de má leche* (< esp. *estar de mala leche* vs port. *estar mal disposto*); *antigo* (port. *antigo*).
- Alimentos y objetos: *garbanço* (port. *grão-de-bico*); *piporro* (port. *garraão de vinho*); *mecheiro* (< esp. *mechero* vs port. *isqueiro*); *pucheiro* (< esp. *puchero* vs port. *prato cozido ou estufado*); *camilha* (< esp. *mesa camilla* ‘mesa pequeña’); *papa* (< esp. and. *papa*/ esp. gen. *patata* vs port. *batata*); *sambomba* (< esp. *zambomba* vs port. *sarronca*); *olla* (port. *panela*).
- Nombres y apellidos: Dolores o Dolorita; Bergano o Berjano; Chamorro; Charrama; Cortegano; Navarro; Ortiz; Palma.

Por lo tanto, podemos constatar la presencia de un léxico barranqueño que sigue utilizándose en la vida cotidiana por parte de sus hablantes. Sin embargo, se trata solamente de un pequeño repertorio de palabras, si lo comparamos con el resto del léxico, que es claramente de origen portugués.

EL ESTADO ACTUAL DEL BARRANQUEÑO

Tras haber elaborado una lista de las características del barranqueño que lo diferencian del portugués estándar, podemos aclarar nuestras dos primeras hipótesis: la primera apuntaba a que el barranqueño tiene cada vez más rasgos portugueses que españoles y, por consiguiente, se acerca más a la lengua de Camões que a la de Cervantes; mientras la segunda hipótesis

sugiere que la gran mayoría de los hablantes de esta variedad son ancianos.

Hemos observado que, en todos los informantes, existe una coexistencia de sistemas fonológicos —portugués y español— a la hora de mantener una conversación. Efectivamente, el hablante sabe hablar un portugués más próximo de la variedad normativa y conoce sus características fonético-fonológicas, de manera que cuando habla con un forastero portugués intenta pronunciar a la usanza lusa para hacerse entender. Con todo, les resulta difícil ocultar durante mucho tiempo todos los rasgos barranqueños provenientes del español, los cuales acaban aflorando en la conversación.

Sin embargo, como hemos podido comprobar, la convivencia de sistemas fonológicos no es solamente provocada por una censura o atenuación lingüística de los rasgos más “raros” para el oído luso, sino que forma parte del habla natural de muchos habitantes. Hemos constatado este fenómeno en las conversaciones de grupo, de cariz informal, en las cuales los hablantes charlaban entre ellos mismos de manera natural y, aun así, utilizaban rasgos portugueses en casos en que podrían manifestarse las características barranqueñas: sibilantes implosivas palatalizadas, consonantes líquidas pronunciadas, reducción vocálica, etc. Esta situación demuestra que los rasgos portugueses están ganando terreno frente a los del barranqueño, y como toda situación de confrontación entre dos sonidos, se empieza siempre por un período de convivencia hasta que uno de ellos destrone al otro. Es lo que estamos testimoniando ahora en el barranqueño: un período de convivencia en el cual los rasgos fonético-fonológicos lusos están ganando cada vez más terreno frente a los de origen hispano.

¿Qué factores influyen en ese avance de la influencia del portugués?

Los medios de comunicación —principalmente la televisión, presente en todos los hogares, cafés y asociaciones— vehicula el portugués en su variedad estándar o de prestigio, principalmente el de Lisboa, lo que puede tener un impacto en el habla del barranqueño, que se ve así constantemente “bombardeado” por el portugués *padrão*. Las instancias administrativas y escolares también son polos difusores del portugués normativo (principalmente la segunda, como veremos más adelante). Asimismo, los contactos con el exterior y con los compatriotas lusos —principalmente en las localidades vecinas alentejanas, la

capital o el extranjero— afianzan los rasgos portugueses, en lugar de los correspondientes barranqueños.

Finalmente, los propios habitantes se dividen entre aquellos que de forma diaria usan el barranqueño y aquellos que usan el portugués. Durante nuestra estancia en Barrancos pudimos constatar situaciones de la vida pública —charlas de café, en los bares o en la calle— en las que algunas personas utilizan el barranqueño y otras contestan en portugués. De forma general, según nuestras observaciones, los individuos más jóvenes (menos de 40 años) suelen utilizar el portugués, mientras los más ancianos les contestan en barranqueño, más o menos marcado. Este hecho nos permite también responder a la segunda hipótesis. En efecto, como era de esperar, la gran mayoría de los hablantes del barranqueño están jubilados, como lo confirma el perfil de nuestros hablantes (un 83% de jubilados o prejubilados). Sin embargo, existen excepciones: hay también personas jóvenes que hablan el barranqueño, como veremos más adelante.

Por consiguiente, actualmente, el estado del barranqueño está claramente más próximo que nunca del portugués. En efecto, los hablantes están dejando de lado poco a poco los rasgos de proveniencia hispana, para sustituirlos gradualmente por características lusas. De hecho, entre los primeros testimonios del siglo XVI y el siglo XVIII, fecha de la anexión de la localidad por parte de Portugal, se puede sospechar que la mayoría de la población aún era castellanohablante (Clancy Clements, Amaral y Luís 2007: 3). A partir de ese período, los barranqueños empezaron a incorporar cada vez más elementos del portugués a medida que iban aprendiendo la lengua del Estado. Por lo tanto, el barranqueño no se formó de manera rápida, sino todo lo contrario: ha evolucionado lentamente a través de los años, incorporando cada vez más elementos del portugués. A continuación, sigue un gráfico que pretende representar de manera sucinta la evolución del barranqueño según el período histórico, hasta la situación lingüística actual en relación con el español y el portugués.

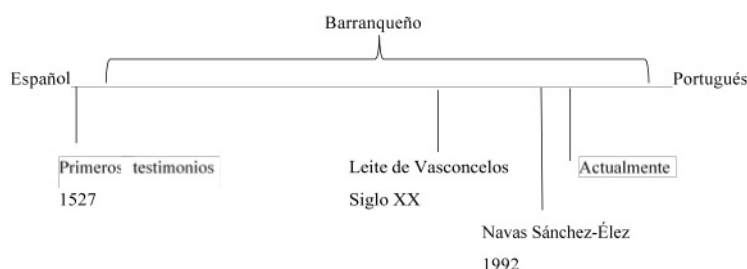


Gráfico de la evolución del barranqueño

ACTITUDES LINGÜÍSTICAS

Ahora cabe interesarnos por las actitudes lingüísticas de los barranqueños no sólo frente a su propia variedad, sino también ante el portugués. Se desarrollarán en este capítulo todas las informaciones y opiniones dadas por los informantes acerca del barranqueño: su uso y preservación en la localidad, quiénes lo hablan más y la consciencia de los habitantes acerca de esa variedad mixta frente al portugués. Luego abordaremos también algunos aspectos identitarios de los barranqueños: ¿se sienten portugueses, españoles o únicamente barranqueños? Para ello, comentaremos algunos fragmentos de entrevistas de la muestra recogida. Durante nuestras entrevistas, algunos hablantes describieron el barranqueño como una forma mixta de hablar, resultado del contacto entre el portugués y el español:

Hablante n° 2: "...que essa é uma linguagem única, única porque nem é português nem é espanhola, é uma mistura!"⁵

Hablante n° 18: "É uma mehcla... é mesmo barranquenho, não é nem espanhol nem português. É memo aquele dialeto que a gente tem, de vez em quando mihtura-se uma migalha o espanhol com o português e já tá. Gohto, já aprendi assim."

⁵ Las siguientes transcripciones se basan en el portugués normativo o *padrão*. Todas las grafías que divergen de la ortografía portuguesa pretenden reproducir la pronunciación del barranqueño (tanto en los rasgos procedentes del español como los del alentejano no normativos). Las palabras escritas según la ortografía lusa indican una pronunciación *padrão*.

Como se puede observar, muchos tienen conciencia de que el barranqueño es fruto de una mezcla entre el portugués y el español y saben que su habla está salpicada de características españolas. Algunos incluso llegan a dar una identidad propia al barranqueño, negándole la identidad española y la portuguesa, resaltando así su originalidad y su carácter único. Sin embargo, algunos de los hablantes no comparten esta visión, puesto que consideran su variedad como una forma particular barranqueña de hablar el portugués, y ello a pesar de que sus compatriotas no los entiendan.

Hablante n° 1: “No meu dia a dia falo portuguê... só que ihto é um bocadinho diferenci, nóh temos um dialeto barranquenho...”.

Hablante n° 3: “A prima do mê marido, a Raquele, cada bê que me ponho ao telemóbel com ela: “Eu não percebo nada do que me estás dizendo!” Eu: “mah eu ehtou falando portuguê repariga!” Fah assim: «não te percebo, não te percebo!»”.

Los barranqueños tienen plena conciencia de que su habla diverge de la escritura y de la gramática portuguesa. Conocen los rasgos que lo distinguen del portugués normativo, lo que les permite atenuar o incluso ocultar dichas características para poder comunicarse con un forastero. Sin embargo, los hablantes acaban siempre manifestando “naturalmente” rasgos o características barranqueñas, como hemos podido comprobar en nuestras entrevistas.

Hablante n° 16: “Isto sai naturalmenti, numa conbersa que não se puxou, que não se ehperou”.

Hablante n° 14: “Falo, mah é assim: o barranquenho nós falamo mai entre nó. Porque mehmo... sem vá, sem querer-mo... com as outra pessoa esforçamo um bocadinho o português correto”.

Los habitantes tienen conciencia de que la gran mayoría de los hablantes del barranqueño son ancianos, aunque existan casos que demuestran lo contrario:

Hablante n° 3: “Isabé coño! Não me diga que não fala barranquenho, puxa! Tu eres da minha idade!”.

Sin embargo, existe alguna divergencia entre aquellos que opinan que sólo los ancianos hablan el barranqueño y los que conocen a jóvenes que hablan la variedad mixta, incluso de forma aún más pura que el propio hablante.

Hablante n° 1: “Nóh temos um dialeto barranquenho que a malta maih velha ... a malta nova já...”.

Hablante n° 9: “Cada vê meno porque os mais velhotes já vão morrendo e então a gente mais nova já fala diferente algumas coisas mas ainda há muitos que falam assim, porque ihto não se tira, se pega. Os jovens já vão falando também melho já ... não, há algunh também que já falam barranquenho”.

A través de los testimonios anteriores, podemos constatar que un cierto porcentaje de una población más joven sigue hablando en barranqueño. Además, también podemos observar que la variable principal que distingue a los jóvenes que hablan un portugués más próximo de la norma de los que hablan en barranqueño es la educación.

Hablante n° 10: “Falávamos o português quando íamos para a escola”.

En efecto, la escuela parece jugar un papel importante en la conservación de esta variedad mixta en dicha parcela de la población. Como habíamos supuesto, la escuela transmite y enseña el portugués normativo —tanto escrito como oral—, lo que tiene como consecuencia la corrección de rasgos no portugueses en el habla de los jóvenes barranqueños desde la niñez. Además, al aprender a leer y escribir en portugués, el hablante también se entera de cómo “tendría que” pronunciar la palabra, puesto que muchas consonantes que son elididas o aspiradas en barranqueño aparecen por escrito, lo que permite que el hablante sea consciente de que “falta una letra” cuando habla en barranqueño.

Al final del primer ciclo, los alumnos de la escuela primaria de Barrancos tienen que trasladarse a una escuela en Moura, lo que tiene como consecuencia un contacto casi constante con las variedades portuguesas alentejana y estándar. Esta omnipresencia del portugués “más correcto” acaba por dejar huellas en el habla de algunos jóvenes, quienes más tarde acabarán por formarse en ámbitos estudiantiles o profesionales de alto o me-

dio grado de instrucción, obligándolos a manejar el portugués normativo.

Muchos informantes tienen conciencia de que la escuela y la imposición de un portugués “correcto” y normativo hacen que el barranqueño retroceda en el habla de algunos habitantes. Además, tenemos testimonios sobre algunos profesores no nativos de Barrancos que no dudaban en corregir y sancionar toda manifestación de barranqueño en el habla de sus alumnos:

Hablante n° 15: “Se vai perdendo por causa disso mehmo porque nóh temoh de i à ehcola pa outras terra e se vão apanhando mania também de falar o português mai correto. Porque depoi oh professorih também não gostam que falemos barranquenho [...]. Nóh não ehcrevemo em barranquenho, ehcrevemo em português, só que a fala não é. E lá tem aquela mania de corrigi, sempre. Há outro professore que entendem, e há professore por exemplo aqui nehta ehcola, há professore que são daqui ao pé, e então é na boa. Mah professores que binham de fora não queriam que nós falássemo barranquenho [imita a una profesora]: «Ai! Não entendo! Têm de falar correto, agora vão para o exame e vão escrever em barranquenho!»”.

No obstante, el propio hablante comprende que un barranqueño tenga que hablar en portugués normativo en ciertas situaciones o en ciertos cargos laborales más elevados o de más prestigio. Durante una entrevista, se hizo la pregunta de cómo debería hablar un presidente si este fuese barranqueño. ¿Debería hablar en su dialecto?

Hablante n° 4: “E se o presidente fosse barranquenho: mehmo que a genti não queira a pronúncia é barranquenha, pronto, mas o presidente tem sempre ... uma licenciatura um mehtrado qualqué coisa assim”.

Se puede observar a través de estas afirmaciones que el portugués tiene un prestigio más elevado que el barranqueño, ya que es la lengua de la educación y del éxito profesional. Por un lado, los hablantes saben que para poder conseguir un buen empleo y una mejor calidad de vida tienen que manejar el portugués. Por otro lado, el barranqueño es más propicio en situaciones informales. Esta situación crea una diglosia en los habitantes, los cuales son más proclives a utilizar el barranqueño en interacciones informales, mientras que atenúan o suprimen los

rasgos del barranqueño para aproximarse al portugués *padrão* en situaciones formales con compatriotas lusos.

Existe, no obstante, otra variable importante para el uso del barranqueño, aunque los hablantes no siempre tienen conciencia de ella: la variable de zona. Muchos informantes confesaron haberse ido de Barrancos en varias ocasiones de sus vidas por razones económicas (falta de empleo), de formación o para hacer el servicio militar; por ende, tienen conciencia de que sus hablas han sido influenciadas por el portugués y ya no hablan en un barranqueño puro:

Hablante n° 16: “Eu e ela [hablante n° 3] já não somos barranquenha porque temos estado fora de Barrancos durante muitos anos e isso, queira que não, muda um bocadinho”.

Hablante n° 14: “Eu tenho ehtado alguns aninho assim já fora e isso e então por isso já falo um bocadinho mehclado”.

Sin embargo, existen excepciones a la regla, como por ejemplo una de nuestros informantes (n° 15) que, a pesar de ser joven, de haber estudiado y de trabajar fuera de Barrancos, habla un barranqueño muy marcado —en otros términos, con una mayor cantidad de rasgos fonéticos, morfosintácticos y léxicos—, incluso aún más que muchos otros informantes entrevistados. Esto prueba que cada situación es única y que una variable que todavía no hemos mencionado parece sobresalir por encima del grado de instrucción, la zona o el nivel profesional: el orgullo de su propia identidad.

En efecto, el barranqueño tiene orgullo de todo lo que toca su tierra: las tradiciones, las gentes y su lengua: “a gente não quer perder o coiso [el barranqueño] porque é uma coisa bonita” (hablante n° 14). Esta variable juega un papel primordial para la conservación de esta variedad híbrida, tanto que puede sobreponerse a las tres otras variables, demostrando así su mayor peso como lo atestiguan el ejemplo de la joven barranqueña. De hecho, a pesar de su edad, su educación, nivel profesional y sus estancias fuera de Barrancos, el hablante sigue demostrando en su habla una serie de rasgos característicos y marcados del barranqueño. Esta variedad es motivo de orgullo frente al portugués hablado por sus compatriotas, quienes por extrañar o no entender nada de lo que los barranqueños dicen, acaban por discriminarlos o desprestigiar sus formas de hablar.

Hablante n° 16: “«Onde é que aprendeste a falar português?» Em Barrancos a gente fala barranquenho se a gente quisé! Porque nóh não somoh analfabetos, portanto sabemos, andámos na escola tínhamo aquela cartilha do português embora tínhamos o nosso sotaque”.

En este caso, los portugueses (no barranqueños) no lograban entender a los barranqueños, no sólo por los rasgos marcados fonéticos de origen hispano, sino además por la rapidez con la que hablan. Por consiguiente, al no entender lo que los habitantes de la localidad decían, se planteaban dos opciones: 1) los barranqueños no hablan portugués —como el caso descrito anteriormente— o 2) los barranqueños son españoles, puesto que muchos rasgos fonéticos y la cadencia del barranqueño recuerdan mucho al español. En efecto, muchos testimonios demuestran que cuando un barranqueño interactúa con un compatriota luso, éste lo consideraba como español.

Hablante n° 15: “Ah minhah colegah em Moura diziam que nós falando uma com as outra era uma guerreia de cãe, porque elah não entendiam nada! Quando nóh noh púnhamos zangada uma com as outra barranquenha, eramos cinco na mesma turma de Barranco, e quando nóh púnhamos falando umah com as outra, elas diziam que era uma guerreia de cãe! Porque elah não entendiam e nós falamo muito rápido... O barranquenho é uma coissa que se fala muito rápido”.

Hablante n° 4: “Eu até por acaso tibi na tropa, teve lá um moço comigo na tropa que era de lá hum... epa... de Bragança naquela zona ali do Nortí, máh mehmo lá na frontêra no Nortí. E eu e ele falávamos oh doi iguai, iguá! A nossa pronúncia era iguai e os outro diziam assim: «he! há! Já estão os espanhóis falando um com o outro»”.

El último fragmento citado demuestra que muchos portugueses consideran toda lengua o variedad parecida a la suya (pero que no entienden) como español, como es el caso del barranqueño y del mirandés. Por lo tanto, cuando los barranqueños salen de su tierra por las razones ya mencionadas, viven situaciones parecidas en las cuales sus compatriotas los consideran como españoles, desprestigiándolos en cierta manera por su forma de hablar y considerando que no son dignos de ser portugueses. Se conocen casos semejantes en Olivenza, es decir, oliventinos que son vistos como portugueses por sus compa-

triotas y se sienten ofendidos por ser considerados como españoles de segunda categoría (Kireva 2016: 254). Los barranqueños también pasan por esas mismas situaciones cada vez que salen de Barrancos, por lo cual pueden sentir la necesidad de atenuar sus hablas y de hablar un portugués más “correcto”, no sólo para ser entendidos por los portugueses, sino para ser vistos y considerados como auténticos portugueses.

CONSIDERACIONES FINALES

Por lo tanto, cabe señalar que el barranqueño hablado hoy en día en Barrancos corresponde a las características (de cariz fonético, morfosintáctico o léxico) ya estudiadas y expuestas en los trabajos de Sánchez-Élez. No obstante, hemos podido observar aún hoy una convivencia de sistemas fonológicos dentro del habla barranqueña, que fluctúa entre rasgos de origen nítidamente español y rasgos típicos lusos alentejanos o normativos. En otros términos, el hablante podía variar el sonido de un mismo fonema o situación entre una realización española y una realización portuguesa en el mismo enunciado o, incluso, en la misma frase.

Se puede explicar este fenómeno de dos maneras: primero por un sesgo en las entrevistas, dado que ante un entrevistador lusohablante, algunos informantes atenuaban los rasgos más destacados de su habla para aproximarse al portugués estándar y para, de este modo, hacerse entender. No obstante, a través de las entrevistas de grupo, se ha podido comprobar esta misma tendencia de aproximación al portugués *padrão* en una conversación espontánea entre amigos.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que el barranqueño está rodeado por el portugués en su vida cotidiana, sea a través de los medios de comunicación, la escuela, el trabajo y las instancias administrativas, sea a través del contacto con los compatriotas lusos fuera de la localidad. Este contacto permanente con el habla “correcta” tiene consecuencias en el barranqueño puesto que influencia a los hablantes, los cuales, de manera consciente o no, aproximan sus maneras de hablar al portugués estándar o alentejano. Además, el portugués normativo goza de prestigio por ser la lengua del trabajo, de la integración social fuera de Barrancos o de la escuela (en las cuales, dicho sea de paso, algunos profesores no dudan en castigar a los alumnos cuando éstos hablan en su dialecto). Esta situación proporciona la existencia de una diglosia en algunos habitantes que hablan barranqueño en situaciones informales, mientras

que prefieren hablar portugués en situaciones formales o al interactuar con un extranjero. Por lo tanto, el barranqueño se está aproximando cada vez más al portugués y alejando del español, puesto que los rasgos de origen luso parecen estar destronando poco a poco a los de origen español. En el futuro, es posible que esta variedad mixta desaparezca y se asimile al portugués tanto *padrão* como alentejano.

Además, hemos podido validar la segunda hipótesis, a saber, que la mayoría de los hablantes del barranqueño son personas jubiladas y con una edad más avanzada. De hecho, el 83% de nuestros informantes son jubilados y sólo unos pocos hablan un barranqueño con características bien marcadas. Este fenómeno nos demuestra la dirección que toma la evolución lingüística que mencionamos más arriba. Para que el barranqueño no desaparezca con los hablantes ancianos, hace falta que las nuevas generaciones lo perpetúen. No obstante, se presupone que los jóvenes —por haber tenido una educación más completa y un mayor contacto con las localidades fuera de Barrancos y, por lo tanto, con el portugués normativo o alentejano— ya no hablan el barranqueño o, por lo menos, tienden aún más que los ancianos a hablar el portugués. En nuestra estancia en Barrancos sólo pudimos encontrar a una informante joven que hablase el barranqueño, incluso de manera más marcada que algunos otros hablantes. No obstante, según los testimonios recogidos, existen jóvenes que siguen hablando el barranqueño y otros que por diferentes razones (como las estancias fuera de Barrancos, la formación o el empleo) hablan únicamente portugués. La diferencia de actitudes puede ponerse en relación con el orgullo que tiene un determinado hablante por el barranqueño. En otros términos, si el hablante joven siente orgullo de hablar esa variedad y persiste en usarla, aunque haya estudiado o estado fuera de Barrancos, se podría evitar o, por lo menos, retrasar una supuesta y futura desaparición del barranqueño.

Con ello, llegamos a la tercera hipótesis sobre la percepción de los habitantes sobre el barranqueño. Efectivamente, los informantes tienen dos posiciones acerca de él: algunos lo ven como un habla antigua usada solamente por las generaciones más ancianas y que, en contraste con el portugués, no es “correcta” gramaticalmente —lo que le resta prestigio e importancia frente al portugués—, mientras que muchos otros sienten orgullo en hablar dicha variedad y tienen conciencia de que ésta no es “incorrecta”, sino simplemente tan válida como las otras.

Dichos datos nos permiten responder a la cuarta hipótesis. De hecho, este orgullo “de lo suyo” nos indica un fuerte sentimiento de pertenencia a Barrancos. En efecto, los habitantes se sienten orgullosos de ser portugueses y no dudan en afirmarlo ante sus compatriotas, aunque muchas veces estos últimos los consideren como españoles, percepción que molesta mucho a los barranqueños. Sin embargo, éstos están conscientes de su singularidad y de ser diferentes del resto del país, factor que los llena de orgullo. Con todo, aunque muchas familias barranqueñas tienen orígenes hispanos, los habitantes no se sienten españoles, sino simultáneamente portugueses y barranqueños, o mejor dicho, “portugueses a la manera barranqueña”.

Hemos dicho que actualmente el barranqueño es una variedad mixta español/portugués caracterizada por una convivencia de sistemas fonológicos, aunque tienda cada vez más al portugués, mayoritariamente hablada por una población anciana, si bien existen jóvenes que lo usan de manera cotidiana. A ello hay que añadir que la edad, el grado de instrucción, el nivel profesional, la variable de zona y el origen del receptor tienen asimismo una gran influencia. En efecto, cuanto más edad tenga el hablante, más tiempo fuera haya estado, más contacto con el portugués haya tenido y cuanto más alto sea el grado de instrucción y el nivel de educación, menos “puro” será su barranqueño y con menor carácter hispano. Además, si su interlocutor es un compatriota luso, el hablante hablará (o por lo menos intentará hacerlo) en portugués “correcto”.

Sabemos que, a medida que los tiempos cambian, las antiguas generaciones van desapareciendo, dejando lugar a las nuevas que disfrutarán de una mejor educación, de puestos de trabajos más altos y que viajarán fuera de Barrancos más frecuentemente, estando así en contacto permanente con el portugués, lo que tiene como consecuencia que el barranqueño se encuentre en riesgo de extinción. Sin embargo, existen personas que escapan a esas reglas y que, gracias al orgullo que hemos mencionado y por amor a sus raíces, siguen hablando en barranqueño en una situación de diglosia, es decir, utilizándolo sólo en contextos informales, dentro de la familia o con amigos de la localidad, independientemente de su edad, grado de instrucción o nivel profesional. Dicho de otro modo, pueden pasar del portugués alentejano o estándar al barranqueño (y a veces al español según los interlocutores), aunque no de manera nítida, sino gradualmente. Esos mismos hablantes sienten mucho orgullo por su identidad, tan portuguesa como barranqueña, y por su dialecto, que quieren perpetuar y proteger a toda costa.

Es gracias a esas personas, y a sus esfuerzos y empeños para proteger su dialecto, que nos aventuramos a afirmar que el barranqueño seguirá siendo hablado durante aún mucho tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Manuel: *Manual de dialectología hispánica*. Barcelona: Ariel, 1996.
- Clancy Clements, Joseph/ Amaral, Patrícia/ Luís, Ana Rita: «El barranqueño: una lengua de contacto en Iberia», *Estudios portugueses: Revista de filología portuguesa*, 7 (2007), pp. 37-46, https://www.academia.edu/26929658/El_barranque%C3%B1o_una_lengua_de_contacto_en_Iberia (consultado 17-XIX-2019).
- «Spanish in Contact with Portuguese: the Case of Barranquenho», en: Díaz-Campos, Manuel (ed.): *The Handbook of Hispanic Sociolinguistics*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2011, pp. 395-417.
- García Mouton, Pilar: *Lenguas y dialectos de España*. Madrid: Arco/ Libros, 2007.
- Kireva, Elena: «El español hablado en Olivenza: ¿una variedad en vías de asimilación al estándar?», *Estudios de Lingüística del Español*, 37 (2016), pp. 235-262, <http://infoling.org/elies/37/elies37-13.pdf> (consultado 28-X-2018).
- Larrosa Barbero, Miriam: «Metodología sociolingüística», *Anuario de Lingüística Hispánica*, 19-20 (2003-2004), pp. 141-178, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1708831> (consultado 13-XI-2019).
- Lasarte Cervantes, María de la Cruz: «Innovaciones metodológicas y nuevos objetivos en sociolingüística», *Interlingüística*, 16 (2006), pp. 1-10.
- Leite de Vasconcelos, José: «Da fala de Barrancos», *Boletim de Filologia*, 6 (1939), pp. 159-177.
- *Filologia barranquenha, apontamentos para o seu estudo*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1955.
- Lindley Cintra, Luís Filipe: «Nova proposta de classificação dos dialectos galego-portugueses», *Boletim de Filologia*, 22 (1971), pp. 81-116, <http://cvc.instituto-camoes.pt/hlp/biblioteca/novaproposta.pdf> (consultado 5-X-2018).
- Navas Sánchez-Élez, María Victoria: «El barranqueño: un modelo de lenguas en contacto», *Revista de Filología Románica*, 9 (1992), pp.

- 225-246, <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM9292110225A/12611> (consultado 5-X-2017).
- «Factores lingüísticos y extralingüísticos que determinan la alternancia de las variantes de "s" en un dialecto luso-español, el barranqueño», *Revista de Filología Románica*, 1, 14 (1997), pp. 391-410, https://www.researchgate.net/publication/27574910_Factores_linguisticos_y_extralinguisticos_que_determinan_la_alternancia_de_las_variantes_de_s_en_un_dialecto_luso-espanol_el_barranqueno (consultado 5-X-2017).
- «El barranqueño, lengua oral versus lengua estándar: estado de la cuestión», *Luenga & fablas*, 19 (2015), pp. 83-89, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5520048> (consultado 5-X-2017).
- Siguán, Miquel: *Bilingüismo y lenguas en contacto*. Madrid: Alianza, 2001.
- Teyssier, Paul: *História da língua portuguesa* (trad. de Celso Cunha). São Paulo: Martins Fontes, 2014, https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/158086/mod_resource/content/1/TEYSSIER_%20HistoriaDaLinguaPortuguesa.pdf (consultado 5-X-2017).

Representación de los cuentos de la cultura popular del Siglo de Oro en el *Tesoro de Covarrubias**

Diana Cecilia Kobel

Université de Neuchâtel

Suiza

Resumen: El objetivo de esta indagación es exponer una muestra de los cuentos populares de la cultura tradicional española del Siglo de Oro, recopilados en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, obra publicada en España, en 1611. La clasificación se realizó de acuerdo con diferentes temáticas y respecto a su contenido: cuentos de mentiras, de animales, de mujeres, de leyes, dialogados y de burlas. Tales narraciones sirvieron para que el autor le diera mayor claridad a su diccionario, y para aportar ejemplos reales de los usos de las palabras que explicaba. Los cuentos populares del Siglo de Oro no solamente forman parte de la memoria popular, sino que también fueron conocidos por los eruditos, quienes los valoraron y plasmaron en sus obras literarias. El cuento, como una justificación del hablar proverbial del hombre de dicha época, es flexible en la medida en que se puede adecuar a situaciones muy diferentes.

Palabras clave: Cuento, cultura tradicional, *Tesoro*, Siglo de Oro.

Representation of the tales of the popular culture in the Golden Age period in Sebastián de Covarrubias' *Tesoro de la lengua castellana*

Abstract: The object of this research is to present a sample of the popular tales of the traditional Spanish culture of the Golden Age, compiled in the *Tesoro de la lengua castellana o española* by Sebastián de Covarrubias, whose book was published in Spain in 1611. The classification was made taking into account the different themes of the tales and their contents: tales about lies, animals, women, laws, dialogued tales and tales of mockery. Such tales were used by the author to give greater clarity to his dictionary, and to provide real examples of the uses of the words he was explaining. The popular tales of the Golden Age are not only part of the popular memory; they were also known by scholars, who praised them and included them in their literary works. The tale, as a justification of the proverbial speech of the man of this time, is flexible. By this we mean to say that it adapts itself to the context in which it is going to be applied.

* El presente artículo se desprende de la tesina de grado *La cultura tradicional en el Tesoro de la lengua castellana de Sebastián de Covarrubias*, que fue requisito para obtener el título de Máster del Arte en Idiomas y Literatura Español, en la Universidad de Friburgo, Suiza.

Keywords: Tale, traditional culture, *Treasury*, Golden Age.

INTRODUCCIÓN

El *Tesoro de la lengua castellana o española* es un diccionario integral que incluye usos locales y la lengua general existente en el Siglo de Oro en España. Es el primer repertorio monolingüe compuesto en español. Comprende los usos comunes de algunas palabras, e incluye una gran cantidad de proverbios y refranes usados en aquella época. Sebastián de Covarrubias, su autor, quiso reflejar el contexto en el cual se utilizaban las palabras. Además, contiene cuentos, relatos, juegos, recetas, etcétera. Después del *Diccionario latino-español* de Antonio de Nebrija, el *Tesoro* de Covarrubias fue el segundo diccionario más conocido en su época. Fue publicado en 1611. España gozaba de un esplendoroso surgimiento político, religioso y artístico. Los grandes logros que durante el reinado de los Reyes Católicos alcanzó el Imperio a finales del siglo XV —con el descubrimiento de América, la reconquista de Granada, la gramática de Nebrija, etc.— estaban dando sus frutos en el Siglo de Oro. Había un auge positivo en la mayoría de los aspectos de la vida en España. Esto se reflejó en un sentimiento generalizado de seguridad y de bienestar. La Corona gozaba de legitimidad y el pueblo encontraba respaldo en el imperio de Asturias. Este sentimiento favoreció de modo positivo la producción literaria.

Covarrubias nació en Toledo el 7 de enero de 1539, y murió en Cuenca el 8 de octubre de 1613. Era humanista, políglota y viajero. Sus padres fueron María Valero de Covarrubias y el licenciado Sebastián de Horozco, jurisconsulto y poeta. En 1560, su tío abuelo Juan de Covarrubias, racionero en la catedral de Salamanca, le cedió su puesto. A los 28 años se ordenó como sacerdote en Salamanca. A partir de 1579 se desempeñó como canónigo de la Catedral de Cuenca y también fue maestrescuela.

En su intención de ofrecer una amplia aclaración a algunos vocablos que recopiló en el diccionario, fue incluyendo cuentos populares del Siglo de Oro. En este artículo se recogen algunos de estos relatos. Muchos de los cuentos que contiene el *Tesoro* han sido recopilados por autores que se han dedicado a reunir cuentos y relatos populares antiguos; aquí se han clasificado especialmente por el asunto que tratan. En el *Tesoro*, por lo general, son referidos junto con un proverbio que deriva del cuento, siendo aquel la expresión usual corta que se utilizaba en

el hablar popular para no expresar el cuento completo cada vez que se quisiera traer a colación. El refrán o proverbio sigue conservando su función de símbolo de una exhortación o reflexión, que en la mayoría de casos es moral, y no pocas veces va estar relacionada con un acontecimiento histórico, real o ficticio, lo que implica nombres de personas, ciudades o simplemente lugares relacionados.

Desde la Edad Media hasta el siglo XVII, el cuento tradicional ha experimentado una oscilación en cuanto a su predilección. Estas composiciones populares relucieron durante la Edad Media, sobre todo en las literaturas francesa e italiana. En España tuvieron un verdadero auge durante el Siglo de Oro. Aparecen primero en los refraneros. Así, fueron empleados por Francisco de Espinosa, el anónimo autor de *Refranes glosados*, Hernán Núñez, Juan de Mal Lara, Sebastián de Horozco, Gonzalo Correas y Luis Galindo. Más adelante estas narraciones fueron utilizadas por los lexicógrafos Sánchez de la Ballesta y Covarrubias.

Se observa en el *Tesoro* que los cuentos son introducidos en las entradas de palabras expresadas en el respectivo relato. Pocas veces aparecen proverbios o cuentecillos que se encuentren desligados del vocablo que se explica, y generalmente al abarcarlos se registra el vocablo (o un sinónimo). En cuanto al contenido, se trata de relatos simples y cortos —comparados con las novelas cortas o con los cuentos novelados— de fácil comprensión. Estos relatos viejos son de una temática muy variada que va desde la fábula, personalizando animales, hasta los fantásticos o ficcionales, pasando, obviamente, por los cuentos de arrieros, campesinos, etc., que describen historias o anécdotas sobre la gente humilde en sus labores cotidianas. Entre las narraciones que aportó el *Tesoro* imperan los cuentecillos de animales y los que reseñan personajes corrientes o paisanos.

En el presente estudio se extraen del *Tesoro* las recapitulaciones que he considerado pertenecientes a la cultura tradicional española. Se trata, pues, de un pequeño compendio de “retazos” y símbolos de una extraordinaria y rica cultura, siendo ésta, por ende, difícil de compendiar en su universalidad en un único estudio. Se han dejado agrupados los cuentos populares del Siglo de Oro que el autor utilizó para dar mayor claridad y para aportar ejemplos reales a las explicaciones que anotaba. Estos relatos vienen acompañados de sus correspondientes proverbios. Se realizó la clasificación de cuentos con diferentes temáticas: de mentiras, con mujeres, dialogados, de chistes, entre otros.

CUENTOS DE MENTIRAS O ENGAÑOS

Los cuentos de mentiras son fórmulas de narraciones en las cuales se hacen exageraciones, engaños, falsedades, etc. En general, se falta a la verdad o a la realidad. Este tipo de cuentos fue muy popular durante el Siglo de Oro, y tuvo una sorprendente acogida en las obras literarias. Su uso era normal en el teatro de finales del siglo XVII. Así, hay cuentos de mentiras en misceláneas, cartas jocosas, diálogos, novelas, comedias y entremeses¹. Eugenio Salazar estableció una tipología de este modelo de cuentos, distinguiendo diferentes categorías de mentiras (mentiras propiamente dichas, no verdades, patrañas, bogas y trufas). Para Chevalier, dicha clasificación es interesante desde el punto de vista lexicográfico, porque, según afirma, Salazar “es el único en definir concretamente las *bogas* que son *mentiras de fuerzas*”. Sin embargo, las clases de mentiras expuestas en el siglo XVI por Salazar no permiten distinguir claramente entre las *no verdades* y las *trufas* de las *patrañas*². Chevalier se acoge a los tipos de cuentos de mentiras definidos en la clasificación internacional de los cuentos folclóricos. Con esta ilustración, observemos los cuentos clasificados como *cuentos de mentiras* (tabla 1).

Tabla 1. Cuentos de mentiras

Ej.	Fórmulas de narraciones	Explicaciones
1	<i>Los gallos de Santo Domingo de la Calzada, que todos son blancos</i> (s. v. blanca)	El cuento del peregrino ahorcado, que sobrevive a la pena y la posterior resucitación del gallo y la gallina. Un joven que condenado a la horca y después de haber pasado por dicha pena, no fallece; gracias a las fervientes oraciones y súplicas de sus padres, quienes ruegan al Santo por la vida de su hijo.
2	<i>Achicá, compadre, y llevaréis la galga</i> (s. v. achicar).	“Un cazador pidió a otro su galga para ir a matar una liebre tan grande como un becerro; respondióle que, siendo tan grande, no la po-

¹ Chevalier, Maxime: *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.

² *Ibidem*, p. 67.

		<p>día matar su galga, y así fue poco a poco comparándola a res menor, y él repitiéndole: 'Achicá, compadre, y llevaréis la galga', hasta que vino a achicar tanto, que confesó ser del grandor que las demás liebres, y de allí quedó el proverbio" (s. v. achicar).</p> <p>Veamos la variante del cuento en la entrada <i>galgo</i>:</p> <p>"Un labrador, viniendo del campo, dijo a otro vecino suyo le prestase su galga para ir a matar una liebre que había visto echada, tan grande como un becerro. El otro le dijo que su galga no podría matar animal tan grande. El buen hombre fuese moderando, y decía que no sería sino como un carnero; y fue abajando a cordero y cabrito. Y cada vez que se moderaba le decía el vecino: Achicá, compadre, y llevaréis la galga; hasta que al cabo confesó que era de la forma y tamaño de las demás"³.</p>
3	<i>Uno piensa el bayo, y otro el que le ensilla (s. v. bayo).</i>	<p>Hay una especie de cuento en la explicación de este proverbio: "el dueño habíale vendido y ensillábale para entregársele, y él pensaba que solo era para sacarle a pasear y volverle al pesebre regalado".</p>
4	<i>Coma mi mula y cene yo, siquiera para, siquiera no (s. v. nómina).</i>	<p>"Un burlador destes, con una nómina que dio a la huésped que estaba de parto, afirmando que le tendría muy bueno y le pudo tener a caso, diéronle muy bien de cenar y recaudo a su mula, y de mañana hizo su viaje; queriendo después por curiosidad ver lo que dentro estaba escrito, hallaron una cédula que decía: 'coma mi mula y cene yo, siquiera para, siquiera no'".</p>
5	<i>Por vos cantó el cuclillo (s. v. cantar, cuclillo).</i>	<p>"Dos amigos, habiendo salido al campo, oyeron cantar un cuclillo, ave de mal agüero para los casados celosos y necios; persuadidos a</p>

³ Galgo es una especie de perro cazador.

		<p>que por alguno de los dos había cantado, vinieron al lugar y pusieron por juez otro amigo de ambos, y sobornáronle cada uno por su parte de secreto, y tomando tiempo para sentenciar la causa, otro día, estando juntos les hizo una plática muy discreta, afeádoles la causa y su liviandad en creer en agüeros vanos, y llegando al fallo, dijo que el cuclillo no había cantado por ninguno de los dos sino por él, y en provecho suyo, porque le habían regalado muy bien, y así lo tomaba a su cuenta y tenía el canto del cuclillo por mejor que el del cisne cuando quiere morir, con que se pasó en chacota" (s. v. cantar).</p> <p>Observemos la variación en el cuento:</p> <p>"Tuvo origen en que dos casados, saliendo al campo, oyeron cantar un cuclillo, y hubo entre ellos diferencia por cuál de los dos había cantado; vinieron a su lugar y pusieron por juez árbitro un tercero; él, tomando a cada uno aparte, les dijo que le enviasen un buen presente y juzgaría en su favor hicieronlo así, y a la mañana con toda solemnidad pronunció la sentencia, diciendo que el cuclillo había cantado por él, y no por ellos, atento que le habían enviado muy buenas propinas, y declaraba quedar el uno y el otro con todo su honor, y los daba por libres. Contentó la sentencia y quedó en proverbio" (s. v. cuclillo).</p>
6	<p><i>Varita, varita, por la virtud que Dios te dio, que hagas esto o estotro, etc.</i> (s. v. vara).</p>	<p>"Las viejas, cuando entretienen los niños contándoles algunas patrañas, suelen decir que cierta ninfa con una vara en la mano, de oro, hace maravillas y transmutaciones, aludiendo a la vara de Circe, encantadora. [...] Alude también al adagio antiguo: <i>Virgula divina</i>, cuando en la comedia o tragedia estaban las cosas tan revueltas que era necesario entreviese algún dios que con esta vara los aquie-</p>

	tase, declarando algún misterio y cosa que hasta allí les era encubierta” (s. v. vara, las cursivas son propias).
--	---

En el caso del ejemplo 1, Covarrubias define *conseja* como “la maraña o cuento fingido que se endereza a sacar della algún buen consejo, de donde tomó el nombre de conseja”. En la definición de *conseja*, Chevalier indica dos categorías: antiguas y modernas. La de este ejemplo, de la tradición milagrosa de Santo Domingo de la Calzada, es una conseja antigua que se difundió también durante el siglo XVII, claramente susceptible de catalogar como perteneciente a las leyendas y milagros relacionados con el camino jacobeo. Hay varias versiones del cuento y la atribución del milagro varía de una versión a otra (entre el Apóstol Santiago y Santo Domingo de la Calzada).

El dicho, que Covarrubias deja en la entrada *blanco*, se refiere, pues, a esta ciudad que se encuentra en La Rioja: el Camino a Santiago de Compostela, que forma parte de la ruta de peregrinación. Al Santo se le atribuyen muchos milagros y en la hagiografía figura como uno de los más conocidos y milagrosos en relación con el camino jacobeo.

Al respecto del ejemplo 2, algunos cuentos se encuentran repetidos en varias entradas. Covarrubias los va introduciendo por una palabra o por otra (que contiene el refrán o proverbio). En cada artículo que los repite hay una pequeña alteración, pero conservando el sentido de la narración. En la entrada *achicar* la explicación del proverbio —que Covarrubias cataloga como vulgar— es la siguiente: “cuando uno miente a lo largo y desmesuradamente. El porqué se dijo cada uno lo cuenta como se le antoja [...]. Se entiende en el sentido de mermar en la exageración”. En *galgo* el cuentecillo es explicado únicamente así: “De allí quedó este proverbio cuando uno se alarga a mentir, diciéndole que se *reporte*”, donde tal vez en lugar de *reporte* se quiso decir *recorte*.

Para el caso del ejemplo 3, el cuento representa una ocurrencia personal. Puede ser que de este proverbio existió un relato, el cual el autor solamente refiere. A pesar de ser una mención, consta de los elementos principales que constituirían un cuento: los personajes —un hombre que es el dueño y el bayo (que es una especie de caballo)—. Hay una sucesión de acciones con trama: una es la venta previa que el hombre había hecho del caballo; otra, la tarea que en ese momento realizaba de ensillar el bayo, y por último, el pensamiento que este tenía de que le

ensillaban para pasearle y volver al “pesebre regalado”. Covarrubias hace de relator omnisciente que conoce tanto los sucesos como los sentimientos y pensamientos de los personajes (del bayo). Asimismo, aporta el espacio en el cual se despliegan los hechos. No es raro encontrar en el *Tesoro* este tipo de acotaciones del autor, que permiten determinar con claridad si estamos frente a restos arqueológicos de lo que fue un cuentecillo o relato tradicional, una costumbre o una anécdota de la vida real. Es un cuentecillo fabulado.

El cuento del ejemplo 4, al igual que el proverbio, deriva de una costumbre muy antigua que consistía en cargar unas bolsitas cerradas con nombres de santos y oraciones. Los que las poseían vivían con la confianza de no morir en situación de desventura y la certeza de que conocerían la fecha de su muerte. Posiblemente con otro nombre existen en Sudamérica una especie de amuletos que también, como las nóminas, se llevan en una bolsita de tela sellada y su contenido y sentido son diversos, según la superstición.

Del cuento del ejemplo 5 se infiere que un tercero puede llegar a sacar provecho por la oposición entre dos personas. En los dos artículos del *Tesoro* en los cuales se encuentra este cuento, a pesar de las variaciones en los personajes, se observa que el proverbio se aplica a dos personas que tienen vínculos estrechos, bien sea de amistad o de matrimonio. Por eso intentan valerse de otro para resolver lo que a ellos les corresponde, y este tercero no toma partido en la diferencia, sino que asume una posición neutral, con lo que obtiene un beneficio. Las enseñanzas pueden ser diversas: no es conveniente creer en agüeros, como lo anota Covarrubias; intentar resolver las controversias solamente entre las personas implicadas, y, por último, sobornar al juez, que debe ser ecuánime, no es correcto.

Con respecto al cuento del ejemplo 6, se refleja otra faceta de los relatos populares, el semblante mágico y fantástico que también formaba parte del folclor popular durante el Siglo de Oro español, pero cuyos orígenes se debe buscar en los siglos anteriores. Muchos de estos relatos fueron más prolíferos en el teatro. En este ejemplo y sus dos versiones se observa claramente la evolución del cuento como sustento del proverbio y en dos contextos bastante diferentes.

CUENTOS CON ANIMALES

Las narraciones en las cuales se incluye en el repertorio de personajes animales con características de personas son fábulas

o tienen bastante similitud con ellas. En ocasiones el autor deja la explicación moral al principio, después del proverbio. Algunas de estas fábulas han sido utilizadas en obras como el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, así que no todas las narraciones son originarias del Siglo de Oro. También hay en el *Tesoro* muchas composiciones que fueron populares durante la Edad Media (tabla 2).

Tabla 2. Cuentos con animales

No.	Fórmulas de narraciones	Explicaciones
1	<i>¿Quién echará el cascabel al gato?</i> (s. v. gato)	“Hay algunos que dan consejos impertinentes contra los que son más poderosos, que no les darán lugar a que los ejecuten. Y es esta la fábula, que se juntaron los ratones para tomar consejo qué remedio tendrían contra el daño que les hacía el gato. Hubo diversos pareceres, y uno entre los demás, que presumía de sabio, dijo: ‘No hay mejor remedio que echar al gato un cascabel, y así echaremos de ver cuando viniere por su sonido’. Pareció a todos muy bien, pero llegado a quién iría a echársele, no hubo nadie que se atreviese; y así el consejo quedó por impertinente y bachillería necia”.
2	<i>Allá va Sancho con su rocino</i> (s. v. Sancho).	“Dicen que este era un hombre gracioso que tenía una haca, y donde quiera que entraba la metía consigo; usamos este proverbio cuando dos amigos andan siempre juntos” ⁴ .
3	<i>Torquemada y su asno</i> (s. v. asno).	“[...] de los que dondequiera que vayan lleven en su compañía un necio pesado; y nació de que Torquemada era aguador, y pasando por una calle aguijando a su asno con muchos palos, le dijo un señor que se compadeciese de aquel animal, y quitando su caperuza, le dijo: ‘Yo haré lo que v. s. me manda, que no

⁴ Este relato lo he dejado en la clasificación de cuento por tratarse de una anécdota sobre la cual pudo existir o existe un cuento que desconozco.

		<p>pensé tenía mi asno parientes en la Corte'. Cayole en gracia y trújolo a su casa, y salió lindo oficial de placer, teniendo ración para sí y para su asno, con que no le trabajase. Llévabale donde quiera que iba consigo, previniendo dijese estaba allí Torquemada y su asno". Este cuento tradicional es recogido por autores como Timoneda y Santa Cruz⁵.</p>
4	<p><i>Zurrar a uno la badana</i> (s. v. badana).</p>	<p>Es un dicho que se utiliza cuando le han tratado mal, o de obra o de palabra. <i>Badana</i> es un "cuero adobado muy blando y de poca dura". <i>Badilazo</i> es el golpe que el cocinero suele dar con el badil a los perros que se le entran en la cocina. En el <i>Tesoro</i> el autor nos refiere un cuento para este vocablo:</p> <p>"En cierto palacio de señor que hacía plato, acudió un hombre de placer, y tratáronle tan mal que él salió dando voces y diciendo que en su vida pondría más los pies en aquella casa, y dentro de pocos días volvió al regosto; y maravillándose algunos de que tornase, les dijo el señor: 'Hágoos saber que he considerado algunas veces que mi cocinero sale tras un perro goloso de la vecindad dándole muchos badilazos, y según los golpes que recibe y los aullidos que sale dando, pienso que no ha de volver más acá, y envío a reñir al cocinero, y a tercero día oigo la misma pendencia; y es que la gula y la hambre le hacen olvidar todo lo pasado, y así ha hecho agora este'. Cosa es que no pocas veces debe pasar en la corte".</p>
5	<p><i>Cuando la zorra anda a caza de grillos, no hay para ella ni para sus hijos</i> (s. v. grillo).</p>	<p>"Hay una fábula de la zorra, que un día fue a caza de grillos; y cuando pensaba le tenía debajo de sí, sonaba en otra parte, y con esto anduvo perdida toda una noche, hasta que de</p>

⁵ Los datos sobre recopiladores de cuentos han sido tomados de los libros de Chevalier que se exponen en las referencias de este texto.

		cansada y corrida lo dejó, y dio ocasión al proverbio”.
6	<i>Los perros de Zurita</i> (s. v. perro).	“Los perros de Zurita’, este es un refrán común, y dicen haber nacido de que un alcaide de Zurita tenía unos perros muy bravos que estaban de día atados, y soltándolos a la noche, no hallando a quien morder, se mordían unos a otros”.

El ejemplo 1 es un cuento popular del Siglo de Oro, usado por Lope de Vega en *La esclava de su galán*. Hay otras versiones españolas como la del *Libro de los gatos, Fabulario, Amades, Más de 21.000 refranes*⁶. Este cuento refiere la ejecución de una tarea de dificultad, siendo beneficiosa para todo un grupo, no hay ninguno de sus miembros que se atreva a adelantarla.

En el caso de los ejemplos 2 y 3, los dos proverbios con sus respectivos cuentos tienen casi el mismo sentido. Se trata de alguien que siempre va con su protegido, amigo o compañero. Tal vez era normal que los señores o caballeros solían salir en compañía de un plebeyo, quien era inferior en inteligencia y en posición social. La metáfora del *rocino* y del *asno* como acompañante del hombre indica la jerarquización entre los dos individuos, pero también la asistencia que el *asno* normalmente presta a su señor. La degradación del acompañante no es del todo negativa; corresponde a la forma jocosa con que se representaban las situaciones cotidianas durante el Siglo de Oro.

En el ejemplo 4 se nota que Covarrubias gozaba de un amplio conocimiento de la vida cotidiana española en diferentes ámbitos. En su diccionario se ve también parte importante de la historia peninsular: acontecimientos de antes y durante el Siglo de Oro. En el ejemplo se deja ver parte de los vicios de la sociedad, originados en la división social; aspectos que desafortunadamente sobreviven en las sociedades que la monarquía española influyó.

Para el ejemplo 5, Covarrubias no deja ninguna explicación de la fábula, pero la presenta en el artículo de la entrada *grillo*, Insecto que atraca las plantas y el macho hace un ruido grave en las noches. Aquí hay una riqueza de símbolos, que permite variadas e interesantísimas interpretaciones. Las composiciones

⁶ Covarrubias y Orozco, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana, 2006.

folclóricas relatan las diferentes facetas de la sociedad, también las carencias y los sentimientos bajos van a encontrar aquí su simbolización. Lo podemos explicar: cuando uno, estando en necesidad, pide o busca favores de algún otro que no tiene ninguna intención de ayudarlo o, buscando la solución a sus dificultades, se desvía.

El ejemplo 6 expone un cuento simple que el autor tuvo que conocer. Lo agregó también en la entrada *Zorita*. Denuncia la maldad entre los miembros de una misma comunidad. Lo asoció con un cerco que se puso en Zorita donde había unos perros guardianes. En la misma entrada deja un relato histórico ocurrido durante el siglo XII, según el cual un hombre que pertenecía a este castillo mató a un toledano y al alcalde Lope de Arenas a traición, quien lo había criado y era su amo. Se dice que el rey se aprovechó de la traición, pero le mandó a sacar los ojos al traidor. Por la forma como Covarrubias narró el acontecimiento “real”, dejándole enseguida el refrán y el origen que este pudo tener, se puede concluir que ese proverbio pudo nacer de dicho relato histórico, aunque él no los conecta (únicamente los deja juntos).

CUENTOS CON MUJERES

Así como la literatura de los siglos XVI y XVII describe diferentes ideas estereotipadas acerca de la mujer de esa época, también es evidente que el pueblo poetiza la figura femenina del Siglo de Oro, a partir de su expresión en refranes, proverbios, dichos y cuentos tradicionales. Azorín Fernández (2011) ha hecho una inmersión en el tratamiento que recibe el universo femenino en el *Tesoro*. De este modo, ha analizado el conjunto de los contextos en que aparece la palabra *mujer* en plural. La autora concluye que “se presenta un uso ideológicamente marcado”⁷. Se refiere a que en la mayoría de los casos encontró que el autor hace inferencias en las que expone su opinión respecto a las mujeres.

Ésta es una discusión que se encuentra presente en España desde el siglo XV en obras doctrinales tanto de carácter misógino como profeministas. Algunos ejemplos son la *Reprobación del amor mundano*, del Arcipreste de Talavera; *Repetición de amo-*

⁷ Azorín Fernández, Dolores: «Ideología y diccionario. La mujer en el imaginario social de la época a través del Tesoro de la lengua castellana o española de Covarrubias», *Boletín de la Real Academia Conquense de Artes y Letras*, 6 (2011), pp. 111-130, citamos p. 124.

res, de Luis de Lucena; *Tratado en defensa de virtuosas mugeres*, de Diego de Valera; el *Libro de virtuosas e claras mugeres*, de Don Álvaro de Luna, entre otros⁸. En la tabla 3 se presentan los ejemplos con cuentos de mujeres. Más que en las otras clasificaciones, estos se ambientan en la cocina, con alimentos o utensilios de cocina.

Tabla 3. Cuentos con mujeres

No.	Fórmulas de narraciones	Explicaciones
1	<i>Regostose la vieja a los bledos, y no dejó verdes ni secos</i> (s. v. bledos).	“Conociendo su calidad, una vieja no los quería comer pero, importunada, como los halló tan sabrosos con el guisado, comiéselos todos sin dar parte a los que la habían convidado, y de allí adelante los buscaba y procuraba traer para guisar tales cuales, y de allí nació el refrán: <i>Regostose la vieja a los bledos, y no dejó verdes ni secos</i> . Y lo explica así: ‘Aplicase a los que en los principios no arrostran a una cosa, y después la apetecen en demasía’” (cursivas nuestras).
2	<i>¿A la borracha pasas?</i> (s. v. borracha)	“En cierta comunidad, yendo por orden de uno en otro dando de beber, faltaron la orden, olvidándose de una dueña amiga del vino; y ella dijo al que llevaba el jarro: ‘¿A la borracha pasas?’ Otros quieren que el <i>pasas</i> no sea verbo, sino nombre, y valdrá tanto como decir, al borracho no le deis cosas dulces, como son las pasas, sino cosas saladas y picantes que despiertan la gana de beber”.
3	<i>Muerte de suegra, dolor de codo, que duele mucho y dura poco</i> (s. v. codo).	“Muchas nueras harán cuenta que pierden madres, si son tratadas de ellas con amor”.
4	<i>Al freír de los huevos lo veréis</i> (s. v. freír, güevo).	“Un ladrón entró en una casa, y no halló qué hurtar más a mano que una sartén; y cuando salió, preguntole el ama: ‘¿Qué lleváis ahí,

⁸ *Ibidem*, p. 127.

		hermano?' El otro le respondió: 'al freír de los huevos lo veréis'; y fue así, que no la echó menos hasta que tuvo necesidad de freír unos huevos".
5	<i>Tomá fruta, Locía, y dábale sartenazo (s. v. freír).</i>	"Una recién casada de aldea habíase criado en la ciudad, y estando preñada antojósele un poco de fruta de sartén, y díjosele a su marido; el villano arrebató de la sartén y dióle con ella muchos sartenazos, diciendo: 'Tomá fruta, Locía'; y así quedó en proverbio".
6	<i>Donde os comieron la carne, que os roan los huesos (s. v. carne).</i>	"De este proverbio se dice: 'esto oí a una mujer, que habiéndose ido su marido siendo mozo por el mundo, rehusaba el admitirle cuando volvió a casa, viejo y pobre'".
7	<i>Callar como negra en baño (s. v. baño).</i>	"Del que disimula y calla sin responder a las palabras ocasionadas para enojarse; y nació de que en las tierras calurosas donde se usan los baños, en algunas son distintos los de los hombres de los de las mujeres, y en otras señalan días diferentes, pues entre las demás que entran al baño, el cual está obscuro y sin luz, entrando alguna negra, aunque las demás mujeres le digan alguna cosa o la pregunten, no dice palabra ni responde, porque siendo conocida no la echen afrentosamente y le digan palabras pesadas, o hagan burla della, como decirle: '¿Para qué va la negra al baño, si blanca no puede ser?' (s. v. baño).
8	<i>No digáis después: vieja fue y no se coció (s. v. viejo).</i>	"No digáis después: vieja fue y no se coció: descuidose de poner con tiempo la olla una mujer, y habiendo echado en ella una gallina, a la hora del comer se excusó con su marido diciendo que la gallina era vieja, y por eso estaba dura. Expresa el autor que este refrán 'es muy usado en el reino de Toledo'".

En el cuento del ejemplo 1, la “vieja” pensaba que los bledos estaban desabridos, pero resulta que estaban muy bien condimentados; a ella le encantaron hasta tal punto que tomó la receta para prepararlos ella misma. Covarrubias encaja el cuento muy espontáneamente después del significado de la palabra *bledos*, las especies de ellos, el uso o la consecuencia que producen en el cuerpo al ingerirlos —molifican el vientre—, y, por supuesto, deja también la mejor manera de prepararlos para evadir la falta de sabor que los caracteriza. Todos los detalles anteriores le sirven de introducción al cuento y al refrán que le siguen. A pesar de lo breve del artículo, es muy completo, y el proverbio con su correspondiente cuento es presentado como centro del concepto.

Para el caso del relato del ejemplo 2, el personaje principal tenía que ser una mujer, si se tiene en cuenta la idiosincrasia del pueblo español y el imaginario social sobre ellas en el Siglo de Oro. El vino les sienta a los hombres tanto que no les causa ninguna perturbación. Lo contrario ocurre con la mujer. La que se allega a esta costumbre era catalogada de “una dueña amiga del vino” que no logra contrarrestar los efectos del alcohol, y se va emborrachar; esto la convierte en objeto de burla. Covarrubias es recurrente en el tratamiento despectivo hacia la mujer en su diccionario. No obstante, esta premisa no debe considerarse como completamente cierta, pues expone asimismo lo que es una situación normal y propia del siglo en que le tocó vivir. Las expresiones “la vieja” y “la borracha” seguramente no fueron inventadas por el autor, sino recogidas —como la mayor parte de sus dichos y refranes— de la auténtica cotidianidad.

El proverbio del ejemplo 3 proviene de un relato tradicional popular también en el Siglo de Oro. Se encuentra en el *Vocabulario de refranes* de Correas, y existen algunas otras versiones en *Filosofía vulgar*, de Mal Lara; *Floresta*, de Santa Cruz, y *El donado hablador*, de Jerónimo de Alcalá Yáñez⁹.

En el ejemplo 4, cada circunstancia podía constituir una oportunidad para educar, guiar o por lo menos para dar una enseñanza a todos. Así explica el autor:

Este refrán nos da a entender que, si con tiempo no prevenimos y estamos advertidos de lo que nos conviene para conseguir nuestro intento, tomando el consejo de los sabios y cuerdos, que llegada la

⁹ “Suegra ninguna buena; hícela de azúcar, y amargóme; hícela de barro, y descalabróme”. Tomado de Chevalier, Maxime: *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1983, p. 258.

ocasión, echaremos de ver la falta que nos hace no haberlo creído (s. v. güevo).

Es una manera de burlarse de alguno cuando con descuido pregunta lo que prestó, en ocasión verá, echando de menos lo que le falta: “al freír de los huevos lo veréis”.

Respecto al ejemplo 5, se debió sacar este proverbio para referirse a quien pide lo que no ha de recibir. Es un cuento muy divulgado y tiene sus equivalentes con diferentes variaciones —conservando la esencia, en Latinoamérica—. El hecho de haber sido criada en la ciudad es un símbolo que le imprime un poco de orgullo a la mujer, y por este motivo recibe los golpes con la sartén. En algunas versiones no son golpes sino regaños de otras aldeanas que le van a dar a conocer cómo es la vida en el campo, porque al parecer lo ha olvidado.

En cuanto al ejemplo 6, en el *Tesoro* son normales las anécdotas de la vida del autor, que utiliza para darle autenticidad y realismo a sus explicaciones. No se sabe si es un cuento popular que existía o fue sólo una anécdota que escuchó el autor.

En el ejemplo 7 es evidente cómo el autor va relatando las costumbres, los usos y el modo de vida de su época.

En el caso del ejemplo 8, es normal en ocasiones hallar el dato de la ubicación geolingüística de los proverbios que deja en el diccionario. En algunos refranes será normal, como en éste, que para indicar un objeto no se use el nombre que le corresponde a dicho sujeto, sino un adjetivo que revela de qué se está hablando. Las personas al mencionar el refrán no debían decir la palabra *gallina*, y en su lugar decían “vieja...”, y todos entendían. La gallina ponedora vive más de un año en patio y cuando deja de poner y se va aprovechar, su carne es dura por lo vieja.

CUENTOS DE LEYES, REGLAMENTACIÓN CIVIL Y CONSUECUDINARIA

Considerando la costumbre, como lo es, una fuente de derecho, muchos de los refranes y proverbios que recoge el *Tesoro* están ligados a normas civiles del derecho español. En *El Refranero castellano en la Edad Media*, Bizzarri dedica una sección a “las formas primitivas del derecho”¹⁰. El autor muestra ejemplos de refranes castellanos que se encuentran asociados con las

¹⁰ Bizzarri, Hugo: *El refranero castellano en la Edad Media*. Madrid: Laberinto, 2004.

normas civiles vigentes en ese entonces en España, en especial refranes que en textos medievales se utilizaban en un contexto jurídico¹¹. En esta sección se dejan algunos refranes, con sus respectivos cuentos, que se pueden conectar con normas de derecho civil (tabla 4).

Tabla 4. Cuentos de leyes, reglamentación civil y consuetudinaria

No.	Fórmulas de narraciones	Explicaciones
1	<i>Hable Burgos</i> (s. v. burgos).	“Tuvo principio el proverbio de ‘Hable Burgos’, etc., de que en Alcalá de Henares el rey don Alfonso el XI tuvo unas Cortes el año mil y trescientos y cuarenta y nueve, y entre los procuradores de Cortes de Toledo y Burgos, hubo gran competencia cuál tendría el primer lugar y hablar primero, y ambas partes alegaron sus derechos, y se hizo proceso; mas el rey lo atajó con decir: ‘Yo hablo por Toledo, y Toledo hará lo que yo le mandare: hable Burgos’. Con esta industria y moderación se apaciguó la contienda, tomando por medio que Burgos tuviese el primer asiento y el primer voto, y que a Toledo se le diese un lugar apartado de los demás, enfrente del rey, y que Toledo fuese nombrado primero por el rey en la forma dicha: ‘Yo hablo por Toledo’” (s. v. burgos).
2	<i>¿No veis con qué prisa se pone aquel hombre la camisa? Pónsela con tanta que se le ha vestido sobre el jubón</i> (s. v. camisa, jubón).	“Acababan de azotar a uno, y desterrándole, se le dejaron a la puerta de la ciudad, y él con gran diligencia poníase su camisa; de dos que se hallaron cerca, dijo el uno: <i>¿No veis con qué prisa se pone aquel hombre la camisa?</i> , el otro respondió: <i>Pónsela con tanta que se le ha vestido sobre el jubón</i> , y era el de azotes que se le acababan de pespuntar” (s. v. cami-

¹¹ *Ibidem*, pp. 124-125.

		sa, jubón, las cursivas son propias).
3	<i>No por el güevo sino por el fuero</i> (s. v. güevo).	“[...] impuso un señor a sus vasallos por reconocimiento un güevo, y ellos pleiteáronlo y gastaron sus haciendas en defenderse, y diciéndoles que cómo por tan poca cosa aventuraban tanto, respondían que no lo hacían por el güevo sino por el fuero”.
4	<i>Hablara yo para mañana</i> (s. v. hablar).	“[...] del que viendo que se trata de su negocio, no alega de su justicia. Aplican este dicho a un gobernador, que habiendo mandado ahorcar a uno, cuando ya tenía la sogá a la garganta le llamó al oído en secreto y le aseguró cantidad de coronas, que tenía que darle; entonces el señor gobernador dijo en alta voz: ‘Hablara yo para mañana, si sois de corona, no quiero yo quedar descomulgado’; y volviéronle a la cárcel”.
5	<i>Aunque me cortaron las faldas, largas me quedaron las mangas</i> (s. v. manga).	“Cuentan haberlo dicho un señor que le habían quitado un pedazo de su hacienda, siendo ella toda mucha”.
6	<i>Hablar ad efesios</i> (s. v. adefesio, Éfeso)	“Hubo entre los efesios un varón consumado en virtud, letras y valor de ánimo llamado Hermodoro [...] y con sus buenas partes ganó tan gran opinión en su república, que el pueblo le respetaba y obedecía con tanta veneración que engendró envidia en los ánimos de los demás que pretendían señorear y tiranizar la patria. Y a esta causa determinaron calumniarle y disfamarle, publicando trataba alzarse con ella y persuadieron al pueblo se ejecutase en él la ley del ostracismo, de la cual usaban los atenienses, desterrando por ella a los más virtuosos y valerosos, cobrándoles miedo, en lugar de haberles de pagar con mucho amor y agradecimiento. Pues como se persuadieron a que Hermodoro quería tiranizar la república, no embar-

		<p>gante que él pretendiese desengañarlos y darles a entender la verdad, jamás le dieron oídos y todo cuanto él y algún otro bien intencionado les decía, o no lo querían oír o les parecía disparate y fuera de propósito”.</p>
--	--	--

En el ejemplo 1, es el rey quien decide la situación del que debe hablar primero en las cortes. En ese entonces, al presentarse una contienda entre dos partes, se procedía a dar el derecho a cada una de ellas para alegar sus razones y así concluir con una decisión del rey. Era un sistema absolutista en el cual el rey ejercía todos los poderes públicos. Esto cambió en el siglo XVIII, cuando se abolió el *Ancien régime* con la Revolución francesa, y se pudo establecer una real división de los poderes del orden público —en ejecutivo, legislativo y judicial—. En España, durante el Siglo de Oro, era común la existencia de consejos directamente sometidos al rey y sobre los cuales residía el poder civil y judicial. El rey también se servía de secretarios que lo apoyaban en los diferentes negocios del Estado¹².

Para el ejemplo 2, el azote y el destierro fueron penas para los condenados por alguna falta civil o religiosa. Este refrán es uno de los pocos en forma de plática en el *Tesoro*. La narración, en este tipo de relatos populares, gozaba de mayor predilección que los diálogos. Aunque se presentan modificaciones en las dos entradas (en camisa y en jubón), el autor conservó el estilo dialogado y la esencia del cuento en ambas.

Con el cuento del ejemplo 3 vale recordar la estratificación social de España durante los siglos XVI y XVII. La colectividad estaba dividida así: a) clero, b) nobleza, c) clase media o burguesía, d) letrados, e) milicia, f) campesinos, g) plebe, h) gente del hampa y germanía¹³. Los campesinos estaban sometidos a la burguesía por no ser propietarios de las tierras. Debían trabajarlas y se les permitía pastorear sus ganados en ellas, recibiendo pocos beneficios. El cuento puede ser originario de la Edad Media, pero se adecuaba también al Siglo de Oro y hace referencia a la defensa o lucha que las personas pueden llegar a hacer por su dignidad. La clasificación de este corto relato en este tipo de cuentos se debe al significado de la palabra *fuero*, cuya aplicación es especialmente legal. El *Tesoro* la explica: “Vale tanto

¹² Véase Pfandl, Ludwig: *Introducción al Siglo de Oro: cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Viso Libros, 1994, pp. 65-75.

¹³ *Ibidem*, pp. 96 y ss.

como ley particular de algún reino o provincia; y así decimos los fueros de Aragón”.

Con respecto al ejemplo 4, es evidente la congregación de las normas civiles y ortodoxas que se confundían durante el Siglo de Oro. El gobernador tenía la facultad civil de condenar, pero al mismo tiempo temía cometer una injusticia que le acarrearía semejante castigo de la Iglesia.

El ejemplo 5 ilustra un cuento que se encuentra en esta clasificación por referirse a la propiedad y dominio sobre la tierra. Desde los orígenes de las leyes, la propiedad ha sido un derecho significativo y por ende objeto de disputa en la sociedad.

En el ejemplo 6 se muestra que la llamada ley de ostracismo de los atenienses fue también usada en España durante el Siglo de Oro. Era la pena de destierro que se imponía por delitos contra la patria y el bien común. Autores reconocidos en aquella época, como Francisco Gómez de Quevedo, sufrieron esa condena.

CUENTOS DIALOGADOS QUE CONTIENEN PLÁTICA

En el Siglo de Oro tuvo mayor esplendor el teatro español: el apogeo de la expresión que imita las formas originales de la vida cotidiana representada con la intervención de diferentes personajes era un escenario frecuente. Esa forma de comunicarse, el pueblo la aplicó también a los proverbios. Por esta razón, se encuentran proverbios con diálogos que imitan la autenticidad de la vida en sociedad. Covarrubias fue introduciendo estos proverbios en el diccionario sin planear un orden. Pero sí era consciente de la utilidad de dichas composiciones orales. Es difícil establecer un criterio sobre el cual podamos sustentar el lugar que les da en los artículos. Por ejemplo, el primero que sigue fue anotado después de los versos de un romance. Parece que el único criterio de incorporación de estos refranes fue que surgieron en la mente del autor y los iba anotando porque le servían para explicar el vocablo que se encontraba trabajando (tabla 5).

Tabla 5. Cuentos dialogados

No.	Fórmulas de narraciones	Explicaciones
1	<i>Un judío que hablaba con su hijo y le decía: "A bien te salgan, hijo, tus abarraganadas"</i>	"[...] estando medroso no le sucediese alguna desgracia, por ser tan arriscado; y añaden al dicho, para declararlo, esto que se sigue: 'El toro estaba muerto, y él hacíale alcocarras con el capirote, desde las ventanas'" (s. v. barragán).
2	<i>No entendí que me sabía su merced el nombre, porque me llamo Pedro del Campo (s. v. campo).</i>	"El otro que se iba a ordenar, sin orden ni concierto, entendió que pecora campi quería decir Pedro del Campo, y respondió al examinador que le dijo, <i>Decí vos, pecora campi</i> : 'no entendí que me sabía su merced el nombre, porque me llamo Pedro del Campo'" (las cursivas son propias).
3	<i>Los disparates de Juan del Encina (s. v. dislate)</i>	"Yendo camino oyó una vieja mesonera a sus criados que decían: 'Juan del Encina, mi señor'; y llegose a él mirándole de hito en hito, y díjole: 'Señor, ¿es su merced el que hizo los dislates?'. Y fue tan grande su corrimiento, que le respondió con alguna cólera, diciéndole el nombre de las pascuas. A este peligro se ponen los hombres graves, cuando por desenfado escriben algunas cosas livianas, aunque sean ingeniosas y de mucho gusto".

En el ejemplo 1 es difícil comprender el mensaje del proverbio, pero puede ayudar a ello la definición que deja el autor de *barragán*: "[...] vale tanto como mozo soltero, valiente y arriscado [...] Las leyes de partida llaman barragán al mozo soltero, y barragana a la moza soltera su amiga". Debe entenderse la pareja que convive junta en concubinato o amancebamiento; por considerarse dicho hecho un "ilícito ayuntamiento", se usa para estos sujetos la denominación de *barragán* y *barragana* para la mujer. Es un apelativo negativo.

Para introducir el proverbio del ejemplo 2 Covarrubias aclaró primero las frases *bestias del campo* y *hombre del campo*. Quizás estos dos conceptos le llevaron a pensar en *pecora campi* o campo de ovejas; así pudo recordar el refrán que conocía: Pedro de Campo o Pedro del Campo, que sería igual que decir *hombre*

del campo. El proverbio quiere decir que alguien se encuentra fuera de lugar en situación o posición que no le corresponde ni él mismo comprende.

Decir el nombre de las pascuas, en el ejemplo 3, es un enunciado propio del lenguaje popular, y significa decir frases injuriosas a otro. Es uno de los tantos ejemplos del *Tesoro* sobre la forma de expresarse que utiliza el autor en la redacción de los artículos: en las definiciones incluye dichos y expresiones populares conocidas y utilizadas por el pueblo y los eruditos.

CUENTOS DE BURLAS, JOCOSOS Y OTROS

Algunos de estos relatos seguramente causaban risa. La risa es un elemento carnavalesco propio de la sustancia popular; es producto de la ridiculización de los individuos o las situaciones. La búsqueda de esta risa, es decir, el carácter jocoso de las composiciones, forma parte de la esencia de los cuentos. A pesar de que el cuento tradicional surge de manera espontánea, su finalidad se encuentra muy ligada al público receptor, ya que éste es el encargado de divulgarlo (tabla 6).

Tabla 6. Cuentos de burlas y jocosos

No.	Fórmulas de narraciones	Explicaciones
1	<i>Señor, este esconde</i> (s. v. esconder).	“Un señor de título era muy guardoso y avariento, y había fama de que tenía mucho dinero escondido, y llegando entre otros señores a besar la mano al rey en cierta ocasión, dijo un truhán que estaba allí cerca: ‘Señor, este es conde’”.
2	<i>Andaos a decir gracias</i> (s. v. gracias, donaire).	“y así por aquel que le habían dado una cuchillada por donoso perjudicial, quedó el proverbio: ‘Andaos a decir gracias’”. Hay otra versión del cuento en la entrada <i>donaire</i> : “de uno que, por mostrarse gracioso, dijo en lugar de gracia una lástima, y lastimáronle con darle una cuchillada por la cara”.
3	<i>Habla la boca con que paga la coca</i> (s. v.	“Muchos inconvenientes se siguen del hablar y muchos provechos de callar. En tanto que

- hablar). un hombre no habla, con dificultad se puede colegir de él lo que es, y así dijo el otro filósofo a uno: *Habla para que te conozcamos*. Verdad es que esta prueba se ha de hacer preguntando para echar de ver si responde a propósito. Este mismo decía que cuando compraba una olla de barro le daba algunos golpecillos, y del sonido colegía si estaba sana o cascada; pero los cascarrones no esperan a que los toquen, preguntándoles, que ellos salen al camino y dicen lo que son” (cursivas nuestras).
- 4 *Han de ser tijeretas (s. v. tiseras o tijeras).* “Fingiendo que una mujer muy porfiada, viniendo de las viñas con su marido, puso a estos clavículos otro nombre, que debía de ser común en aquella tierra; ella porfió mucho que no se habían de llamar sino tijeretas; el marido, entrando en cólera, la echó de la puente abajo en un río y ella iba diciendo: ‘Tijeretas han de ser’, y cuando ya no pudo hablar, sacó el brazo y extendidos los dos dedos de la mano, le daba a entender que habían de ser tijeretas”.
- 5 *Por mucho hablar me llevan a Callar (s. v. callar).* “Condenaron a uno en destierro por haber dicho lo que pudiera excusar, y lleváble a Cerdeña, que antiguamente era tenida por malsana y pestilente; y dijo al que le preguntaba dónde le llevaban: ‘Por mucho hablar me llevan a Callar’. ‘Callar es la metrópoli de la isla de Cerdeña’”.
- 6 *Arrima esas cruces, que este son no es de perder (s. v. rima).* “Quedó en proverbio, de un sacristán que arrimó la Cruz yendo en la procesión y se entró entre los que bailaban en una danza”.
- 7 *Allá irás. Yo iré y tú quedarás para siempre jamás (s. v. estampa).* “Tiene el vulgo una habladilla de uno que llaman Juan de Espera en Dios, y dicen que era un zapatero que, oyendo el ruido cuando llevaban a crucificar a Nuestro Señor, dijo tal impertinencia: ‘Allá irás’; y que Nuestro Señor respondió: ‘Yo iré y tú quedarás para siempre jamás’, y así quedó inmortal, y se

- reconoce y se aparece de repente entre la gente y se desaparece como invisible”¹⁴.
- 8 *La prenda de Pero Macho* (s. v. preñar). “La prenda de Pero Macho: este debía a un amigo suyo cincuenta reales, y sobre ellos quería le prestase otros tantos”.
- 9 *El secreto de Anchuelos* (s. v. secreto). “El secreto de Anchuelos: es proverbio, y usamos dél cuando una cosa que se ha dicho públicamente nos lo comunican, encomendándonos mucho el secreto. Dicen que Anchuelos es un lugar puesto en un valle con dos cerros a los lados, y del uno al otro se dijeron ciertas cosas un zagal y una zagala, y encomendándose el uno al otro el secreto, habiéndolos oído todo el pueblo”.
- 10 *El barato de Juan del Carpio* (s. v. barato). “Este dio naipes y despabiló toda la noche, y al fin queriendo sacar de un resto envidado barato para él, se desavinieron los que jugaban, y riendo se tiraron los candeleros, y con uno descalbraron a Juan del Carpio, de donde nació el proverbio; y aplicase a los que en lugar de darles barato los envían en hora mala, y con las manos en la cabeza”.
- 11 *La codicia rompe el saco* (s. v. codicia). “[...] de uno que hurtaba de un arca dineros y echábalos en un saco, pero apretándolos mucho para que cupiesen más, rompió el saco por el asiento y vertiólos todos; en tanto, fue sentido con el ruido y apenas se pudo escapar sin llevar nada”.

El ejemplo 1 trata de un juego de palabras que utilizó quien quería insinuarle al rey que el hombre que le besaba la mano era un conde, sugiriendo que tenía posición y dinero, cuando el sentido oculto de las palabras era indicar que él escondía dinero por lo tacaño que era. Tiene ese elemento rico de la cultura popular: el doble sentido.

En el ejemplo 2, el mensaje que deja el refrán en el vocablo *gracia*, por la forma en que se narra el cuentecillo, lleva a refle-

¹⁴ Correas, citado por Chevalier (1983), *op. cit.*, p. 47.

xionar más sobre su sentido irónico: a alguien le han hecho un agravio —en su integridad física como ocurre en este caso, porque puede suceder que en el uso del proverbio se aplicará también a injurias o insultos—, y en lugar de enviarle a tomar venganza le mandan a dar gracias de un hecho que no se puede agradecer. Varía un poco el mensaje que se podría concluir del mismo cuento en la versión de *donaire*. La enseñanza se relaciona con la prudencia que se debe tener al hablar; el caso es de uno que por decir necesidades recibió una cuchillada en la cara. Aquí tiene que ver con el efecto y la causa; la cuchillada es una consecuencia del error que antes cometió el individuo. Así se observa el manejo que tenían los cuentos durante el Siglo de Oro y su adecuación según el contexto donde se usaban.

Para el caso del ejemplo 3, hay otro refrán que dice: *la lengua es el látigo del cuerpo*; es bastante difundido en Sudamérica y tiene similar sentido que *habla la boca con que paga la coca*. De la prudencia al hablar hay abundantes refranes, y aunque varía de uno a otro el mensaje, en su mayoría se refieren a la sabiduría de hablar lo necesario, no excederse en comentarios, actitud provechosa para vivir en tranquilidad.

En el ejemplo 4 se expone un cuento tradicional ampliamente difundido en el Siglo de Oro. Con algunas variaciones, se refiere en muchas obras literarias de aquella época. Algunas veces se relata de manera muy jocosa y haciendo uso de lenguaje vulgar, como en el *Corbacho*.

Los cuentos expuestos en el ejemplo 5 enseñan la prudencia con que se deben comportar las personas para evitar inconvenientes. Es una temática que se trató mucho durante la Edad Media. Era una cualidad considerada como uno de los pilares en la educación de príncipes y en general individuos pertenecientes a la nobleza. A manera de referencia, se puede reseñar el *Libro de Alexandre*, en el cual se dibuja la imagen de un buen rey, siendo la sabiduría el don principal que éste puede tener. Para lograr la sabiduría, el rey o príncipe requiere una gran prudencia como valor preponderante que lo caracteriza.

El ejemplo 6 es otra evidencia del cuento tradicional en la comedia. Se encuentra en la comedia *Los bandos de Sena* de Lope de Vega¹⁵. La versión que presenta Covarrubias es resumida, pero tampoco agrega mucho más la recopilación de Chevalier, porque este autor tomó el texto del *Tesoro* y no deja constancia

¹⁵ Chevalier, Maxime: *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1978, p. 89.

de que dicho cuento haya sido recogido en *Vocabulario de refranes* o en *Floresta*.

En la definición de *estampa*, del ejemplo 7, se nombra un lugar de Francia llamado Estampes (“de donde tomó el nombre la estampa”). De este lugar “debió ser un Juan de las Estampas, por otro nombre Juan de Espera en Dios, del cual hace mención el padre Pineda en su Monarquía eclesiástica, [...] y refiere en la margen autores que dicen haber vivido trescientos y sesenta años”. El cuento sobre Juan de Espera es muy difundido y tiene muchas versiones españolas.

Irónicamente, en el ejemplo 8 indica que hay un individuo que desea obtener beneficios de un amigo o conocido que ya le prestó sin serle devuelto el servicio o el dinero. El proverbio significa que se va a perder el dinero que se dé a esta persona, pero se puede entender también que alguien abusa de la gentileza de otro tomándolo por tonto.

Respecto al ejemplo 9, posiblemente existió un cuento sobre lo que se dijeron estos dos (zagal y zagala), pero Covarrubias no refiere un cuento, sólo afirma que “se dice...”. No indica la existencia de un cuento como hace por lo general en el *Tesoro* para referirlos. El lugar como tal pudo haber existido, pero es posible que se trate de un error, por decir Hornachuelos se haya dicho Anchuelos. En la entrada *hornachuelos* se habla de un lugar de Extremadura, y relata un cuento de unos jóvenes que sus padres quisieron casar. Se tendría que investigar más a fondo sobre la geografía de este lugar, porque el *Tesoro* ofrece información física de Anchuelos —lugar puesto en un valle con dos cerros a los lados— para descartar si se trata o no del mismo sitio. Aparte del lugar, son relevantes en este cuento los personajes: se trata de una pareja o posible pareja de jóvenes (que se confesaban amor o desamor, no se sabe). A pesar de no revelarse la conversación entre ellos, compartieron algo que era conocido por muchos, es decir, no era un secreto. Dicha información se pierde, quizás porque no es su esencia el contenido de la charla, sino el hecho de que no era un secreto lo que se decían, y ellos pensaban que hablaban en la intimidad.

Dar barato, como muestra el ejemplo 10, significa sacar los que juegan del montón común o del suyo, para dar a los que sirven o asisten al juego. El proverbio se utiliza para quien espera recibir buena recompensa y por el contrario le dan un premio que no lo aprovecha y lo perjudica.

En cuanto al ejemplo 11, el proverbio se aplica a los que desean las cosas en abundancia y sin medidas quedándose al

final sin nada. Tiene el mismo sentido de “el que mucho abarca poco aprieta”, versión que es muy utilizada en Sudamérica.

CONCLUSIONES

El *Tesoro* de Covarrubias ofrece un variado compendio de proverbios y refranes, así como cuentos ligados a estas composiciones. También brinda abundantes datos históricos y relatos apoyados en referencias literarias de autores y géneros diversos. El trato que se ha dado a todos estos modos de expresión comunes durante el Siglo de Oro ha sido enriquecedor para el conocimiento de la cultura y los giros idiomáticos usados, tanto en las obras literarias como en la plaza, en aquella época. Por esta razón, hay noticias documentales de estas composiciones y motivos de sobra para interesarse en su estudio.

En la labor realizada por Covarrubias de recopilar tantas composiciones populares en el *Tesoro*, una de las metodologías más acertadas fue la de anotar los cuentos populares del Siglo de Oro. Cada cuento viene pegado de un refrán o dicho que lo justifica, y le sirve de premisa simbólica, corta y de uso práctico susceptible de introducción rápida en las conversaciones familiares y cotidianas. Deja, pues, Covarrubias dos piezas claves y ya conectadas —proverbio y cuento— oportunas y de mucha utilidad para los estudios históricos y de la interpretación del cuento tradicional español del Siglo de Oro.

Hay un hecho que se puede corroborar en el *Tesoro*, con varios ejemplos: la flexibilidad del cuento. Éste puede variar en su contextualización —bien sea la ubicación, nombre de personajes o fechas—, pero conserva el carácter que le permite ser una herramienta que justifica el sentido o consejo del proverbio o refrán. Esta flexibilidad de variación se basa en la misma funcionalidad de la narración, que le permite su continuidad —a lo largo de los siglos— y aceptación (no sólo al cuento, sino también al proverbio) delante de las “nuevas generaciones”, que a su vez lo transmiten a las siguientes. Es decir, la variación del cuento es un requisito necesario para su permanencia en el tiempo y forma parte de la originalidad de esta tradición oral que es un reflejo de la sociedad.

En cuanto a los cuentos chistosos o jocosos, ya varios autores han coincidido en su abundancia en las obras teatrales del Siglo de Oro. Hay una supuesta obviedad por lo que atañe a su creación. Su origen puede estar en las mismas obras literarias que los contienen o en otras fuentes.

El origen o más bien la época en la cual surgen dichos relatos es relevante en la interpretación que se les puede dar en la búsqueda de su significado, de su mensaje. Sabiendo que tanto los refranes como los cuentos populares fueron prolíferos en el Siglo de Oro, el conocimiento de tales composiciones permite, más que todo, conocer con mayor profundidad la personalidad y las características del hombre de aquella época y su predilección por el uso de los refranes en su lenguaje cotidiano.

Desde el punto de vista filológico, sería interesante recaudar todos esos estratos que pudieron ser posibles cuentos o partes de cuentecillos que existieron antes. Sería apropiada la reconstrucción de cuentos perdidos, que con la información que proporciona el *Tesoro* se rescataran, o por lo menos poder rastrearlos.

Covarrubias, a pesar de haber apreciado bastante la expresión popular y cotidiana de la gente común, esquivó la terminología grotesca (en el sentido de injuriosa u ofensiva). Sin embargo, fue un tanto fuerte al referirse a la mujer o al sexo femenino. En todo caso, no puede juzgarse como un autor misógino porque el tratamiento que da al género femenino se excusa en que él reflejó en su obra la realidad social del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- Azorín Fernández, Dolores: «Ideología y diccionario. La mujer en el imaginario social de la época a través del *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias», *Boletín de la Real Academia Conquense de Artes y Letras*, 6 (2011), pp. 111-130.
- Bizzarri, Hugo: *El refranero castellano en la Edad Media*. Madrid: Laberinto, 2004.
- Chevalier, Maxime: *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1978.
- *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1983.
- *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- Covarrubias y Orozco, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana, 2006.

Representación de los cuentos de la cultura popular del Siglo de Oro

Pfandl, Ludwig: *Introducción al Siglo de Oro: cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Visor, 1994.

Relecturas del trópico veracruzano en la narrativa de Fernanda Melchor

Ada Aurora Sánchez

Universidad de Colima
México

Resumen: Este artículo analiza de qué manera la escritora y periodista mexicana Fernanda Melchor plantea relecturas del trópico veracruzano en sus novelas *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2017) y *Páradais* (2021). A partir de protagonistas jóvenes, violentos y violentados a su vez, impotentes ante una realidad social permeada por la inseguridad y el narcotráfico, la autora muestra lo que denomina el “trópico negro”, aquel que se despoja de imágenes romantizadas y acentúa la desubicación de los personajes ante la falta de un proyecto de vida y la imposibilidad de experimentar un lugar como propio. Las relecturas del trópico conllevan, en el caso de Fernanda Melchor, lo social y lo espacial.

Palabras clave: Fernanda Melchor, narrativa mexicana, trópico, violencia.

Veracruz Tropical Lowlands Rereadings in the Narrative of Fernanda Melchor.

Abstract: This article analyses how Mexican writer and journalist Fernanda Melchor proposes innovative readings of the tropic of Veracruz in her novels *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2017), and *Páradais* (2021). Through young and violent characters who have been themselves object of abuse, impotent in front of a social reality of insecurity and drug trafficking, Melchor shows what she calls the “black tropic”. The tropic as described by Melchor gets rid of romantic stereotyped images and stresses the sense of loss of the characters, caused by their lack of a life project and their impossibility to feel a place like their own. In the case of Fernanda Melchor, the rereadings of the tropic always imply a social and spatial dimension.

Keywords: Fernanda Melchor, Mexican narrative, tropic, violence.

INTRODUCCIÓN

Con las crónicas «La rubia que todos querían» y «Veracruz se escribe con zeta», Fernanda Melchor (Veracruz, México, 1982) recibió los premios de periodismo Rubén Pabello Acosta (2009) y Dolores Guerrero (2011), respectivamente. En su libro *Aquí no es Miami* (2013) reunió estas crónicas más otras publicadas con anterioridad e hizo aún más visible un estilo narrativo vigoroso que se alimenta de la investigación social, la nota roja, la entrevista y la recuperación de distintos registros del habla veracruzana. Su novelística, conformada hasta ahora por *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2017) y *Páradais* (2021), denota la filiación con aquel primer libro de crónicas que, además de centrarse en historias de violencia, drogadicción e impunidad, recuperó al puerto de Veracruz como espacio narrativizado. Bajo la influencia estilística o temática de autores y autoras como Mark Twain, William Faulkner, Carson McCullers, Truman Capote, Harper Lee, Cormac McCarthy y José Donoso, Fernanda Melchor ofrece al lector, desde su novelística, un asomo a ambientes degradados por la violencia en sus múltiples manifestaciones, en que aparecen personajes adolescentes, sin brújula, en medio de un contexto ceñido por el narcotráfico y escasas oportunidades de desarrollo; adolescentes que muy rápido aprenden cómo reproducir la violencia de la que son víctimas.

Fernanda Melchor, generacionalmente, se encuentra cercana a un grupo de escritoras mexicanas nacidas en los primeros años de la década de los ochenta, entre las que figuran Ave Barrera (1980), Claudia Reina (1980), Verónica Gerber Bicecci (1981), Brenda Lozano (1981), Gabriela Torres Olivares (1982), Brenda Navarro (1982), Valeria Luiselli (1983) y Laia Jufresa (1983), entre otras. Cada una de ellas —desde su peculiar orbe, a veces más orientado hacia lo fantástico, lo poético o lo cotidiano, pero también hacia la violencia y la soledad como en el caso de Brenda Navarro y Gabriela Torres Olivares, por ejemplo—, traza un cauce singular con sus propias obsesiones literarias. Por lo que respecta a Fernanda Melchor, ésta se ve atraída por las siniestras formas con que la violencia colorea los espacios públicos y privados, las distintas clases sociales y adquiere el poder del camuflaje y la normalización. Acoso, *bullying*, persecución, feminicidio, machismo, misoginia, se revelan en el marco de una estructura patriarcal que tiene un alto costo para mujeres y hombres de la sociedad retratada: la de habitantes del trópico veracruzano.

Si el conocido compositor Agustín Lara exaltó con nostalgia las bondades del puerto de Veracruz con aquellos versos de “Veracruz, son tus noches/ Diluvio de estrellas, palmera y mujer/ Veracruz, vibra en mi ser/ Algún día hasta tus playas lejanas/ Tendré que volver”¹, y dio pie a la canción «Veracruz», considerada una especie de himno por una buena parte de los veracruzanos, Fernanda Melchor se encarga de subvertir esta imagen romantizada y, antes que destacar entornos idílicos, aborda el trópico negro, visto desde la mirada de quienes han perdido la esperanza y no encuentran seducción en lo que les rodea. Cartógrafa que apela a la “trasfusión” del estado anímico personal al paisaje, Fernanda Melchor, incluso sin mencionar de manera explícita que las acciones ocurren en el puerto de Veracruz (pensemos en *Falsa liebre*), repasa las coordenadas de este espacio para establecer un guiño con el territorio que mejor conoce y el cual, desde el periodismo, comenzó a hurgar en todos sus vericuetos.

En este artículo proponemos analizar las relecturas que lleva a cabo Fernanda Melchor del trópico veracruzano como espacio invertido, no paradisiaco, en que se deconstruyen narrativas e imaginarios como punto de partida para delinear personajes que no tienen un centro, ni dirección a dónde encaminarse y que, por extensión, no se sienten parte de un lugar o ubicación precisas. Las relecturas se asumen como nuevas miradas a un espacio que se conoce y se desconoce al mismo tiempo, un espacio que se atisba en la ausencia de color, en su condición asfixiante, en virtud de la violencia y el entumecimiento social.

TRES NOVELAS DEL TRÓPICO NEGRO

En entrevista con el escritor jalisciense Antonio Ortuño, Fernanda Melchor se refirió a sus novelas como obras que abordan lo que ella llama el “trópico negro”:

este trópico melancólico y violento que fui construyendo con mis experiencias en Veracruz puerto y en las zonas rurales que lo rodean, y que en mi imaginación también tiene que ver con el condado de Yoknapatawpha de Faulkner, o con los villorios del sur profundo de

¹ Lara, Agustín: «Veracruz», en: Jiménez, Lucina (coord. gral.): *¡Ah, qué la canción! Música mexicana en la escuela. Escuelas de tiempo completo*. México: Secretaría de Educación Pública/ Sociedad de Autores y Compositores de México/ Consorcio Internacional Arte y Escuela A. C, 2014, p. 154.

McCarthy, o el Chaco de Mempo Giardinelli, o incluso con la desolación, algo más alejada del trópico, de los fundos chilenos de las novelas de Donoso, pero que además es un territorio que todavía tiene muchísimas vetas inexploradas que me parecen fascinantes. No creo que sea sólo porque nací ahí, en Veracruz, sino porque también es un lugar de gran relevancia histórica y cultural, que merece muchos libros más, aunque no sé si voy a ser yo quien los escriba. Por el momento no siento necesidad aún de distanciarme de este territorio tropical, aunque para ser sincera tampoco tengo la menor idea de qué es lo que voy a hacer después de *Páradais*.²

De esta cita, incluida en diversas reseñas en virtud de su carácter revelador, llama la atención la necesidad de la autora de bautizar su novelística a partir del espacio en que suceden las acciones: el “trópico negro”, antes de considerar cualquier otro elemento³. El trópico negro nos conduce, como explica Melchor, a lugares cargados de experiencias (el puerto de Veracruz y pueblos aledaños), lugares que conoce a fondo y que representa en su literatura permeados por la violencia y la desolación. No se trata, parafraseando los versos de «Esquemas para una oda tropical», de Carlos Pellicer, de cantar al trópico entrañable que “sostiene en carne viva la belleza/ de Dios”⁴, sino de mostrar, en todo caso, la carne viva de una belleza decadente, empobrecida, que ha perdido su reino, tal como le sucedió a Evangelina Tejera, coronada como Reina del Carnaval de Veracruz en 1983, y de la que se sabe, por la crónica «La rubia que todos querían», que fue una joven hermosa a quien la

² Ortuño, Antonio: «Aún había mucho que decir del trópico negro. Entrevista con Fernanda Melchor», *Revista de la Universidad de México*, VI-2020, pp. 128-133, p. citada 133, <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/8e39801c-70cd-49e9-9222-6d4e45e2da?filename=entrevista-con-fernanda-melchor> (consultado 1-IV-2021).

³ En otra entrevista, antes de que preparara *Páradais*, Melchor aplicó el término de “trípico negro del trópico” para referirse a su libro de crónicas y a sus dos primeras novelas, lo cual nos habla no sólo de la intercomunicación de todos sus libros, sino también de la necesidad de subrayar el trópico como espacio y el color negro como símbolo de lo sombrío, lo negativo, la muerte, desde el principio de su obra de no ficción y ficción. Véase Martínez, Gerardo Antonio: «Literatura entre el arte y la violencia extrema», *Confabulario*. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/entrevista-fernanda-melchor-temporada-de-huracanes/> (consultado 16-III-2021).

⁴ Pellicer, Carlos: «Esquemas para una oda tropical», ed. de Luis Mario Schneider: *Obras: poesía*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1986 (reimp.), p. 219.

violencia intrafamiliar y las drogas orillaron al asesinato de sus dos pequeños hijos, aunque el caso nunca se esclareció en su totalidad⁵. En la misma cita de la entrevista con Antonio Ortuño, llama la atención el uso de la palabra *tropicoso* (no registrada por la Real Academia Española, pero sí en el uso popular), para denotar que el territorio que se explora es negativo y atrayente a la vez, pues alude a lo clandestino, la marginalidad y la sexualidad. En este sentido, no es fortuito que algunos bares y clubes nocturnos que se anuncian en internet lo hagan con el nombre de Tropicoso.

A manera de tríptico, *Falsa liebre*, *Temporada de huracanes* y *Páradais*, ya con menor o mayor oscuridad, y con lenguaje y ritmo narrativo propios, se vuelcan sobre el trópico negro que, ciertamente, ha documentado la nota roja de forma especial y cruenta en los últimos veinte años, pero que la literatura nacional no lo había hecho, y menos con los resultados artísticos de Fernanda Melchor.

Falsa liebre desarrolla cuatro historias a contrapunto: la de Andrik, un adolescente que se prostituye y se halla secuestrado y violentado por uno de sus amantes, un hombre mayor de quien nunca se menciona el nombre; la de Pachi y su pareja Pamela, con quien sostiene una relación problemática, estrangulada por la falta de comunicación, dinero y metas en común; la de Vinicio, joven deprimido por la muerte de su padre, y la de Zahir, un joven que busca con desesperación a Andrik, especie de hermano sustituto y de amor platónico con quien vivió en casa de la tía Idalia, una vieja decrepita, que los castigaba con crueldad y sadismo.

La violencia en la que viven los personajes no es sólo física (secuestro, explotación sexual, golpes) o psicológica, sino también simbólica. Con base en esta última, se ejerce el poder de forma más soterrada, aunque de cualquier manera oprobiosa: la madre de Vinicio, por ejemplo, le prohíbe a su hijo que se inscriba en una escuela de artes plásticas y lo obliga a matricularse en una escuela de contaduría; la madre de Andrik lo abandona con una tía, y le promete volver por él, sin que jamás cumpla su palabra. Ambos tipos de violencia, la explícita y la implícita, aniquilan las expectativas de los personajes, que se mantienen a la deriva, sin rumbo fijo.

⁵ Véase Melchor, Fernanda: «La rubia que todos querían», en: *Aquí no es Miami*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León/ Almadía/ Producciones El Salario del Miedo, 2013a, pp. 47-57.

Por su parte, *Temporada de huracanes*, finalista del International Brooker Prize por su traducción al inglés y reconocida en Alemania con el Premio Internacional de Literatura otorgado por la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín y el Premio Anna Seghers, en 2019, narra en estilo indirecto libre el asesinato de la Bruja en el pueblo de La Matosa, cuyo cadáver aparece flotando en las aguas amarillas de un canal. La novela muestra distintas perspectivas y voces con relación al crimen de la Bruja (Luismi, Brando, Yesenia, Munra, etcétera), en una especie de declaración policiaca, a través de la cual el lector/a va recuperando elementos contextuales de la mujer a la que odiaban y, no obstante, procuraban en el pueblo de La Matosa, debido a sus poderes para amarrar maridos o deshacerse de embarazos no deseados. En la crónica «La casa del estero»⁶ se menciona las historias de terror populares en torno a una casa abandonada, a orillas del río Jamapa, donde ocurren sucesos extraños debido a que en su interior se presentaron eventos sangrientos. Este tipo de casa en ruinas, oscura y sospechosa, coincide con la casa donde viven los personajes de la Bruja madre, y el de la hija, conocida esta última como “la Bruja Chica cuando la vieja empezó el negocio de las curaciones y los maleficios, y la Bruja a secas cuando se quedó sola, allá por el año del deslave”⁷. A quien asesinan es a la Bruja hija, heredera del negocio de la madre y quien vive marginada por el pueblo, en una pocilga en la que recibe a muchachos vagos y ociosos, con quienes se droga y tiene relaciones sexuales. El imaginario popular hace pensar que la Bruja posee un tesoro en su casa, razón más que “suficiente” para que sea asesinada y ultrajada.

Luismi tiene por padrastro a Munra, drogadicto como él. Es un chico que se avergüenza de su homosexualidad y pretende hacerse cargo de Norma, una adolescente embarazada, que llega a La Matosa huyendo de su madre y de una historia consentida de incesto con su padrastro. Enternecido por la desprotección de Norma y en el ánimo de disfrazar su homosexualidad, la hace pasar por su pareja, aunque todos sepan que él “si acaso la tocó fue siempre con la punta de los dedos, caricias tímidas que a ratos se confundían con el aleteo de los insectos que ingresaban por la puerta entreabierta del cuarto, tal vez

⁶ Melchor, Fernanda: «La casa del estero», en: *Aquí no es Miami*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León/ Almadía/ Producciones El Salario del Miedo, 2013a, pp. 113-149.

⁷ Melchor, Fernanda: *Temporada de huracanes*. México: Penguin Random House, 2017, p. 13.

atraídos por el sudor de sus cuerpos” (*Temporada de huracanes*, p. 105).

Brando vive con su madre, una mujer excesivamente religiosa, abandonado por el padre. Reniega del lugar en el que vive, de sus zapatos corrientes y de la decoración cursi y barroca con que su mamá llena la casa. Obsesionado con las imágenes de la pornografía que ve y de una propensión compulsiva a la masturbación, Brando sexualiza todo cuanto ve a su paso, objetos, personas, animales. Junto con Luismi, Munra y otros amigos bebe aguardiente y se droga con marihuana, pegamento o cocaína⁸.

Tanto en *Falsa liebre* como en *Temporada de huracanes* los protagonistas son adolescentes que ingresan al mundo “adulto” al hacerse cargo de sí mismos, al no existir figuras tutelares que asuman tal responsabilidad, pues los perciben como problemas, hijos no deseados. El alcohol y las drogas proporcionan recursos para la evasión y motivos para establecer lazos de amistad con otros jóvenes o, incluso adultos, en sus mismas condiciones. A través de redes de homosociabilidad fortalecen alianzas, complicidades al infringir la ley, y descubren patrones de rivalidad y competencia. Los personajes masculinos protagónicos predominan, aunque, en el caso de *Temporada de huracanes*, los personajes de la Bruja chica y Norma destacan por su descripción y constitución psicológica.

En *Páradais*⁹ también aparecen como protagonistas dos adolescentes aficionados al alcohol, provenientes de familias desintegradas: Franco Andrade, joven obeso, “rostro rubicundo cua-

⁸ *Temporada de huracanes*, la novela con el lenguaje más fuerte y sexual de las tres que comentamos, será llevada a la pantalla grande por la cineasta mexicana Elisa Miller, bajo el auspicio de la casa productora Woo Films y EFICINE. Por otro lado, cabe mencionar que *Temporada de huracanes* se ha traducido a quince idiomas desde su aparición.

⁹ Por su factura artística y estética, la tercera novela de Melchor entra a la tradición de la novela breve en México, con obras como *Ensayo de un crimen* (1944), de Rodolfo Usigli; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *Polvos de arroz* (1958), de Sergio Galindo; *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens; *Aura* (1962), de Carlos Fuentes; *La tumba* (1964), de José Agustín; *El apando* (1969), de José Revueltas; *La casa que arde de noche* (1971), de Ricardo Garibay; *Palinuro de México* (1977), de Fernando del Paso; *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), de Elena Poniatowska; y *Las batallas en el desierto* (1981), de José Emilio Pacheco. Esta última novela inspiró, a juzgar por la trama y el epígrafe inicial en *Páradais*, la novela de Fernanda Melchor. Para una revisión de la novela corta en México, véase: Bencomo, Anadeli/ Eudave, Cecilia (coords.): *En breve: la novela corta en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014.

jado de granos purulentos y aquellos ricitos rubios que le daban un aire ridículo, de querubín sobrealimentado”¹⁰, que vive con sus abuelos en *Páradais*, un conjunto residencial de lujo, y Polo, el jardinero del fraccionamiento residencial al que le motiva el dinero y la necesidad de huir de su pueblo estrangulado por el narcotráfico cercano al residencial¹¹. Al igual que en las otras dos novelas, hay un asesinato: en este caso de la familia Maroño conformada por el padre, la madre y dos hijos. Franco, obsesionado con la posesión sexual de la señora Marián, comienza a idear el plan que le permitirá cumplir sus fantasías, descontando que la violencia será necesaria y llegará a las últimas consecuencias. Con la complicidad de Polo, personaje agobiado por las presencias femeninas en casa, decide ingresar al domicilio de los Maroño para violar a Marián, mientras Polo se encarga de los demás y de robar todo lo que pueda de la residencia.

Páradais recupera los imaginarios sociales de la violencia expuestos en obras anteriores, pero se concentra en hacer la crónica de una obsesión, en narrar la lenta manera en que se inculca una idea perversa y echa por la borda las oportunidades que un joven de posición acomodada, Franco, tenía en contraposición a Polo, que no vive en el residencial de calles adoquinadas y piscina. El siguiente pasaje alude a la sexopatía de Franco y anuncia el centro de la trama:

Marián asoleándose bocabajo junto a la alberca, los listones de su corpiño desatados para no dejar marcas sobre su espalda divina, y aquella cola succulenta, gloriosamente colocada a la altura de los ojos de Franco, tan real y tan cercana que habría bastado con nadar hasta la orilla de la piscina y extender una mano fuera del agua para comprobar su tersura de durazno maduro: el culo perfecto que reducía a nada a los demás culos del mundo, y que algún día, quién sabe cómo, o cuándo, o

¹⁰ Melchor, Fernanda: *Páradais*. México: Penguin Random House, 2021, p. 16.

¹¹ Los adolescentes que describe Fernanda Melchor no evolucionan hacia el aprendizaje o la madurez, tras enfrentarse a algunas pruebas, porque simplemente no las superan o no reflexionan sobre su transformación identitaria. De acuerdo con Nora de la Cruz, en *Falsa liebre* se presenta la subversión del *bildungsroman*, en virtud de que “todas las posibilidades de transformación parecen canceladas de antemano, de forma que los personajes solamente responden a la inercia de las circunstancias” (De la Cruz, Nora: «La subversión del *bildungsroman*: *Falsa liebre* de Fernanda Melchor», en: Kunz, Marco/ Mondragón, Cristina (eds): *Nuevas Narrativas Mexicanas 3. Escrituras en transformación*. Barcelona: Linkgua ediciones, 2019, pp. 171-183, se cita p. 177).

en qué circunstancias, sería suyo, nada más que suyo para ponerle las manos encima y estrujarlo y morderlo y pasarle la lengua y atravesarlo sin piedad hasta hacerla llorar de gusto y espanto, repitiendo su nombre, *Franco*, con la reata bien clavada hasta las cachas, *Franco*, suplicando que le diera más duro, *Franco, más fuerte, papacito*, hasta hacerla venirse en múltiples orgasmos y chorrearla de semen caliente para luego volver a rempujársela, toda la noche sin pausa en su mente retorcida [...] (*Páradais*, p. 20).

La seguridad y protección extrema que buscan los habitantes de Páradais de poco sirve cuando es uno de los propios vecinos quien socava su espacio y, desde dentro, les violenta. La pobreza de Franco es moral, afectiva, pero no económica, a diferencia de Polo, quien padece las tres. A estos personajes los une la falta de soporte, de cobijo, aunque ninguno sienta por el otro un verdadero afecto. Las acciones más definitivas de tales personajes (el asesinato de los Maroño) ocurren dentro del coto residencial, un paraíso de mampostería que ejemplifica el deseo de erigir construcciones como fortalezas para protegerse de los otros, de los extraños. Curiosamente, la familia de los Maroño, al igual que otros personajes de carácter marginal, experimentarán, asimismo, parte de los rasgos de la modernidad líquida (inseguridad, incertidumbre y desprotección), que identifica Zygmunt Bauman¹².

El trópico negro del que habla Fernanda Melchor es percibido con mayor sensibilidad por sus personajes jóvenes y son ellos quienes, a la sazón del odio, el rencor o la culpa “repintan” con violencia el trópico que no perciben luminoso, dorado, como el sol o las ilusiones. Este trópico arrasado por el capitalismo consumista, las empresas petroleras, las industrias contaminantes, el narcotráfico y la indiferencia social, ha exacerbado los prejuicios y la desconfianza entre los individuos y con relación a las instituciones.

RELECTURAS DEL TRÓPICO

Dividido por el Trópico de Cáncer, México se reconoce por dos zonas climáticas, las zonas templadas y las tropicales. El estado de Veracruz, dentro de la zona tropical, se ubica al este

¹² Bauman, Zygmunt: *Modernidad líquida*, trad. de Mirta Rosenberg en colaboración con Jaime Arrambide Esquirru. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, 3.ª reimp., p. 171.

de México y al sur del Trópico de Cáncer. Dos de sus principales climas son el cálido subhúmedo y cálido húmedo, que dan lugar a una rica biodiversidad de flora y fauna. Con una superficie de 72,410 km², Veracruz colinda al este con el Golfo de México y, en los meses de junio a octubre, observa las mayores precipitaciones pluviales y huracanes. De acuerdo con la Organización Meteorológica Mundial, los ciclones tropicales son tormentas intensas que se originan en los océanos tropicales y pueden ser muy peligrosos, debido a las mareas de tempestad que ocasionan, las inundaciones, la velocidad de sus vientos, tornados y rayos¹³. Estos fenómenos meteorológicos reciben diversos nombres dependiendo del lugar donde se originan. En el Golfo de México se les conoce como huracanes, de ahí que la segunda novela de Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes*, lleve este título en un doble sentido: primero en alusión a que las acciones ocurren en el periodo de los huracanes, y, segundo, porque estos huracanes que arrasan con todo son, desde el punto de vista metafórico, la violencia, la desintegración familiar, el abandono, la explotación y la furia de los personajes descritos en líneas anteriores.

La primera relectura que hace Fernanda Melchor del trópico desde el contexto veracruzano es social, para indicar que se vive un proceso de atomización, de fractura, que inicia en las familias y se agudiza con la territorialización que imponen los grupos delictivos del narcotráfico a la población civil. Esta relectura se comparte a los lectores en un primer plano, pero también la que corresponde a la dimensión física, visual, perceptiva, anímica del territorio que se habita. Yi-Fu Tuan recurre a la poesía de T. S. Elliot, Carl Sandburg y E. E. Cummings para ejemplificar las diferentes percepciones que puede suscitar un mismo lugar (en este caso la ciudad de Chicago) en tres poetas. Elliot proyecta imágenes deprimentes que hablan de hombres solitarios en terrenos baldíos, de hombres olvidados de manos mugrosas; Sandburg, aunque describe una ciudad llena de ruido y perversión, la proyecta fuerte, llena de vida; en tanto que Cummings observa con "benevolencia" la ciudad y alcanza a ver aspectos positivos, pequeños detalles de la vida urbana¹⁴. La mirada de Melchor estaría entre Elliot y Cummings, posada

¹³ Véase Organización Meteorológica Mundial: «Ciclones tropicales», <https://public.wmo.int/es/ciclones-tropicales> (cons. 3-III-2021).

¹⁴ Tuan, Yi-Fu: *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, trad. de Flor Durán de Zapata. Barcelona: Melusina, 2007 [1974], pp. 75-76.

en lo incómodo y en lo desesperante del trópico, a juego con la percepción hostil que tienen sus personajes sobre el mundo, y un cierto regodeo en la estética de lo decadente, de la mancha, de lo que anuncia una pérdida. A propósito de esto último, Fernanda Melchor señaló, en entrevista con Irma Gallo, que la ciudad de Veracruz tiene una belleza decadente en su combinación de edificios supermodernos con otros en ruinas, aunque eso le “parece muy bello, con esta belleza tal vez decadente, de otro siglo, que se ha abandonado, pero es muy, muy Veracruz”¹⁵. Quizás por lo anterior, aun cuando sus personajes no elogian el paisaje que les rodea, y se les ve en espacios marginales por lo general (con excepción de los personajes en el coto residencial de Páradais), haya de cualquier modo una mirada que destaca la composición estética de carencias o pérdidas que se atisban en la ciudad, en los pueblos, en las rancherías.

A propósito de relecturas, apuntemos que la lluvia, elemento consustancial al trópico, aparece desde el principio en *Falsa liebre* al describirse una escena en que Andrik, en el automóvil de su amante, va contra su voluntad hacia Playa Norte, donde teme ser golpeado porque se ha escapado de nuevo. Esta imagen del adolescente viendo a través de la ventana la noche y la lluvia remite a un estado de indefensión, de soledad, que se reconoce en toda la novela. El agua no es símbolo de vida, sino de soledad. Allí donde pudo haberse descrito la lluvia, el río o el mar como elementos revitalizadores, sugerentes, se observa la monotonía, la contaminación. Pachi y Vinicio, en la misma novela, hacen coincidir el paisaje externo con el interno:

El marapestaba a peces muertos; no lo había notado antes [Pachi], quizás debido al viento. El fondo del agua estaba sembrado de bultos inflados que reventaban bajo sus pies, trozos de hueso y espinas que le herían las plantas desnudas. No sentía dolor, sólo lástima por sus piernas. Vinicio tampoco se quejaba; su estúpido miedo seguía electrizando el ambiente.¹⁶

La relación entre trópico, playa y juventud, alentada en el imaginario filmico hollywoodesco como una relación perfecta entre juventud, vida y energía, se resignifica dado que el entorno se percibe contaminado. Por otra parte, el calor, la humedad,

¹⁵ Véase el video «“Páradais”. Entrevista con Fernanda Melchor por Irma Gallo», <https://www.youtube.com/watch?v=nzWx04nd76Y> (consultado 4-III-2021).

¹⁶ Melchor, Fernanda: *Falsa liebre*. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2013b, p. 38.

como característica particular del trópico, incomoda, quita el sueño, las ganas de trabajar. Los protagonistas de *Falsa fiebre* van al puerto o la playa, más que a divertirse, a drogarse, a olvidar: no bailan ni hacen fogatas por la noche, huyen de sus fantasmas. La juventud, para ellos, más que una ventaja es un problema por su falta de independencia económica y la sujeción de los adultos; una etapa de la vida que les resulta carente de atractivo, como el lugar donde viven y, en un sentido más amplio, del espacio costero, tropical. El verano, a diferencia de apreciaciones habituales, no representa vacaciones ni descanso, sino monotonía y asfixia. El verano, como la segunda estación del año, y la juventud, como segunda etapa de vida, implican desventajas para los personajes que no pueden apreciar la *alegría* del tiempo del que son parte. Así, la vida en el trópico se *relee* desde una perspectiva de *piso*, del que vive a diario el espacio y descubre que no profesa un amor entrañable por éste, como no experimenta un vínculo profundo con su familia y amigos. En esta novela, el trópico no se recupera como tarjeta postal de viajeros insumisos, sino como una fotografía que podría acompañar una nota roja. En *Temporada de huracanes*, sin embargo, se presentan descripciones teñidas de cierto lirismo, que, sin llegar a la exaltación del paisaje, amplían el espectro de lo captado sensorialmente y “suavizan la mirada”:

Atravesaron [Luismi y Norma] luego una inmensa huerta de árboles de mango cargados de frutos aún verdes, y más adelante, un puente colgante extendido sobre un río que para entonces, en la oscuridad reinante, era ya completamente invisible, y llegaron a una vereda de tierra suelta que se internaba en medio de los pastizales susurrantes. (*Temporada de huracanes*, p. 120)

Al remontarse a su muy tierna infancia, alguno de los personajes puede atisbar un recuerdo positivo, vinculado al lugar en el que vive:

Aquella visita al Puerto era la última vez que Norma recordaba haber estado sola con su madre, a solas ellas dos, contemplando el mar del Golfo desde su tienda de campaña, bañándose a diario en el mar tibio, probando por primera vez la mojarra frita y las empanadas de jaiba, que a Norma le parecieron exquisitas. (*Temporada de huracanes*, p. 118)

En el mismo sentido, en *Páradais*, el personaje de Polo reacciona con tranquilidad a los cigarros (y al paisaje):

sacaba un cigarro del paquete recién abierto y lo encendía con los ojos fijos en el perezoso cauce del Jamapa, en las aguas pardas ocasionalmente surcadas por murciélagos tempraneros, hasta que los latidos de su corazón se calmaban... (*Páradais*, p. 29)

Las relecturas del trópico, a propósito de la novelística señalada, insisten en el trópico negro, violento y desencantado, pero, de novela a novela, el paisaje, mientras más rural, "incivilizado", matiza en los personajes su sensación de desamparo, sin que esto signifique que tiendan lazos profundos con el entorno que habitan, pues siguen experimentando la necesidad de escapar de él:

[Polo] Estaba harto de todo, harto de aquel pueblo, de su trabajo, de los gritos de su madre, de las burlas de su prima, harto de la vida que llevaba, y quería ser libre, libre, carajo, ésa era su meta en la vida, hacía bien poco que lo había descubierto. (*Páradais*, p. 158)

Así, el trópico, en calidad de entorno percibido, o los espacios en concreto, serán susceptibles de varias lecturas.

DESUBICACIÓN Y DESAPEGO

Falsa liebre recupera los espacios del puerto de Veracruz y su playa norte; *Temporada de huracanes*, el "rascuache pueblo" de La Matosa, cercano a un río y la selva de manglares; y *Páradais*, un coto residencial y sus alrededores (el pueblo de Progreso y Boca). En la primera novela hay ciertos indicios de la ubicación, pero no de forma explícita; en las otras dos obras, es más clara la determinación de los espacios.

Los personajes de Fernanda huyen para escapar a sus abusadores, de la ley, la ciudad o el pueblo del que se sienten prisioneros. Si no huyen, los personajes vagan, sin rumbo fijo, para matar el tiempo, para toparse con otros ociosos, en busca de plática, rivalidad o ronda para ingerir alcohol y drogas. En palabras de Marc Augé, frente a los lugares antropológicos, de "sentido inscripto y simbolizado", preñados de significación, identidad e historia, se encuentran los "no lugares", esto es, lugares de tránsito momentáneo, sin valores identitarios: "cadenas de hoteles, habitaciones ocupadas ilegalmente, los clubes de

vacaciones, los campos de refugiados, las barracas miserables [...]”¹⁷, pero también los aeropuertos, estaciones de autobuses, de otros medios de transporte. Los no lugares emergen como signos de la modernidad. Títulos como *Aquí no es Miami* y *Páradais* apuntan con ironía a que no se ha alcanzado la modernidad norteamericana o que se le intenta imitar al bautizar con nombres en inglés fraccionamientos de ricos. Los espacios antropológicos, personales, dotados de cercanía y memoria, se desdibujan para los personajes de Melchor. No hay alguno que elogie el lugar o la casa donde vive; que visite museos, teatros, escuelas, etcétera. De este modo, el área de carga del puerto de Veracruz, las calles, los parques, las casas abandonadas, se convierten en no lugares, o lugares de paso, por los que no experimentan un vínculo afectivo, personal, ni memorioso o memorable. Desde el punto de vista de su pérdida de centro, de orientación emocional, vocacional, existencial, los personajes de Melchor se perciben desorientados, *desubicados*; y, más aún, porque se asumen fuera de lugar, incómodos y ajenos ante el entorno. El sentimiento de amor por el lugar que se habita, es decir la *topofilia*, o “lazo afectivo entre personas y el lugar o el ambiente circundante”¹⁸, es una experiencia endeble entre los personajes melchorianos. Éstos se encuentran poco dispuestos a dejarse asombrar por el entorno, pues, como se ha señalado, no terminan de sentirse conectados a él por desconfianza o apatía.

En coincidencia con Yi-Fu Tuan, “[e]l entorno puede no ser la causa de la topofilia, pero ofrece los estímulos sensoriales que, en cuanto a imágenes percibidas, moldean nuestras alegrías e ideales”¹⁹. De acuerdo con este mismo autor, los escenarios naturales que suelen atraer más la atención son la costa, el valle y la isla²⁰. No obstante, a los personajes de Melchor el vivir en la costa, o en áreas rurales cañeras, por ejemplo, no les resulta estimulante como para desarrollar un apego especial por su entorno, pues viven en la indiferencia, con los sentidos adormecidos por los problemas, el alcohol o las drogas. Ellos no reconocen valores de intimidad en su Veracruz, y tampoco, como dice la canción de Agustín Lara, añoran con nostalgia volver, porque simplemente no han logrado marcharse.

¹⁷ Augé, Marc: «De los lugares a los no lugares», en: *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005, pp. 83-85, se cita p. 83.

¹⁸ Tuan (2007), *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ *Ibidem*, p. 155.

²⁰ *Ibidem*, p. 157.

Así, entonces, los personajes de Fernanda Melchor son parte de una poética que subraya la desubicación de los jóvenes con relación a la sociedad, la familia y un proyecto de vida, y con respecto a la sensación de pertenencia, apego o amor por el entorno, un espacio o un lugar preñado de afectos, identidad y memoria. En una suerte de paradoja, la autora ubica en Veracruz una serie de personajes *desubicados*, a quienes se les evapora la conciencia del pasado y del futuro.

BREVES CONCLUSIONES

A la inversa del cuento de «Hansel y Gretel», en el que unos niños desean volver a casa, tras ser abandonados por sus padres en lo profundo de un bosque, los adolescentes “abandonados” de Melchor no querían regresar a su casa porque es el primer espacio de donde se sienten arrojados. Así, sin hogar, en el sentido más amplio del término, están condenados a los “no lugares”, al no estar, al no ser. Los personajes melchorianos emergen arrojados por lo grotesco y el absurdo, en su raudo aprendizaje de la violencia. *Desubicados*, en el intento fallido por encontrar su lugar, sólo hallan sitio en el trópico negro del puerto de Veracruz y pueblos aledaños.

El trópico veracruzano como espacio o región geográfica-ambiental es reinterpretado bajo la mirada de Fernanda Melchor. Desprovisto de su *glamour*, el trópico no representa la abundancia, el colorido, la belleza en estado primigenio, ni la exaltación de la vida; tampoco la fiesta, el esparcimiento, el amor. El trópico del que habla la escritora es, justamente, el trópico negro.

Según José Antonio Marina y Marisa López, “[l]a desolación sigue a la ruina de los bienes o de las esperanzas”²¹, de ahí que los personajes de Melchor, en el universo de su poética, sean personajes que presentan estados anímicos que conllevan invariablemente pérdidas, ausencias, deseos no cumplidos; o sea, personajes del prefijo “des”: desubicados, desesperanzados, desolados. Estos personajes, en su mayoría, son marginales desde lo material y lo afectivo; incluso, desde lo espacial, pues no sienten como propio el lugar donde viven. Su desubicación les conduce a las adicciones, al abandono de sí. Por ello, es frecuente que, como Vinicio, se autoperciban derrotados con anticipación:

²¹ Marina, José Antonio/ López Penas, Marisa: *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama, 2011, 5.ª ed., p. 276.

Ada Aurora Sánchez

Pensó que todos sus esfuerzos por conectarse con el mundo a través del dibujo resultaban inútiles, que no tenía caso seguir intentándolo, que jamás dibujaría algo verdaderamente hermoso, algo que brillara con luz propia. (*Falsa liebre*, p. 93)

La novelística de Fernanda Melchor, a través de un prosa eufónica, violenta y fuerte, nos descubre el trópico veracruzano, a partir de espacios particulares, desde una sórdida intimidad que se adentra —en especial— en la psicología de personajes masculinos, sus desencantos y sus temores; una de sus mejores virtudes es que nos ofrece relecturas del trópico en varios niveles, y, al hacerlo, nos permite comprender las rutas de una descomposición anímica y social antes de que sea demasiado tarde. A esta escritora debemos tres novelas ágiles sobre la juventud, falsas liebres que no pueden escapar con facilidad de su medio ambiente, y, en consecuencia, librarse de los cazadores; liebres en temporada de huracanes que dejan atrás las últimas luces del paraíso.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc: «De los lugares a los no lugares», en: *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005, pp. 83-85.
- Bauman, Zygmunt: *Modernidad líquida*, trad. de Mirta Rosenberg en colaboración con Jaime Arrambide Esquirru. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, 3.ª reimp.
- Bencomo, Anadelí/ Eudave, Cecilia (coords.): *En breve: la novela corta en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014.
- Cruz, Nora de la: «La subversión del *bildungsroman*: *Falsa liebre* de Fernanda Melchor», en: Kunz, Marco/ Mondragón, Cristina (eds): *Nuevas Narrativas Mexicanas 3. Escrituras en transformación*. Barcelona: Linkgua ediciones, 2019, pp. 171-183.
- Lara, Agustín: «Veracruz», en: Jiménez, Lucina (coord. gral.): *¡Ah, qué la canción! Música mexicana en la escuela. Escuelas de tiempo completo*. México: Secretaría de Educación Pública/ Sociedad de Autores y Compositores de México/ Consorcio Internacional Arte y Escuela A. C., 2014.
- Marina, José Antonio/ López Penas, Marisa: *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama, 2011, 5.ª ed.

- Martínez, Gerardo Antonio: «Literatura entre el arte y la violencia extrema», *Confabulario*, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/en-trevista-fernanda-melchor-temporada-de-huracanes/> (consultado 16-III-2021).
- Melchor, Fernanda: «La rubia que todos querían», en: *Aquí no es Miami*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León/ Almadía/ Producciones El Salario del Miedo, 2013a, pp. 47-57.
- «La casa del estero», en: *Aquí no es Miami*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León/ Almadía/ Producciones El Salario del Miedo, 2013a, pp. 113-149.
- *Falsa liebre*. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2013b.
- *Temporada de huracanes*. México: Penguin Random House, 2017.
- *Páradais*. México: Penguin Random House, 2021.
- Organización Meteorológica Mundial: «Ciclones tropicales», <https://public.wmo.int/es/ciclones-tropicales> (consultado 3-III-2021).
- Ortuño, Antonio: «Aún había mucho que decir del trópico negro. Entrevista con Fernanda Melchor», *Revista de la Universidad de México*, VI-2020, pp. 128-133, <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/8e39801c-70cd-49e9-9222-6ddec45e2da?filename=entrevista-con-fernanda-melchor> (consultado 1-IV-2021).
- «“Páradais”, entrevista con Fernanda Melchor por Irma Gallo», <https://www.youtube.com/watch?v=nzWx04nd76Y> (consultado 4-III-2021).
- Pellicer, Carlos: «Esquemas para una oda tropical», en: *Obras: poesía*, ed. Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1986 (reimp.).
- Tuan, Yi-Fu: *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, trad. de Flor Durán de Zapata. Barcelona: Melusina, 2007 [1974].

Dossier:
Impresos efímeros:
una historia de reelaboraciones populares

Prólogo¹

Constance Carta

Université de Genève
Suiza

El vastísimo mundo de los “ephemera”² reúne documentos que comparten esencialmente tres características: la de corresponder a un determinado formato editorial compuesto por tan pocas páginas que puede ser considerado como un “no-libro”³, la de gozar de una “amplia difusión”⁴ que le otorgue un carácter “popular” (en el sentido de conocido por el público en general, independientemente del grado de cultura de los individuos) y, finalmente, la de estar destinado a un uso efímero (bien por el desgaste del documento a causa de un uso intensivo y materiales de escasa calidad, bien por su contenido, considerado como indigno de pasar a la posteridad). En este *dossier* nos limitaremos a aquellos documentos que, además de las tres características citadas, comparten una cuarta: el carácter narrativo de su contenido, que puede expresarse tanto por medio de palabras, como por medio de imágenes. Así, se reduce significativamente el amplio abanico inicial de los “ephemera”: a tales criterios responden, entre otras categorías de impresos, los pliegos sueltos y las alerías de España.

Se considera que el primer pliego en ser editado en la península ibérica es el *Regimiento de príncipes* del poeta Gómez de

¹ Este *dossier* se enmarca en el proyecto de investigación «Desenrollando el cordel/ Démêler le cordel/ Untangling the cordel (2020-2022)» dirigido por la profesora Constance Carta y financiado por la Fondation philanthropique Famille Sandoz-Monique de Meuron. Estas páginas son el reflejo de una parte de los resultados de una jornada de estudios organizada el 22 de mayo pasado.

² El término ha sido acuñado por el tipógrafo inglés John Lewis en su obra pionera *Printed Ephemera: The Changing Use of Type and Letterforms in English and American Printing* (1962).

³ Las definiciones varían: en los años sesenta, la UNESCO establece que el libro empieza con cincuenta páginas. Durante un largo tiempo, se ha diferenciado el libro del papel sobre la base de la (in)existencia de una encuadernación. En realidad, son muchos y profundos los problemas terminológicos y conceptuales en torno a la tipología editorial de los impresos, en particular de los impresos antiguos. No entraremos, sin embargo, en estas cuestiones, pues rebasan el propósito de este prólogo.

⁴ Expresión acuñada por Jaime Moll, luego retomada por otros investigadores, como Miguel Ángel Frontón.

Manrique (Zamora, 1482). El éxito de tal formato no tardará en manifestarse; siglos después, seguirá existiendo con muy pocos cambios en la composición y en el modo de producción y venta. Si la permanencia de este formato editorial confiere cierta uniformidad al conjunto de la “literatura de cordel”⁵, la variedad de sus contenidos y de los géneros textuales que alberga impide cualquier intento satisfactorio de clasificación general. Lo que resulta llamativo es, ante todo, su persistencia en el tiempo, a la par que la pervivencia de algunos de sus títulos (pensemos tan sólo en el éxito ininterrumpido de los relatos caballerescos⁶). La capacidad de renovación de este género es abrumadora: los autores aseguran el éxito de las ventas tomando inspiración de las exitosas obras literarias y teatrales del momento, pero también de las del pasado, así como de sucesos históricos o actuales; los editores-impresores componen estrategias basadas en la reelaboración y la reimpresión, para sortear dificultades como las impuestas por la censura; los artistas recuperan el imaginario, incluso gráfico, de esta producción porque les permite recuperar la memoria del pueblo y asentar su mensaje.

Es, sin lugar a duda, un género muy propicio para estudiar el fenómeno de la reescritura. Al calor de la moda caballeresca que inunda la literatura española en los últimos decenios del siglo XV y casi todo el siglo XVI, los pliegos de cordel proponen versiones abreviadas de los libros de caballerías de más éxito: una veintena de títulos da lugar a unas setecientas ediciones, pues las mismas historias se siguen reimprimiendo y reelaborando hasta bien entrado el siglo XX —con la excepción de sólo seis obras, que se quedaron en el Renacimiento—. En el siglo XIX, circulan casi unos trescientos títulos de características similares a estas primeras historias caballerescas. Asimismo, numerosas composiciones del Romancero viejo, que en varios casos no son sino reelaboraciones de los cantares de gesta medievales, se difunden por escrito en pliegos sueltos, perpetuando la memoria de los héroes de las antiguas gestas, hasta desembocar en los romances de ciego más tardíos, en los que el recuerdo de estos héroes del pasado se queda con frecuencia en la simple

⁵ Julio Caro Baroja publica su célebre *Ensayo sobre la literatura de cordel* en 1969: la elección de la voz *literatura* aplicada al cordel tuvo una larga descendencia y contribuyó a la valoración positiva de la producción escrita en pliegos.

⁶ Cf. Baranda, Nieves: «Las historias caballerescas breves», en: García de Enterría, María Cruz (coord.): «Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 166-167 (1995), pp. 47-50.

mención de un nombre famoso⁷. A partir del Siglo de Oro, el mundo del impreso efímero y popular se apropia del teatro: son así centenares los impresos derivados de un arte que, no en vano, es a la vez literario y escénico, dando lugar a “pliegos sueltos que en ningún caso reproducen una obra teatral completa, sino que se valen de material teatral preexistente para obtener un producto textual nuevo, ya sea reproduciendo un fragmento dramático específico, satirizándolo, o simplemente tomando y utilizando, de manera clara y directa, elementos diversos de una comedia como la trama o los personajes”⁸. Pero la prosa, la poesía y el teatro no son las únicas fuentes a las que recurren los autores de narraciones impresas en hojas sueltas: las relaciones de sucesos⁹, consideradas como los antepasados de las noticias de la prensa moderna, constituyen otra vertiente de un fenómeno en el que la repetición y la adaptación son centrales. La misma noticia puede circular en versiones más o menos parecidas o alteradas durante un tiempo, a veces, sorprendentemente largo. La afección del público por relatos sangrientos y truculentos lleva a la reimpresión de historias cada vez más retocadas.

Así las cosas, no cabe duda de que los impresos efímeros de carácter narrativo constituyen una fuente inagotable de información sobre las prácticas de lectura, el oficio de impresor, los gustos de un público tanto culto como analfabeto, tanto rural como ciudadano. Pero eso no es todo: el impacto que pudieron tener estos pliegos en el imaginario colectivo debe continuar siendo evaluado, pues sus alcances son mayores de lo que uno podría pensar a primera vista. En efecto, tales documentos, du-

⁷ Carta, Constance: «El reflejo de la Edad Media en algunos pliegos de cordel del decimonónico», en: Ribeiro Miranda, José Carlos (org.): *En Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de literatura medieval ibérica*. Porto: Estratégias Criativas, 2017, pp. 203-212

⁸ Cortés Hernández, Santiago: *Literatura de cordel y teatro (1675-1825)*. Estudio, catálogo y biblioteca digital de pliegos sueltos derivados del teatro. <http://www.pliegos.culturaspopulares.org/> (consultado 17-VI-2021).

⁹ Los proyectos digitales sobre pliegos de cordel y géneros afines son cada vez más numerosos. Para las relaciones de sucesos, remitimos al lector a estas dos bibliotecas virtuales: la Biblioteca digital Siglo de Oro BIDISO alberga un catálogo de relaciones de sucesos impresas entre los siglos XV y XVIII conservadas en bibliotecas de todo el mundo (<https://www.bidiso.es/CBDRS/>) y la Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos SIERS pone a disposición del usuario toda clase de información sobre el tema (<https://siers.es/siers/principal.htm>).

rante largo tiempo marginados por la crítica¹⁰, no fueron solamente el receptáculo de influencias externas provenientes de la vida literaria y de los eventos del momento, sino que también influyeron, a su vez, en los círculos de la cultura, de la literatura, de la historiografía, de la historia de las ideas, así como en el sentir del pueblo. Es la relación estrecha que une los impresos efímeros con otras esferas de lectura y de escritura la que se explora en el *dossier* que tiene el lector ante los ojos: una historia de reapropiaciones sucesivas, de reescrituras y de reelaboraciones que borra los límites habitualmente establecidos entre el mundo de los textos populares y el de la literatura culta.

Las autoras de los artículos que siguen son cuatro jóvenes investigadoras muy activas en el estudio y revalorización de esta “literatura para el pueblo”¹¹. Las investigaciones aquí reunidas —todas ellas originales— cubren un abanico temporal de cuatrocientos cincuenta años, desde el Siglo de Oro hasta el año 2018, pasando por el menos estudiado siglo XVIII y por los años de la Guerra Civil: abordan aspectos variados de la vida cultural y literaria, expresados en diversos géneros poéticos, prosísticos y gráficos.

Los dos primeros artículos tratan de célebres monjas del período barroco, aunque afamadas por motivos distintos: una por su poesía, otra por su aventurada vida en ropa masculina. Ambos artículos ejemplifican cómo los hombres (familiares, religiosos, militares, hombres del pueblo) se apropian, de alguna manera, de la vida y obra de estas mujeres. Patricia García (UNED) estudia las características de la poesía mística en los pliegos de cordel basándose en el caso de la obra de la Madre Beatriz de Aguilar, publicada por su confesor, el Padre Agustín de Quirós. La comparación de sus romances publicados en pliegos con la mística femenina de su época permite ahondar en el fenómeno tanto desde la vertiente poética como desde la editorial, pues es este producto —los pliegos de romances— el que anticipa la edición de la biografía de la poetisa y prepara su éxito.

Otras mujeres vinculadas con la religión vieron sus biografías, reales o inventadas, nutrir el panorama impreso: es el caso de Catalina de Erauso, conocida como la Monja Alférez, cuya vida reconstruye Belinda Palacios (Université de Genève).

¹⁰ Cf. García de Enterría, María Cruz: *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor, 1983.

¹¹ Término empleado por Luis Díaz G Viana, coordinador del doble volumen *Palabras para el pueblo*. Madrid: CSIC, 2000-2001.

Constituyen el punto de partida de esta indagación las vistosas discrepancias entre los documentos históricos relativos a esta valiente mujer, documentos ya examinados por la crítica, y los relatos publicados en pliegos sueltos, mucho menos estudiados hasta la fecha. Sin embargo, como lo demuestra la autora, son piezas fundamentales para reconstruir el puzzle de la historia textual de la *Vida i sucesos de la Monja Alférez*, ya que permiten arrojar luz sobre la manera en la que se escribían las noticias en el siglo XVII, así como diferenciar al personaje histórico del novelesco. Belinda Palacios demuestra así, al comparar las diferentes versiones manuscritas de la *Vida i sucesos* con los pliegos que nos han llegado, que el supuesto relato autobiográfico tiene como punto de partida el impreso de Fajardo de 1625 (partes 1 y 2), que el autor convirtió luego en un relato en primera persona, enriqueciéndolo con nuevas aventuras. Finalmente, resalta en este artículo la práctica de la reelaboración textual como estrategia editorial en un período en el que el negocio de la imprenta está en alza y sus diferentes actores deben competir por la atención de sus lectores y oyentes.

Esta misma idea vertebra el tercer artículo de este *dossier*: Cristina Martínez (Université de Genève) investiga los contornos de la autoría en la literatura de cordel del siglo XVIII a través del estudio del paratexto y de las marcas de imprenta de cuatro pliegos en prosa, cuatro "historias" editadas por Manuel Martí (Madrid) y Francisco Benedito (Murcia) y conservadas hoy en día en Ginebra. En efecto, en el fondo de la Biblioteca universitaria de nuestra institución se conserva, desde 2014 aproximadamente, un conjunto de cerca de un millar de pliegos sueltos españoles. Las tres partes que forman este rico fondo se corresponden con las etapas sucesivas de su adquisición: a las primeras decenas de "pliegos de Barcelona" fueron añadidos casi cuatrocientos "pliegos de Carmona", a su vez completados por unos cuatrocientos cincuenta "pliegos varios del XIX". Los mayores centros de impresión de la Península (la zona de la capital, las tierras de habla catalana y la región andaluza) se ven, pues, representados en la colección que ha inspirado este estudio.

El cuarto y último artículo se enfoca en uno de los elementos más importantes de la producción hispánica de impresos efímeros: la presencia de las imágenes. Si las xilografías terminaron desapareciendo de los impresos narrativos franceses, por citar el ejemplo de un país limítrofe, lograron conservar su atractivo y su función en la península ibérica hasta el siglo XX. Las ilustraciones constituyen, además, el elemento central de un tipo de

producción autóctono, las llamadas *aucas* o *auques* catalanas, de las que derivan las aleluyas. Durante la Guerra Civil, éstas sirvieron al triple propósito de entretener, animar e instruir-adoc-trinar a los dos bandos implicados, a la par de otros impresos ilustrados como carteles, caricaturas e historietas, también utilizados como vehículo propagandístico. Más allá de la diversidad de soportes, ideologías y estilos, Luana Bermúdez (Univer-sité de Genève) hace hincapié en los rasgos gráficos y textuales que las hermanan para desembocar en su reelaboración en géneros que son sus herederos, como el cómic y la novela gráfica. Sirve de botón de muestra a su investigación la novela gráfica *Picasso en la Guerra Civil* (2018), de Daniel Torres, inter-santísimo ejemplo de “recuperación y reelaboración de im- presos efímeros que circulaban durante la contienda”.

En definitiva, el propósito de este *dossier* es el de cuestionar la relación profunda y compleja que enlaza producciones “ca- nónicas” con producciones “populares”, así como la relación que une historia y ficción (el artículo de Belinda Palacios), auto- ría y reescritura (el artículo de Cristina Martínez), géneros y formas editoriales y géneros literarios, expresiones de devoción (el artículo de Patricia García) y expresiones de división ideoló- gica (el artículo de Luana Bermúdez). Los impresos efímeros constituyen un espacio privilegiado de pervivencia para relatos que resisten el paso del tiempo, en un proceso de continua transformación y constante actualización que les permite pasar a formar parte de un trasfondo cultural común a múltiples generaciones de lectores sobre los que siguen ejerciendo una fascinación innegable.

La prosa mística a través de los pliegos de cordel: los romances de la madre Beatriz de Aguilar

Patricia García Sánchez-Migallón

*Universidad Complutense de Madrid
España*

Resumen: En este artículo se perfilan las características que observamos en los *Romances* de Beatriz de Aguilar, publicados en 1610 por Francisco de Cea en Córdoba en pliegos sueltos y que se vinculan con la espiritualidad propia de la mística femenina de la época. La pérdida de toda su obra excepto estos romances populares revelan el poco éxito que tuvieron los jesuitas de Granada en sus esfuerzos para encumbrar una figura mística femenina procedente de su escuela.

Palabras clave: Mística española, literatura escrita por mujeres, literatura popular, pliegos sueltos.

Mystical prose through chapbooks. The poetry of Mother Beatriz de Aguilar

Abstract: This paper describes the characteristics that we observe in the *Romances* written by Beatriz de Aguilar and published in 1610 by Francisco de Cea in Córdoba as chapbooks. These poems are linked to the spirituality of female mysticism of that century. The loss of all the work of Beatriz de Aguilar, except these popular romances, reveals the little success that the Jesuits of Granada had in their efforts to give a mystical figure belonging to their school the recognition she deserved.

Keywords: Spanish mysticism, women literature, popular literature, chapbooks.

La práctica de las reelaboraciones populares de obras literarias, historias, leyendas, cuentecillos o sucesos reales es una de las técnicas más utilizadas para crear textos apropiados para el género editorial de los pliegos de cordel. Asimismo, el uso del procedimiento retórico de la *brevitas* es fundamental para la adecuación de estas historias a la breve extensión que nos marca el género. En este panorama de reelaboraciones populares, a lo largo de este trabajo nos centraremos en unos romances publicados en 1610 por Francisco de Cea en Córdoba y compuestos por la madre Beatriz de Aguilar. Se la apoda “madre” puesto que se supone que pertenecía al grupo de terciarias asociadas a una orden religiosa —clero secular femenino—. Las mujeres beatas fueron bastante ignoradas por la historiografía y “repudiadas por unas autoridades eclesiásticas para quienes, en general, la vida religiosa más adecuada para las mujeres era el enclaustramiento conventual, único lugar donde podían estar a salvo de las tentaciones y distracciones del mundo”¹.

En cuanto a su biografía, nos han llegado pocos datos ciertos; aparece mencionada en la *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad, y religión católica de Granada* de Bermúdez Pedraza², de donde extraemos la mayoría de la información. Se interpreta que Beatriz de Aguilar nació en Granada, aunque se desconoce la fecha exacta, posiblemente en el último tercio del siglo XVI. Presumiblemente pertenecía a una familia noble o acomodada. Fue hija única, ya que sus padres, don Vicencio Leones Espinosa Genovés y doña Juana de Tovar Ponce de León, hija de doña Francisca de Aguilar, de quien tomó el apellido, hicieron voto de castidad tras su nacimiento. Desconocemos dónde vivió, sin embargo, fue bautizada en la parroquia de la Encarnación, título de San Justo y Pastor y allí “cultivaron esta tierna planta los padres de la Compañía de Jesús”. Poco se sabe de su niñez, Pedraza menciona que Beatriz fue premiada por el Señor, que “aceleró” en ella el uso de la razón, lo que significó una alegría para sus padres. Ese temprano uso de razón se tradujo en santidad y penitencia, ya que comenzó a los seis años con ayunos y disciplinas hasta el punto que “en las paredes de su aposento se veía el testimonio de ellas, rubricado con su sangre”. Como notas de la austeridad de su vida, podemos señalar que hizo voto de castidad y que hacía fuertes y frecuentes disciplinas al querer más a su alma que a su cuerpo y

¹ Wade Labarge, Margaret: *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea, 1988.

² Bermúdez de Pedraza, Francisco: *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad, y religión católica de Granada*. Granada: Francisco de Cea, 1638.

así evitar tentaciones. Para ella el mayor de los suplicios o sufrimientos era el que la apartaran de la comunión. El amor a Cristo lo manifestaba en la Cruz, con la que dormía abrazada a ella en el suelo y por ello el Señor la premió haciéndola morir el mismo día que él (un viernes). Entre los muchos dones y virtudes que la adornaron, nos dice Pedraza que tenía el de la consolación, de manera que no había nadie que se acercara a ella que no saliera confortado en cuerpo y espíritu, siendo el consuelo general de su ciudad. A causa de esas penitencias murió con poco más de cuarenta años: se la vistió con el hábito de Santa Teresa y fue sepultada en el Colegio de la Compañía de Jesús, con este epitafio: *Aquí yace el cuerpo de la madre Beatriz de Aguilar, su alma está en el cielo, gozando de la gloria que mereció la pureza de su vida, y excelencia de sus virtudes. Murió viernes a nueve de julio de mil y seiscientos y diez.*

Por otra parte, en cuanto a su obra solamente nos ha llegado una edición en pliegos sueltos de unos romances, a los que ella llama “disparaticos”, realizada por su confesor, el jesuita Agustín de Quirós tras su muerte. La obra se conserva en el fondo antiguo de la Universidad de Granada y se trata de una pequeña publicación de seis folios en 4º, que se encuentra encuadrada en otro libro³. La introducción está hecha por el propio padre Quirós que la dedica a las personas devotas de ella. No es muy frecuente encontrar publicaciones de un pliego y medio, no obstante, aquí encontramos una adecuación al ocupar los romances un pliego y el otro medio la introducción, de donde deducimos que la impresión sería a partir de la técnica de impresión de medios pliegos y se dedicaría una rama a la introducción, de donde saldrían dos ejemplares por pliego, y dos ramas a los romances o una y alternar la impresión de recto y vuelto⁴. No obstante, si se difundió el pliego sin el paratexto lo desconocemos, puesto que sólo conservamos un ejemplar, aunque las signaturas tipográficas nos sugieren que quizá no fue ideado para divulgarse sin dicha introducción — A3 en el recto del tercer folio —.

Su segundo confesor, el ya mencionado padre Agustín de Quirós, publicó póstumamente estos cuatro romances donde la autora narra el encuentro místico del alma con Dios en respues-

³ La signatura topográfica es BHR/A-031-267(8), no obstante, es posible la visualización *online* a través del siguiente enlace: <http://hdl.handle.net/10481/12974>.

⁴ García Sánchez-Migallón, Patricia: *La colección de pliegos de cordel y literatura popular del Seminario de Bibliografía (UCM): aproximación a su estudio bibliográfico*. Madrid: E-prints UCM, 2014.

ta a la demanda del público por conocer su poesía, una vez que había empezado a circular libremente en copias manuscritas. Aunque se proyectaba publicar sus versos junto a su vida, como era habitual en estos casos, el pliego se adelanta como primicia con el fin de preservar lo más fielmente la transmisión textual de sus versos gracias a la imprenta y quizá también de publicitar la futura obra. Esta autora granadina es hija espiritual de los jesuitas, educada y guiada desde niña por la Compañía y escritora por mandato. Simbólicamente, Beatriz de Aguilár y su obra son una “creación” jesuítica, un ejemplo de esas beatas de las que solía tener la Compañía de Jesús; según Marín Pina:

Así lo refrenda el sello de la orden al frente de la portada del pliego, el grabado xilográfico con el monograma IHS, símbolo de la *Societas Jesu*, con los rayos del sol, la cruz y los tres clavos de la pasión. El pliego suelto pudo haber sido, sin duda, la alternativa para dar a conocer la poesía religiosa compuesta por monjas y beatas.⁵

En cuanto a la peculiaridad de que esta reelaboración mística se imprimiera en pliegos sueltos, hecho que, como sabemos, determina la composición, debemos tener en cuenta varios aspectos. Como apunta Caro Baroja en su celeberrimo *Ensayo*, “la literatura de cordel clásica es una literatura eminentemente religiosa”⁶; no obstante, los temas tratados no suelen ser doctrinales ni mucho menos místicos, aunque hay algunos ejemplos, como el *Romance de los misterios del santo sacrificio de la misa*, en dos partes, pero los temas más abundantes son los hagiográficos, cristológicos y marianos —y si tienen un elemento supersticioso y truculento, mejor—. Los pliegos sueltos también aparecen en los índices inquisitoriales, tanto en los prohibitorios como en los expurgativos. En España, la aparición del *Índice de libros prohibidos* encargado por el inquisidor general Fernando Valdés en 1559 tuvo una incidencia especial en el cambio de espiritualidad. Es importante y sobre todo significativa la presencia de los pliegos sueltos religiosos en verso en el *Índice* de 1559, al igual que sucede en los de 1583 y 1584 encargados por Gaspar de Quiroga, quien toma la mayor parte de las prohibiciones anteriores, si bien en algunos casos las acota y matiza.

⁵ Marín Pina, María Carmen: «Poesía pública», en: Baranda, Nieves/ Cruz, Anne (eds.): *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*. Madrid: Editorial UNED, 2017, pp. 327-348.

⁶ Caro Baroja, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente, 1968.

No obstante, no existe un tratamiento ni específico ni sistemático en cuanto a entidad diferenciada de la literatura popular impresa⁷. Los aspectos más censurados en el *Índice* de Valdés y que afectan sobremedida a los pliegos sueltos poéticos religiosos son los que se contienen en el siguiente epígrafe de carácter general:

Los libros de romance y Horas sobredichas se prohíben porque algunos dellos no conviene que anden en romance, otros porque contienen cosas vanas, curiosas y apócrifas y supersticiosas, y otros porque tienen errores y Heregías.⁸

Sin embargo, su inclusión es reveladora, ya que precisamente demuestra la repercusión de este tipo de impresos en la sociedad; de ahí la solución tajante de la prohibición, acompañada de un control riguroso que, dado el formato de los pliegos, su extensión y la facilidad con la que podían ser editados y distribuidos, pudo ser a veces burlado⁹.

En cuanto a la imprenta elegida, la casa de Francisco de Cea en Córdoba, esta imprenta concentraba el 50% de la producción total de obras impresas y un 40% de su producción eran obras religiosas. Si atendemos a la recepción de las obras de los Cea, hallamos que muchos de los libros con mayor repercusión (reeditados) son encargos de la Compañía de Jesús, por ejemplo, *Práctica y ejercicio espiritual de una sierva de Dios*, de 1599; no obstante, más allá de la aceptación de dichas obras, tendríamos que pensar en un modo de adoctrinamiento social costado por la compañía religiosa que vio en la imprenta un modo de difusión sin parangón en la época¹⁰.

Este adoctrinamiento pasaría por crear textos religiosos de referencia, por lo que la obra de Beatriz de Aguilar no es sim-

⁷ Carro Carbajal, Eva Belén: «La censura inquisitorial y los pliegos poéticos religiosos españoles del siglo XVI: *El Testamento y Codicilo de Christo* y otras composiciones prohibidas», *eHumanista*, XXI (2012), pp. 1-31.

⁸ Martínez de Bujanda, Jesús: *El índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819). Evolución y contenido*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2016.

⁹ Carro Carbajal (2012), *op. cit.*

¹⁰ Collantes, Carlos: «Cea Tesa: dinastía de impresores (1588-1703). Una sociología de la edición», en: Bognolo, Anna (ed. lit.)/ Del Barrio de la Rosa, Florencio (ed. lit.)/ Del Valle Ojeda Calvo, María (ed. lit.)/ Pini, Donatella (ed. lit.)/ Zinato, Andrea (ed. lit.): *Serenísima palabra: actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*. Venezia: Edizioni Ca Foscari, 2017, pp. 979-990.

plemente una publicación de poesía más, se trata del anticipo de una obra de mayor entidad. En la introducción se habla del proceso de edición y se recurre a técnicas de legitimación autorial del discurso femenino que el propio Agustín de Quirós pone en boca de la autora. El pedir disculpas por escribir siendo mujer es un tópico muy repetido, puesto que están haciendo algo que no les estaba permitido —o por lo menos la difusión pública de los textos—, lo cual no quiere decir que ellas se sintieran realmente incapaces, tópico de la *humilitas*. Otro aspecto reiterado en estos textos es el hecho de que sea Dios quien habla a través de ellas, y también la escritura por mandato; siempre aparece la figura del confesor que demanda los textos.

Otro punto interesante es que reconoce tener los papeles manuscritos con la obra de la madre Beatriz de Aguilar. Bien es cierto que en el *Testimonio notarial*¹¹ que se firma poco antes de la muerte de la autora y que da fe de la veracidad de su obra y específicamente de estos romances, se lee: “unos romances que son compendio de lo que por extenso tiene declarado en los papeles que tiene en su poder el padre Pedro de Vargas, los cuales romances están en un librico tosco que entre los demás papeles tiene en su poder el padre Agustín de Quirós”. Es decir, Beatriz de Aguilar reconoce en este testimonio haber escrito sus experiencias místicas más por extenso, por lo que entendemos que los romances son una reelaboración adaptada al género específico de la literatura de cordel y su finalidad sería anunciar o publicitar la futura publicación de la obra íntegra. No obstante, esta publicación o nunca se llegó a editar o no nos ha llegado siquiera noticia; así como tampoco se conservan los papeles manuscritos de los que se habla en dicho testimonio. El porqué de la paralización de la edición de las obras de la mística tiene que ver con la censura inquisitorial, pues no se podía afirmar la veracidad de las experiencias místicas de la monja sin que éstas hubieran sido ratificadas por la Iglesia. Esta causa queda reflejada en una nota que observamos en otro documento manus-

¹¹ *Testimonio notarial de la declaración y poder otorgado por la beata Beatriz de Aguilar, acerca de la autenticidad de los documentos donde constan sus experiencias místicas, entregados a los padres jesuitas Agustín de Quirós, su confesor, y Gaspar de Pedrosa, para que se entreguen al padre Pedro de Vargas, prepósito de la casa profesa de la Compañía de Jesús de Granada, nombrando como ejecutores a Baltasar de Lorenzana, presidente de la Real Chancillería de esa ciudad y Gaspar de Vallejo, oidor en la misma, BRAH, 9/3671 (105).*

crita donde se glosa la vida de Beatriz de Aguilar¹² y cuyo autor afirma:

Acerca del misterio de la Santísima Trinidad hizo la dicha Beatriz de Aguilar un romance en que declaraba en un particular rapto un día que comulgó lo mucho y muy mucho que alcanzó del misterio en tanto grado que fue menester que el romance que se imprimió y yo vi y lo leí impreso se suspendiese porque significaba haber dado alcance al misterio y visto la esencia divina y esto y lo demás tiene necesidad que lo declare nuestra Santa Madre Iglesia Católica Romana.

Por lo tanto, debemos entender que hubo una voluntad que finalmente sería frustrada dentro de la Compañía de Jesús de Granada de glorificar y mitificar, incluso quizá beatificar, la figura de Beatriz de Aguilar. Así, los documentos que conservamos con breves notas biográficas de la autora perfilan una presentación de la monja que se adapta perfectamente a los preceptos de santidad femenina ya tipificados a principios del siglo XVII en España. Asimismo, la brevedad de dichos documentos podría apuntar a una hipotética publicación de esta *Relación* en prosa también en pliegos sueltos; sin embargo, desgraciadamente no queda ningún indicio que pueda confirmar esta sospecha.

Volviendo a la escritura de las experiencias personales de Beatriz de Aguilar, podría tratarse de una obra autobiográfica de la monja, aunque quizá se centrara únicamente en las cuestiones relativas a sus visiones y sus comunicaciones con la divinidad. Sea como fuere, ¿por qué podemos inferir que este texto sería una obra mística? Además de las relaciones que rodean a nuestra monja y su espiritualidad avilista y jesuita, encontramos en la reelaboración popular en pliegos sueltos algunas de las características de la literatura mística española, en particular femenina. La escritura de la madre Beatriz de Aguilar se enmarca cronológicamente a la perfección en el periodo de plenitud de la mística en nuestro país y la edición al periodo de compilación de los textos místicos por parte de teólogos y religiosos. En cuanto a la escuela a la que pertenecería, basándonos en la

¹² *Sumaria relación de una mujer llamada Beatriz de Aguilar vecina de la ciudad de Granada tenida de todos por muy santa la cual enterraron en la iglesia de la compañía de Jesús de Granada con mucha pompa y solemnidad en junio de 1610 años*, BRAH, 9/3666 (66).

clasificación de Menéndez Pelayo¹³, pertenecería a la escuela jesuita cuyos representantes no llegaron a despuntar, destacando únicamente San Ignacio de Loyola. Sería un intento de crear una figura mística femenina reseñable dentro de esta escuela por parte de las autoridades eclesiásticas jesuitas de Granada.

Algunas de las características de la literatura mística femenina que se van asentando en Europa ya desde el siglo XIII¹⁴, se pueden constatar también en los romances. En primer lugar, encontramos una intención moralizante que, como apunta Sáinz Rodríguez¹⁵, “aspira a influir en la educación moral del pueblo [...] y una de sus altas cualidades estéticas consiste hoy en que muchos de ellos reflejan en su obra el idioma adulto, limpio y lleno de vigor del pueblo castellano del siglo XVI”. Ese afán por dirigirse a los humildes —personas con un nivel cultural tremendamente bajo y unos índices de analfabetismo apabullantes— quizás sea la razón del excesivo uso de la alegoría y la metáfora en este tipo de literatura. Se afanaron por utilizar un lenguaje limpio, claro y sencillo, repleto de metáforas, para compartir dicho don con un público más amplio. De la lengua de los místicos nace la tendencia a extremar la expresión de lo real mediante símbolos espirituales y lo simbólico espiritual por medio de imágenes reales. Características que también se perfilan —si bien es cierto que muy someramente dada su brevedad— en los romances de Beatriz de Aguilar.

Al contrario de la ascética, a la que se llega con ejercicios de privación o de sumisión, la mística es una gracia, un regalo divino que hay que aceptar y devolver al resto de las criaturas humanas en forma de obra literaria. Muy del gusto jesuita y donde podemos rastrear una influencia de San Ignacio de Loyola, hay una intención de traspasar las fronteras del yo, se habla de una experiencia personal, pero al hablar del alma se universaliza el discurso, se busca que el lector —o lectora— pueda empatizar y buscar la unión con Dios. Por ejemplo, los versos finales del romance cuarto dicen:

Y los que servís a Dios
Procurad con diligencia
Buscar a Dios por sí mismo

¹³ Menéndez Pelayo, Marcelino: *La mística española*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1956.

¹⁴ Cirlot, Victoria/ Garí, Blanca: *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*. Madrid: Siruela, 2020.

¹⁵ Sáinz Rodríguez, Pedro: *Introducción a la historia de la literatura mística española*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.

Conseguiréis su promesa
Que tiene dada a los suyos
De una plenitud inmensa
Acá de gracia en el suelo
Y después holganza eterna

Los ejercicios espirituales, ayunos, oraciones y mortificaciones de los ascetas en su afán por conseguir la visión divina, a veces, se confunde con la iluminación mística. La presencia de mortificaciones también se cita en los romances de Beatriz, quien ya sabemos que comenzó en su tierna edad con estas prácticas; así en el romance primero escribe:

Es martirio no entendido
El don de amor en el alma,
Dejó mortificaciones
Que fueron muchas y varias

Por otro lado, observamos en estos romances la presencia de tópicos recurrentes en esta literatura mística, como pueden ser la peregrinación del alma, el alma como posada, la presencia del fuego y del vuelo, el tema de la nada —no en vano el romance segundo versa sobre las tres nada— o la presencia del cuerpo, característica paradigmática de la mística femenina nupcial, donde se presenta la autora como esposa y esclava de Dios, a la vez que humilde y no merecedora. Esta visión se encuentra claramente en las expresivas palabras finales del romance tercero:

Mi Jesús, todo mi bien,
¿es posible gloria tanta?
¿que valgo yo, Señor mío,
para esposa siendo esclava?

Otro tópico místico presente tanto en los textos escritos por hombres como por mujeres es la referencia a lo indecible e inefable, el cual también se observa en el romance segundo de Beatriz:

Misterios tan inefables
Que dezillos no es posible
Acá con lengua mortal
Por ser incomprendibles

Patricia García Sánchez-Migallón

O en el cuarto:

Es lenguaje misterioso
Y se le oculta a la lengua
Y sobrepuja al sentido
Y no está sujeto a ella

Por último, cabe mencionar que se vislumbran influencias de la literatura mística anterior como, por ejemplo, la forma y los procedimientos que recuerdan a la poesía carmelita femenina de Teresa de Ávila, con multitud de antítesis y gradaciones, como demuestra el romance tercero:

Gozase y quiere pedir;
Hablar quiere y nada habla
Mas sin pedir ni hablar
Habla, y pide cuando calla

De igual modo, el anhelo de la muerte, idea presente en los más famosos versos de la santa, se puede leer en el romance primero de Beatriz de Aguilar: “la vida le es gran martirio y la muerte deseada”. También es posible ver influencias posteriores en otras obras de mujeres místicas, sobre todo en cuanto al contenido, como los estados del alma descritos por Beatriz de Aguilar, que posteriormente se encuentran en la obra de la dominica sor María de Ágreda.

Como conclusión, diremos que debemos seguir investigando con la esperanza de encontrar este “librico tosco” que contendría las experiencias místicas de Beatriz de Aguilar narradas por ella misma, o al menos más noticias sobre cuál pudo ser su paradero a lo largo del siglo XVII. A partir del cotejo exhaustivo con los romances, podríamos determinar con mayor objetividad y seguridad cómo se llevó a cabo esta adaptación a la forma popular de impresos efímeros, los llamados romances o “disparaticos”. Dicho lo cual, no en vano queden aquí estas hipótesis pinceladas de la forma en que la prosa mística se difundió en forma de romances populares.

BIBLIOGRAFÍA

Bermúdez de Pedraza, Francisco: *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad, y religión católica de Granada*. Granada: Francisco de Cea, 1638.

- Caro Baroja, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente, 1968.
- Carro Carbajal, Eva Belén: «La censura inquisitorial y los pliegos poéticos religiosos españoles del siglo XVI: *El Testamento y Codicilo de Christo* y otras composiciones prohibidas», *eHumanista*, XXI (2012), pp. 1-31.
- Cirlot, Victoria/ Garí, Blanca: *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*. Madrid: Siruela, 2020.
- Collantes, Carlos: «Cea Tesa: dinastía de impresores (1588-1703). Una sociología de la edición», en: Bognolo, Anna (ed. lit.)/ Del Barrio de la Rosa, Florencio (ed. lit.)/ Del Valle Ojeda Calvo, María (ed. lit.)/ Pini, Donatella (ed. lit.)/ Zinato, Andrea (ed. lit.): *Serenísima palabra: Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*. Venezia: Edizioni Ca Foscari, 2017, pp. 979-990.
- García Sánchez-Migallón, Patricia: *La colección de pliegos de cordel y literatura popular del Seminario de Bibliografía (UCM): aproximación a su estudio bibliográfico*. Madrid: E-prints UCM, 2014.
- Garrido Curiel, Filomena: «Romances por mercedes. Unos “disparatios” de la madre Beatriz de Aguilar», en: Medina Arjona, Encarnación/ Gómez Moreno, Paz (eds.): *Escritura y vida cotidiana de las mujeres de los siglos XVI y XVII: contexto mediterráneo*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2015.
- Gomis Coloma, Juan: *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*. Valencia: Institutió Alfons el Magnànim, 2015.
- Marín Pina, María Carmen: «Poesía pública», en: Baranda, Nieves/ Cruz, Anne (eds.): *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*. Madrid: Editorial UNED, 2017, pp. 327-348.
- Martínez de Bujanda, Jesús: *El índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819). Evolución y contenido*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2016.
- Mendoza Díaz-Maroto, Francisco: *Panorama de la literatura de cordel española*. Madrid: Ollero y Ramos, 2001.
- Menéndez Pelayo, Marcelino: *La mística española*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1956.
- Sáinz Rodríguez, Pedro: *Introducción a la historia de la literatura mística española*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- Wade Labarge, Margaret: *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea, 1988.

Vidas populares: reconstruyendo la *Vida i sucesos de la Monja Alférez* a través de los pliegos de cordel sevillanos

Belinda Palacios

Université de Genève
Suiza

Resumen: Es mucho lo que se ha escrito, al día de hoy, en torno a la *Vida i sucesos de la Monja Alférez*, la autobiografía atribuida a Catalina de Erauso que tuvo en posesión Cándido María Trigueros en el siglo XVIII. Menos interés han recibido, en cambio, las relaciones de sucesos que narraban sus hazañas, pese a haber sido, por ejemplo, uno de los sucesos de tema americano que mayor repercusión tuvo en las prensas sevillanas. Este artículo propone volver sobre algunos de los pliegos sevillanos para, en primer lugar, intentar demostrar en qué medida éstos constituyen una pista bastante sólida de la proveniencia de la supuesta autobiografía; y, en segundo lugar, para reflexionar brevemente sobre el impacto que tenían estos impresos “efímeros” en el imaginario colectivo de la época.

Palabras clave: Monja Alférez, relaciones de sucesos, impresos sevillanos, autobiografía.

Popular lives: reconstructing *Vida i sucesos de la Monja Alférez* through Sevillian *pliegos de cordel*

Abstract: Much has been written, to date, about *Vida i sucesos de la Monja Alférez*, an autobiography attributed to Catalina de Erauso kept by Cándido María Trigueros during the XVIII century. Accounts of events that narrated her great deeds have caused less impact than the autobiographical piece, even though it was one of the American themes that garnered the most attention from the Sevillian press. This article reexamines various Sevillian cheap print pieces to determine to what extent these texts constitute a solid clue in regards to the provenance of the alleged autobiography; and briefly reflects upon the impact these “ephemeral” prints had on the collective imaginary of the time.

Keywords: Ensign Nun, accounts of events, Sevillian print, autobiography.

INTRODUCCIÓN

Hay un capítulo en el libro *El mito del eterno retorno*, de Mircea Eliade, en el que el estudioso explica los mecanismos por medio de los cuales un personaje histórico puede transformarse en un personaje mítico¹. Los ejemplos que propone, tomados de diferentes culturas, arcos temporales y literaturas diversas, le sirven al autor para demostrar que la memoria colectiva es ahistórica, uno de los ejes principales sobre los que se construye la argumentación de este libro. Entre ellos, resalta el caso de un folklorista rumano, que recoge en un pueblo diversos testimonios de un romance que narra una historia bastante fantástica: un hada se enamora de un joven y, al enterarse de que éste se va a casar, lo empuja de un precipicio, provocándole la muerte. Al escarbar un poco en los orígenes del romance, el folklorista descubre que éste provenía de un hecho real, sucedido hacía muy pocos años: una joven había perdido efectivamente a su prometido en un trágico accidente de montaña. Y si bien la mujer en cuestión seguía viva y era conocida en el pueblo, el mito había ganado la partida sobre la historia y los habitantes se encontraban convencidos de la versión alternativa que presentaba el romance².

Aunque Mircea Eliade afirma en su libro que este tipo de casos “son muy raros”³, nosotros estamos convencidos de que en realidad no lo son tanto cuando uno se adentra en el universo de los pliegos de cordel y el impacto que estos impresos podían llegar a tener en el imaginario colectivo del momento, al punto de conseguir filtrar su influencia en la historiografía. Es el caso, como veremos a continuación, de la historia de Catalina de Erauso, mejor conocida como la Monja Alférez.

VIDA Y TEXTOS SOBRE CATALINA DE ERAUSO, LA MONJA ALFÉREZ

Comencemos con algunos datos históricos. Catalina de Erauso nació, según consta en su partida de bautismo, en 1592, en San Sebastián. Ingresó como novicia al convento de religiosas dominicas de San Sebastián el Antiguo, pero nunca llegó a pronunciar sus votos. En 1607 se escapó del convento, se

¹ Eliade, Mircea: *Le mythe de l'éternel retour*. Saint-Amand: Gallimard/Folio essais, 2009, pp. 48-64.

² *Ibidem*, pp. 60-62.

³ *Ibidem*, p. 60.

disfrazó de hombre y, tras merodear algunos años por el norte de España, se embarcó a las Indias, donde terminó luchando en las Guerras de Chile contra los araucanos junto a su hermano, y llegó a ganarse el título de alférez sin que nadie sospechase que era una mujer. Luego se dirigió a la región de Potosí y Chuquisaca, participó en algunas guerras más contra los indios, pero tuvo un lío con la justicia y se vio obligada a descubrirse ante las autoridades religiosas en 1617. Volvió a España en 1624 y pidió que se le reconocieran sus méritos como soldado y sus servicios a la corona, algo que consiguió, pues en febrero de 1626 se le asigna una renta de 500 pesos de a ocho reales en pensión de encomienda, aunque la corona le exige que vuelva a vestir el traje de mujer. Decidida a seguir viviendo como hombre, Catalina va a conseguir el apoyo del papa Urbano VIII y volverá a atravesar el Atlántico en 1630, esta vez para instalarse en el Virreinato de la Nueva España, donde vive hasta 1650.

Este breve resumen de su vida se comprueba con los múltiples documentos históricos que nos han llegado de ella: entre ellos, su expediente relativo a los méritos y servicios, que se conserva en el Archivo de Indias de Sevilla⁴. Este mismo expediente trae las diversas certificaciones que le escribieron varios de los capitanes a los que sirvió en sus años de soldado, además de documentos varios que dejan constancia de los maltratos que recibió en un viaje que hizo a Italia por parte de soldados franceses, entre otros. Se conserva también su registro como pasajero al Virreinato de la Nueva España, en 1630⁵.

⁴ Archivo General de Indias, Sección de «Documentos escogidos», Legajo 1, Documento 87, años 1626-1630.

⁵ Estos documentos han sido editados en más de una oportunidad. Ya daba constancia de ellos Joaquín María Ferrer, en: Erauso, Catalina de: *Historia de la Monja Alférez Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma, e ilustrada con notas y documentos por Don Joaquín María Ferrer*. París: Julio Didot, 1829; pero los encontramos asimismo (junto con algunos documentos adicionales que con el tiempo han ido apareciendo), en la edición que propone Rima de Vallbona: Erauso, Catalina de: *Vida y sucesos de la Monja Alférez. Autobiografía atribuida a Doña Catalina de Erauso*, ed. de Rima de Vallbona. Tempe: Center for Latin American Studies Publications, 1992, pp. 125-190. También aparecen en Rubio Merino, Pedro: *La Monja Alférez doña Catalina de Erauso. Dos manuscritos autobiográficos inéditos*. Sevilla: Ediciones del Cabildo Metropolitano de Sevilla, 1995, pp. 125-162. Muy recientemente, se han vuelto a editar en Erauso, Catalina de: *Vida y sucesos de la Monja Alférez*, ed. de Miguel Martínez. Barcelona: Castalia, 2021. Aprovechamos esta nota para recalcar que esta última edición llegó a nuestras manos cuando este trabajo se encontraba ya en pruebas, por lo que, si bien lo hemos utilizado para completar y matizar algunas de nuestras afirmaciones,

Y sin embargo, el misterio persiste alrededor de la vida de este personaje, especialmente porque estos datos históricos que hemos mencionado no coinciden del todo con uno de los textos más famosos que se han descubierto al respecto de la Monja Alférez: la supuesta autobiografía de Catalina de Erauso, escrita por ella misma, que se creía tuvo en posesión Cándido María Trigueros en el siglo XVIII⁶. En realidad, como señala Martínez, la autobiografía se encontraba en la Biblioteca Colombina, y fue gracias a Trigueros que Juan Bautista Muñoz copió, en 1784, la versión de la misma que se conserva hoy en día en la Real Academia de la Historia⁷. Se ha escrito muchísimo alrededor de este texto, que, en realidad, son varios, pues además del ejemplar Trigueros/Muñoz, se descubrieron en los años noventa dos manuscritos en el Archivo de la Catedral de Sevilla que recogen la misma historia, aunque presentan entre ellos numerosas variantes y algunos cambios en el orden de ciertos capítulos y su contenido⁸.

especialmente en esta primera parte, no nos ha sido posible incorporar sus resultados desde el inicio de la redacción.

⁶ *Vida i sucesos de la Monja Alférez, Alférez Catarina, Doña Catarina de Araujo doncella, natural de S[an] Sebastián, prov[incia] de Guipuzcoa. Escrita por ella misma en 18 de sept[iembre] 1646 bolviendo de las Indias a España en el Galeon S[an] José, Capitan Andrés Oton, en la flota de N[uev]a España, General d[on] Juan de Benavides, General de la Armada Tomas de Raspuru, que llegó a Cadiz en 18 de Noviembre 1646.* Manuscrito perteneciente a la colección Juan Bautista Muñoz, Real Academia de la Historia de Madrid, XVIII, A-70, fols. 206r-238v. El primero en notar algunas divergencias entre los documentos históricos y la autobiografía de Catalina de Erauso —entre ellos, la fecha de nacimiento de la heroína— fue el primer editor de la misma, Joaquín María Ferrer, en 1829. Los ejemplos son en realidad múltiples, y entre ellos encontramos anacronismos, imprecisiones y secuencias narrativas cuyo contenido no calza del todo con las informaciones que nos han llegado sobre el personaje histórico de Catalina. Rima de Vallbona da cuenta de algunos de ellos en Vallbona, *op. cit.*, pp. 12-17.

⁷ En efecto, hasta hace muy poco tiempo, persistía la posibilidad de que Cándido María Trigueros hubiera sido el autor de este texto, como lo sugirieron en su momento Manuel Serrano Sanz y Menéndez Pelayo. Rima de Vallbona, por su parte, ya había descartado esta posibilidad (Vallbona (1992), *op. cit.*, pp. 12-19), pero la discusión ha quedado definitivamente zanjada gracias a Martínez, que ha conseguido encontrar el supuesto “manuscrito original” de Trigueros, que se creía perdido, en la Biblioteca Colombina (C). Esto le permitió asimismo descubrir que el texto ya pertenecía a dicha institución cuando Bautista Muñoz lo consultó y desechar de manera definitiva la autoría del escritor. Sobre esto, ver Erauso (2021), *op. cit.*, pp. 25-31.

⁸ Éstos son los textos que recoge, por primera vez, la edición de Rubio Merino (1995); uno de ellos se encuentra incompleto. En su estudio, el autor aclara que ambos manuscritos fueron encontrados en momentos y en legajos

No obstante, resulta interesante constatar que esta brecha entre el texto y la vida se acorta significativamente si, en vez de comparar la autobiografía con la historia, la contrastamos con un tercer grupo de textos que nos han llegado sobre este personaje, que es quizás el más interesante y al que menos atención se le ha prestado hasta ahora: los pliegos sueltos del siglo XVII que relatan la vida de la Monja Alférez⁹.

Si tomamos como punto de partida una muy reciente publicación de Gabriel Andrés, de la Universidad de Cagliari, podemos constatar que, al día de hoy, han sido ya identificados diez impresos efímeros dedicados a nuestro personaje¹⁰. Cuatro de ellos fueron impresos en Sevilla, cuatro también en México y dos en Madrid¹¹. Ahora bien, no pretendemos desarrollar, en

distintos, pero supone que proceden de una fuente común y que fueron copiados por el mismo amanuense. Precisa, sin embargo, que no se trata de la letra de Trigueros y que no puede afirmar que alguno de ellos haya estado en su posesión (Rubio Merino (1995), *op. cit.*, pp. 18-20). Por su parte, Martínez, al encontrar el "original" del que copió Muñoz (C), ha confirmado que dicho documento fue elaborado por la misma mano que preparó los otros dos manuscritos que descubrió Rubio, y que atribuye a "un humanista sevillano" que a finales del siglo XVII habría trabajado "en el entorno de la catedral hispalense" (Erauso (2021), *op. cit.*, p. 26). Explica también que las diferencias notables que se perciben entre los tres manuscritos sevillanos se deben principalmente a que se trata de "estados diferentes del texto" (*id.*), siendo el colombino el más tardío y aquel que contiene la versión más elaborada de la *Vida y sucesos de la Monja Alférez* (*ibidem*, p. 30).

⁹ Esta falta de interés resulta por lo menos curiosa, especialmente teniendo en cuenta que se trató de uno de los sucesos de tema americano que mayor repercusión tuvo en las prensas sevillanas, como analiza Aurora Domínguez en *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII. 1601-1650. Catálogo y análisis de su producción*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, pp. 57-58.

¹⁰ Andrés, Gabriel: «Construcciones autobiográficas y relaciones de sucesos sobre la Monja alférez Catalina de Erauso», en: García López, Jorge/ Boadas, Sònia (eds.): *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2015, pp. 172-176.

¹¹ Como ya explicara con algún detalle Andrés en su artículo, los pliegos madrileños no han sido localizados aún, pero sabemos de su existencia porque se encuentran mencionados en los encabezamientos de los textos que imprimió en Sevilla Simón Fajardo, donde leemos: "Sacada de vn original, que dejò en Madrid en casa de Bernardino de Guzman donde fue impressa, año de 1625 y en Sevilla por Simon Faxardo" e "Impressa con licencia en Madrid por Bernardino de Guzman, y por su original en Seulla por Simon Faxardo, año de 1615 (sic)" (Andrés (2015), *op. cit.*, p. 165). En cuanto a los 4 impresos mexicanos mencionados por Andrés, bastante más tardíos, podemos afirmar que dos de ellos (entradas 8 y 9) se encuentran transcritos en los apéndices de la edición de

estas breves páginas, un estudio pormenorizado del asunto; sí nos gustaría, en cambio, presentar brevemente los pliegos sevillanos para, en primer lugar, intentar demostrar en qué medida éstos constituyen, en nuestra opinión, una pista bastante sólida de la proveniencia de la supuesta autobiografía; y, en segundo lugar, para reflexionar brevemente sobre el impacto que tenían estos impresos “efímeros” en el imaginario colectivo de la época.

EL CORPUS SEVILLANO

1. EL IMPRESO DE JUAN DE VARGAS

Comencemos por el más antiguo de estos impresos, que data de 1618, impreso por Juan Serrano de Vargas¹²:

Capitvlo de vna de las cartas qve diversas personas embiaron desde Cartagena de las Indias a algunos amigos suyos a la ciudades de Seuilla y Cadiz. En que dan cuenta como vna monja en habito de hombre anduuo gran parte de España y de Indias siruiendo a diuersas personas. Y assí mismo como fue soldado en Chile y Tipoan, y los valerosos hechos y hazañas que hizo en cinco batallas q[ue] entro a pelear con los indios Chiles y Chambos: y como fue descubierta y la recogio donde Fray Agustim de Carauajal Obispo de la ciudad de Guamanga. (En Sevilla, por Juan Serrano de Vargas frente del Correo mayor, año de 1618).

Rima de Vallbona (1992), *op. cit.*, pp. 165-176. No obstante, nos ha llamado la atención observar que Vallbona ha recogido y transcrito un ejemplar que no aparece en la lista de Andrés, y que elevaría el número de pliegos identificados a once: *Relación prodigiosa de las grandes hazañas y valerosos hechos que una muger hizo en quarenta años que sirvió a Su Magestad en el Reyno de Chile y otros del Perú, y Nueva España, en ávito de Soldado, y los honrosos oficios militares que tubo armas, sin que fuesse conocida por tal muger, hasta que le fue fuerza descubrirse*. México, viuda de Calderón, 1653, en Vallbona (1992), *op. cit.*, pp. 160-165. Sobre los pliegos sevillanos se hablará a continuación.

¹² Vallbona (1992), *op. cit.*, p. 223, trae consignada en su bibliografía un supuesto ejemplar de este mismo texto (Sevilla: Juan Serrano de Vargas) pero fechado a 1616. No obstante, más allá del desajuste cronológico que supondría su existencia, no hemos encontrado rastros de dicho ejemplar, pues no está consignado ni en el catálogo confeccionado por Agulló Cobo, Mercedes: *Relaciones de sucesos I: Años 1477-1619*. Madrid: CSIC, 1966, ni en el de Domínguez (1992). Si encontramos, en cambio, el ejemplar de 1618.

Este documento es en realidad una reelaboración de lo que parece ser el interrogatorio que se le hizo a Catalina de Erauso cuando se vio obligada a descubrirse a las autoridades eclesiásticas en 1617. El manuscrito original se encuentra hoy en día en la Biblioteca de Zaragoza¹³, y por él sabemos que estuvieron presentes fray Agustín de Caravajal, obispo de Guamanga, y Francisco Navarrete, escribano real y secretario. El documento lleva también el auto que recoge la declaración de cuatro “mujeres parteras”, que pudieron constatar que Catalina no estaba “corrompida en manera alguna”¹⁴. El impreso de Serrano Vargas, entonces, retoma los contenidos de este interrogatorio, acomodándolos un poco según la manera característica que adoptaban muchas relaciones de sucesos en el momento: un título que lo presenta como un extracto de una correspondencia privada, de alguien que no va a contar “mentiras”, sino que informará sobre acontecimientos reales a su destinatario. Las fechas y las indicaciones geográficas precisas tienen asimismo un papel preponderante en la narración y algunos detalles se omiten (posiblemente por razones de espacio)¹⁵. A su vez, cabe resaltar que la información que propone el impreso se corresponde bastante bien con los documentos históricos que tenemos sobre la presencia de Catalina de Erauso en las Indias, y que proponemos resumir en 5 núcleos narrativos:

- 1) Su huida del convento y sus primeros años disfrazada de hombre en el Norte de España.
- 2) Los primeros años en las Indias, trabajando como mercader, primero en Portobelo y después en Trujillo. El conflicto con un alguacil, su huida a Lima.
- 3) Su experiencia como soldado en las guerras de Chile, donde además luchó junto a su hermano, Miguel de Erauso, y ganó su título de alférez.
- 4) Su ida a Potosí, donde trabajó como arriero y volvió a emplearse como soldado en Tipoán.

¹³ *Relación de una monja que fue huyendo de España à Indias*. Manuscrito, 1617. Versión digital del ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza UZA (M. 282, olim M. 140).

¹⁴ *Ibidem*, ff. 237r-237v.

¹⁵ Para más información sobre las características que suelen adoptar las relaciones de sucesos del siglo XVII, ver Bernal, Manuel/ Espejo, Carmen: «Tres relaciones de sucesos del siglo XVII. Propuesta de recuperación de textos preperiodísticos», *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 1 (2003), pp. 133-176.

- 5) Un conflicto con la justicia que la obliga a descubrirse como mujer a Luis Ferrer en Cuzco, religioso de la compañía de Jesús (entre otros), y finalmente a Agustín de Caravajal, obispo de Guamanga.

Todo esto, como señalábamos líneas más arriba, se ajusta en detalle con los documentos históricos salvo en dos puntos. El primero ya lo hemos evocado y es que, en su confesión (y por lo tanto, también en el pliego de Serrano Vargas), Catalina de Erauso declara tener 38 años, lo que significaría haber nacido en 1579. Esto, sin embargo, entra en contradicción con su partida de bautismo, descubierta por Ferrer, donde se señala su nacimiento recién en 1592¹⁶. El segundo punto es que Catalina de Erauso afirma entonces ser monja (lo que implicaría haber pronunciado sus votos). No obstante, y esto lo sabemos también por los documentos históricos, Catalina de Erauso nunca pasó de ser novicia y, de hecho, se verá obligada más adelante a desdecirse para poder salir del convento limeño en el que se encontraba tras la muerte de Agustín de Caravajal en 1620¹⁷. Esto último lo recoge asimismo su autobiografía: “Allí estuve cabaes dos años y cinco meses hasta que volvió de España bastante de cómo no era yo ni había sido monja profesa: con lo cual se me prometió salir del convento”¹⁸. Sin embargo, creemos que estas

¹⁶ Erauso (1829), *op. cit.*, p. xxxviii. A esto hay que sumarle que estos años contradicen también la fecha de nacimiento que se atribuye Erauso en su autobiografía, pues ahí leemos que nació en 1585. Una propuesta interesante (que, nos parece, ha sido poco retomada) es la posibilidad que propone Ferrer de que la Catalina de Erauso que conocemos no haya sido la niña que se escapó del convento de Guipúzcoa, sino otra mujer soldado que, al enterarse de la desaparición de la hermana de Miguel de Erauso durante el periodo que compartió con él durante las guerras de Chile, hubiese optado por usurpar su identidad (*ibid.*, xlii-xliv). Sea como fuere, hay un indicio más que menciona Ferrer que nos inclinaría hacia una fecha más temprana: el retrato que hizo de la Monja Alférez en 1630, donde le atribuye 52 años de edad (*ibid.*, p. xxxv). Estaríamos hablando entonces de sólo un año de desajuste con el testimonio que da Catalina en 1617. En cualquier caso, resulta curioso constatar que, si sumamos la fecha de nacimiento que declara Catalina en 1617 (1579) con la de 1592... la media nos da 1585, una fecha que, como señala Martínez, fue en realidad añadida por el refundidor sevillano en el interlineado (Erauso (2021), *op. cit.*, p. 125, n. 1).

¹⁷ Ver, por ejemplo, Vallbona (1992), *op. cit.*, p. 127.

¹⁸ Erauso (1829), *op. cit.*, pp. 103-104. La misma idea encontramos en uno de los manuscritos sevillanos: “Allí estuve dos años y cinco meses, hasta que llegaron los recaudos de España, por los cuales constó no ser yo Monja Professa”, en: Rubio (1995), *op. cit.*, p. 92.

dos discrepancias son perfectamente comprensibles en el contexto en el que fueron recabadas estas informaciones en 1617: Catalina, a fin de cuentas, era una mujer disfrazada de hombre que había infringido la ley, por lo que es comprensible que mintiera sobre su identidad exacta, y que haya jugado la carta de la religión en este momento para intentar salvar la vida¹⁹. Esto explica, a su vez, que cuando uno lee con atención la relación de méritos de Catalina de Erauso, descubre que ni ella misma ni quienes hablan de ella la designan nunca como “monja”. Es siempre “el alférez”, como se puede comprobar en los mismos documentos que conserva digitalizados el Archivo General de Indias²⁰.

2. LOS IMPRESOS DE SIMÓN FAJARDO Y JUAN DE CABRERA

Los siguientes pliegos que han llegado a nosotros son más tardíos, y presentan grandes diferencias con el impreso de 1618. Al respecto, cabe resaltar, en primer lugar, que no sólo han pasado ya siete años desde la primera publicación, sino que la propia Catalina ha vuelto a España y ha comenzado el proceso para que se le reconozcan sus servicios y méritos como soldado. Esto dará pie, entonces, a que por lo menos cinco nuevos pliegos sobre ella hagan su aparición en 1625: los ya mencionados impresos de Bernardino de Guzmán, y los tres restantes de Sevilla:

- 1) *Relacion verdadera de las grandes hazañas y valerosos hechos que vna muger hizo en veinte y quatro años q[ue] sirvio en el Reyno de Chile y otras partes al Rey nuestro señor, en abito de Soldado, y los honrosos oficios que tuuo ganados por las armas, sin que la tuuieran por tal muger [...]*. Sevilla: Simón Fajardo, 1625.

¹⁹ Quizás se trate de una mera coincidencia, pero encontramos la misma estrategia en *La Historia del Huérfano*, de Martín de León y Cárdenas, cuando el Huérfano revela a último minuto que es un sacerdote de la Orden de San Agustín para salvarse de la horca. Ver Palacios, Belinda: *Entre la Historia y la ficción: Estudio y edición de la Historia del Huérfano de Andrés de León (1621), un texto inédito de la América colonial*. New York: IDEA, 2020, pp. 311-312.

²⁰ Archivo General de Indias, Sección de “Documentos escogidos”, Legajo 1, Documento 87, años 1626-1630. Las imágenes en cuestión pueden consultarse en la página web: «El documento de marzo 2020» *Archivo General de Indias*, <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/agi/exposiciones-y-actividades/documento-del-mes/marzo2020.html> (consultado 10-VI-2021).

- 2) *Segunda relacion de los famosos hechos que en el reino de Chile hizo una varonil muger sirviendo veynte y quatro años de soldado en servicio de su Magestad el Rey nuestro Señor, en el qual tiempo tuvo muy onrosos cargos [...].* Sevilla: Juan de Cabrera, 1625.²¹
- 3) *Segunda relacion la mas copiosa, y verdadera que ha salido, impressa por Simon Faxardo, que es el mesmo que imprimio la primera. Dizense en ella cosas admirables, y fidedignas de los valerosos hechos desta muger; de lo bien que empleo el tiempo en seruicio de nuestro Rey y señor [...].* Sevilla: Simón Fajardo, 1625.

Ahora bien, si tomamos como punto de partida los cinco núcleos narrativos arriba propuestos para la estancia de la Monja Alférez en las Indias, podemos constatar fácilmente que los impresos de 1625 conservan hasta cierto punto esta misma estructura, pero intercalan en medio una serie de acontecimientos y vivencias nuevas. Resultaría imposible utilizar estas breves páginas para realizar un análisis minucioso de la cuestión; en cambio proponemos, como botón de muestra, algunas tablas comparativas que recogen —a muy grandes rasgos— algunos contenidos de los pliegos.

<i>Capítulo de una de las cartas [...] que dan cuenta como una monja en hábito de hombre anduvo gran parte de España y de Indias, Juan Serrano de Vargas, 1618.</i>	<i>Relacion verdadera de las grandes hazañas y valerosos hechos y Segunda relacion de los famosos hechos que en el reino de Chile, Simón Fajardo, 1625.</i>
Huida del convento.	Huida del convento
Primeros años disfrazada de hombre al norte de España.	Primeros años disfrazada de hombre al norte de España.
Pasa a las Indias (Puertobelo). Sirve al factor Juan de Ibarra.	Pasa a Indias (Panamá). Sirva al capitán Juan de Ibarra.
Sirve a Juan de Urquiza durante dos años.	Sirve a Juan de Urquiza. Su amo le pone una tienda de sedas en Trujillo.
Conflicto violento en Saña con el hijo de un alguacil y un criollo.	Queriendo oír una comedia, tiene un conflicto violento con un valiente lla-

²¹ Como apunta también Martínez, esta relación parece haber sido publicada justo después de la primera de Fajardo, aprovechando probablemente el éxito que cosechó en Sevilla su *Relación verdadera* (Erauso (2021), *op. cit.*, p. 205).

Vidas populares: reconstruyendo la Vida i sucesos de la Monja Alférez

	mado Reyes. Deja a su amigo por muerto.
Mes y medio en Lima, en casa del mercader Diego de Olarte.	La llevan a la cárcel. La libera su amo. Reyes y su amigo la buscan para vengarse. Sacan de nuevo las armas.
Pasa a Chile como soldado con el nombre de Francisco de Loyola. Sirve en la compañía de Antonio de Casanova.	Se va a Lima, a casa de Diego de Olarte. Trabaja para él.
Sirve dos años y medio a su hermano, el capitán Miguel de Erauso.	Pasa a Chile como soldado de una de las tres compañías del capitán Alonso Sarabia. Lo asignan bajo el mando del capitán Miguel de Erauso, su hermano. Se hace llamar Francisco de Loyola.
Va a Potosí. Pasa año y medio en el Mesón de los Carangas sin servir a nadie.	Se pelea a estocadas con su hermano por una moza. Lucha valientemente con los indios, recibe el título de alférez.
Va a Chiquisaca. Trabaja dos años con Juan López de Urquijo como arriero.	Tiene una pendencia con unos soldados, la destierran al fuerte de Arauco. Decide huir por la cordillera de Tucumán con otros compañeros. Sólo ella sobrevive.
Muere su amo, se va a Misque cuatro meses.	Llega a la gobernación de Tucumán. Antonio de Cervantes, provisor y canónigo, trata de casarla con una sobrina suya. Ella acepta los regalos y se escapa a Potosí.
Vuelve a Chiquisaca, asienta plaza de soldado para Tipoán con el maese de campo Juan de Alba. Es herida en un brazo.	Llega a Potosí, se dirige a Charcas y se acomoda con Juan López de Arguijo. Trabaja para él como arriero. Riñen y se pelea a estocadas con su amo. Lo deja por muerto.

Se ve “en peligros”. Busca convento de su orden en Cuzco.	Se va a Potosí, se produce el alzamiento de Alonso Ibáñez.
Se confiesa al padre Luis Ferrer, jesuita.	Participa a la captura de los alzados con cuchilladas y disparos de armas de fuego.
Pasa por diferentes personas hasta declararse frente a Agustín de Caravajal y Francisco de Navarrete.	Es premiada con oficio de ayudante de Sargento Mayor, que ejerce con valentía durante dos años.

Como se puede observar de esta primera comparación, que retoma buena parte del pliego de Juan de Vargas pero sólo la primera parte de la versión de Fajardo, el impreso más tardío se caracteriza por una acumulación de nuevos episodios, en muchos casos sensacionalistas. Esto permite construir a la Monja como un personaje sumamente violento y pendenciero, algo muy en consonancia con el contenido escabroso que gustaba leer en la época, un personaje incluso capaz de pelearse a estocadas con su propio hermano por el amor de una mujer²².

Igual de llamativo resulta contrastar la *Segunda relación la mas copiosa, y verdadera* de Fajardo con la *Segunda relación de los famosos hechos que en el reino de Chile hizo una varonil muger* de Juan de Cabrera, como se puede apreciar a continuación:

²² *Relación verdadera de las grandes hazañas y valerosos hechos que vna muger hizo en veinte y quatro años*, 1625, f. ii r. El tema de la mujer travestida gustaba al público de la época que consumía este tipo de producto, como lo comprueba la existencia de títulos afines como el *Curioso romance nuevo, en que se refiere, y da cuenta de veinte muertes, que hizo una doncella llamada Doña Teresa de Llanos, natural de la ciudad de Valencia, siendo las primeras dos hermanos suyos, por estoruarla el casarse; y como se vistio de hombre, y fue presa, y sentenciada a muerte, y se libro por descubrir era muger; y el dichoso fin que tuvo* (s.l., s. impr. 1598 ?), en: Agulló y Cobo (1966), *op. cit.*, p. 39. Cabe resaltar que este romance se siguió imprimiendo durante el siglo XIX. Otro caso de travestismo en una monja, pero en este caso de un hombre que se disfraza de mujer, lo encontramos en Torres, Agustín de (O.P.): *Relación de vna carta que embio el padre Prior de la orden de santo Domingo, de la Ciudad de Vbeda... de un caso digno de ser auisado, como estuuu doze años vna monja professa, la qual auia metido su padre por ser cerrada, y no ser para casada, y vn dia haziendo vn axercicio de fuerça se le rompio vna tela por donde le salio la naturaleza de hombre... sucedio este año de mil y seyscientos y diez y siete* (Francisco de Lyra, 1617), en: Domínguez (1992), *op. cit.*, pp. 133-134.

<p><i>Segvnda relacion la mas copiosa, y verdadera,</i> Simón Fajardo, 1625</p>	<p><i>Segvnda relacion de los famosos hechos que en el reino de Chile hizo una varonil muger,</i> Juan de Cabrera, 1625.</p>
<p>Estando en Potosí como ayudante de sargento mayor, da la orden el gobernador Pedro de Legui que se dirijan a los Chunchos y el Dorado. Quieren conquistar tierras y buscar oro y plata.</p>	<p>Está herida. Tuvo un pleito en el que perdió sus bienes.</p>
<p>Llegan a un pueblo de indios de guerra que se ponen en arma. Hacen tal estrago en los indios que corren arroyos de sangre.</p>	<p>Se va a Potosí donde “un amo que había tenido”. Le da carneros.</p>
<p>Vuelve a Charcas y a Potosí. En el camino, se encuentra con una moza perseguida por su marido. Pelea con el marido, lo deja por muerto (pero no lo está).</p>	<p>Llega a Ciguas. La recibe el doctrinero de Indios. Juegan a los naipes junto con Juan de Ochoa. La partida termina a estocadas. Los naipes estaban trucados.</p>
<p>Tres mercaderes de Potosí la convencen para jugar naipes. Están trucados. La partida termina a estocadas. La llevan presa y la destierran a Chile. La madre de la moza que salvó la salva del destierro.</p>	<p>La monja es prendida por el corregidor, que es un amigo. Le confiscan sus bienes, está presa siete meses, pero luego los recupera y vuelve “donde su amo el capitán estaba”.</p>
<p>Va a Lima. Halla la ciudad alborotada por la inminente llegada de piratas ingleses. Pelea contra ellos, “siendo de los primeros que saltaron en la nao del enemigo”.</p>	<p>Vuelve al juego en casa de un canónigo. Gana seis mil pesos.</p>
<p>Se va al Cuzco. Ahí comienza a jugar con unos extremeños. Entra “el nuevo Cid”, un soldado temido por todos. Se pelean a estocadas, ella consi-</p>	<p>Se va a Gambeliza, se encuentra con el oidor Solózano, que le tomaba residencia a don Pedro Solís de Ulloa. Un alguacil del oidor quiere</p>

gue acabar con él estando muy malherida ²³ .	prender a un vizcaíno, ella se entromete con un tal Juan de Santander y matan al alguacil.
Se confiesa ante Luis Ferrer, padre de la Compañía de Jesús. La llevan a San Francisco para que se cure las heridas.	Huye en una mula, pero el oídor da la orden de encontrarla. Se esconde en una posada en Guamanga. Ahí la alcanzan.
Cuando está mejor, determinan que se vaya del Cuzco para que no la maten. Se traslada con cinco negros para su protección.	El corregidor don Luis de Ornayno le entrega la causa al alcalde ordinario, don Juan de Sotomayor.
Llega al río Apurimu, el juez de allí era deudo del muerto y sale a prenderla. Se defiende valientemente, mata a uno.	Llegan tres soldados de Cuzco. El alcalde le pide las armas, ella consigue escapar y se encuentra con su amigo Ochoa de Ibarguen.
Es prendida y sentenciada a muerte. Envía a llamar a su confesor.	Un alguacil viene a buscarla a casa de su amigo. Ella le da una cuchillada en la cabeza y, "aunque la favorecen tres vizcaínos", la prenden y la encierran en la casa del obispo, fray Agustín de la Presa.
Se determina que es mujer y virgen y se le perdona la vida. El obispo de Cuzco la viste de monja y ordena enviarla a España.	Ella le cuenta que es mujer y doncella. Dos médicos, dos cirujanos y cuatro comadres lo confirman.
Se desembarcó en Cádiz, llegó a Sevilla, fue a Roma a hablar con su santidad.	El obispo la abraza, le manda a hacer un hábito de monja y una procesión y la deposita en un convento de monjas.

²³ Con toda probabilidad, es de este episodio que se inspira en gran medida la comedia atribuida a Pérez de Montalbán, *La Monja Alférez, comedia famosa*. Gabriel Andrés apunta asimismo que "existen alusiones suficientes para establecer un entronque directo entre lo referido en la comedia de Pérez de Montalbán y la primera relación sevillana impresa por Fajardo en 1625": Andrés (2015), *op. cit.*, pp. 167-168. Este mismo autor ha publicado recientemente una nueva edición de la comedia, que no hemos podido consultar, pero que recogemos en la bibliografía.

Espera el reconocimiento del rey por sus servicios.	Hoy está en Madrid.
---	---------------------

Este cotejo nos permite notar que ambas relaciones proponen sucesos distintos para el mismo periodo de tiempo, tiempo que de hecho parece dilatarse en estos dos pliegos desde que la Monja llega a Potosí hasta que se encuentra frente al obispo de Guamanga. Resulta también bastante evidente que el pliego de Fajardo presenta a un personaje mucho más heroico que el de Cabrera, en el que Catalina, por ejemplo, encadena diversas pendencias en vez de enfrentarse con los piratas en el Callao o salvar a una dama en peligro. No obstante, pensamos que sí es posible percibir más de una similitud entre ambas versiones, además de que las dos ponen de relieve el mal carácter de Catalina de Erauso, su facilidad para meterse en peleas callejeras y su afición por el juego (especialmente las apuestas con dados y cartas).

LOS PLIEGOS VS. LA HISTORIA

Ahora bien. Podríamos tener la tentación de pensar que la participación de la Monja en algunos de los episodios “agregados” de las versiones de Cabrera y Fajardo tiene un sustento histórico. Y si bien es verdad que esto es difícil de verificar con relación a las pendencias, hay dos ejemplos concretos en la versión de Fajardo que nos permiten desenmascarar la superchería: su colaboración en la detención del conspirador Alonso Yáñez, también conocido como Alonso Ibáñez, para derrocar a las clases dominantes en Potosí en 1612; y su supuesta participación en la ofensiva contra los holandeses durante el ataque del pirata Spilbergen contra el puerto del Callao en 1615²⁴.

²⁴ La conspiración del criollo Alonso Yáñez, recordado hoy en día como Alonso de Ibáñez, tenía como objetivo derrocar a las clases dominantes en Potosí y apoderarse de la Villa Imperial la noche de Navidad de 1612. Sin embargo, la conspiración fue delatada desde dentro, y el plan llegó a oídos del agustino fray Antonio de Zamora, que informó al corregidor Rafael Ortiz de Sotomayor. Cf. Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé: *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, ed. de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. Providence: Brown University, 1965, vol. I, p. 295, n. 5. En relación al ataque pirata, cabe resaltar, como ya lo hiciera Ferrer para la autobiografía, que se trató de una flota holandesa y no inglesa, error que se arrastra desde el pliego de Fajardo. Erauso (1829), *op. cit.*, p. 81.

Comencemos por su colaboración en la detención de Ibáñez. El impreso de Fajardo afirma que Catalina de Erauso participa en la captura de los alzados y que recibió como recompensa “el oficio de ayudante de sargento mayor”²⁵. Sin embargo, hay dos elementos aquí que nos llaman la atención: el primero es que el nombre de la Monja Alférez no aparece mencionado en las fuentes que tratan de dicha rebelión²⁶. El segundo, es que de haber participado realmente, pensamos que encontraríamos algún rastro de ello en los documentos que presentó a la Corona para ser recompensada por sus méritos y servicios. No obstante, lo cierto es que no aparece nada al respecto en su expediente²⁷.

Lo mismo ocurre con su supuesta intervención en la ofensiva contra los holandeses en 1615: si bien se trata de un suceso histórico sobre el que nos han llegado múltiples testimonios, no tenemos ninguna noticia de su participación en las fuentes, ni mucho menos (como pretende la autobiografía) que hubiese sido mantenida en cautiverio por los holandeses durante 26 días²⁸. El que sí participó en esta ofensiva, sin embargo, fue su

²⁵ *Relacion verdadera de las grandes hazañas y valerosos hechos que una mujer hizo en veinte y quatro años*, 1625, f. ii v.

²⁶ Sobre esto, ver Arzáns de Orsúa (1965), *op. cit.*, p. lxiv.

²⁷ En efecto, el cargo oficial más elevado al que accede Catalina en las fuentes históricas es el de alférez. Una tercera razón para dudar de dicha información es que 1612 nos parece una fecha muy temprana para que la Monja se hallase ya en Potosí.

²⁸ La supuesta participación de la Monja la encontramos por primera vez en: *Segunda relacion de los famosos hechos que en el reino de Chile*, 1625, f. ii r. El cautiverio se puede leer en: Erauso (1829), *op. cit.*, pp. 78-82, y también en Rubio Merino (1995), *op. cit.*, pp. 93-94. Sobre el ataque al Callao en sí, un interesante compendio de los hechos y sus fuentes lo ofrece Ortiz Sotelo, Jorge: «Nuevos detalles sobre la expedición de Spilbergen en la Mar del Sur», *Derroteros de la Mar del Sur*, 18-19 (2010-2011), pp. 97-119. No obstante, cabe resaltar que dicho estudioso sitúa a la Monja en la acción, pues cae en la tentación de recurrir a la “autobiografía” de Catalina de Erauso como fuente histórica. La confusión proviene de la «Certificación de don Juan Cortés de Monroy» (Erauso (1829), *op. cit.*, pp. 141-143), donde leemos que Catalina sirvió en Chile como soldado “de la compañía del maese de campo Don Diego Brabo de Sarabia, con nombre de Alonso Diaz Ramirez de Guzmán...”. Al encontrarse Sarabia en el ataque de los holandeses, y tras haber leído la *Historia de la Monja Alférez*, el autor concluye que Erauso estuvo también ahí. Sin embargo, lo cierto es que no hay rastros de ninguno de sus seudónimos ni en la *Relación de la Jornada que hizo en esta Mar del Sur contra el armada enemiga del conde Mauricio desde Puerto del Callao, General don Rodrigo de Mendoza y Luna* (Archivo General de Indias, PANAMA,16,R.7,N.81), ni en Spilbergen, Joris van: *The East and West Indian mirror, being an account of Joris van Speilbergen's voyage round the world (1614-1617), and the Australian navigations of Jacob Le Maire*, ed. de John Abraham Jacob De Villiers. London:

hermano, Francisco de Erauso, como se puede leer en el propio expediente de Catalina:

Por tanto, y porque así bien interpone los servicios del capitán Miguel de Erauso su padre, y del dicho alférez Miguel de Erauso, y de Francisco de Erauso, que sirvió en la armada de Lima con don Rodrigo de Mendoza, y Domingo de Erauso, que se fue en la armada que salió para el Brasil, y volviendo de allá fue uno de los que perecieron en la Almiranta de las cuatro villas que se quemó, que todos tres fueron sus hermanos²⁹ (énfasis nuestro).

Si ella hubiera participado también, coincidimos con Ferrer que esta información se vería reflejada en su relación de méritos y servicios. Nos parece claro, por lo tanto, que el impresor optó por enriquecer su propia relación sobre la historia de la monja para hacerle frente, posiblemente, a otras versiones de su vida — como la de Juan de Cabrera — que ya comenzaban a circular, agregando para ello más y más fabulosas hazañas.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES EN TORNO A LAS “AUTOBIOGRAFÍAS” DE CATALINA DE ERAUSO

La práctica de ir añadiendo y ampliando los episodios en el interior de las relaciones no debe sorprendernos, pues se trata de una característica tan propia del género como la de componer títulos cada vez más largos que consigan superar la oferta de la competencia y atraer la atención de lectores y oyentes ávidos de mayores noticias³⁰. Sin embargo, constatar esta dinámica con relación a las producciones efímeras que tenemos sobre la vida de Catalina de Erauso resulta especialmente enriquecedor, porque nos permite, como señalábamos al inicio de nuestro artículo, entrever los orígenes de este texto tan polémico que es la supuesta autobiografía de la Monja Alférez, y por lo tanto nos ayuda a reconstruir su historia textual. Así, al comparar las diferentes versiones de la *Vida i sucesos* con los pliegos que nos han llegado, no nos parece arriesgado aventurar que el supuesto relato autobiográfico que tenemos hoy podría proceder, en

Hakluyt Society, 1906, ambos citados por el autor. Ver Ortiz Sotelo (2010-2011), *op. cit.*, pp. 105 y 112.

²⁹ Erauso (1829), *op. cit.*, pp. 82, 137-138.

³⁰ Sobre la plasticidad inherente a la relación de tipo histórico, siempre se puede volver a Redondo, Augustin: *Revisitando las culturas del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 201-225.

gran medida, del impreso de Fajardo, 1625 (partes 1 y 2), que el/la autor/a convirtió luego en un relato en primera persona. A este relato, a su vez, se le habrían añadido una serie de aventuras y detalles que enriquecen su contenido, como el supuesto cautiverio de la monja en manos de los piratas³¹.

Por supuesto, nos sería imposible revisar la totalidad de la autobiografía en las líneas que nos quedan, así que nos limitaremos a dar sólo un ejemplo más. Si nos situamos en el capítulo X de la autobiografía de “Trigueros/Muñoz” (o en el capítulo 8 del manuscrito sevillano que está completo), podemos advertir que se incluye un pasaje que está ausente de la versión de Fajardo: mientras Catalina de Erauso se encuentra acogida en la casa de Catarina Chávez, una adinerada señora de Potosí, estalla un pleito entre ella y otra mujer rica, Francisca de Marmolejo, y doña Catarina termina cortándole la cara a doña Francisca. Este suceso tiene un asidero histórico y, de hecho, lo recoge también (aunque como un relato intercalado) la *Historia del Huérfano*, justo después de mencionar la revuelta de Alonso de Yáñez³². En las autobiografías, en cambio, el episodio no aparece como una historia intercalada, sino que forma parte de la narración principal: la Monja se involucra directamente en los hechos y se ve falsamente acusada de haber atacado ella, disfrazada de indio, a doña Francisca, por lo que es detenida y puesta en pri-

³¹ De igual manera, así como en el pliego de Fajardo se pretende que Catalina de Erauso llega a pelearse a estocadas con su hermano por el amor de una mujer (y que por eso habría sido desterrada una primera vez al fuerte de Arauco), la autobiografía da un paso más y asegura que Catalina asesina más adelante a su hermano a estocadas en una riña que salió mal, algo que, por supuesto, se encuentra ausente de las fuentes históricas. Ver: Erauso (1829), *op. cit.*, pp. 36-37; Rubio Merino (1995), *op. cit.*, pp. 108-109. Ambas versiones presentan algunas variantes. Por su parte, tomando como punto de partida las “Notas Finales” que aparecen en el manuscrito de la Biblioteca Colombina (C), Martínez avanza la hipótesis –a todas luces posible también– de que la versión más antigua de la *Vida y sucesos* de la que tendríamos noticia (aquella que se encontraría al origen del primer manuscrito sevillano), pudo haber estado en posesión de Domingo de Urbizu, guipuzcoano como Erauso y oficial de la Casa de Contratación. Así, para Martínez, sería sobre esta versión primitiva que el humanista sevillano habría fungido de “editor y refundidor”, amplificando el relato a partir de la materia narrativa proveniente de las relaciones impresas (Erauso (2021), *op. cit.*, pp. 28-29). Nuestra impresión, no obstante, es que incluso la versión sevillana más temprana de la *Vida y sucesos* resulta una ampliación de los pliegos de Fajardo, aunque reconocemos que el asunto necesitaría de un estudio más minucioso que el que ofrecemos en este artículo.

³² Palacios (2020), *op. cit.*, p. 465. Por supuesto, la *Historia* no alude a Erauso en este episodio.

sión. Nos parece posible, por lo tanto, que el/la autor/a de la autobiografía, incluso en su forma más primitiva, haya procedido de manera análoga a lo comentado al respecto de las relaciones de Fajardo y Cabrera y su punto de partida, el pliego de Juan de Vargas de 1618, ampliando, modificando y enriqueciendo los episodios con materiales ajenos para hacerlos más atractivos para sus lectores³³.

CONCLUSIÓN

Quisiéramos concluir volviendo a la idea con la que iniciamos este artículo: el ejemplo de Mircea Eliade sobre la manera en la que la leyenda, el mito, consigue superar al relato histórico sin que sean necesarios años de tradición, sin que los personajes que lo protagonizaron hayan desaparecido. Esto, creemos, es justamente lo que ocurre con la Monja Alférez. En primer lugar porque, aunque quizás se presentó como monja en un inicio, Catalina de Erauso no logra nunca deshacerse del apelativo: pasó a la memoria como “la Monja Alférez”, aunque no volviera a presentarse ella misma como tal. Constatamos además que, hacia 1625, convivieron diversos relatos sobre su persona. Tenemos el personaje histórico, el alférez Catalina de Erauso, y también tenemos a la Monja Alférez, un personaje novelesco y extremo, al que se le atribuyen, con cada nuevo impreso, nuevas y más violentas aventuras. Y lo curioso es, justamente, que la Catalina de carne y hueso sigue viva mientras la historia de sus hazañas comienza a mezclarse con la leyenda. Así, por ejemplo, mientras que los documentos históricos que recoge su expediente nos dan a entender que, luego de haberse descubierto a Caravajal y hasta que pudo volver a España, Catalina de Erauso se vio obligada a esperar en un convento vestida de mujer, los pliegos dilatan el tiempo y le enca-

³³ Indudablemente, la supuesta autobiografía de la Monja Alférez comparte el mismo hibridismo genérico que otras varias autobiografías de soldados y aventureros que se escribieron en el Siglo de Oro, como aquellas que recoge Cossío, José María: «Introducción», en: *Autobiografías de soldados*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1956, pp. x-xxx. Comparte también, a nuestro modo de ver, varias similitudes con la *Historia del Huérfano* de Martín de León y Cárdenas, tanto a nivel de contenido como en la manera en la que parece que fue construido el texto. Sobre esto último, puede consultarse: Palacios, Belinda: «El Huérfano: un fraile, soldado y poeta en las letras hispánicas», en: Castellano López, Abigail/ Sáez, Adrián (eds.): *Vidas en armas*. Huelva: Etiópicas, 2019, pp. 115-129.

denan aventuras y peleas en diferentes ciudades del virreinato peruano³⁴. Su particularidad asombró claramente a sus contemporáneos y la fama de su leyenda creció tan rápido que, muy pronto, comenzó a complicarse cada vez más la tarea de disociar al personaje histórico del personaje de ficción. Y podemos encontrar un clarísimo ejemplo de esto al constatarlo en los mismos libros de historia de la época. En efecto, en la *Historia de la vida y hechos del ínclito monarca don Felipe III*, del historiador Gil González Dávila (un libro que como muy tarde debió estar listo en 1658, es decir menos de 10 años después de la muerte de Catalina de Erauso), nos encontramos con que la historia se ha mezclado ya con la ficción, cuando el historiador habla de Catalina y afirma que “combatió en la batalla que dio en el Callao don Rodrigo de Mendoza al enemigo inglés”, algo que, como acabamos de comprobar, afirman los pliegos, pero está ausente del expediente de Catalina, el personaje histórico³⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- Agulló Cobo, Mercedes: *Relaciones de sucesos I: Años 1477-1619*. Madrid: CSIC, 1966.
- Andrés, Gabriel: «Construcciones autobiográficas y relaciones de sucesos sobre la Monja alférez Catalina de Erauso», en: García López, Jorge/ Boadas, Sònia (eds.): *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2015, pp. 172-176.
- Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé: *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, tomo I, ed. de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. Providence: Brown University, 1965.
- Bernal, Manuel/ Espejo, Carmen: «Tres relaciones de sucesos del siglo XVII. Propuesta de recuperación de textos preperiodísticos», *IC*

³⁴ Esto contrasta, por ejemplo, con el testimonio de don Francisco Pérez de Navarrete, donde leemos: “y siendo yo capitán de infantería del presidio del Callao el año pasado de seiscientos veintitres, la ví en Lima, ciudad de los Reyes que es dos leguas del dicho presidio, en hábito de muger” (Erauso (1829), *op. cit.*, p. 141).

³⁵ González Dávila, Gil: *Historia de la vida y hechos del ínclito monarca don Felipe III*. Madrid: Joachím de Ibarra, 1771, tomo III, p. 129. Una versión alternativa de la vida de Catalina de Erauso, en la que se la asume monja hasta el final de sus días y se la presenta muy arrepentida de sus pecados, la podemos encontrar también en: Lozano, Pedro: *Historia de la Compañía de Jesús en la provincia de Paraguay*. Madrid: Viuda de Manuel Fernández, 1755, tomo II, p. 16.

- Revista Científica de Información y Comunicación*, 1 (2003), pp. 133-176.
- Capítulo de una de las cartas que diversas personas embiaron desde Cartagena de las Indias a algunos amigos suyos a la ciudades de Sevilla y Cadiz. En que dan cuenta como una monja en habito de hombre anduvo gran parte de España y de Indias sirviendo a diuersas personas. Y assí mismo como fue soldado en Chile y Tipoan, y los valerosos hechos y hazañas que hizo en cinco batallas q[ue] entro a pelear con los indios Chiles y Chambos: y como fue descubierta y la recogio donde Fray Agustim de Carauajal Obispo de la ciudad de Guamanga. En Sevilla, por Juan Serrano de Vargas frente del Correo mayor, año de 1618.
- Cossío, José María: «Introducción», en: *Autobiografías de soldados*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1956, pp. x-xxx.
- Domínguez, Aurora: *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII. 1601-1650. Catálogo y análisis de su producción*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.
- «El documento de marzo 2020. Más que Monja, Alférez», *Archivo General de Indias*, Legajo 1, Documento 87, años 1626-1630. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/agi/exposiciones-y-actividades/documento-del-mes/marzo2020.html> [consultado 10-VI-2021].
- Eliade, Mircea: *Le mythe de l'éternel retour*. Saint-Amand: Gallimard/Folio essais, 2009.
- Erauso, Catalina de: *Historia de la Monja Alférez Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma, e ilustrada con notas y documentos por Don Joaquín María Ferrer*. Paris: Julio Didot, 1829.
- *Vida y sucesos de la Monja Alférez. Autobiografía atribuida a Doña Catalina de Erauso*, ed. de Rima de Vallbona. Tempe: Center for Latin American Studies Publications, 1992.
- *Vida y sucesos de la Monja Alférez*, ed. de Miguel Martínez. Barcelona: Castalia, 2021.
- González Dávila, Gil: *Historia de la vida y hechos del ínclito monarca don Felipe III*. Madrid: Joachim de Ibarra, 1771, tomo III.
- Lozano, Pedro: *Historia de la Compañía de Jesús en la provincia de Paraguay*. Madrid: Viuda de Manuel Fernández, 1755, tomo II.
- Ortiz Sotelo, Jorge: «Nuevos detalles sobre la expedición de Spilbergen en la Mar del Sur», *Derroteros de la Mar del Sur*, 18-19 (2010-2011), pp. 97-119.
- Palacios, Belinda: «El Huérfano: un fraile, soldado y poeta en las letras hispánicas», en: Castellano López, Abigail/ Sáez, Adrián (eds.): *Vidas en armas*. Huelva: Etiópicas, 2019, pp. 115-129.

- *Entre la Historia y la ficción: Estudio y edición de la Historia del Huérfano de Andrés de León (1621), un texto inédito de la América colonial*. New York: IDEA, 2020.
- Pérez de Montalbán, Juan: *La Monja alferez*, ed. de Gabriel Andrés. Pesaro: Metauro Edizioni, 2020.
- Redondo, Augustin: *Revisitando las culturas del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 201-225.
- Relación de la Jornada que hizo en esta Mar del Sur contra el armada enemiga del conde Mauricio desde Puerto del Callao, General don Rodrigo de Mendoza y Luna* (Archivo General de Indias, PANAMA, 16, R.7, N.81).
- Relacion verdadera de las grandes hazañas y valerosos hechos que vna muger hizo en veinte y quatro años q[ue] sirvio en el Reyno de Chile y otras partes al Rey nuestro señor, en abito de Soldado, y los honrosos oficios que tuuo ganados por las armas, sin que la tuieran por tal muger [...]*. Sevilla: Simón Fajardo, 1625.
- Rubio Merino, Pedro: *La Monja Alferez doña Catalina de Erauso. Dos manuscritos autobiográficos inéditos*. Sevilla: Ediciones del Cabildo Metropolitano de Sevilla, 1995.
- Segvnda relacion la mas copiosa, y verdadera que ha salido, impressa por Simon Faxardo, que es el mesmo que imprimio la primera. Dizense en ella cosas admirables, y fidedignas de los valerosos hechos desta muger; de lo bien que empleo el tiempo en seruicio de nuestro Rey y señor [...]*. Sevilla: Simón Fajardo, 1625.
- Segvnda relacion de los famosos hechos que en el reino de Chile hizo una varonil muger sirviendo veynte y quatro años de soldado en servicio de su Magestad el Rey nuestro Señor, en el qual tiempo tuvo muy onrosos cargos [...]*. Sevilla: Juan de Cabrera, 1625.
- Spilbergen, Joris van: *The East and West Indian mirror, being an account of Joris van Speilbergen's voyage round the world (1614-1617), and the Australian navigations of Jacob Le Maire*, ed. de John Abraham Jacob De Villiers. London: Hakluyt Society, 1906.
- Vida i sucesos de la Monja Alferez, Alferez Catarina, Doña Catarina de Araujo doncella, natural de S[an] Sebastián, prov[inci]a de Guipúzcoa. Escrita por ella misma en 18 de sept[tiembr]e 1646 bolviendo de las Indias a España en el Galeón S[an] Josef, Capitán Andrés Otón, en la flota de N[uev]a España, General Don Juan de Benavides, General de la Armada Tomás de Raspuru, que llegó a Cádiz en 18 de Noviembre de 1646. Manuscrito perteneciente a la colección Juan Bautista Muñoz, Real Academia de la Historia de Madrid, XVIII, A-70, fols. 206r-238v.*

Autoría y reescritura en la literatura de cordel del siglo XVIII:

los impresores Manuel Martí y Francisco Benedito en cuatro pliegos de la Universidad de Ginebra

Cristina Rosario Martínez Torres

Université de Genève

Suiza

Resumen: En su carrera hacia una sociedad cada vez más alfabetizada y con un gusto creciente por la lectura, el siglo XVIII otorgó al cordel uno de sus mayores momentos de esplendor. Fruto de la reimpresión constante, estos impresos efímeros harán del mercado editorial un espacio de pervivencia para las historias de lo popular. De las imprentas de editores de la oralidad en Madrid y Murcia, como Manuel Martí y Francisco Benedito, salieron, entre otros, cuatro pliegos que se conservan en el fondo de la Biblioteca de la Universidad de Ginebra y que integran cuatro relatos de las conocidas como historias sagradas y que formaron parte de la *Colección de varias historias* (1767-1768) de Hilario Santos Alonso, sin que su autor, no obstante, esté del todo claro en ellas. El estudio de su edición e impresión servirá, además, de acercamiento a las particularidades inherentes a su difusión en este periodo, caracterizado por una censura sistemática pero incapaz de sujetar el empuje del género.

Palabras clave: Manuel Martí, Francisco Benedito, impresores del siglo XVIII, *Colección de varias historias*, Hilario Santos Alonso, pliegos de cordel de la Universidad de Ginebra.

Authorship and rewriting in eighteenth-century *literatura de cordel*.

The printers Manuel Martí and Francisco Benedito in four *pliegos* from the University of Geneva

Abstract: In its progress towards an increasingly literate society with a growing taste for reading, the 18th century gave the *cordel* one of its greatest moments of splendour. As a result of constant reprinting, these printed ephemera will make of the publishing market a space for the survival of popular stories. Publishers of oral tradition such as Manuel Martí and Francisco Benedito, whose printing presses in Madrid and Murcia produced, among others, four *pliegos* which are preserved in the collection of the Library of the University of Geneva and which include four narrations of what are known as sacred stories and which formed part of the *Colección de varias historias* (1767-1768) by Hilario Santos Alonso, although their authorship is not entirely clear. The study of their edition and printing will also serve as a way of understanding the idiosyncracies of distribution in this period, charac-

terised by a systematic censorship but still incapable of restraining the thrust of the genre.

Keywords: Manuel Martí, Francisco Benedito, *Colección de varias historias*, Hilario Santos Alonso, eighteenth-century printers, *pliegos de cordel* of the University of Geneva.

Dentro del tesoro de cordel conservado hoy en el fondo de la Biblioteca de la Universidad de Ginebra, los pliegos correspondientes al siglo XVIII —ya sea por su datación o por su temática— presentan el valor añadido de integrar un extenso catálogo donde se impone el pliego decimonónico. Cuatro de ellos son de especial interés para el investigador por tratarse de cuatro ejemplares que integraron la *Colección de varias historias* (1767-1768) de Hilario Santos Alonso¹, reimpresas en estos pliegos sueltos en las prensas de Manuel Martí y Francisco Benedito, en Madrid y Murcia respectivamente. Se trata de una muestra que, si antaño proliferó en número a tenor del éxito de la colección en su primera edición conjunta, hoy resta como parte de los escasos ejemplares que de estas historias se conservan: *Historia verdadera y ejemplar del gran mártir español San Lorenzo* e *Historia sagrada de los más valientes soldados, del pueblo de Dios. Judas Macabeo y sus esforzados hermanos*, son impresión de Francisco Benedito, ambos fechados en 1772. Los dos correspondientes a Manuel Martí son *Historia sagrada de la creación del mundo, y formación del hombre* (1781) e *Historia verdadera, y sagrada de la gloria de Betulia. Judith contra Holofernes* (1779)². Pertenecientes al subgénero de lo sagrado, estas prosas suponen una invitación a explorar algunas de las particularidades del cordel dentro del ideario ilustrado, a camino entre su persecución y el oportunismo de encontrar en ellas un vehículo de difusión y mantenimiento de las ideas que la República de las Letras pensó para el pueblo. Pero el interés de estos pliegos hoy ginebrinos no termina, no ve su fin, en una lectura analítica de éstos —capaz, efectivamente, de aportar matices relevantes al cuadro de la literatura efímera dieciochesca—, sino que en sus para-

¹ Santos Alonso, Hilario: *Colección de varias historias así sagradas como profanas de los más célebres héroes del mundo y sucesos memorables del orbe: sacada fielmente de los historiadores más fidedignos, para que los curiosos y de todo género de personas tengan con qué divertirse y edificarse*. Madrid: Manuel Martín, 1767-1768, 2 vols.

² Para su completa localización en el fondo ginebrino véase Palacios, Belinda: «Índice de la colección de pliegos sueltos de la Biblioteca de la Universidad de Ginebra», en: Madroñal, Abraham/ Mata Induráin, Carlos (eds.): *El parnaso de Cervantes y otros parnasos*. New York: IDEA/IGAS, 2017, pp. 285-203.

textos, en los elementos que componen su edición y difusión, puede hallarse también un atinado ejemplo de las problemáticas que en torno a autoría, reescritura y reimpresión protagonizan buena parte de la literatura del Setecientos, en concepciones aún distantes a las que actualmente manejamos para el sujeto autorial y que, al mismo tiempo, se insertan en el éxito avasallador de la literatura de cordel en el siglo, origen de todo tipo de desavenencias entre los diferentes agentes del sector.

BREVE HISTORIA DE UNA CENSURA

Si existe un elemento verdaderamente genuino de la historia de España, ese es, sin duda, la paradoja. Inequívocamente presente a través de los siglos, ésta aparece evidenciada de forma singular en las relaciones entre ese relato ampliamente histórico y el que en su desarrollo ha construido en concreto la historia literaria de las letras españolas. El siglo XVIII está muy lejos de zafarse de esta realidad y se convocan en él una suerte de aparentes contradicciones que encuentran gran parte de su sentido en la problemática entre poder y pueblo. La modernidad compromete y embrolla cada vez más sus relaciones al desdibujar la línea divisoria entre uno y otro en la también peculiar clase media española³ a partir del siglo XVIII y con especial vigor en el XIX. El constructo social, que participa inevitablemente en la articulación de toda historia literaria, resulta aún más pertinente en el debate —en absoluto reciente— entre lo culto y lo popular o, mejor, entre el paradigma de lo institucionalizado y un canon plebeyo. Una diatriba comúnmente inserta en las relaciones de poder que se acusan en el arte y de cuyo dilema se encargan numerosos estudios de plena actualidad⁴. Igualmente

³ El realismo espiritualista español, con Pardo Bazán y Pérez Galdós a la cabeza, supo desmitificar el enclave otorgado a una clase media que se descomponía ante el fracaso del ideal burgués. En *Misericordia* (1897), el autor canario hace uso de su inconfundible ironía para trazar con detalle el pesimismo que envolvía a tantas familias que vieron cómo se desvanecía su estatus tras el paso de las revoluciones liberales. Véanse Oleza Simó, Joan: «Espiritualismo y fin de siglo: convergencia y divergencia de respuesta», en: Lafarga, Francisco (ed.): *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 77-82, y García Lorenzo, Luciano: «Introducción», en: Pérez Galdós, Benito: *Misericordia*. Madrid: Cátedra, 2011, pp. 11-58.

⁴ Por su variedad en las perspectivas adoptadas son ampliamente relevantes los trabajos de Gil Fernández, Luis (et al., eds.): *La cultura española en la Edad Moderna*. Madrid: ISTMO, 2004; Chicote, Gloria B.: «La poesía popular impresa en español: otra historia de la recepción literaria», *CELEHIS-Revista del Centro de*

abundantes e iluminadores son los trabajos dedicados a la expresión y fortuna de la literatura de cordel, con nombres que requieren de poca presentación como Julio Caro Baroja, Joaquín Marco o Víctor Infantes⁵, integrantes de una lista, por supuesto, mucho más extensa. El tan reciente y triste fallecimiento de María Cruz García de Enterría obliga a traer al presente algunas de las mejores investigaciones sobre la relación de este género con su naturaleza popular⁶. El magisterio de todos ellos coincide en que el escrutinio del siglo XVIII se antoja imprescindible para el entendimiento de los márgenes del cordel, así como para una comprensión lo suficientemente amplia de la realidad española actual⁷.

El periodo que hemos venido a llamar *ilustrado*⁸ no sólo da comienzo a una etapa de sumo esplendor para la literatura efí-

Letras Hispanoamericanas, 16 (2004), pp. 169-184; García Única, Juan: «De juglaría y clerecía: el falso problema de lo culto y lo popular en la invención de los dos mesteres», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 42 (2009), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/dejuglar.html> (consultado 30-IV-2021); Gomis Coloma, Juan: *Menudencias de imprenta: producción y circulación de la literatura popular en la Valencia del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Universitat de València, 2011, pp. 35-57; y Pozuelo Yvancos, José María: *La invención literaria: Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 79-92.

⁵ Mencionando escuetamente un trabajo de cada uno dedicado a la materia, véanse: Marco, Joaquín: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*. Madrid: Taurus, 1977; Infantes, Víctor: «La poesía de cordel», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 166-167 (1995), pp. 43-46; Caro Baroja, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: ITSMO, 1990.

⁶ García de Enterría, María Cruz: *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor, 1983; «Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel», en: Huerta Calvo, Javier (coord.): *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989, pp. 119-152; «La literatura de cordel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 533-534 (1994), pp. 255-262; «Pliegos de cordel, literaturas de ciego», en: Díez Borque, José María (coord.): *Culturas en la edad de oro*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 97-112.

⁷ Caro Baroja (1990), *op. cit.*, p. 22.

⁸ En lo referente a la distinción entre las distintas tendencias literarias del periodo ilustrado español —tarea sumamente problemática— resultan especialmente clarificadoras las definiciones de Elena de Lorenzo de neoclasicismo como “un eje formal que se constituye a principios de siglo como alternativa frente al barroquismo y que permite englobar casi toda la poesía setecentista”, y filosofía como “un eje temático que condiciona la renovación de contenidos y, en consecuencia, exige una mayor libertad formal” (Lorenzo Álvarez, Elena de: *Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la Ilustración*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2002, p. 54). En torno a estas mismas reflexiones, es

mera, vehículo de la expresión vulgar⁹, sino que es también una de las épocas de mayor persecución de sus pliegos, colecciones y menudencias. En muchos de nuestros más reconocidos neoclásicos ha quedado evidenciada una actitud desdeñosa y ciertamente peyorativa hacia el relato popular y el influjo de éste en una sociedad a la que, con mayor o menor acierto, la Ilustración española se propuso instruir. Esta división agudizada entre erudición y vulgo —tan sólo brevemente reseñada en este estudio— responde a un afán paternalista que la aristocracia ahora aburguesada o la nueva clase media mostrarán sobre la multitud, algo que en el paradigma literario ilustrado tendrá su primera traducción en un radical distanciamiento de toda la herencia popular del Barroco, en cuya sociedad, entienden, se han hecho patentes el mal gusto, la decadencia y sus peligros para la nación¹⁰. Los estrictos procedimientos de censura desarrollados desde la llegada de Felipe V pero en especial durante el

preciso recordar que el uso del adjetivo *ilustrado* también está inserto en el debate terminológico propio del Setecientos español, que en ningún caso puede ser asimilado a la literatura francesa del mismo periodo. Tomando en consideración las reflexiones de Checa sobre una ausencia de definición precisa, este artículo hará uso del término como expresión de una serie de rasgos que en el relato literario se traducen en una defensa del progreso, la razón y la ciencia como pilares de la nación y del conocimiento. Véase Checa Beltrán, José: «Luzán y la Ilustración», en: Álvarez Barrientos, Joaquín/ Cornago Bernal, Óscar/ Madroñal Durán, Abraham/ Menéndez-Onrubia, Carmen (coord.): *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid, C.S.I.C., 2009, p. 843.

⁹ Entiéndase aquí como producto del vulgo, por su contenido, autoría o apropiación, y no en un sentido desaprobatorio o descalificativo. Algunas de las complejidades que presenta la propia definición de lo popular —tanto en el ámbito estrictamente literario como en espacios más amplios— vienen representadas por la amalgama de adjetivos asociados al término, tales como el mencionado *vulgar*, pero también *marginal*, *plebeyo*, *de masas* (decididamente más actual) o los, en ocasiones tan inexactos y contradictorios, *oral* y *tradicional*. Al auxilio de este enredo —que con el enfrentamiento entre lo docto y lo folclórico compromete seriamente el lugar otorgado a clásicos como *La Celestina* o *El Lazarillo*— acuden trabajos como el de Álvarez Barrientos y Rodríguez Sánchez de León, en cuyo *Diccionario de literatura popular española* resulta enriquecedora la voz «popular», a cargo de María Cruz García de Enterría: Álvarez Barrientos, Joaquín/ Rodríguez Sánchez de León, María José: *Diccionario de literatura popular española*. Salamanca: Colegio de España, 1997, p. 258. Este diccionario responde, precisamente, a la iniciativa de Caro Baroja (1990), cuyas reflexiones sobre estos y otros entresijos terminológicos al respecto pueden servir de guía (*op. cit.*, pp. 22-28).

¹⁰ Checa Beltrán, José: «La reforma literaria», en: Guimerá, Agustín (ed.): *El reformismo borbónico*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp. 203-226.

reinado de Carlos III responden, de nuevo, a la visión confrontada que instituciones, academias y sociedades económicas mostrarán ante los gustos y tradiciones del vulgo, que sólo podían lastrar la empresa de culturización ilustrada, proyecto bien expresado por Meléndez Valdés como:

[...] buenos principios de la moral civil, otros de nuestra historia y nuestras leyes, los de la numeración y la aritmética, algunas definiciones de las ciencias, algo de las bellezas de la naturaleza para conocerlas y admirarlas, algo también de la agricultura y de las artes, anécdotas interesantes, rasgos de sensibilidad para formarnos a la compasión y la indulgencia, todo esto que tanto nos importa.¹¹

Esta búsqueda apropiación del espacio legítimo de la literatura y otras artes da buena cuenta del papel indispensable que los ilustrados observaron en ellas para la transmisión del conocimiento y la conquista de la nación renovada y con asiento en la razón que perseguían. Con ello, los autores del XVIII supieron ver muy diligentemente que la literatura de cordel no respondía en exclusiva a una práctica de tradición plebeya sino que, en tanto que propiedad del vulgo —ya fuese por su público o por sus temas—, ésta respondía, como hoy sabemos, a la base social del hecho literario. Y si bien en este punto pudiéramos creer haber encontrado una suerte de confluencia con los objetivos ilustrados, muy al contrario, el gobierno de Carlos III atisbó en el cordel una continua amenaza. Este disgusto ante el canon de lo popular da explicación a toda una serie de cédulas y decretos con los que la nueva dinastía se esforzó por no caer en la ineficacia que en términos de control de impresos y publicaciones habían mostrado los últimos reinados de los Austrias, quienes no habían sabido dar completo cumplimiento a las vías ya iniciadas por Felipe II como parte de su extensa labor burocrática¹². Su herencia en este sentido la asumirán Felipe V y sus

¹¹ Meléndez Valdés, Juan: «Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas, y de sustituirles con otras canciones verdaderamente nacionales, que unan la enseñanza y el recreo», en: *Discursos forenses*. Madrid: Imprenta Nacional, 1821, pp. 177. Las citas textuales reproducidas en este artículo cuya época sea anterior a la norma lingüística vigente, se actualizan con acuerdo a ésta, tomando como límite la fonética. Sólo se mantienen sin modificación las tomadas de otros trabajos de fecha posterior, a fin de respetar el criterio propio de su autor.

¹² Caro López, Ceferino: «Censura gubernativa, iglesia e Inquisición en el siglo XVIII», *Hispania sacra*, 56 (2004), pp. 379-511, citamos p. 480. Los Borbones

inmediatos sucesores con una perspectiva, adviértase, ciertamente más centralizada. No debiéramos, en todo caso, caer en la inocencia de observar en estas prácticas legales lo equivalente a una persecución en los términos en que podríamos contemplarla en la actualidad¹³. La política de la Ilustración pretendía asentarse sobre presupuestos más nobles, atendiendo de nuevo a la responsabilidad de los estratos superiores para con la instrucción y mejora de las clases más bajas. No es, por ello, un simple pretexto para el efectivo control que en numerosísimos casos consiguió hacerse de libros, publicaciones periódicas y todo tipo de impresos efímeros, sino una concienzuda manobra de despistaje que los ilustrados defendían abiertamente también para el texto literario:

¿Y querrán decir todavía nuestros acusadores que es bárbara la constitución de nuestro Gobierno porque nos asegura de los tropiezos que trae consigo la licenciosa y desenfrenada libertad de pervertir los establecimientos más autorizados y las ideas que ha aprobado por verdaderas el general consentimiento de todas las gentes? Si en la República civil se prohíben santísimamente las acciones que desbaratan el nudo de la seguridad pública, en cuya basa se afirma y mantiene la sociedad, menos desordenada que si los hombres viviesen rey cada uno y soberano de sí mismo, ¿por qué en la República literaria no se prohibirán con igual calificación las doctrinas en que mezclada la avilantez con el sacrilegio y con el magisterio vano la ambición de pervertirlo todo, se atropellan los principios más sagrados de la religión y de la sociedad? [...] ¿Qué privilegios dan las letras al hombre para que pueda

no debieron constatar demasiada efectividad en los resultados de las labores pesquisidoras de sus antecesores, pero sí acierto en la concepción de sus medidas si tenemos en cuenta la continuidad que de ellas ejercerá Felipe V, más dispuesto al endurecimiento de su vigilancia y castigo que a su transformación: García Pérez, Sandra: «Imprenta y censura en España desde el reinado de los Reyes Católicos a las Cortes de Cádiz. Un acercamiento a la legislación», *Boletín de la ANABAD*, XLVIII, 2 (1998), pp. 197-204, citamos p. 199.

¹³ En su estudio sobre la censura gubernativa en el siglo XVIII, Bragado Lorenzo y Caro López advierten de la necesidad de disociar también el uso vigente del término *censura* de la actividad propiamente censora del documento administrativo del mismo nombre que integraba los paratextos de toda publicación y que con el tiempo pasó a servir más de elogio al autor de la obra que de constatación del cumplimiento de la ley: «La censura gubernativa en el siglo XVIII», *Hispania*, LXIV/2, 217 (2004), pp. 571-600, citamos p. 572, nota 2.

persuadir y enseñar en los libros aquellas acciones que ejecutadas se castigan con el dogal o con la cuchilla?¹⁴

Este propósito ideológico, no obstante, no está dispuesto a asumir una disminución de la producción cultural como daño colateral. Prueba de ello fue la disposición de 1717 por la que Felipe V aliviaba a los impresores de una buena parte del número de ejemplares que hasta entonces debían entregar por la publicación de una obra, pasando éste de seis a tres¹⁵. El Auto del Consejo Real de septiembre de 1712 ya había dado uno de los primeros pasos hacia ése, concebido como control necesario, acordando que los asuntos relativos a la impresión y reimpresión de libros pasasen a ser negociado de la nueva escribanía de Gobierno, especializando así una labor que antaño había pertenecido al total de las seis escribanías del Consejo de Castilla y haciendo lo propio con la escribanía de Aragón, donde se impuso esta misma práctica¹⁶. Pero es la década de 1770 y, con ello, el reinado de Carlos III el que resulta más pertinente para nuestro estudio en materia de requerimientos legales, teniendo en cuenta las fechas de impresión que registran los pliegos de Ginebra. Lo cierto es que el monarca no se remitió a dar mera extensión a los cauces desarrollados antes de su regencia. Si bien seguirá ejerciendo un control férreo de los procesos de obtención de licencia de publicación, Carlos III será el borbón que mejor sepa adaptar en España —en este y otros aspectos— el nuevo paradigma ilustrado, en cuyo cosmopolitismo jugaba un papel crucial el consumo de bienes culturales y, por lo tanto, la potenciación del mercado editorial. Sus reformas buscaban flexibilizar en cierta forma las rígidas imposiciones a las que se exponían impresores y libreros, con base en los nuevos planes de alfabetización y educación que el gobierno anhelaba efectuar.

Entre las medidas adoptadas destacan: la eliminación en 1762 de la tasa que gravaba a impresores y libreros por la ejecución de todo pedido (a excepción de catecismos y otras lecturas de índole religiosa, consideradas de necesidad por el Estado y,

¹⁴ Forner, Juan Pablo: *Oración apologética por la España y su mérito literario: para que sirva de exornación al discurso leído por el abate Denina en la Academia de Ciencias de Berlín, respondiendo a la cuestión '¿qué se debe a España?'*. Madrid: Imprenta Real, 1786, pp. 20-21.

¹⁵ García Pérez (1998), *op. cit.*, p. 200.

¹⁶ Benito Ortega, Vanesa: «El consejo de Castilla y el control de las impresiones en el siglo XVIII. La documentación del Archivo Histórico Nacional», *Cuadernos de Historia Moderna*, 36 (2011), pp. 179-193, citamos p. 180.

en consecuencia, sometidas a una imposición que pretendía asegurar cierta estabilidad en su precio de mercado); la abolición en 1763 del privilegio de impresión que los monarcas podían otorgar arbitrariamente a impresores afines (permitiéndolo sólo en los casos en los que en él coincidiese la figura del autor y reservando el hasta entonces privilegio a los proyectos que la Biblioteca Real y el resto de Academias e instituciones culturales creadas en tiempos de su padre llevasen a cabo)¹⁷; y la extensión al año siguiente del privilegio de reproducción de la obra a los herederos de su autor, una adelantadísima reforma que es antesala del derecho que acogemos en la actualidad: “por la atención que merecen aquellos literatos, que después de haber ilustrado su Patria, no dexan más patrimonio á sus familias que el honrado caudal de sus propias obras, y el estímulo de imitar su buen exemplo”¹⁸.

En el corazón de estas medidas se observa el nuevo espíritu aburguesado que había tomado fuerza desde finales del siglo XVII y que había llevado a los nuevos círculos económicos agremiados a sustentar con su aprobación el rumbo de las políticas monárquicas, orientadas en este aspecto a lograr un comercio decididamente más liberalizado y mejor en términos de competitividad. El abandono de los privilegios que antaño obtenían un grupo reducido de impresores contribuye también a reducir la brecha entre centro y periferia, entorpeciendo una monopolización del sector que hasta entonces se había expresado sin mayores problemas¹⁹. Sirva esta brevísima relación de medidas adoptadas por Carlos III a favor de las necesidades del sector editorial del momento para contrarrestar la esforzada censura que, no obstante, procedió a ejercerse durante su reinado. Una acertada definición del móvil y consecuencia de esta política que, como se verá, está en estricta relación con el regalismo borbónico a partir del Motín de Esquilache, la recoge Caro López al afirmar que

el solo resultado de la censura previa gubernativa fue el de crear un sentimiento de sociedad vigilada entre las capas pensantes, de mutila-

¹⁷ García Pérez (1998), *op. cit.*, p. 200.

¹⁸ *Novísima recopilación de las leyes de España. Dividida en XII libros. Mandado formar por el Señor D. Carlos IV.* Madrid: B.O.E., 1980, p. 136, cit. en García Cuadrado, Amparo: «Aproximación a los criterios legales en materia de imprenta en la Edad Moderna en España», *Revista Central de Información y Documentación*, VI, 2 (1996), pp. 126-187, citamos p. 130.

¹⁹ *Ibidem*, p. 129.

ción intelectual fundada más en la reserva y prudencia de los autores que en la eficacia concreta de los criterios de valoración de sus obras.²⁰

Pero exitosa o no, lo cierto es que el mando desempeñado sobre la literatura como bien cultural se acentúa en el caso de los impresos efímeros, expresión de la deriva hacia la que el mal gusto conduce a sus sociedades, según la perspectiva intelectual dieciochista. El Motín de 1766 abrió la puerta de la disputa por este control al ámbito eclesiástico, imprimiendo una autoridad si cabe más centralizada en la figura del monarca incluso para cuestiones *a priori* adjudicables al lado religioso, todo ello a consecuencia del papel que en la sofocada rebelión se otorgó a los jesuitas. El casticismo popular que parecía caracterizar a la revuelta madrileña se desveló en un golpe instigado desde la Corte, según parecía esclarecer la *Pesquisa Secreta* del año 1767, dando lugar a la famosa expulsión de la Compañía de Jesús efectuada ese año²¹. No por ello debe atisbarse una suerte de anticlericalismo en el gobierno carolino pues, al margen de que la decisión fue abultadamente bien recibida entre la institución eclesiástica, el regalismo español ya venía desarrollando una práctica si no de separación, sí de empoderamiento de la monarquía frente al poder secular. La consecuencia directa de esta política en el sector editorial se traducía en un control de las licencias de impresión de escritos religiosos cada vez más sometido al arbitrio laico, sin que la Inquisición tuviera en ello la única palabra. Así lo recoge Caro López al exponer cómo de los 633 vetos otorgados a peticiones de licencia entre 1746 y 1800, los otorgados por el Consejo de Castilla fueron considera-

²⁰ Caro López, Ceferino: «Los libros que nunca fueron. El control del Consejo de Castilla sobre la imprenta en el siglo XVIII», *Hispania*, LXIII/1, 213 (2003), pp. 161-198, citamos p. 197.

²¹ La *Pragmática Sanción* de ese mismo año cita: «He venido en mandar extrañar de todos mis Dominios de España e Indias, Islas Filipinas y demás adyacentes, a los Regulares de la Compañía, así sacerdotes como coadjutores o legos que hayan hecho la primera profesión, y a los novicios que quisieren seguirles, y que se ocupen todas las temporalidades de la Compañía en mis Dominios; y para su ejecución uniforme en todos ellos he dado plena y privativa comisión y autoridad por otro mi Real Decreto de 28 de febrero al Conde de Aranda, Presidente del Consejo, con Facultad de proceder desde luego a tomar las providencias correspondientes” (*Pragmática sanción de su majestad en fuerza de ley para el extrañamiento de estos reinos a los regulares de la Compañía, ocupación de sus temporalidades y prohibición de su restablecimiento en tiempo alguno, con las demás precauciones que expresa*. Madrid: Imprenta Real de la Gazera, 1767, p. 2).

blemente mayores en número a los emitidos por la Iglesia, con un importante recrudescimiento en los años inmediatamente posteriores al Motín de Esquilache²². En lo estrictamente relacionado con el sector del cordel y otros impresos populares y efímeros, la justificación de un mayor control estatal de la literatura espiritual puede resumirse adecuadamente en las palabras de Suárez de Molina:

¿Es medio juicioso y oportuno publicar un libelo en forma de fábula capaz de incendiar los espíritus más apagados y modestos, y de ulcerar las más sanas conciencias? ¿Le parece a V.M. que está el mundo civil poco revuelto, que quiere enredar también el mundo religioso con escandalosas revoluciones?²³

Toda declaración está de más ante la Cédula Real precisamente del año 1767 por la que se prohíbe la impresión de *Pronósticos, piscatores, Romances de ciegos y Coplas de ajusticiados*, así como ante el poder que en este sentido ejercían el Índice inquisitorial de Libros Prohibidos y las diferentes incursiones en el asunto por parte de la intelectualidad, como ya se ha comentado. En su tesis sobre el cordel en el siglo XVIII, Juan Gomis Coloma ha detallado la lógica económico-social en la que se fundamentaba esta amenaza constante que la República de las Letras atisbó siempre en los papeles y menudencias y que no es otra que el incremento de los niveles de alfabetización y cultura y, con ello, el del número de lectores²⁴, muchos de ellos especialmente atraídos por las historias de lo popular. Pero la crecida exponencial del sector editorial es, a su vez, producto de las reformas emprendidas en este sentido por el gobierno. Las cifras vienen a corroborar este hecho por el que, con una distancia más que razonable de los números conseguidos en el siglo XVII, “entre 1780 y 1790 la edición española triplicó el volumen que tenía en 1730”, un dato al que se suman un incremento “de más del 50% de los centros de producción” a lo largo del siglo y de un 70% del número de impresores²⁵. A los datos puramente cuantitativos se suman las agrupaciones o gremios que se desarrollarán en el sector para hacer frente a sus necesidades y lan-

²² Caro López (2003), *op. cit.*, p. 163.

²³ Suárez de Molina, Cornelio: *El pájaro en la liga: epístola gratulatoria al traductor de la liga de la teología moderna con la filosofía*. Madrid: Oficina de Benito Cano, 1798, pp. 30-31, cit. *ibidem*, p. 167.

²⁴ Gomis Coloma (2011), *op. cit.*, p. 183.

²⁵ *Ibidem*, p. 185.

ces, como la institución en 1762 de la Real Compañía de Impresores y Libreros del Reino²⁶.

MARTÍ, BENEDITO Y LA *COLECCIÓN DE VARIAS HISTORIAS*: CENTRO Y PERIFERIA DEL CORDEL ESPAÑOL

Las constantes desavenencias entre los diferentes eslabones de su comercialización²⁷ son buena muestra del auge de este género editorial que van a observar temerosos los nuevos hombres ilustrados. Su desaprobación obligó a lo popular a convivir entre el desprecio y la deliberada persecución, lo que tuvo como único resultado la creación de toda una picaresca en torno al género. Las ofensivas ilustradas conminaron a la literatura en pliegos con convertirla en objeto marginal, promoviendo, lógicamente, la edición clandestina como primera vía, el escapismo ante una normativa férrea pero constantemente lastrada en su lentitud como segunda alternativa, pero también, en una opción más enfocada a la adaptación, a la renovada tarea de autores y editores por hacer pervivir este negocio a través de la reelaboración y reimpresión. A la altura de la ingeniosa y astuta capacidad que requería este entorno estuvieron —cada cual con sus mañas— Manuel Martí y Francisco Benedito, convirtiendo sus prensas de Madrid y Murcia, respectivamente, en maquinarias del cordel.

Los recorridos de uno y otro han sido estudiados con mayor o menor atención pero, en todo caso, con la necesaria para reconstruir en gran medida la aventura editorial de cada uno. Manuel Martí(n), José Manuel Martín o Manuel José Martín ocupará los oficios de autor, editor e impresor con un negocio exitoso de siete prensas en Madrid entre 1756 y 1782. María Ángeles García Collado, quien precisamente ha dedicado un minucioso estudio al madrileño, advierte en él la figura de un controvertido impresor que en más de una ocasión debió enfrentar a la justicia por no hacer uso de las licencias necesarias y

²⁶ García Cuadrado (1996), *op. cit.*, p. 132.

²⁷ La figura del ciego recitador, que en líneas generales continuará capitalizando la relación pliego-público en el siglo XVIII, verá con asiduidad peligrar su monopolio ante las reivindicaciones de impresores y libreros por un comercio más liberalizado. Cristóbal Espejo dio buen detalle de esta cuestión al recoger el famoso conflicto que ciegos e impresores protagonizaron en el periodo: Espejo, Cristóbal: «Pleito entre ciegos e impresores (1680-1755)», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 6 (1925), pp. 206-236.

que pareció tener más éxito como editor que como escritor²⁸, a pesar de que en él, como veremos, los márgenes entre uno y otro se desdibujan repetidamente. En su famoso estudio sobre la novela del siglo XVIII, Álvarez Barrientos dedica un considerable espacio a intentar clarificar las dificultades que lo autorial presenta en tantas ocasiones en las colecciones o papeles sueltos impresos por Martí²⁹, siendo uno de los casos más pertinentes para ello la *Colección de varias historias* (1767-1768) a nombre de Hilario Santos Alonso y cuyos dos tomos fueron impresos por Manuel Martí, su tío³⁰. La portada misma del primer tomo ya advierte de la posibilidad de adquirir las historias de la colección encuadradas en los dos volúmenes o sueltas, “según las pidan”³¹. Si esto bien pudiera servir de explicación al origen de los pliegos conservados en Ginebra, los apuntes de Brown que Álvarez Barrientos recoge en su investigación contribuyen a desvelar también el porqué de la *a priori* apropiación por parte de Martí de las composiciones de Santos Alonso, dando por válida la idea de que tío y sobrino habrían mantenido un estatus bastante compartido de editores y librerías³². No parece, aún con esto, que estas historias sueltas se correspondan del todo con esa idea, sino que, por el contrario, sirven de apoyo a la tesis de una autoría única de Santos Alonso que, con la potestad ética que haber sido editor e impresor de la *Colección* le profiere, Manuel Martí se habría adjudicado a sí mismo en un buen número de los papeles sueltos vendidos en la década de 1770³³.

Pero no hay por qué hallar en estos movimientos una suerte de usurpación, sino el ejemplo de una estrategia de mercado. Víctor Infantes ha analizado los entresijos editoriales de la *Colección*, en línea con las investigaciones de García Collado, para determinar cómo la reescritura y la reimpresión de las historias de lo popular que integran la serie hicieron posible su

²⁸ García Collado, María Ángeles: «Lectura y edición popular en la España ilustrada: las colecciones del impresor Manuel Martín», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 23 (2017), pp. 155-172, citamos p. 159.

²⁹ Álvarez Barrientos, Joaquín: *La novela del siglo XVIII*, ed. de Ricardo de la Fuente. Madrid: Ediciones Júcar, 1991.

³⁰ Infantes, Víctor: «Fingir la historia. La *Colección de varias historias* de Hilario Santos Alonso y Manuel Joseph Martín (1767-1780), un testimonio editorial de (re)escritura literaria», *Historias Fingidas*, 2 (2014), p. 30.

³¹ Santos Alonso (1767), *op. cit.*, portada.

³² Brown, Reginald: *La novela en España de 1700 a 1850*. Madrid: Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1953, p. 50, cit. en Álvarez Barrientos (1991), *op. cit.*, p. 119.

³³ *Ibidem*.

publicación. A una reducción del que habría sido el corpus inicial con motivo de escoger aquellas obras menos problemáticas, le habría acompañado la inclusión de un número considerable de relatos religiosos —incluidos los cuatro que aquí se comentan— que, junto a otros escritos que también pretenderían simular un ejercicio de historicismo, serían el camuflaje perfecto para las historias de héroes caballerescos que ambos editores deseaban incluir y que el lector solicitaba³⁴. Adecuándose al modelo ilustrado, que demandaba la pertinente distancia del público respecto de leyenda y fábula, la *Colección* pudo incluir sin reparo en su portada “con las licencias necesarias”, de obligada estampa. No obstante, no siempre encontró Manuel Martí a una censura afable en la obtención de las licencias. Conocidos son los conflictos que mantuvo con algunos coetáneos en torno a la creación de la anteriormente mencionada Compañía de Impresores y Libreros. Si bien tío y sobrino participan inicialmente en su conformación, Martí no tardó demasiado en oponerse con vehemencia a ella, arrastrando a su sobrino a este mismo grupo opositor. El motivo: su declarada reticencia a que la Compañía absorbiese con su creación buena parte de las licencias y beneficios de los que el madrileño había gozado hasta ahora, por cuya pugna, como continúa señalando Álvarez Barrientos teniendo ahora en cuenta las pesquisas realizadas también por Rodríguez-Moñino, “sabemos que a veces firmaba él como autor, sin serlo”³⁵. El investigador también apuntó al provechoso tándem que los dos formaban si tenemos en cuenta que Santos Alonso, a pesar de que en el año 1768 —seguramente a tenor del éxito recogido— opta por abrir su propia imprenta³⁶, no destaca por sus dotes para el oficio, del mismo modo que su tío tampoco habría alcanzado una prosa que se asemejase al genio narrativo con el que el sobrino aunaba los propósitos de instrucción y entretenimiento³⁷.

Desde Murcia, Francisco Benedito termina por conformar este triángulo mercantil que observamos en torno a los cuatro pliegos de Ginebra, estableciéndose una particular relación editorial entre las tres personalidades del sector. Seguramente sea Amparo García Cuadrado quien con más meticulosidad haya completado el perfil del murciano, reconocido por la historia de los impresos pero en una posición ciertamente más secundaria

³⁴ Infantes (2014), *op. cit.*, p. 33.

³⁵ Álvarez Barrientos (1991), *op. cit.*, p. 120.

³⁶ Infantes (2014), *op. cit.*, p. 39.

³⁷ Álvarez Barrientos (1991), *op. cit.*, p. 120.

debido, entre otras razones, a las relaciones entre centro y periferia³⁸ que se acentuaron con la llegada borbónica pero que también las mencionadas reformas de Carlos III pretendieron paliar. Benedito es un ejemplo como pocos de esa visión estratégica, comercial, que el sector demandaba desde su situación en auge. En él se revelan las facetas de editor, impresor y librero aunque, siguiendo la línea difusa que entre estos perfiles y el de sujeto autorial hemos concebido para Martí, probablemente debamos otorgarle también la categoría de autor para algunas de sus ventas o, al menos, el de un editor literario activo³⁹. Ejemplo de ello son sus *Discursos Históricos de la Ciudad de Murcia* de 1775, tomados de la obra de Francisco Cascales pero trabajados minuciosamente por Benedito⁴⁰. El murciano había heredado la librería paterna en plena adolescencia y su habilidad no sólo le hizo capaz de mantenerla a flote sino de extender el negocio a una tipografía en la calle Platería, donde también contaba con otra librería. Esta decisión de ampliar el negocio fue, desde luego, todo un éxito, de forma que para el año 1772, fecha de los pliegos que de él se conservan en Ginebra, su imprenta había alcanzado ya altas cotas de productividad precisamente en el campo de los impresos efímeros⁴¹. Benedito mantuvo el negocio en constante contacto con la capital madrileña así como con Valencia y otros centros, para el tratamiento y publicación de los títulos más solicitados del momento, entre los que se encuentran, por supuesto, aquellos de la *Colección* de Hilario Santos Alonso que su imprenta asumió.

Observaremos, no obstante, que el tratamiento que Benedito hace de estos ejemplares se muestra más reservado que el adoptado por su coetáneo madrileño. Los dos pliegos que del murciano se conservan en Ginebra, la historia de San Lorenzo y la de Judas Macabeo, ambas de 1772, registran a Hilario Santos

³⁸ Para un estudio concreto de estas relaciones en el ámbito de la impresión murciana véase Díez de Revenga, Francisco Javier/ Egea Marcos, María Dolores: «La imprenta y los impresores en la Murcia del XVIII», en: Belda Navarro, Cristóbal: *Francisco Salzilla y el Reino de Murcia en el siglo XVIII: Exposición*. Murcia: Consejería de Educación y de Cultura, 1983, pp. 55-66. García Cuadrado cuenta, además, con una obra que aborda en su conjunto la trayectoria librera de la familia Benedito: *Los Benedito, una familia de mercaderes de libros en Murcia (siglos XVIII-XIX)*. Murcia: Universidad, Servicio de Publicaciones, 2014.

³⁹ García Cuadrado, Amparo: «El impresor Benedito y la segunda edición de los *Discursos Históricos de la ciudad de Murcia* del Licenciado Cascales», *Tejuelo: Revista de ANABAD*, 11 (2011), pp. 45-57, citamos p. 57.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 45.

⁴¹ *Ibidem*, p. 47.

Alonso como su autor. Por su parte, los dos conservados de Martí, *Judith contra Holofernes* (1779) y la *Historia sagrada de la creación del mundo* (1781), aparecen bajo la autoría del impresor, que lo firma como “Manuel Joseph Martín, residente en esta Corte”. Es preciso recordar que los cuatro títulos forman parte de las historias que, bajo el mismo nombre y contenido, compuso y recopiló Santos Alonso en su *Colección*⁴². Las historias se reparten en los dos volúmenes, integrándose la historia de San Lorenzo en el tomo primero y pasando las otras tres a ocupar el tomo segundo. Lo que su autor primigenio había elaborado a partir del acervo popular y el catálogo de fuentes seleccionadas y con la reescritura como herramienta, se traduce en los años posteriores en una reimpresión de esos mismos relatos en pliegos sueltos en los que —sin que con ello se modifique cualquier otro aspecto— la autorialidad se convierte en algo mutable. En el caso de los ginebrinos, la diferencia en la datación de cada pliego aporta la respuesta a las razones que pueden motivar esta falta de consenso. Existe, para ello, una franja clave, la de los años 1780 y 1781, cuando Manuel Martí, ya sin desarrollar ninguna colaboración con su sobrino, decide publicar una segunda edición de esta misma *Colección de varias historias*⁴³ que, ahora sí, imprime incluyendo las fechas en la portada de cada volumen.

En los años transcurridos entre una edición y otra, Martí había reunido una serie de nuevas historias que pretendían conformar un tercer volumen de la entrega, sin que finalmente obtuviese la licencia necesaria⁴⁴. Esta edición que, como se ha dicho, tan sólo actualiza a su autor —en todas y cada una de las historias que lo integran—, inserta cada pliego en el tomo al que había pertenecido inicialmente. Los dos nuevos volúmenes servirían, así, para dar explicación al paréntesis al que pertene-

⁴² No se produce una variación o reescritura de los textos de estas historias sagradas con respecto a sus originales en la publicación de 1767. De hecho, no se producirá modificación alguna en ninguno de los pliegos sueltos que de ellas se saquen de las diferentes imprentas nacionales, hasta que, entrado el siglo XIX, el paulatino cambio en las tendencias literarias del público acabe por relegar a buena parte de las historias de Santos Alonso (Infantes (2014), *op. cit.*, p. 46).

⁴³ Martín, Manuel Joseph: *Colección de varias historias así sagradas como profanas de los más célebres héroes del mundo y sucesos memorables del orbe: sacada fielmente de los historiadores más fidedignos, para que los curiosos y de todo género de personas tengan con qué divertirse y edificarse*. Madrid: Manuel Martín, 1780-1781, 2 vols.

⁴⁴ Infantes (2014), *op. cit.*, p. 40.

cerían las historias de los pliegos analizados. Unos, los de Benedito, corresponderían a la todavía reimpresión de las historias del primer volumen, teniendo el impresor la consideración de conservar a su primer y auténtico autor. Los otros dos, de la imprenta de Martí, responderían a dos situaciones: la historia de Judith, de 1779, sería —como en el caso del murciano— reimpresión suelta de la primera *Colección* en la que su impresor se habría, por los motivos posibles que antes se han señalado, impostado como autor; la *creación del mundo*, ya del año 1781, no se debería a la puntual atribución del impresor, sino a su inclusión en la nueva edición de la compilación, que traía por defecto al madrileño como autor de cada relato.

Análisis similar puede realizarse de una serie de papeles sueltos que de estos mismos títulos todavía hoy se conservan. La disparidad entre autores parece tener, de nuevo, estricta relación con la fecha y la imprenta de procedencia. Sobre una muestra de 22 ejemplares analizados⁴⁵ (incluyendo los pliegos de Ginebra y los de la primera *Colección*), el 53% de los impresos en la oficina de Manuel Martín llevaban también su nombre como autor y un 47% llevaban el de Santos Alonso. En aquellos que habían sido fruto de la tirada de otras imprentas (la de Benedito en Murcia pero también la de Agustín Laborda en Valencia, la de Rafael García Rodríguez y la de Juan Rodríguez de la Torre en Córdoba, la de Marés en Madrid y la de Juan Centene en Barcelona), sólo un 33% llevaba a Martín como autor, frente a un 67% que se presentaban bajo el nombre del sobrino. De los impresos antes de 1780, 13 llevan a Hilario en la autoría y tres a Martín. Los cinco que llevan fecha de 1780 o posterior tienen al impresor madrileño como autor, quedando fuera un pliego sin fechar de la oficina de Rodríguez de la Torre en Córdoba, también a nombre de Martín.

HISTORIAS SAGRADAS DE UNA FICCIÓN PERMITIDA

Si bien ya ha sido sobradamente señalada la popularidad de los papeles efímeros en el Setecientos, quizá no se haya reparado aún la falta de coincidencia en el hecho de que Santos Alonso y Martín insertaran en su recopilación una treintena de relatos religiosos. Con ánimo hagiográfico en muchos casos, el

⁴⁵ Los pliegos utilizados para este pequeño muestreo han sido recabados a través de una búsqueda de sus títulos en los catálogos actualmente digitalizados, entre otros, de la Universidad de Valencia, la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina y los fondos *Spanish Chapbooks* y *Mapping Pliegos*.

relato histórico promovido desde instancias ilustradas como propicio para la instrucción controlada del lector, absorbe a estas prosas breves en las que, a falta del riguroso análisis de su contenido —propio de un estudio más amplio—, se aprecia el uso de una metodología que pretende ser exhaustiva y que deposita toda su fuerza argumentativa en el tratamiento de las fuentes seleccionadas. He aquí la esencia de estas historias sagradas, verdaderos logros del sincretismo que los ilustrados pretenden recuperar y que son ejemplo de un ánimo aleccionador en dos pilares fundamentales para la nación: fe y cultura. El papel otorgado a la selección documental no se presta menor protagonismo al del autor/ editor que compone su relato a partir del tratamiento de estas fuentes. Es por ello por lo que son explicitadas en portada, bajo el título y el grabado correspondiente. La Biblia es, por supuesto, consustancial a la mayoría de ellas, pero también aparecen como reclamo los nombres de los padres de la Iglesia y de otros historiadores consagrados. La estrategia de aquello que en términos actuales llamaríamos *marketing* forma parte de una estructura pensada para estos pliegos, como así lo es para el resto de subgéneros. El modelo de análisis de Joaquín Marco⁴⁶ para los títulos de romances de ciego puede adaptarse sin riesgo a error a estas historias sagradas del XVIII.

Así encontramos cómo el término “sagrada” está presente en el enunciado de tres de los pliegos, tan sólo sustituido por “verdadera y ejemplar” en el caso de la historia de San Lorenzo. Si tomamos justamente este ejemplar, el esquema vendría definido por una determinación (*Historia verdadera, y ejemplar*), un protagonista (*del gran mártir español San Lorenzo*) y unas fuentes (*sacada de San Ambrosio, Eusebio, Schedel Chronicon Mundi, Simeon Metasraste y otros*). Las fuentes de las que parten los relatos de los tres pliegos restantes, sin repetición de las ya citadas, se reparten entre la *Sagrada Escritura, Santos Padres, Joseph Gorion, y otros Historiadores* (en *Judas Macabeo*), *San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, y otros Santos Padres, y Autores clásicos* (en *la creación del mundo*) y *Baronio, Causino y otros* (para *Judith*). Los cuatro impresos, de tres pliegos y 24 páginas, disponen inmediatamente después del título las señas identificativas de la impresión, a saber, autor, impresor, lugar y fecha, junto al rótulo “con las licencias necesarias”. En su interior, la primera página se dedica a un resumen de la historia, sin que se especifique si es el editor/impresor quien se encarga de esta parte o si es también

⁴⁶ Marco (2004), *op. cit.*, I, pp. 36-47.

objeto de su autor, en el caso de que ambas figuras no coincidan aparentemente. Esta sinopsis se establece casi a modo de sumario, de forma que el lector puede conocer el contenido del pliego a través de una serie de frases clave que sirven de índice.

La homogeneidad que hasta aquí se observa se ve ligeramente alterada al final de los pliegos de uno y otro editor. Si en el caso de Martí simplemente encontramos el colofón "FIN", el murciano sí parece querer ajustar el pliego a un estándar legal algo más minucioso, e incluye el rótulo "Reimprimase" al que acompaña la nota "Guemes" en cursiva. La explicación a dicho apelativo no resulta sencilla, aunque sí podría relacionarse directamente con Juan Guemes Nubla, canónigo de la Catedral de Burgos e inquisidor fallecido, según parece, en torno a 1758 precisamente en Murcia⁴⁷. Siguiendo este hipotético, Benedito estaría haciendo uso de este nombre para dar una mayor garantía de la fiabilidad legal que el lector puede encontrar en el pliego. Por las fechas, se trataría de una aprobación que Guemes habría dado a la historia a partir de su publicación en pliegos de fecha anterior y que el impresor estaría utilizando ahora. Según García Cuadrado, "desde 1752 disfrutaba de los privilegios de impresión y venta para el Reino de Murcia del Catecismo de Ripalda y el Oratorio de fray Luis de Granada de la venta"⁴⁸, ambos grandes éxitos de ventas.

La prosa de estas narraciones sagradas, sin llegar al terreno de la novela corta, tiene en su haber la particularidad de verse tocada por lo fabuloso y lo legendario en un tiempo en el que toda forma novelada, en calidad de ficción, era generalmente denostada⁴⁹. A falta de un análisis que aplique sobre estos cuatro textos las características concretas de su modelo, es preciso añadir que la voluntad de desdibujar los límites entre historia y ficción o, más bien, de enmascarar la segunda, se ve mejor acompañada por la temática religiosa que por otras de cariz más terrenal, promoviendo un entretenimiento que insufla *verdad*. En su proceso de elaboración residiría la intención de reescribir el pasado de todo tipo de héroes y hazañas morales desde una verosimilitud simulada. Por el momento, la atención a los pliegos que vertebran este estudio contribuye a la reconstrucción del recorrido desempeñado por los impresos de Martí y

⁴⁷ Alemán Illán, Anastasio: «Comportamientos funerarios y estatus social de una élite de poder local. Murcia, siglo XVIII», *Studia Historica. Historia Moderna* (Ediciones de la Universidad de Salamanca), 22 (2000), pp. 171-211, citamos p. 185.

⁴⁸ García Cuadrado (2011), *op. cit.*, p. 46.

⁴⁹ Álvarez Barrientos (1991), *op. cit.*, p. 120.

Benedito, entre quienes se desarrolla una suerte de concomitancia apreciable en el fondo de la Universidad de Ginebra.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán Illán, Anastasio: «Comportamientos funerarios y estatus social de una élite de poder local. Murcia, siglo XVIII», *Studia Historica. Historia Moderna* (Ediciones Universidad de Salamanca), 22 (2000), pp. 171-211.
- Álvarez Barrientos, Joaquín: *La novela del siglo XVIII*, ed. de Ricardo de la Fuente. Madrid: Ediciones Júcar, 1991.
- / Rodríguez Sánchez de León, María José: *Diccionario de literatura popular española*. Salamanca: Colegio de España, 1997.
- Benito Ortega, Vanesa: «El consejo de Castilla y el control de las impresiones en el siglo XVIII. La documentación del Archivo Histórico Nacional», *Cuadernos de Historia Moderna*, 36 (2011), pp. 179-193.
- Brown, Reginald: *La novela en España de 1700 a 1850*. Madrid: Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1953.
- Caro Baroja, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: ITSMO, 1990.
- Caro López, Ceferino: «Los libros que nunca fueron. El control del Consejo de Castilla sobre la imprenta en el siglo XVIII», *Hispania*, LXIII/1, 213 (2003), pp. 161-198.
- «Censura gubernativa, iglesia e Inquisición en el siglo XVIII», *Hispania sacra*, 56 (2004), pp. 379-511.
- / Bragado Lorenzo, Javier: «La censura gubernativa en el siglo XVIII», *Hispania*, LXIV/2, 217 (2004), pp. 571-600.
- Checa Beltrán, José: «La reforma literaria», en: Guimerá, Agustín (ed.): *El reformismo borbónico: una visión interdisciplinar*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp. 203-226.
- «Luzán y la Ilustración», en: Álvarez Barrientos, Joaquín/ Cornago Bernal, Óscar/ Madroñal Durán, Abraham/ Menéndez-Onrubia, Carmen (coord.): *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: C.S.I.C., 2009, pp. 843-852.
- Chicote, Gloria B.: «La poesía popular impresa en español: otra historia de la recepción literaria», *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 16 (2004), pp. 169-184.
- Díez de Revenga, Francisco Javier/ Egea Marcos, María Dolores: «La imprenta y los impresores en la Murcia del XVIII», en: Belda Navarro, Cristóbal: *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*:

- Exposición. Murcia: Consejería de Educación y de Cultura, 1983, pp. 55-66.
- Espejo, Cristóbal: «Pleito entre ciegos e impresores (1680-1755)», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 6 (1925), pp. 206-236.
- Fornier, Juan Pablo: *Oración apologética por la España y su mérito literario: para que sirva de exornación al discurso leído por el abate Denina en la Academia de Ciencias de Berlín, respondiendo a la cuestión '¿qué se debe a España?'*. Madrid: Imprenta Real, 1786.
- García Collado, María Ángeles: «Lectura y edición popular en la España ilustrada: las colecciones del impresor Manuel Martín», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 23 (2017), pp. 155-172.
- García Cuadrado, Amparo: «Aproximación a los criterios legales en materia de imprenta en la Edad Moderna en España», *Revista Central de Información y Documentación*, VI, 2 (1996), pp. 126-187.
- «El impresor Benedicto y la segunda edición de los *Discursos Históricos de la ciudad de Murcia* del Licenciado Cascales», *Tejuelo: Revista de ANABAD*, 11 (2011), pp. 45-57.
 - *Los Benedicto, una familia de mercaderes de libros en Murcia (siglos XVIII-XIX)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2014.
- García de Enterría, María Cruz: *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor, 1983.
- «Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel», en: Huerta Calvo, Javier (coord.): *Formas carnalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989, pp. 119-152.
 - «La literatura de cordel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 533-534 (1994), pp. 255-262.
 - «Pliegos de cordel, literaturas de ciego», en: Díez Borque, José María (coord.): *Culturas en la edad de oro*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 97-112.
- García Lorenzo, Luciano: «Introducción», en: Pérez Galdós, Benito: *Misericordia*. Madrid: Cátedra, 2011, pp. 11-58.
- García Pérez, Sandra: «Imprenta y censura en España desde el reinado de los Reyes Católicos a las Cortes de Cádiz. Un acercamiento a la legislación», *Boletín de la ANABAD*, XLVIII, 2 (1998), pp. 197-204.
- García Única, Juan: «De juglaría y clerecía: el falso problema de lo culto y lo popular en la invención de los dos mesteres», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 42 (2009), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/dejuglar.html> (consultado 30-IV-2021).
- Gil Fernández, Luis (et al., eds.): *La cultura española en la Edad Moderna*. Madrid: ISTMO, 2004.

- Gómez Urdáñez, Gracia: *Salustiano de Olózaga. Élités políticas en el liberalismo español (1805-1843)*. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2011.
- Gomis Coloma, Juan: *Menudencias de imprenta producción y circulación de la literatura popular en la Valencia del siglo XVIII*. Tesis doctoral. València: Universitat de València, 2011.
- Infantes, Víctor: «La poesía de cordel», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 166-167 (1995), pp. 43-46.
- «Fingir la historia. La Colección de varias historias de Hilario Santos Alonso y Manuel Joseph Martín (1767-1780), un testimonio editorial de (re)escritura literaria», *Historias Fingidas*, 2 (2014), pp. 25-48.
- Lorenzo Álvarez, Elena de: *Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la Ilustración*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2002.
- Marco, Joaquín: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*. Madrid: Taurus, 1977.
- Martín, Manuel Joseph: *Colección de varias historias así sagradas como profanas de los más célebres héroes del mundo y sucesos memorables del orbe: sacada fielmente de los historiadores más fidedignos, para que los curiosos y de todo género de personas tengan con qué divertirse y edificarse*. Madrid: Manuel Martín, 1780-1781, 2 vols.
- Meléndez Valdés, Juan: «Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas, y de sustituirles con otras canciones verdaderamente nacionales, que unan la enseñanza y el recreo», en: *Discursos forenses*. Madrid: Imprenta Nacional, 1821, pp. 167-187.
- Oleza Simó, Joan: «Espiritualismo y fin de siglo: convergencia y divergencia de respuesta», en: Lafarga, Francisco (ed.): *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 77-82.
- Palacios, Belinda: «Índice de la colección de pliegos sueltos de la Biblioteca de la Universidad de Ginebra», en: Madroñal, Abraham/Mata Induráin, Carlos (eds.): *El parnaso de Cervantes y otros parnasos*. New York, IDEA/IGAS, 2017, pp. 285-303.
- Pozuelo Yvancos, José María: *La invención literaria: Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- Pragmática sanción de su majestad en fuerza de ley para el extrañamiento de estos reinos a los regulares de la Compañía, ocupación de sus temporalidades y prohibición de su restablecimiento en tiempo alguno, con las*

demás precauciones que expresa. Madrid: Imprenta Real de la Gazera, 1767.

Santos Alonso, Hilario: *Colección de varias historias así sagradas como profanas de los más célebres héroes del mundo y sucesos memorables del orbe: sacada fielmente de los historiadores más fidedignos, para que los curiosos y de todo género de personas tengan con qué divertirse y edificarse.* Madrid: Manuel Martín, 1767-1768, 2 vols.

La Guerra Civil en viñetas: los impresos efímeros entre dos siglos

Luana Bermúdez

Université de Genève
Suiza

Resumen: El presente artículo pretende estudiar las principales estrategias propagandísticas de los impresos efímeros que circularon durante la Guerra Civil española, al igual que analizar cómo la novela gráfica *Picasso en la Guerra Civil* (2019), de Daniel Torres, retoma y reelabora dichos impresos. Así, en primer lugar, exploraremos las características de los documentos que reúnen textos e imágenes para vehicular un mensaje político. En un segundo lugar, desgranaremos los niveles de ficción que componen la obra de Torres y analizaremos algunas reelaboraciones de impresos efímeros editados entre 1936 y 1939, tales como los carteles de guerra, las pancartas, las revistas, las caricaturas y las aleluyas. Según veremos, Torres parte de materiales auténticos heterogéneos, los mezcla con varias técnicas propagandísticas usadas durante la contienda española y llega a un discurso metaliterario sobre las posibilidades de los géneros gráficos.

Palabras clave: Impresos efímeros, novela gráfica, propaganda, Daniel Torres.

The Civil War in vignettes: printed ephemera between the two centuries

Abstract: This article aims at studying the main propagandistic strategies of the printed ephemera that circulated during the Spanish Civil War, as well as analysing how the graphic novel *Picasso en la Guerra Civil* (2019), by Daniel Torres, revisits and reworks these printed documents. Firstly, we will explore the characteristics of documents that bring together texts and images to convey a political message. Secondly, we will examine the levels of fiction that make up Torres's graphic novel and analyse some reworkings of ephemeral printed matter published between 1936 and 1939, such as war posters, banners, magazines, caricatures and "aleluyas". As we shall see, Torres starts from heterogeneous authentic materials, mixes them with various propagandistic techniques used during the Spanish war and arrives at a metaliterary discourse on the possibilities of graphic genres.

Keywords: Printed ephemera, graphic novel, propaganda, Daniel Torres.

PROPAGANDA EN IMÁGENES, IMÁGENES DE PROPAGANDA

Más de ocho décadas después del final de la Guerra Civil española contamos con un considerable número de impresos efímeros que se refieren al conflicto bélico y que relacionan imágenes y textos sencillos. Esta abundancia se explica, entre otros aspectos, al recordar que los álbumes de guerra, los carteles, las caricaturas¹, las postales², las historietas o las revistas que incluían ilustraciones fueron un vehículo propagandístico más durante la contienda³. Pensemos, por ejemplo, en el semanario *La Ametralladora*, disponible a 25 céntimos de peseta —pero gratis para los combatientes—, en las revistas infantiles que incluían tebeos como *Pelayos* (1936) y *Flechas* (1937), luego reunidas en 1938 bajo el rótulo de *Flechas y Pelayos*, de Falange Española Tradicionalista y de las JONS; en *La traca* o *La voz del combatiente*, cuyas viñetas compartían rasgos iconográficos con las de la prensa extranjera acorde al bando republicano. En lo que a carteles se refiere, el Portal de Archivos Españoles (PARES) alberga hoy en día hasta 2.280 ejemplares publicados a lo largo de la lucha⁴. Siguiendo a Josep Renau, nombrado direc-

¹ Díaz-Plaja, Fernando: *La caricatura en la Guerra Civil*. Madrid: Prensa Periódica. Tiempo de Historia, VI, 73, 1980.

² Según indica Álvaro López Fernández en su artículo «La deformación del enemigo en la cartelística republicana (1936-1939)», en: Peral Vega, Emilio/ Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2015, pp. 169-196, durante la contienda también se publicaron postales en las que se reproducían carteles bélicos (p. 176).

³ Acerca de la importancia de la propaganda en el marco de los conflictos armados han corrido ríos de tinta. Por ello, nos limitamos a citar el estudio pionero de Lasswell, Harold: *Propaganda Technique in the World War*. New York: Peter Smith, 1938. Sobre su uso —y abuso— durante la contienda española, remitimos al estudio de Pizarroso Quintero, Alejandro: *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Madrid: EUEMA, 1990. Finalmente, tampoco hay que olvidar el cine y la fotografía como vehículos de mensajes de corte político, en los que no nos detendremos por superar los límites de este trabajo.

⁴ Los carteles albergados en el Centro Documental de Memoria Histórica se pueden consultar a través del siguiente enlace: <http://pares.mcu.es/carteles/GC/>. Sobre nuestra cartelística bélica, contamos con el valioso catálogo de Guerra, Alfonso/ Aróstegui, Julio/ Llorens, Tomás: *Carteles de la Guerra Civil, Carteles socialistas*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2007, y el de Andrés Sanz, Jesús de: *Atlas ilustrado de carteles de la Guerra Civil española*. Madrid: Susaeta ediciones, 2012. Para un estudio pormenorizado de las características de estos carteles, ver los trabajos de López Fernández (2015), *op. cit.*, pp. 169-196; López Fon-

tor general de Bellas Artes del gobierno republicano en 1936, los carteles constituían verdaderos “gritos pegados en la pared” con los que se contribuía a la lucha⁵. En este maremágnum de documentos relativos a la Guerra Civil española encontramos también numerosas aleluyas bélicas. Impresas en una sola cara, las aleluyas (o, según algunos investigadores, uno de los posibles antecedentes del cómic)⁶, solían reunir 48 viñetas unidas por un hilo temático, acompañadas por unos pareados octosílabos y colocadas de izquierda a derecha en el sentido de la lectura. A través del humor, o sin él, las aleluyas editadas en pleno conflicto transmitían mensajes de carácter político y/o militante cuya comprensión por parte de los lectores quedaba asegurada gracias a la interacción entre palabras y dibujos. A este propósito, basta recordar la titulada «Vida y muerte tremebunda/ de una miliciana» nada menos que “inmunda”, de Maño, que vio la luz en 1938 en la revista *La Ametralladora*⁷. Con sus viñetas y sus versos, el dibujante se burlaba de la simpleza de los milicianos, ya que la torpe protagonista, encerrada en una checa, se ahogaba en sus propias lágrimas tras ser confundida con una facciosa por sus compañeros por llevar la cara tapada con un capacho. Este breve e incompleto inventario de medios propagandísticos que relacionan textos e imágenes podría seguir a lo

seca, Antonio: «Iconografía clásica en la propaganda “nacional”», en: Peral Vega, Emilio/ Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2015, pp. 365-394, y Castro Morales, Federico: «Cartelismo e ilustración gráfica: estrategias de cohesión social durante la Guerra Civil», en: De las Heras, Beatriz (ed.): *Imagen y Guerra Civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, 2017, pp. 25-48.

⁵ López Fonseca (2015), *op. cit.*, p. 376; Heras, Beatriz de las: «Introducción. Imágenes de una guerra y para una guerra», en: Heras, Beatriz de las (ed.): *Imagen y Guerra Civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, 2017, pp. 15-21.

⁶ Martín, Antonio: «Las Aleluyas, primera lectura y primeras imágenes para niños en los siglos XVIII-XIX. Un antecedente de la literatura y la prensa infantil en España», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 41, 2011, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/aleluya.html> (consultado 11-III-2021).

⁷ Maño: «Vida y muerte tremebunda/ de una miliciana inmunda», *La Ametralladora*, 52 (enero 1938), p. 14. Según Bentivegna, la protagonista de esta aleluya sería una versión caricaturizada de Dolores Ibárruri. Las viñetas de Maño servirían, por lo tanto, a modo de advertencia para las milicianas. Sobre este aspecto, ver Bentivegna, Antonio: *Humorismo gráfico y militancia durante la Guerra Civil Española: La Ametralladora y L'Esquella de la Torratxa*. Ohio: Ohio State University, 2007, en especial pp. 169-170.

largo de varios renglones, pues en palabras de Lefebvre-Pena, la Guerra Civil española fue — también — una “guerra gráfica”⁸.

Siguiendo a Pizarroso Quintero y López Fernández, a pesar de la diversidad (de estilo, soporte, valores celebrados o ideologías)⁹ que caracteriza los impresos efímeros editados por ambos bandos para transmitir un mensaje de corte político, animar o entretener, estos presentan rasgos similares¹⁰. Este parentesco se justifica puesto que nuestros historietistas y dibujantes adaptaron al nuevo contexto las estrategias narrativas y gráficas que se habían cristalizado durante el siglo XX (en particular, a lo largo de la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa y los años del ascenso del fascismo)¹¹. A este propósito, Alcaide Delgado y Pérez Rojas apuntan que “es de aquí de donde parten un buen número de iconografías que se arrastran y utilizan profusamente en los conflictos bélicos posteriores”¹².

Así, un rápido rastreo revela que tanto los carteles como las aleluyas o las ilustraciones albergadas en revistas de corta vida sitúan al receptor en un entorno bélico conocido: en las viñetas, se multiplican las referencias a acontecimientos reales (como el sublevamiento de 1936, la toma de Bilbao o el bombardeo de Madrid y Guernica)¹³, que se celebran o critican a través de bre-

⁸ Lefebvre-Pena, Michel: *Guerra gráfica. Espagne 1936-1939*. Paris: Éditions de la Martinière, 2013.

⁹ Pizarroso Quintero, Alejandro: «La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda», *El Argonauta español*, 2 (junio 2005), <https://journals.openedition.org/argonauta/1195#quotation> (consultado 15-III-2021). Cabe señalar que “[h]ablar de cartelística republicana” es, en realidad, “hablar de una unión de conglomerado”: López Fernández, (2015), *op. cit.*, p. 173. Sin embargo, como indica el investigador, los carteles editados por anarquistas, socialistas, comunistas, etc., también presentan rasgos en común. Por su parte, las publicaciones que vieron la luz en las zonas sublevadas sí exhibían cierta homogeneidad, aunque se tratara de una estrategia editorial. Sobre el papel de la censura en las publicaciones a favor del bando rebelde ver Sanchis, Vincent: *Tebeos mutilados. La censura franquista contra Editorial Bruguera*. Barcelona: Ediciones B, 2010.

¹⁰ Pizarroso Quintero (2005), *op. cit.*, s/p., y López Fonseca (2015), *op. cit.*, pp. 365-367.

¹¹ Andrés Sanz (2012), *op. cit.*, p. 12; López Fonseca (2015), *op. cit.*, p. 376, Heras (2017), *op. cit.*, pp. 15-16.

¹² Alcaide Delgado, José Luis/ Escriche Soriano, Margarita/ Pérez Rojas, Francisco Javier: *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de València*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2002, p. 25; también Heras (2017), *op. cit.*, p. 15.

¹³ Basta pensar en la aleluya de Rivero Gil, Francisco: *Aleluyas de la Defensa de Euzkadi*, editada en Barcelona por el Comissariat de Propaganda de la Gene-

ves leyendas, eslóganes, globos, cartelas, pareados y un largo etcétera. El contexto debía ser identificable, y el mensaje, también. Por esta razón, los dibujantes insertan símbolos fácilmente reconocibles y explicitan los aspectos negativos de los “otros” tanto desde el punto de vista textual como gráfico: los enemigos (españoles, italianos, alemanes o rusos)¹⁴ destacan por su gula, su cobardía, su simpleza, su adicción al alcohol y/o su comportamiento inhumano¹⁵; sus cuerpos y sus rostros son grotescos desde el punto de vista físico y moral. La propaganda republicana en particular abusó de este efecto deformante porque, en palabras de López Fernández, “no convenía dibujar a la fuerza invasora nazi o a la encarnación del fascismo de un modo antropomórfico-cercano que pudiera refrenar la mano del soldado”¹⁶. Finalmente, con frecuencia, los impresos efímeros publicados por las rotativas de ambos bandos remarcan la violencia y el dolor provocado por los sublevados o los republicanos con viñetas que retratan tanques, aviones de guerra, fusiles y, sobre todo, amasijos humanos, cuerpos mutilados, torturados, asesinados¹⁷.

Desde el punto de vista textual, se reiteran los ataques a las tropas enemigas a través de un léxico maniqueo, a veces vulgar, otras, irónico, pero siempre asequible para un lector no aculturado: los enemigos son “traidores”, “torpes”, “ladrones”, “asesinos”, “rojos”, “fascistas”, “extranjeros”, mientras que los del propio bando son “nobles”, “leales”, “valientes” y “fuertes”¹⁸. El mensaje que acompaña las imágenes, breve y claro, se

ralitat de Catalunya en 1937, llena de referencias a los bombardeos de Guernica, Dima, Eibar y Bermeo.

¹⁴ Sobre los estereotipos usados para retratar a los soldados del otro bando, o a sus aliados (en especial a los rusos, italianos y alemanes), ver Matly, Michel: *El cómic sobre la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 2018, pp. 16-30.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 16-20.

¹⁶ López Fernández (2015), *op. cit.*, p. 174.

¹⁷ Así, por ejemplo, en las *Aleluyas de Defensa de Euzkadi*, los cuerpos mutilados de los civiles llenan viñetas enteras. Ocurre lo mismo en publicaciones a favor del bando sublevado. En la historieta de Castanys, Valentí: «Un miliciano rojo», *Pelayos*, 25 (junio 1937), el dibujante subraya la violencia del protagonista que no duda a la hora de robar, asesinar a dos ancianos y dispararle a un perro, pues como él mismo dirá, “tengo sed de robar y asesinar. Por algo soy rojo”. Sobre esta publicación, y otras parecidas, ver Matly (2018), *op. cit.*, pp. 16-30, al igual que Fernández García, Noelia: «¿Quiénes son los malos? Propaganda, *kalokagathia* y caricatura en los tebeos de la Guerra Civil a través de un ejemplo: *Un miliciano rojo*», *Boletín de Arte*, 36 (2015), pp. 85-91.

¹⁸ Este mismo aspecto también se subrayará desde el punto de vista gráfico, por ejemplo a través del uso del plano picado y del contrapicado.

reitera en letras grandes, apela a los sentimientos del receptor y se apoya en la “retórica del terror”¹⁹: “¡Defiende a tu hijo!”, “¡Ayudad!”, “¡El comunismo siembra la muerte!”, “¡Confíad vuestra familia a la República!”. Y es que, como ya indicaba Joseph Goebbels, ministro de propaganda del Tercer Reich,

con una repetición suficiente y la comprensión psicológica de las personas implicadas, no sería imposible probar que de hecho un cuadrado es un círculo. Después de todo, ¿qué son un cuadrado y un círculo? Son meras palabras, y las palabras pueden moldearse hasta disfrazar las ideas.²⁰

Ahora bien, debido a razones de censura y a la baja calidad de los soportes de estas publicaciones, muchos impresos efímeros editados durante la guerra se han perdido. Otros, como las aleluyas bélicas, se conservan en nuestros archivos a la espera de un análisis pormenorizado²¹. Sin embargo, estas lagunas que hoy en día entorpecen su estudio no disminuyen la importancia que tuvieron en la lucha ideológica del 36-39, tal y como evidencian las obras que, en los albores del siglo XXI, abarcan el conflicto bélico español y reelaboran dichos documentos.

Así lo sugiere, por ejemplo, *Picasso en la Guerra Civil*, la última novela gráfica de Daniel Torres, publicada en mayo de 2018 por la editorial Norma²². Ésta es una reconstrucción imaginaria de la vida de un Pablo Picasso joven durante la contienda española, supuestamente dibujada por el historietista Francisco Torres (padre del dibujante Daniel), y supervisada por el artista malagueño, ya anciano. Como veremos a lo largo de las siguientes líneas, el autor valenciano nos propone un relato que se acerca al concepto de “autoficción” acuñado por Serge Doubrovsky²³, y que dialoga con otros géneros literarios, disci-

¹⁹ López Fonseca (2015), *op. cit.*, pp. 367-368; Pizarroso Quintero (2005), *op. cit.*, s/p.; Veres, Luis: *La retórica del terror. Sobre lenguaje, terrorismo y medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.

²⁰ Cit. en Veres (2006), *op. cit.*, p. 62.

²¹ Catalá Carrasco, Jorge: *Vanguardia y humorismo gráfico en crisis: la Guerra Civil Española, (1936-1939) y la Revolución Cubana (1958-1961)*. Suffolk/ Rochester: Tamesis, 2011, p. 96.

²² Torres, Daniel: *Picasso en la Guerra Civil*. Barcelona: Norma Editorial, 2018.

²³ Doubrovsky, Serge: *Fils*. Paris: Gallimard, 1977. Asimismo, muchas novelas gráficas sobre la recuperación de nuestra Memoria Histórica son ejemplos de “autoficción”, como vemos en *Soldados de Salamina*, adaptación gráfica de la novela de Javier Cercas a cargo de José Pablo García.

plinas e impresos efímeros de los que se nutre. Por ende, lejos de pretender ser una reproducción verídica de la Guerra Civil, la reciente propuesta de Torres reivindica la importancia de instrumentos propagandísticos como las fotografías, las pancartas o las viñetas de carácter narrativo. Así, tras desgranar los niveles de ficción que componen la obra, analizaremos algunas reelaboraciones de publicaciones de corta vida editadas entre 1936 y 1939, tales como los carteles de guerra, las pancartas, las revistas, las caricaturas y las aleluyas. Según veremos, Torres parte de materiales auténticos heterogéneos, los mezcla con las técnicas propagandísticas anteriormente mencionadas y llega a un discurso metaliterario sobre las posibilidades de los géneros gráficos.

PICASSO EN LA GUERRA CIVIL: DISTINTOS NIVELES DE FICCIÓN

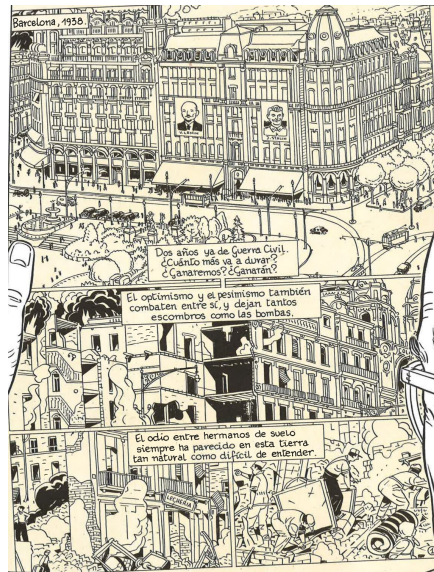
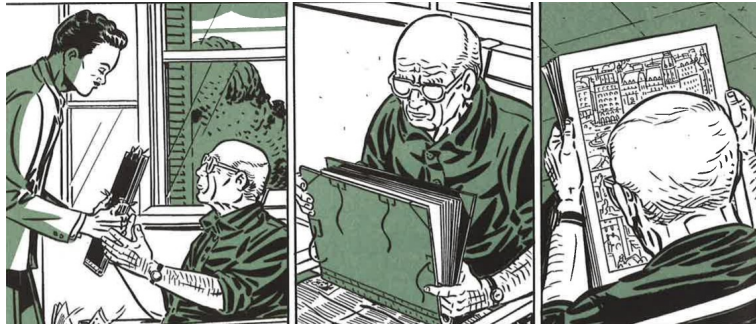
Como descubrimos en las últimas viñetas grisáceas y de contornos imprecisos, *Picasso en la Guerra Civil* es el relato retrospectivo de Daniel Torres, quien recuerda los supuestos quehaceres de su padre desde un presente que funciona como un primer nivel de ficción²⁴.

El segundo nivel de ficción (de colores, contornos y trazos distintos) se sitúa en Francia, en 1953. Francisco Torres, historietista español exiliado por razones políticas en 1939, recibe una misteriosa llamada de un tal señor Ruiz y se traslada de Burdeos a Vallauris, cerca de Cannes, lugar de residencia de Pablo Picasso en aquellas fechas. En la localidad francesa, tras una rápida anagnórisis, el pintor le pide crear una historieta en la que el propio Picasso lucha durante la guerra entre las fuerzas republicanas para lidiar con el conflicto psicológico que le ha provocado el no haber participado en la contienda. Así pues, después de la llegada a Vallauris, los encuentros entre el padre de Torres y el pintor se convierten en un largo marco narrativo en el que hablan, entre otros asuntos, de la complejidad del género gráfico. Durante sus discusiones, los personajes tardan en ponerse de acuerdo sobre el guion y el estilo de la historieta

²⁴ Sobre la compleja estructura de la obra en forma de caja china, se ha pronunciado Blaya, Josefina: «Picasso en la Guerra Civil. Daniel Torres. Nota de prensa», *Normaeditorial*, 2018, <https://www.normaeditorial.com/prensa/NP-PICASSO.pdf> (consultado 4-IV-2019). Para entender esta novela gráfica también resulta imprescindible la entrevista con el dibujante, titulada «Conversación con Daniel Torres», *Norma Editorial*, 25-IX-2018, <https://www.youtube.com/watch?v=DEi-bpDWR-U> (consultado 4-VI-2019).

Luana Bermúdez

que Torres tiene que dibujar, y solo tras finalizar la situación-marco aparece la reproducción en viñetas de las experiencias imaginarias vividas por Picasso, ahora joven soldado del bando republicano.²⁵



Torres (2018), *op. cit.*, pp. 70-71

²⁵ Todas las imágenes incluidas en el presente artículo pertenecen a *Picasso en la Guerra Civil*, de Daniel Torres. © 2018 Daniel Torres, representado por Norma Editorial S.A.

Empieza así el tercer nivel ficcional, es decir, una nueva historieta titulada *La verdadera vida de Pablo Ruiz* leída con atención por el Picasso anciano. Ésta consta de una portada (calcada de la película de Charlie Chaplin titulada *¡Armas al hombro!*), y de 67 folios. *La verdadera vida de Pablo Ruiz* se caracteriza por un color distinto, un grafismo con menos sombra y valorización del volumen²⁶, al igual que por la inserción de un considerable número de referencias históricas y materiales artísticos de la época, pues al fin y al cabo se trata de crear una biografía ficticia y ubicar las peripecias del protagonista en plena Guerra Civil. Finalmente, dentro de *La verdadera vida de Pablo Ruiz*, Torres inserta un número de revista ahora dibujado por el Picasso-soldado, titulado *Combatiente, estos son los sueños y mentiras de Franco*. Se abre, en consecuencia, el cuarto nivel ficcional de la obra, cuyos rasgos distintivos (el uso de un color diferente, el estilo del trazo y el objetivo satírico de las viñetas), lo separan del anterior. En pocas palabras, estamos frente a la técnica de la caja china adaptada a los mecanismos de la novela gráfica.

LA VERDADERA VIDA DE PABLO RUIZ: ENTRE PROPAGANDA Y REELABORACIÓN ARTÍSTICA

La verdadera vida de Pablo Ruiz narra los quehaceres de un joven Picasso que, desde Barcelona, se implica en el combate con la creación de carteles propagandísticos, historietas y dibujos afines a los ideales del gobierno republicano. A pesar del aspecto inventado (recordemos que Picasso, en esas fechas, vivía en Francia y tenía 55 años), Torres salpica su relato con datos reales y materiales auténticos ya a partir del espacio en el que se mueven los personajes. Así lo percibimos desde el plano general de Barcelona que inaugura el cómic, en el que reconocemos las pancartas y los retratos de Stalin y Lenin que aparecieron colgados en la fachada del Hotel Colón, en 1937, hasta la pintada "POUM. ¿dónde está NIN? En Salamanca o en Berlín", que el Picasso-personaje observa al pasar por las calles barce-

²⁶ Para más detalles sobre este aspecto, remitimos a la reseña de García Rouco, Diego: «Picasso en la Guerra Civil. Torres hace un homenaje al cómic a través de la figura de Picasso», *Zonanegativa.com*, 6-VI-2018, <https://www.zonanegativa.com/picasso-en-la-guerra-civil/> (consultado 5-VII-2019), en la que se analizan las características cromáticas y estilísticas de los niveles de ficción en los que se articula la obra.

lonesas y que hace referencia a la desaparición de Andreu Nin, máximo dirigente del Partido Obrero de Unión Marxista²⁷.

Además, a lo largo de la historieta se subraya la importancia de los medios de comunicación durante la contienda, como vemos cuando Picasso y sus amigos son retratados mientras hojean revistas que albergan viñetas propagandísticas, tales como el semanario satírico *El Mono Azul*²⁸ o *La Ametralladora*²⁹. Al seguir con la lectura, descubrimos que el joven protagonista se dedica a la creación de manifiestos afines a los ideales del bando republicano. Su labor hace que aparezcan carteles que calcan el contenido (y a veces incluso el estilo), de los que efectivamente circulaban en aquella época, como los que hacen énfasis en la defensa de los valores familiares, en la importancia de la instrucción o en el papel de la mujer en el marco de la lucha³⁰.

De la misma manera, según creemos, el siguiente cartel (entre otros muchos), supuestamente ideado por el Pablo-soldado, es una reelaboración de *Per a aixafar el feixisme ingresseu a l'aviació*, de Rafael Tona, editado en Barcelona en 1937 por el Sindicat de Dibuxants Professionals (UGT)³¹. Así lo sugieren sus rasgos gráficos, pues en el primer plano de la obra de Tona encontramos la imagen de un vigoroso puño cerrado que invita a alistarse en la aviación militar. En el segundo plano, sobre un fondo azul, un conjunto de aviones militares se dirige hacia la misma dirección a la que apunta el puño para seguir con la lucha. A pesar de estas semejanzas, en la adaptación llevada a cabo por Torres-Pablo se subraya el poder del dibujante, que incita a sus receptores a homenajear a la aviación republicana con un lápiz

²⁷ Torres (2018), *op. cit.*, p. 74. Se trata de una referencia a la pintada “¿Gobierno Negrín? ¿Dónde está Nin, en Salamanca o en Berlín”, que apareció tras su desaparición en 1937.

²⁸ La revista *El Mono Azul*, a cargo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la defensa de la Cultura, se editó por primera vez en 1936 en forma de “hoja volandera”, e incluía ilustraciones.

²⁹ En un primer momento, la revista *La Ametralladora*, con sede en Salamanca, se dirigía a los soldados del bando sublevado, pero luego se convirtió en una publicación humorística que celebraba los ideales del fascismo también por medio de viñetas, fotografías o aleluyas. Se puede acceder a los números de la revista a través de la Biblioteca Digital “Memoria de Madrid”.

³⁰ Sobre la representación de la mujer en los carteles editados durante la Guerra Civil, ver el artículo de Gómez Escarda, María: «La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española», *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 9 (2008), pp. 83-101.

³¹ Se puede acceder a la reproducción del cartel a través de este enlace: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/pavellorepu/id/237/>.

en la mano. El cielo, ahora, es “rojo”, como confirman el título y el símbolo comunista en forma de estrella:



Torres (2018), *op. cit.*, p. 84

La implicación política del joven Picasso hace que éste sea transferido por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat al XV cuerpo del ejército en el papel de cabo impresor. Acto seguido, el artista se ve involucrado en la batalla del Ebro, que se desarrolló entre julio y noviembre de 1938. De nuevo, dentro de la historia inventada, surgen datos verídicos tales como la existencia de una prensa de trincheras³² o el interés de los medios de comunicación internacionales hacia la contienda³³. En pleno enfrentamiento, el joven Pablo prepara un número especial para la revista *Viñetas del frente*, titulado *Combatiente, éstos*

³² Arasa Favà, Daniel: *La información y la propaganda en la Batalla del Ebro. Según el Plan Previsto. According to Plan*. Tesis doctoral dirigida por el prof. dir. Jaume Brufau Prats, y leída en Barcelona, en la Universitat Abat Oliba CEU en 2015, p. 555.

³³ Miquel Lara, Avelina/ Comas Rubí, Francisca (eds.): «Fotografía, escuela y propaganda durante la Guerra Civil: una aproximación desde Nova Iberia», *Historia y Memoria de la Educación*, 8 (2018), pp. 231-269.

son los sueños y mentiras de Franco³⁴. En esta publicación efímera (que usa, literalmente, como arma de guerra)³⁵, se burla de Franco y critica a varias personalidades políticas que lo apoyaron ya a partir de la portada. El número supuestamente dibujado por el soldado durante la batalla del Ebro remite, en realidad, a una obra casi homónima realizada por Picasso entre enero y junio de 1937, compuesta por un título, un poema y dos planchas con nueve cuadros cada una. La obra, creada para apoyar al bando republicano con las ganancias obtenidas por su venta, se exhibió en la Exposición Internacional de París de 1937³⁶. En los nueve cuadros que componen la primera plancha³⁷, anterior al bombardeo de Guernica, asistimos a la ridiculización de Franco a través de los recursos típicos de las viñetas satíricas, como la exageración de los elementos anatómicos de los protagonistas, su hipersexualización y su infantilización.

Daniel Torres, por medio de su personaje, retoma el trabajo original del malagueño, lo modifica y lo mezcla con otros impresos que circulaban en la época, llegando a un resultado distinto. De esta manera, ahora el Picasso soldado no propone unos grabados sin texto, sino un número de revista para con-

³⁴ Este episodio remarca la importancia que tenían las revistas de trincheras para animar a los soldados. Sobre este aspecto, ver Blanco Domingo, Luis: «Libros como trincheras. El Servicio de Lecturas del Soldado de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza durante la Guerra Civil (1936-1939)», *Revista General de Información y Documentación*, 27, 2 (2017), pp. 433-470.

³⁵ En las viñetas que se encuentran en las pp. 119-120 de la novela gráfica de Torres vemos que los soldados colocan las copias de este número de revista dentro de unos cohetes con los que bombardean las zonas en manos del ejército enemigo. En nuestra opinión, estamos ante una posible referencia al “*Courrier de l’Air*”, un peculiar método de distribución de impresos propagandísticos utilizado durante los grandes conflictos del siglo XX.

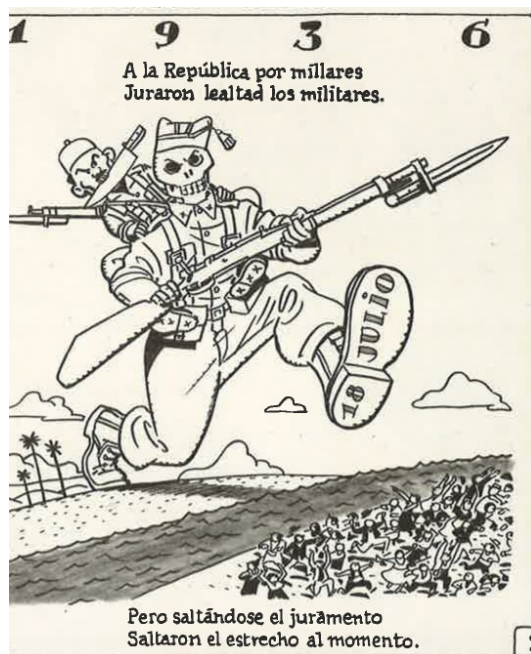
³⁶ Sobre la Exposición Internacional de París se puede consultar el artículo de Peral Vega, Emilio: «El Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937): estandarte de una propaganda errática», en: Emilio Peral Vega/Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2015, pp. 15-48.

³⁷ La obra se conserva en el Museo Nacional Reina Sofía, de Madrid. Para un análisis pormenorizado de los grabados de Picasso y de su significado, remitimos al artículo de Ángel González, Sara: «“Sueño y mentira de Franco” de Pablo Picasso: arte y poesía en legítima defensa», *Impossibilia: Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13 (2017), pp. 223-240. Se puede acceder a la reproducción digital de las dos planchas de Picasso a través de los siguientes enlaces: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sueno-mentira-franco-i>, y <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sueno-mentira-franco-ii>.

tribuir a la lucha ideológica desde el frente, y no lo hace desde Francia, en 1937, sino desde España, y en 1938, de manera anacrónica. Para que la burla y la crítica a la que aspira el personaje con su publicación ficticia quede clara, Torres calca la estructura de las aleluyas bélicas, como notamos gracias al uso de viñetas rectangulares, autónomas y acompañadas de unos pareados. Asimismo, el dibujante se aleja del trabajo original de Picasso por un lado, con la inserción de bocadillos (elementos típicos del lenguaje del cómic); por otro, a través de la referencia a numerosos acontecimientos bélicos y al papel de la comunidad internacional (rasgos propios de las publicaciones propagandísticas de la época) y, por último, con la reelaboración de carteles y caricaturas editadas durante la contienda.

Esto lo vemos, por ejemplo, en la tercera viñeta del *Sueño Primero*, donde en primer lugar se condena el alzamiento militar a través de la correspondencia entre texto e imagen y, en segundo lugar, se retoman algunos elementos del cartel de Josep Espert fechado en 1937 y publicado por la Delegación de Propaganda y Prensa³⁸. En el impreso original vemos a unos soldados italianos —tal y como sugiere la bandera tricolor— dentro de una bota de grandes dimensiones. Ésta, en la que reconocemos el símbolo del *fascio*, pisa el mapa de España en llamas, mientras que el texto, en negritas y versalitas, ordena: “¡Levantaos contra la invasión italiana en España!”. Torres retoma el cartel de Espert, acentúa el protagonismo del soldado y de la bota por medio del plano contrapicado, al igual que subraya los efectos mortíferos de la sublevación del 36. Así lo vemos gracias a los rasgos faciales del militar que preanuncian la tragedia y a la multitud de civiles a punto de ser aplastados tras su salto:

³⁸ Para acceder a la reproducción del cartel de Espert ver <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/119479>.



Torres (2018), *op. cit.*, p. 122

En cambio, en la cuarta viñeta del *Sueño primero* estamos ante un posible calco de la baraja antifascista ideada por Mauricio Ámster³⁹. Así lo sugieren, o eso creemos, el dibujo en forma de carta que encuadra la escena, el as de espadas que sostiene Franco y el número 1 que aparece en los bordes de la viñeta. En este caso, Torres se aleja de la obra original y añade las referencias a los accidentes aéreos de José Sanjurjo y Emilio Mola, que tuvieron lugar respectivamente en 1936 y 1937. Además, también inserta al teniente Queipo de Llano delante de una radio, posible referencia a las numerosas charlas propagandísticas que dio por este medio. Para burlarse de él, el autor evidencia su proverbial adicción al alcohol desde el punto de vista gráfico y textual. De esta manera, el teniente sujeta una copa de vino y las palabras que pronuncia recuerdan las que publicó Rafael Alberti en febrero de 1937 en el periódico quincenal *Choque*: “¡Atención! Radio Sevilla./ Queipo de Llano es quien ladra/

³⁹ Se puede consultar aquí https://elpais.com/cultura/2011/03/17/album/1300316402_910215.html#foto_gal_8.

quien muge, quien gargajea [...]. ¡Radio Sevilla, señores!/ Aquí un salvador de España./ ¡Viva el vino, viva el vómito!"⁴⁰. Finalmente, al lado de Franco encontramos a José Millán-Astray, cuya famosa exclamación pronunciada tras el discurso de Unamuno de 1936 queda plasmada a través de la calavera que reemplaza su cara:



Torres (2018), *op. cit.*, p. 122

En el número *Combatiente*, estos son los sueños y mentiras de Franco no se retoman sólo carteles de guerra, sino también viñetas de sátira política que efectivamente circulaban en aquellas fechas o en años poco posteriores. De nuevo, Torres las imita, las modifica y llega a resultados similares tanto a los de las publicaciones republicanas de la época como a las extranjeras favorables a su causa. Un rápido rastreo permite notar que la prensa internacional antifascista solía burlarse de la estatura del

⁴⁰ Alberti, Rafael: «Radio Sevilla», en: Caudet, Francisco (ed.): *Romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1978, p. 119. El poema aparece fechado el 1 de octubre de 1936.

Caudillo. Pensemos, por ejemplo, en el famoso dibujo *The harmony boys*, de David Low, fechado en 1940, en el que reconocemos a Joseph Stalin, Benito Mussolini y a un bajísimo Francisco Franco mientras cantan dirigidos por Adolf Hitler, como si de un coro se tratara. Sucede lo mismo en una viñeta de Lon Elliot, publicada en 1946 en *¿Qué pasa con España?*. En la caricatura del dibujante británico, Hitler (a la izquierda) y Mussolini (a la derecha) miran hacia un Franco cabizbajo e infantilizado, que se sitúa en el centro del recuadro. Este *leitmotiv* se encuentra muy presente en nuestra novela gráfica, según sugiere la siguiente ilustración:



Torres (2018), *op. cit.*, p. 126

Como vemos en el dibujo de Picasso-Torres —inspirado, según creemos, en el de Elliot—, los rasgos infantiles del dictador español aparecen acentuados, pues más allá de su estatura, también el vestuario, el juguete que sujeta y su expresión facial remarcan su puerilidad. En ambas propuestas, Franco queda enmarcado entre los dos dictadores cuyas dimensiones subrayan su inferioridad física, pero los bocadillos y los pareados añadidos por Torres acentúan la burla y la crítica.

Más allá de este caso, encontramos numerosas viñetas que reprochan las elecciones políticas de los demás países ante la contienda española, en cambio ausentes en los grabados originales de Picasso, pero muy presentes, por ejemplo, en nuestras alerías bélicas. Esta crítica se percibe en la siguiente viñeta que, en nuestra opinión, retoma la caricatura de Francisco Franco ideada por Andrés Martínez de León en 1936, para el portafolio titulado *12 dibujos* en ocasión del II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas⁴¹:



Torres (2018), *op. cit.*, p. 125

En el dibujo original, Franco, disfrazado de rey, aparece de pie sobre dos muletas que representan Italia y Alemania. El dictador es retratado mientras hace el saludo fascista ante un cúmulo de calaveras y, debajo de su túnica, se distingue el mapa de España con un cartel en el que leemos: "Se rifa, se alquila, se vende." En la adaptación de Daniel Torres, la sátira de Franco

⁴¹ Se puede acceder a su reproducción a través del siguiente enlace: <http://www.fundacionmartinezdeleon.com/Genesis-de-Oselito/Dibujos-1936-1939/#next>, y en Barrero, Manuel: «Viñetas republicanas en la Guerra Civil Española», *Tebeoesfera: Cultura Gráfica*, 1 (2006), pp. 33-60.

se da a distintos niveles, que corresponden al gráfico y al textual. Así, ante todo, el historietista añade unos pareados que critican el apoyo de las potencias extranjeras al bando sublevado por medio de una adjetivación explícita, y éste queda plasmado en las muletas que levantan al dictador, como sucedía en la imagen original. Sin embargo, ahora su ridiculización se lleva a cabo también a través de las palabras pronunciadas por los personajes representados, pues Franco afirma ser nada menos que “Paco Primero” y disminuye su importancia ante un tímido Alfonso XIII. Finalmente, la burla lingüística se refuerza gracias a los elementos que componen el dibujo. Tal como ocurría en la viñeta de Martínez de León, en la de Torres todo lo que remite a la grandeza del dictador español es, en realidad, apariencia: desde la corona de bufón que lleva con orgullo, hasta las muletas gracias a las que ensalza su estatura y la falsa mano con la que Franco intenta acentuar su autoridad⁴². La denuncia de Torres se vuelve aún más explícita al entender que esa grandeza se apoya en las calaveras de las víctimas de la contienda y en la sangre que derramaron, que se halla en la parte inferior del dibujo.

Encontramos otra viñeta que supone una clara crítica política hacia el final del número ideado por el Picasso soldado. En este caso, el resultado de Torres es bastante parecido al famoso dibujo de Kimon Evan Marengo —alias Kem—, titulado *Todos dictadores*, y fechado en diciembre de 1936. En la propuesta del dibujante británico reconocemos a Hitler y a Franco —ahora bebés fascistas— mientras maman de la Loba capitolina —a saber, un Mussolini animalizado— como si de Rómulo y Remo se tratara. En la versión de Daniel Torres, Hitler y Mussolini, igualmente infantilizados, se alimentan con los biberones que les ofrece un vendado y alegre Churchill, según sugieren su atuendo y sus rasgos faciales. Así parecen indicarlo también los pareados que encabezan la viñeta, con los que se denuncian la decisión del Comité de No Intervención al igual que sus consecuencias “explosivas”, plasmadas en el barril a punto de estallar:

⁴² Según creemos, estamos ante una posible referencia a la mano incorrupta de santa Teresa de Jesús, relicario conservado celosamente por el Caudillo, quien la usa para remarcar su aparente majestuosidad. En otros cuadros que componen la historieta, Franco aparece arrodillado mientras reza ante la figura atónita de la santa.



Torres (2018), *op. cit.*, p. 125

CONCLUSIONES

Después de la aprobación de la Ley de Memoria Histórica, el 27 de diciembre de 2007, hemos asistido a la proliferación de novelas gráficas que recuperan nuestro pasado reciente situando su trama durante la contienda, en la inmediata posguerra o durante la dictadura franquista. Entre una multitud de títulos, podemos mencionar la labor de Carlos Giménez, con su 36-39. *Malos tiempos* (2007); el relato autobiográfico *El arte de volar* (2009), a cargo del dibujante Kim y del guionista Antonio Altarriba; las aportaciones de Paco Roca, con *El invierno del dibujante* (2010) y *Los surcos del azar* (2014), o el reciente trabajo de Salva Rubio, Pedro J. Colombo y Aintzane Landa, cuya novela gráfica *El fotógrafo de Mauthausen* (2019) es una narración en viñetas del trauma vivido por los apátridas españoles en el campo nazi.

Picasso en la Guerra Civil se suma a esta lista incompleta, sin cerrarla. Como hemos visto a lo largo de este artículo, la última obra de Torres es el resultado de un largo proceso de investigación, recuperación y reelaboración de impresos de corta vida editados entre el 36-39. Por ende, lejos de ser una obra sobre la mera recuperación de la Memoria Histórica, el trabajo del dibu-

jante valenciano explora la capacidad de fabulación del género gráfico y subraya la importancia que tuvieron las aleluyas, las caricaturas, los tebeos y los carteles durante la contienda, verdaderos “soldados de papel y tinta” ni siquiera tan efímeros⁴³.

BIBLIOGRAFÍA

- Abella, Anna: «El Picasso que quiso ser miliciano», *el Periódico*, 2018, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180805/entrevista-a-daniel-torres-comic-picasso-guerra-civil-6953814> (consultado 11-VII-2019).
- Alberti, Rafael: «Radio Sevilla», en: Caudet, Francisco (ed.): *Romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1978, p. 119.
- Alcaide Delgado, José Luis/ Escriche Soriano, Margarita/ Pérez Rojas, Francisco Javier: *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de València*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2002.
- Andrés Sanz, Jesús de: *Los símbolos y la memoria del franquismo*. Madrid: Fundación Alternativas, 2006.
- Ángel González, Sara: «“Sueño y mentira de Franco” de Pablo Picasso: arte y poesía en legítima defensa», *Impossibilia: Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13 (2017), pp. 223-240.
- Arasa Favá, Daniel: *La información y la propaganda en la Batalla del Ebro. Según el Plan Previsto. According to Plan*. Prof. Dir. Jaume Brufau Prats. Barcelona: Universitat Abat Oliba CEU, 2015.
- Atlas ilustrado de carteles de la Guerra Civil española*. Madrid: Susaeta, 2012.
- Barrero, Manuel: «Viñetas republicanas en la Guerra Civil Española», *Atisberri: Tebeoesfera*, 1 (2006), pp. 33-60.
- Basilio, Miriam: *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. Burlington: Ashgate, 2013.
- Bentivegna, Antonio: *Humorismo gráfico y militancia durante la Guerra Civil Española: La ametralladora y L'Esquella de la Torratxa*. Columbus: Ohio State University, 2017.

⁴³ Según indica Heras (2017), *op. cit.*, p. 16, “los republicanos hablaban de «soldados de carne y hueso» en referencia a los milicianos, y «soldados de papel y tinta» para definir a los que luchaban contra el enemigo a través de su arte al servicio del antifascismo”.

- Blanco Domingo, Luis: «Libros como trincheras. El Servicio de Lecturas del Soldado de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza durante la Guerra Civil (1936-1939)», *Revista General de Información y Documentación*, 27, 2 (2017), pp. 433-470.
- Blaya, Josefina: «Picasso en la Guerra Civil. Daniel Torres. Nota de prensa», *Normaeditorial*, 2018, <https://www.normaeditorial.com/prensa/NP-PICASSO.pdf> (consultado 4-IV-2019).
- Castanys, Valentí: «Un miliciano rojo», *Pelayos*, 25 (junio 1937).
- Catalá Carrasco, Jorge: *Vanguardia y humorismo gráfico en crisis: la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Revolución Cubana (1959-1961)*. Suffolk/ Rochester: Tàmesis, 2005.
- Cirici, Alexandre: *La estética del franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- Díaz-Plaja, Fernando: *La caricatura en la Guerra Civil*. Madrid: Prensa Periódica. Tiempo de Historia, VI, 73, 1980.
- Doubrovsky, Serge: *Fils*. Paris: Gallimard, 1977.
- Fernández García, Noelia: «¿Quiénes son los malos? Propaganda, *kalogathia* y caricatura en los tebeos de la Guerra Civil a través de un ejemplo: *Un miliciano rojo*», *Boletín de Arte*, 36 (2015), pp. 85-91.
- García Rouco, Diego: «Picasso en la Guerra Civil. Torres hace un homenaje al cómic a través de la figura de Picasso», *Zonanegativa.com*, 6-VI-2018, <https://www.zonanegativa.com/picasso-en-la-guerra-civil/> (consultado 5-VII-2019).
- Gómez, Víctor: «¿Y si Pablo Picasso hubiera combatido en la Guerra Civil?», *LaopinióndeMálaga*, 3-IV-2018, <https://www.laopinionde malaga.es/cultura-espectaculos/2018/04/03/pablo-picasso-hubiera-combatido-guerra/997174.html> (consultado 7-V-2018).
- Gómez Escarda, María: «La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española», *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 9 (2008), pp. 83-101.
- González Ángel, Sara: «Sueño y mentira de Franco de Pablo Picasso: arte y poesía en legítima defensa», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13 (2017), pp. 223-240.
- Heras, Beatriz de las (ed.): *Imagen y Guerra Civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, 2018.
- Jiménez, Jesús: «Daniel Torres cumple el sueño de Picasso de combatir en la Guerra Civil», *El cómic en RTVE.es*, 20-VI-2018, <http://www.rtve.es/noticias/20180620/daniel-torres-cumple-sueno-picasso-combatir-guerra-civil/1752590.shtml> (consultado 3-VI-2019).
- Larrea, Juan: *Guernica: Pablo Picasso*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1977.

- Lefebvre-Pena, Michel: *Guerra gráfica. Espagne 1936-1939*. Paris: Éditions de la Martinière, 2013.
- López Fernández, Álvaro: «La deformación del enemigo en la cartelística», en: Peral Vega, Emilio/ Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2005, pp. 169-196.
- López Fonseca, Antonio: «Iconografía clásica en la propaganda “nacional”», en: Peral Vega, Emilio/ Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2005, pp. 365-394.
- Maño: «Vida y muerte tremebunda/ de una miliciana inmundada», *La Ametralladora*, 52 (enero 1938), p. 14.
- Martín, Antonio: «Las Aleluyas, primera lectura y primeras imágenes para niños en los siglos XVIII-XIX. Un antecedente de la literatura y la prensa infantil en España», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 41 (2011), <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/aleluya.html> (consultado 11-III-2021).
- Matly, Michel: «Dibujando la Guerra Civil. Representación de la Guerra Civil (1936-1939) en los cómics publicados desde 1976», *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 13 (2015), pp. 101-125.
- *El cómic sobre la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Miquel Lara, Avelina/ Comas Rubí, Francisca (eds.): «Fotografía, escuela y propaganda durante la Guerra Civil: una aproximación desde Nova Iberia», *Historia y Memoria de la Educación*, 8 (2018), pp. 231-269.
- Peral Vega, Emilio: «El Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937): estandarte de una propaganda errática», en: Peral Vega, Emilio/ Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2015, pp. 15-48.
- / Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2015.
- Pizarroso Quintero, Alejandro: *La propaganda, arma de guerra en España (1936-1939)*, en: AA. VV. (eds.): *Propaganda en guerra*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002, pp. 11-30.
- «La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda», *El Argonauta español*, 2 (junio 2005), <https://journals.openedition.org/argonauta/1195#quotation> (consultado 15-III-2021).

- Rivero Gil, Francisco: *Aleluyas de la defensa de Euzkadi*. Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.
- Robles Tardío, Rocío: *Picasso, Guernica, 1937*. Barcelona: Ediciones de la Central, 2009.
- Sanchis, Vincent: *Tebeos mutilados. La censura franquista contra Editorial Bruguera*. Barcelona: Ediciones B, 2010.
- Sanz Jesús de, Andrés: *Carteles de la Guerra Civil Española*. Madrid: Susaeta, 2010.
- Sheryl Tuttle, Ross: «Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and its Application to Art», *The Journal of Aesthetic Education*, XXXVI, 1 (2002), pp. 16-30.
- Tomás, Facundo: «Guerra Civil española y carteles de propaganda: El arte y las masas», *Olivar*, VII, 8 (2006), pp. 63-85.
- Torres, Daniel: *Picasso en la Guerra Civil*. Barcelona: Norma Editorial, 2018.
- «Conversación con Daniel Torres», *Norma Editorial*, 25-IX-2018, <https://www.youtube.com/watch?v=DEi-bpDWR-U> (consultado 4-VI-2019).
- Veres, Luis: *La retórica del terror. Sobre lenguaje, terrorismo y medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.

Dossier:
Literatura centroamericana

Prólogo

Marco Kunz y Silvia Rosa

Université de Lausanne
Suiza

Pensar la literatura de América Latina sería imposible sin figuras como el nicaragüense Rubén Darío, el primer hispanoamericano que logró influenciar profundamente la poesía española, o los guatemaltecos Miguel Ángel Asturias, premio Nobel de 1967, y Augusto Monterroso, maestro de la brevedad y la ironía, personalidades que, más allá de erigirse como representantes de problemáticas netamente regionales, han consolidado su renombre gracias a un tratamiento universalista y trascendental de las cuestiones que aquejan no sólo al hombre y la mujer de Centroamérica, sino al ser humano en su totalidad. El aporte de la literatura centroamericana se mide con tales escritores y también con textos y producciones culturales fundacionales del mundo prehispánico como el *Popol Vuh*, el *Rabinal Achí* o el *Güegüense* (o *Macho Ratón*), lo que da cuenta —entre otras— de las riquezas de las civilizaciones autóctonas en esta parte del continente.

Avanzando ya en el tiempo, durante los años ochenta se despertó un mayor interés por estas literaturas, suscitado por la atención internacional que provocaron los avatares políticos, especialmente en relación con los movimientos de liberación y las utopías sociales. Y así, autoras y autores de aquellas tierras gozaron de reconocimiento fuera de las fronteras de su país: la feminista Gioconda Belli, el poeta sacerdote Ernesto Cardenal, el revolucionario Roque Dalton, asesinado por sus compañeros de lucha, o Sergio Ramírez, que de vicepresidente de un gobierno revolucionario presidido por Daniel Ortega ha pasado a ser un disidente perseguido por el mismo presidente transformado en dictador. Escrituras todas ellas atravesadas por acontecimientos históricos que urgían ser representados —la construcción del canal de Panamá, la revolución sandinista en Nicaragua, la violencia de la guerra civil salvadoreña— o encontraron su lugar de reflexión en aquellas manifestaciones artísticas y literarias. En la actualidad los intereses se amplían y cambian, tal como nos demuestran las obras de Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa o Eduardo Halfón.

Por otro lado, ya en un plano histórico-social, las circunstancias políticas que está experimentando la región hoy en día nos

imponen la tarea de preguntarnos por su quehacer artístico en momentos tan convulsos como los presentes. Las caravanas de migrantes hondureños, la violencia de las bandas criminales, las revueltas en Nicaragua, los trabajos de memoria necesarios en el Salvador y Guatemala y el afianzamiento de gobiernos autoritarios son cuestiones que la literatura y el arte no soslayan, y que seguramente encuentran en los nuevos lenguajes y narrativas su particular forma de representación.

Nos habría gustado hablar de todo eso y de mucho más. Explorar la literatura más reciente escrita en Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá era nuestro proyecto cuando, a finales de 2019, anunciamos un coloquio internacional sobre nuevas narrativas centroamericanas que se celebraría en junio de 2020 en la Universidad de Lausana. Coloquio que no pudo ser ya que, como todos sabemos, un virus hizo cundir el pánico y convirtió el mundo entero en una mezcla de reclusorio y manicomio de dimensiones kafkianas. También fracasó nuestro intento de postergar el simposio al otoño, pues en noviembre aún no se habían calmado las olas del histerismo global. Sin embargo, no queríamos darnos por vencidos y tratamos de animar a los ponentes de aquel coloquio abortado a mandarnos sus textos: algunos lo hicieron, otros que no figuraban en el programa original se juntaron a la empresa, y el modesto resultado de nuestro empeño es este *dossier* cuyos siete artículos abarcan tanto los lados oscuros de Centroamérica —las duras condiciones penitenciarias descritas por José León Sánchez (Jorge Chen Sham), la brutal guerra civil salvadoreña en las novelas de Horacio Castellanos Moya (Julio Zárate), los desaparecidos en el audiovisual documental (Silvia Rosa)— como los aspectos más amenos de la región —el café en la poesía costarricense contemporánea (Josefa Lago Graña y Mayela Vallejos Ramírez)—, y abordan además el tiempo-espacio de las etnias originarias en *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de León, el problema de la ética ante el poder en la obra de Sergio Ramírez (Nathalie Besse) y la importancia de la retórica cultural (Vladimer Luarsabishvili). Eso es todo lo que pudimos salvar del naufragio de nuestro coloquio gracias a los/as “supervivientes” que no abandonaron la empresa y a los/as voluntarios/as que acudieron al rescate. ¡Gracias a todos/as que han hecho posible este *dossier* en los tiempos insanos de la pandemia!

***El tiempo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión: un acercamiento espacial desde la temporalidad**

Sebastián Arce Oses

*Universidad de Costa Rica
Escuela de Estudios Generales
Costa Rica*

Resumen: Se aborda la novela *El tiempo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión, como una práctica de espacio a través del análisis de la constitución espacio/temporal a partir de la cosmovisión maya. Gracias al trasfondo cultural sobre el que se asienta esta novela, hay una fuerte vinculación de las representaciones y semantizaciones del espacio físico, del tiempo, del movimiento y de los personajes, pues los mayas tienen una concepción cíclica y de reconstrucciones que los apartan de la linealidad occidental cristiana. Aunque el plano narrativo parte de la voz del pueblo indígena como centro, en el imaginario expresado se marcan posturas fuertes en la oposición entre el indio y el ladino, en donde el desencuentro y la violencia tornan imposible un espacio de diálogo entre ambos mundos. Estos desencuentros se manifiestan principalmente en las prácticas religiosas, la sexualidad, la violencia, el racismo y la percepción de la belleza.

Palabras clave: Novela centroamericana, tiempo/espacio maya, Luis de Lión, imaginario indio/ladino.

Title Abstract: The novel *El tiempo principia en Xibalbá*, by Luis de Lión, is approached as a practice of space through the analysis of the space / time constitution based on the Mayan worldview. Due to the cultural background on which this novel is based, there is a strong link between the representations and semantizations of physical space, time, movement and characters, since the Mayans have a cyclical conception and reconstructions that separate them from the western Christian linearity. Although at a the narrative level the centre is the voice of the indigenous people, in the imaginary strong positions emerge through the opposition between the indigenous and the Ladino. Disagreement and violence between these two worlds make it impossible to create a space for dialogue. These disagreements are manifested mainly through religious practices, sexuality, violence, racism and the perception of beauty.

Keywords: Central American Novel, mayan time/space, Luis de Lión, ladino/indigenous imaginary

1. ESTAMOS FUERA DEL TIEMPO

Una estampa: Ciudad de Guatemala, 21 de febrero de 2020. Estamos a pocos días de Cuaresma y la Semana Santa acerca su alfombra de flores y de inciensos. Me encuentro en casa del poeta y editor Simón Pedroza, quien dirige el famoso taller artesanal de Ediciones Bizarrras. Hay músicos tocando en el patio que viven en esta estrafalaria casa: entrar en sus pasillos es descubrir otra realidad. El hombre que canta lleva su propia *cuenta de los días* según el calendario maya, tras ver su celular comenta sorprendido que un día como éste “estamos fuera del tiempo”. Sus palabras hacen eco en mí, dan mayor peso a esta sensación de real irrealdad que me emociona.

Han pasado varios meses de confinamiento. Aquella frase del músico aún resuena como el estribillo de una canción imborrable, y creo adivinar el porqué: tal asombro estético se vincula con la novela de Luis de Lión. Entonces decido consultarle a Marvin García, poeta, editor, productor cultural guatemalteco y gran conocedor del pensamiento maya, si hay algún momento fuera del tiempo en ese calendario. “Hola, hermano” — me escribe — “El *Wayeb'*, ponles mucha atención a esas imágenes en la obra de Luis de Lión”. Investigo y encuentro que hay un lapso dentro del calendario maya solar llamado en maya yucateco *Wayeb'*. Se trata del mes más corto, compuesto por cinco días. Como sabemos, el calendario de esta civilización funciona de manera distinta al gregoriano occidental y marca períodos sumamente sagrados en la vida social y espiritual de los mayas:

Cada Winal o mes tiene 20 días y el año trascurre con 18 meses, para hacer un total de 360 días; con el ajuste de este mes de cinco días del año nuevo se completa el periodo de 365 días que tiene el año. Con este periodo finaliza y a la vez empieza el año civil, agrícola o solar, esto fue realizado por una vasta observación astronómica para la medición del tiempo y controlar los ciclos agrícolas que fueron la base fundamental de la sociedad maya, de ello hay evidencia en varios sitios arqueológicos como en Uaxactun y Tikal en donde hay complejos dedicados a la observación astronómica. (Menchú 2012)

Así, cada Winal representa un período de ajuste, de purificación espiritual y material, de reposo, de ofrenda y se vincula con nuevos ciclos, con una nueva carga energética que está por venir. En este sentido, el *Wayeb'*

[es] el mes de la expectativa del nuevo Eq'anel (cargador del tiempo), es el mes complementario de preparación para el recibimiento del nuevo año nuevo maya Haab', los 5 días sagrados para entregar la responsabilidad del Cargador saliente y el recibimiento de la responsabilidad del Nuevo Cargador entrante. Los 5 días de reflexión y evaluación de cada persona, en cada casa, en cada familia y en cada unidad maya. (MayaTecum, s.f.)

Se trata visiblemente de otra concepción del tiempo, nada parecida a la visión lineal occidental. Desde esta perspectiva, nuestra realidad se mueve y vibra como las galaxias alrededor, los planetas, las estrellas, la luna, y esta observación y esta cuenta de días y de movimientos se relacionan con el paso de la vida y sus ajustes:

[todo] existe dentro de una macroespiral gigantesca que surge exactamente al lado de las Pléyades y donde está contenido todo lo que tiene forma material, a lo que llamamos Teos-Universo [...]. Todas las galaxias giran alrededor de algo que la ciencia no ha encontrado. Es el centro del universo según ellos, pero en realidad giramos en una de las vueltas de la macroespiral. Entonces las líneas curvas de la macroespiral se llegan a tocar. Es allí cuando hay ajustes en el universo. (Barrios 2015: 115)

Para finalizar la anécdota: después me enteré de que el amigo músico se había adelantado en la cuenta calendárica, pues el *Wayeb'* del 2020 iniciaba el 26 de marzo. Sin embargo, me interesa marcar que este evento fortuito me llevó a calzar imágenes y sensaciones que no terminaba de entender sobre la visión espacio-temporal de la novela *El tiempo principia en Xibalbá* (1985) del guatemalteco Luis de Lión. En la obra hay una relación manifiesta con esta idea del *Wayeb'*, momento que antecede a la Semana Santa cristiana y que evidencia una conexión que fricciona con la noción de ciclos "fuera del tiempo", o sea, lapsos que terminan y comienzan. Lo primero a resaltar es que hay acontecimientos en la novela más violentos y profanos que las tradicionales y coloridas procesiones católicas. Este contraste entre ambas cosmovisiones se enfatiza en el título con la referencia a Xibalbá, el inframundo maya donde reinan los señores de la muerte. Ronaldo Nibbe sostiene al respecto que "un título que insiste en que el tiempo principie allá, promete una novela repleta de conflictos, tensiones, y contradicciones" (2016: párr. 1).

Con una estructura no lineal, la novela cuenta las historias de Pascual Baeza y Juan Caca. El primero es un indígena que, después de desertar del ejército y sufrir el racismo en la ciudad, regresa a morir a la comunidad donde está “enterrado su ombligo” (28). En ese lugar, el personaje reencuentra las mismas condiciones coloniales que había dejado al partir, ante lo cual vuelve a decir irse del pueblo, pero antes de hacerlo pasa por la Iglesia y es allí cuando por primera vez contempla la imagen de madera de la virgen de Concepción, “la única ladina del pueblo” (64). Pascual entonces cambia de opinión y decide permanecer en la comunidad con la intención de robarse la imagen de la virgen y violarla, lo que provocará una cadena de sucesos sobre los que nos instruye la trama.

El título del texto pone el foco en el contenido mítico indígena, estructurador de la narración y codificador de la interpretación. La novela usa el cronotopo del tiempo sagrado para insertar los acontecimientos que atraviesan un periodo de transición, pero en movimiento. Aunque la narración parte de la voz del pueblo indígena como centro, en el imaginario expresado se marcan posturas fuertes en la oposición entre el indio y el ladino¹ guatemaltecos, en donde el desencuentro y la violencia tornan imposible un espacio de diálogo. Estos desencuentros se manifiestan principalmente en las prácticas religiosas, cuyos íconos impolutos como la Virgen son trastocados y profanados. Pero, el tiempo continúa, vuelve a principiar, los ciclos se acaban y les siguen otros, esperando la luz acaso de un encuentro en donde ambas visiones puedan coexistir.

2. NAJT

La cosmovisión maya es, para el antropólogo Carlos Barrios, “una forma de vida”, ya que “[t]oda la manifestación de la creación se da en el «Najt» Espacio — Tiempo”; estos dos factores, junto con la Velocidad (lo que hace a cada ser diferente es su energía, su vibración de mayor rapidez), delinear “lo que conocemos como Realidad” (2015: 116). Habitamos una realidad que

¹ Mario Roberto Morales describe *ladino* como una deformación de *latino* y comenta que para el siglo XVIII “era un término genérico para nombrar a cualquiera que no quisiera ser identificado como siervo ligado a la tierra (indio) aunque étnica y fenotípicamente lo fuera. En la actualidad, la palabra se sigue usando en Guatemala y el sur de México para identificar a quienes no son indígenas” (Morales 2013: 9).

tiene al cosmos por “figura y modelo”, por lo que Barrios explica:

Solo existe el *Najt* y desaparece en el momento en que se “para” la rueda de los *k’atun* (la espiral del tiempo). La vida-evolución es el transitar por este infinito camino. Romper ese “movimiento” es encontrar la negación de la existencia, parar el tiempo es encontrar otras realidades y este se logra en el sueño o en la absoluta quietud. (Barrios 2015: 89)

“Parar el tiempo” se logra no sólo en el sueño o en la quietud, sino también en la literatura. La novela de Luis Lión se transforma en otras posibles realidades, en un universo que aún está esperando la luz del sol. Por ello, autores como Zavala y Araya (2008) y Ortiz (2010) señalan que fue el primer escritor indígena contemporáneo: en su literatura se conjuga el oficio literario con la cosmovisión de su pueblo, asistimos a una fuerte secuencia de imágenes, espacios, tiempos, personajes enunciados desde la situación del indígena; una historia propulsada por una estructura narrativa no lineal, que ha sido descrita como cíclica, oscilante, esférica, espiral. Morales aclara muy atinadamente que de Lión concebía que “lo concreto no empieza ni termina, sino sólo se mueve” (Morales 2013: 12).

El escritor aprovecha sus raíces para llevar a cabo una transformación no sólo literaria, sino también epistémica, es decir, una mutación que brinde nuevos códigos para configurar las lecturas y las interpretaciones plasmando otra forma de comprender el tiempo y los conflictos inscriptos en las dinámicas humanas marcadas por la *subalternidad racializada*². Sobre este aspecto, Barrios expresa lo siguiente:

Los Mayas estaban obsesionados con romper esas líneas para viajar en el espacio-tiempo, el *Najt*. Es el instrumento donde existimos y la mayoría se aferra; o para decirlo más claro, se queda presa en lo que llamamos realidad. Pero a su vez es el elemento que nos lleva a lo que

² Este concepto lo utiliza Arturo Arias para analizar las implicaciones presentes en las clasificaciones étnico-raciales propuestas por los conquistadores españoles sobre las poblaciones originarias, así como el proceso descolonizador en los relatos de Luis de Lión, por lo que asegura: “Su proyecto estético revaloriza la inferioridad internalizada por niños pueblerinos de origen maya como resultante de la subalternidad racializada. De Lión procura transformar estos rasgos en una identidad cultural viable y legítima, capaz de generar agencia-miento o gestión de poder y articular un movimiento emancipador en fecha futura” (Arias 2018).

llamamos pasado o a lo que llamamos futuro, que es otra abstracción.
(Barrios 2015: 118)

Si bien el realismo mágico de Asturias aprovecharía también esta noción espaciotemporal en novelas como *Hombres de maíz* (1949), no estaba interesado en promover un proyecto político de identidad maya, lucha que de una manera muy consciente sí buscó De Lión. Para comprender cabalmente esta aspiración, debemos detenernos en la figura del escritor.

3. LUIS DE LIÓN

Luis de Lión, como escritor, cultivó la poesía, el cuento y la novela. A saber: *Los Zopilotes* (cuentos, 1966), *Su segunda muerte* (cuentos, 1970), *Poemas del volcán de Agua* (1980), *El tiempo principia en Xibalbá* (1985). De Lión llegaría a convertirse en el primer escritor originalmente indígena interesado en dar cuenta de una literatura con novedosas posibilidades creativas y una responsabilidad en materia de resistencia política, visible en declaraciones, como: “No puedo participar del llamado mestizaje precisamente porque lo hispano es la negación de mi lengua, de mi cultura”; o: “El lenguaje cackchiquel [sic] sí podría prestarme recursos más íntimamente poéticos. La realidad guatemalteca actual no es grito, es dolor, profundo dolor” (Montenegro 2002). Estas declaraciones deben leerse como una posición firme en cuanto a quién es el *uno* indígena y quién es el *otro* ladino, y cuál es el centro de su interés para encontrar recursos para la escritura. En este contexto, el autor busca desestabilizar el poder intrínseco en la literatura y el dominio cultural, apartarse de la visión meramente exótica y la extrañeza estética de otro tipo de literatura indígena, o como señala Mario Roberto Morales: “No hay en ella nada de folklorismos idealizadores ni de ofrecimientos de “buen salvaje”, sino una visión de primera mano —y desde la indianidad— de nuestro mestizaje conflictivo” (2013: 16).

Al ser la realidad que circunda al escritor de dolor y muerte, de injusticia y un mestizaje opresor, su texto resulta un medio para plasmar aquello que se había silenciado.

4. ESCRITURA Y MOVIMIENTO

Michel de Certeau expone cómo, en la Atenas de la actualidad, a los transportes colectivos se les denomina *metaphorai*, lo

que supone que las personas abordan una “metáfora” para ir y venir de un lugar a otro. A través de esta llamativa comparación, de Certeau denota que también existe una relación entre la noción de metáfora con los relatos, pues éstos trazan, organizan y movilizan recorridos de espacio a través de una sintaxis y estructura narrativa particular (Certeau 2007: 127).

La literatura puede entenderse, a la sazón, como una metáfora, como un espacio en el cual hay movimientos a través de toda una gama de códigos e interpretaciones que no sólo describen un sitio, sino que demarcan *teatros de acciones* donde se manifiestan y legitiman prácticas, o como el filósofo detalla: “Crea un campo que autoriza prácticas sociales arriesgadas y contingentes” (2007: 137). Desde esta concepción, el espacio se vuelve un *lugar practicado*, donde ocurre una serie de movimientos y de acciones por parte de sujetos, lo que también dibuja *fronteras y puentes* entre lo propio y lo extranjero, cuyas relaciones nunca paran de fluctuar produciendo acercamientos o distanciamientos entre los hechos contados y los personajes que los protagonizan y los “otros” que resultan ser sus límites, junto con todo el marcaje sintáctico, lingüístico y cultural que conforman.

En la novela analizada se descubre una fragmentación y desencuentro étnico y cultural dentro de la sociedad, pues ha prevalecido la dominación blanca cristiana sobre la indígena. A pesar de la represión y las masacres, pervive una forma de vida que se desvía de los planteamientos occidentales, y la literatura tiende a rescatar estos relatos “metáfora”, en tanto vehículos movilizantes de una representación alternativa de la diada espacio-tiempo y los personajes que en ella participan.

Así expuesto, cabría preguntarse: ¿Qué brinda la novela *El tiempo principia en Xibalbá*, en relación con determinadas representaciones, códigos culturales e interpretativos, contextos históricos, sociales y simbólicos eurocentristas? ¿Qué espacios, con sus prácticas, fronteras y puentes son posibles en una Guatemala caracterizada por una dinámica sociocultural y de política estatal de explotación, exclusión, rechazo, indiferencia y agresión contra las etnias indígenas del país? ¿A cuento de qué viene establecer una relación entre este *espacio-tiempo* de nombre extraño, ignoto, ajeno a nuestras “comunes” referencias culturales o geográficas, con un término tan frecuente en el habla, pero tan difícil de precisar, como es el *tiempo*?

Como se sabe, Xibalbá es descrito en el *Popol Wuj*: los gemelos Junajpu y Ixbalamke deben descender hacia Xibalbá, en una serie de pruebas similares a las que enfrentaron sus padres,

quienes fueron llamados y derrotados por Jun Kame y Wuqub Kame. Xibalbá corresponde al inframundo en la cosmovisión maya, un espacio habitado por estos poderosos señores, encargados de las calamidades y dolencias que sufren los humanos. Los gemelos consiguen derrotarlos y sacrificarlos, pero primero deben afrontar una serie de pruebas, como las que habían vivido sus padres: casas en llamas, piezas infestadas de jaguares, murciélagos, cuchillos, hambre y el ser tentados y maltratados. El conocimiento de los abuelos y las abuelas logra trasladarse hasta ellos, y los hermanos lo aprovechan para derrotar a los señores de Xibalbá y devenir uno en el sol, el otro en la luna. Antes de esta proeza, no existían el sol ni la luz que propiciaron que aparecieran los hombres, creación definitiva de *Tepew Qucumatz*. Con esta historia comienza el tiempo de todas las grandes etnias mayas, y los sucesivos ciclos que dentro de su concepción espaciotemporal conforman el devenir.

Ahora bien, cabe destacar que, si bien Xibalbá representa el inframundo, al buscarle un término correlativo en la cultura cristiana, se podría homologar con el “infierno”, espacio de muerte y sufrimiento, que no estaría alejado del todo de lo que sucede en la novela. Pero Xibalbá no es el infierno, no se atenan condenados, ni se ponen adúlteros, desfalcadores ni violadores a las brasas, ni se atormenta con eternidades, ni huele a azufre. Xibalbá, como se explicó en relación con el Wayeb', se convierte en un espacio-tiempo dentro de las realidades posibles. La vivencia de la temporalidad, su concepción filosófica, es muy distinta dentro de la visión maya, y se refunde con la espacialidad de manera un tanto diferente a los parámetros occidentales:

El Popol Vuh, por otra parte, da a entender que los mayas tuvieron una marcada vivencia de la temporalidad: a lo largo de todo el libro se habla en forma reiterativa y ansiosa de un amanecer que está por llegar, el amanecer primigenio [...]. El Popol Vuh no concibe la creación como creación “ex nihilo”; había algo preexistente, sólo que estaba como reducido a la mínima expresión: “todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio” (15). En este texto se nota que la carencia expresamente señalada en ese algo pregenésico es la del tiempo (no la del orden como en las antiguas cosmogonías griegas). Y la creación se concibe no sólo como diferenciación de las cosas, sino también como irrupción del movimiento y la vida, y se asocia a ella estrechamente la temporalidad: “...que surga [sic!] la tierra y que se afirme... que aclare y que amanezca en el cielo y en la tierra”. (Molina s.f.: 16)

En la novela, como en el *Popol Wuj*, el principio de las cosas no se da sobre “la nada”, sólo se descubre el espacio a partir del movimiento temporal, el cambio de un ciclo a otro. En el texto, se marca sucesivas veces que los habitantes del pueblo aún están esperando la llegada de la luz; el pueblo se debate entre la vida y la muerte, entre el no tener conciencia de si verdaderamente están vivos o si ya han muerto hace mucho tiempo —a la manera del Comala de Rulfo—, se debaten entre el frío, la oscuridad y el silencio:

Y no hallando otra cosa que hacer, mejor decidieron acostumbrarse a la oscuridad y seguir mirando para donde siempre amanecía [...] y pensaron que si estaban velando la luz del sol era para dejar de seguir penando, ya que la oscuridad no les servía siquiera para hacer más muertecitos. Y entonces, para no seguir penando, decidieron inventar el día sólo en sus cabezas. (de Lión 2013: 66)

El viento inicial trae en sí la premonición de la muerte y el cambio. La narración está marcada por la ciclicidad, con la sugerencia de un comienzo causado por el movimiento del viento que inicia la novela (“Primero fue el viento”, 27), y con esta misma frase es que termina (“Entonces, esa noche, primero fue el viento”, 147). Este viento impersonal y que parece tumbarlo todo es el que caracteriza a un pueblo incierto, del que nada se conoce, un lugar poblado por una multitud indiferenciada de hombres innombrados, de “hombres cansados, aburridos”, “mujeres” sin más, “patojos” o “chirises”. La fuerza de ese viento arrecia y da comienzo a los destrozos y al miedo haciendo gravitar sobre la narración la idea de la naturaleza manifiesta que algo está por pasar:

El viento rompía los cercos, despedazaba los techos de paja, se llevaba las hojas de lámina, quebraba las tejas, se metía debajo de las camas, llenaba de tierra todo, se revolcaba entre las ollas, las quebraba, mataba a las gallinas, rasgaba la ropa de la gente, mordía la carne y sobaba su lengua áspera y roma hasta más allá del corazón, en el mero fondo de la vida. (de Lión 2013: 29)

El viento proviene del cementerio, y se patentiza en los ruidos de los perros y de los coyotes, del frío y del silencio, pero también en la aparición de una carretilla sin conductor, pues nadie vive de ese lado del pueblo, sólo los muertos ahora transformados en hierba u hormiga. Se dice que la carretilla “[h]a-

ciendo rechinar los goznes de sus brazos, de sus rodillas, de sus caderas, escupiendo la saliva blanca de su carcajada, se puso a bailar al compás de la marimba de sus costillas”; pero ante este baile “alegremente triste”, la gente no sale a festejar, sino que “se metió a adentro de sí misma con la esperanza de que la fiesta terminara pronto, ya no siguiera” (Lión 2013: 33). La carreta recorre todo el pueblo, pasa por el frente de todas las casas, pero se detiene al frente de una en especial; no se sabe de quién, pero se menciona que podía ser la de un moribundo. Abrir la puerta, entrar³, era llegar a un espacio distinto, lleno de blancura, en contraste con la oscuridad reinante fuera. Así, sin detallarse mucho, y sólo con la lectura posterior, nos enteramos de que entramos en el primer contraste de visiones de mundo que se representa a través de espacios específicos. El mundo indígena que afuera se despliega entre el fin y principio de un ciclo, contrasta con la uniformidad de la “casa blanca”.

El viento del final de la novela no es el mismo que el del principio, para que todas las transformaciones hayan sucedido tuvo que haber un cambio importante en las dinámicas culturales de los pobladores, dinámicas catalizadas por los conflictos que atraviesan también los protagonistas del relato. Nibbe señala este cambio simbólico-estructural de la siguiente forma:

las condiciones del espacio geográfico y sociopolítico han cambiado. Un viento que trae lluvia después de una sequía, es diferente a uno que trae el huracán que destruye la cosecha. (2016: párr. 13)

Hay una resemantización de los conceptos de espacio-tiempo ligados con la narración circular, una red de significantes y significados que no se hallan “puros”, es decir, concentrados sólo en la interpretación desde un solo enfoque cultural, el indígena, sino que entran en diálogo conflictivo con las significaciones que se realizan de ciertos elementos propios de la colonización y evangelización, impuestos a través del código cristiano

³ Ortiz realiza un análisis a partir de “movimientos oscilatorios” entre el mundo indígena y el ladino que producen efectos de discontinuidad y transiciones en la narración: “Estos efectos están a su vez relacionados con secuencias de recorridos llevados a cabo por algunos de los personajes, impulsados hacia una constante transgresión de un umbral, es decir, el paso de un determinado espacio hacia otro, que en la novela es simbolizado ejemplarmente en el cruce de las puertas. *El tiempo principia en Xibalbá* está cargada de imágenes en donde aparecen un sinnúmero de puertas que van a ser cruzadas por las más diversas figuras” (2010: 143).

occidental y el sistema de control político ladino. Esto también alcanzará la identidad de los personajes y los complejos que ha instalado el mestizaje impuesto.

Las descripciones del espacio y de acontecimientos sucedidos en el pueblo se entremezclan con las particulares actuaciones de personajes como Concepción, Juan Caca y Pascual, hasta que la suma de eventos propicia que se marque el cierre de un ciclo y la apertura de otro. Esto queda en evidencia al titularse el último capítulo como «Prólogo»: el comportamiento de la naturaleza indica el paso hacia una estación nueva, donde brotan todos los frutos, que luego caen y el viento comienza, de nuevo, a correr.

Las distintas cosmovisiones no bordan relaciones amistosas, puntos de encuentro notables, puede que este pueblo conserve costumbres como ir a misa y cierta fe residual de las tradiciones católicas hegemónicas, pero la misma presentación del espacio y las relaciones de los personajes con éste ponen de manifiesto un tiempo en movimiento, un proceso que está a punto de estallar para dar pie a otro ciclo, distinto. Este movimiento hermenéutico también entra en juego con la lectura de la novela, donde es evidente la fragmentación entre las realidades, la forma que tienen determinados individuos de mirarse y pararse en el mundo, de interpretar la realidad que los circunda y de problematizar y reaccionar ante los hechos de su tiempo.

4.1 REPRESENTACIÓN ESPACIOTEMPORAL

EL PUEBLO

Particularmente relevante es la identidad del pueblo en el que transcurre la trama. Este espacio corresponde físicamente a un paraje aislado, retirado de las grandes urbes, ajeno a los avances tecnológicos, indiferente a los asuntos políticos y esquivo a grandes cambios en su población, rutina y economía. Cuenta asimismo con un entramado de costumbres y moralidades enraizadas que le otorgan un cariz netamente rural, alejado de la premura ciudadina moderna, de allí que parezca algo “anclado”, detenido en el tiempo:

Pueblo de mierda, ni siquiera una nueva calle inventa, ni un nuevo apellido, ni una nueva cara, ni una nueva manera de enamorar, ni de chupar, ni de vestir. Sí, buscás una casa y podés entrar a cualquiera, buscás a una persona y puede ser la que pasa enfrente de vos y de la que sabés todo, preguntás por otra, pero si está muerta parece como si

estuviera viva, todo el mundo sabe lo que puede saberse de ella y nadie la olvida, ni siquiera un nuevo nacimiento puede ser una nueva historia porque parece como si la vida del muerto se repitiera en el recién vivo. (de Lión 2013: 59)

Este espacio rural presenta también la característica particular de constituirse por pobladores originarios, sin precisarse la etnia ni el nombre del pueblo, por lo que la cosmovisión e identidad de sus habitantes entra en choque evidente con la cultura cristiana occidental. De esta manera, se vuelve un escenario donde se manifiesten los desencuentros entre lo “indio” y lo “ladino” —esto es lo blanco, lo mestizo, lo no indígena, desde la lengua hasta la forma de vestir—, y que dará lugar a los conflictos y vacíos tanto en los personajes como en lo colectivo, en el pueblo. Se representan y accionan en la novela dispositivos narrativos y hermenéuticos que lían tanta entropía. El pueblo llega a representarse como un lugar monótono, pobre, pasivo, con descripciones que muchas veces implican un lenguaje fuertemente hostil.

LA CASA BLANCA

La “casa blanca”, lugar donde vive Juan Caca, representa desde su mismo nombre un espacio de contraste con los pobladores pobres y de tez oscura del pueblo, así como con la cultura indígena predominante. De hecho, se llega a decir que es “como la segunda iglesia” (2013: 42), y bajo este supuesto halo de pureza y santidad, se erige del mismo modo como un espacio ajeno:

Que si entrabas al cuarto de los santos [...] menos tu alma, todo el resto era como el jardín y el exterior de la casa: sobre una mesa que tenía una carpeta blanca y una vela eterna, un cuadro en el que había un Cristo de la Resurrección, otro en el que había un Cristo sepultado y, ocupando el lugar principal, es decir el centro, otro en el que había una Virgen de la Concepción y abajo, otro en el que había sólo almas tomadas del brazo por ángeles que volaban hacia un cielo sin nubes. (de Lión 2013: 35)

Pero el espacio físico funciona también para mostrar la ambigua apariencia de Juan Caca, en su mismo nombre notablemente manchado. Las paredes de su casa y el umbral de su en-

trada, sus acciones generosas y su pureza, contrastan con su negación a aceptar sus deseos eróticos por Pascual y su aversión por el sexo con su esposa.

LA IGLESIA

El relato acerca del surgimiento de la iglesia en el pueblo establece una comparación con un pájaro que termina fosilizado y pintado de blanco. Es notable la manera irónica en que se evoca el asentamiento de la imposición occidental cristiana sobre la organización del mundo indígena:

Sí, desde que poco a poco, como un pájaro inmóvil y sin nombre, venido al mundo sin necesidad de huevo y al que le nacieran, primero solo los huesos, luego la carne y finalmente las plumas hasta quedar parado como fósil vivo, la iglesia fue emergiendo de sus cimientos hasta quedar pintada de blanco como paloma de Castilla y a su alrededor aparecieron, como pichoncitos de paloma espumuy, los ranchos, en este pueblo nunca ha ocurrido nada. (de Lión 2013: 59)

La iglesia no sólo es el símbolo del dominio ladino sobre el pueblo indígena, sino también seña indiscutible de que por más distanciamiento que se pretenda entre el uno y el otro, siempre hay influencias ladinas en lo indio, y viceversa. Aquella estructura, con su Dios y santos blancos y de costumbres diferentes, con sus misterios de fe inextricables, de virginidades y maternidades, no les permite a los pobladores reconocerse, aceptarse tal cual son. Además, se nota que se han dejado en manos de grupos de cofradías y fanáticos las decisiones del pueblo, que luego explotarán al no encontrar coherencia con la verdadera percepción deseante y sacrílega de los pobladores para con los íconos religiosos.

Como ya se dijo, la cosmovisión maya está intensamente impregnada de una perspectiva colectivista, donde es el pueblo el que tiene mayor preponderancia que el individuo; y esto está presente en el inicio del texto. Sin embargo, conforme se avanza en la descripción y narración fragmentarias y profundamente simbólicas del texto, podemos ir encontrando personajes a partir de los cuales establecer problemáticas y posturas distintas dentro de esa colectividad, que resultan fundamentales.

LA PUTÍSIMA VIRGEN DE LA CONCEPCIÓN

Desde la primera frase, la descripción de este personaje resulta sumamente subversiva:

La virgen de la Concepción era una puta. [...] Era incansable pero que no perdía su cara de trece años o sea el tiempo en que alguien descubrió que se parecía a la Virgen de la Concepción que había en la iglesia y de dónde le venía su apodo: el mismo pelo, la misma cara, los mismos ojos, las mismas pestañas, las mismas cejas, la misma nariz, la misma boca y hasta el mismo tamaño, con la diferencia nada más de que era morena, que tenía chiches, que era de carne y hueso y que, además, era puta. (de Lión 2013: 38)

El personaje de Concepción o “Concha” se construye en paralelo a la Virgen cristiana de la Concepción. Por un lado, se presenta como alguien deseada por todos en el pueblo gracias a su parecido con la imagen blanca de madera. Por otro lado, contrasta en su color, origen y comportamiento con la anterior, siendo incluso un compendio de todo el mal imaginable, tal como se desprende de las palabras del mismo padre: “el resumen de todo... protestantismo, comunismo, masonería y liberalismo” (46).

La oposición entre lo indio y lo ladino es palpable en la contraposición entre la representación blanca y casta de la Virgen de la Concepción, frente a la Concha, apelación que invoca el simbolismo sexual. Además, es la Virgen de la Concepción, matrona de la reproducción. Sin embargo, nuestro personaje femenino es un sujeto deseante, libidinoso, activo; su cuerpo es un espacio semantizado que convoca el deseo, el gozo, pero también el dolor y el sufrimiento:

Porque conforme el tiempo pasaba, ella se iba llenando de más pájaros en todo su cuerpo. Y esos pájaros eran hambrientos y él tenía que alimentarlos. Entonces se fue poniendo puro huesito de la buena tuberculosis. Y se murió. (de Lión 2013: 40)

Esta mujer al quedarse viuda pasa de hombre en hombre, lo que marca aún más su esterilidad, ya que su sexualidad es abyecta en términos de “concepción”, pues es infértil. Por el contrario, se ofrece como insaciable: “Todos habían puesto su lápiz en su vagina. Le habían dejado allí sobre su montaña su tinta semitransparente, su ejército de espermatozoides indios”

(Lión 2013: 51). El pueblo al completo la buscaba para satisfacer sus deseos indecibles:

Y ni modo, era sabroso, riquísimo, gozar seguido ese rito lacrimoso con que ella recibía a los hombres, los hacía soñar como si de verdad estuvieran sobre la auténtica Virgen de la Concepción, aunque quienes lo cuentan no lo digan. Indios al fin. (de Lión 2013: 42)

Concha no concibe ningún hijo, puesto que Juan, al casarse con ella, no pretende intimar por más incitación que haya. Esto la lleva a quemar su sexo y esterilizarse. Sin embargo, es sumamente interesante que Concepción sea el único personaje, hacia el final de la novela, que se atreva a hablar con cierta coherencia, criticando la doble moral y el actuar incongruente de los pobladores, enamorados de la Virgen María, pero sin aceptar que también querían a esta “María” india. Tal contradicción no se escapa a los ojos de Concepción: “Pero los hombres la quieren a ella. A ella, la Ladina, la diz que Virgen a pesar de su hijo, de su quemón de canillas, de que es sólo madera estéril” (de Lión 2013: 103).

JUAN CACA

Juan es quien vive en la llamada “Casa blanca”. Esta casa se relaciona más con el imaginario cristiano y los valores propugnados dentro de su doctrina, y contrasta visiblemente con la construcción del pueblo. Juan tiene sus particularidades que lo hacen distinto a los demás: no presenta carencias económicas tan marcadas, tuvo la oportunidad de estudiar para ordenarse sacerdote, aunque no culminó, viajó a la ciudad en busca de mujer, y promueve un comportamiento “ejemplar”, compasivo, casto y solidario, que en ocasiones es interpretado como conducta de un santo, pero también se llega a dudar de su hombría porque no logra concebir un hijo. Por esto, la figura y preferencias de Juan Caca llegan a ser cuestionadas.

A pesar de ser un personaje amable y caritativo, también representa la distancia del indígena con su propio pueblo, el alejamiento con sus raíces. El espacio que habita se relaciona con esta posición. Sin embargo, Juan sufre el rechazo de los ladinos cuando baja a la ciudad a buscar mujer y se ríen de él, al considerarlo un “indio sucio”. Regresa para casarse con “Concha”, dado que “[n]o podía un hombre como él juntarse con otra mujer que no fuera la Virgen de la Concepción” (Lión 2013: 43).

Su hombría también llega a ponerse en entredicho en un pasaje interesantísimo en donde recibe el mote de “gallina” y va a buscar a otro personaje importante de la historia, Pascual, al que se le denomina “coyote”. Más allá de la relación de poder y fuerza desproporcionadas, que podemos ver por la comparación utilizada en los animales asignados a cada cual, también hay un deseo expreso que empieza a movilizarse: “Lo vio como se ve a un dios soltero y hasta le tembló el corazón deseando ser Coyota” (Lión 2013: 84).

PASCUAL

En contraposición a Juan, tenemos a Pascual, indio impulsivo y rebelde, dibujado con todos los rasgos de un “delincuente” que no soporta la pasividad de su pueblo y, tras una serie de conductas violentas que se manifestaban desde pequeño, decide marcharse:

él, que había desertado del ejército con todo y arma, que había estado en la cárcel por robo, que había jefado una pandilla de ladrones de almacenes, que había integrado otra de cuatrereros en la costa, que había entrado otras veces más a la cárcel, que había pasado la frontera y había vivido por un tiempo en otro país al que nunca alguno de este pueblo iría ni en sueños, que había estado en una revolución de shute pero había estado, que había vivido con una prostituta que nunca le dio un hijo porque no quería que fuera indio igual a su padre pero a quien amaba por su color, se sintió desolado como si recuperara algo que le era inútil ya, inútil y sin embargo necesario porque para eso había vuelto. (de Lión 2013: 80)

Pascual regresa al pueblo, pero ha vivido y mirado más cosas que cualquiera de su comunidad. La mujer india no le provoca atracción porque no la encuentra bella. Este personaje también sufre un desarraigo al no encontrarse en las costumbres de su grupo étnico, pero también al ser rechazado en otros espacios:

Y a este pueblo vos regresaste; vos, el que aquí dejó enterrado su ombligo y se llevó su vida, el que regresó por su ombligo para morir junto a él, pero dejó en otro lado lo mejor de su vida; vos, el que regresó con los ojos llenos de mundo, mundo odiado, mundo ladino, en donde fuiste discriminado. (de Lión 2013: 60)

Este personaje lleva a cabo una de las acciones que terminarán por reventar el silencio y pasividad del pueblo indígena, mostrando las contradicciones y deseos ocultos que los habitantes, principalmente masculinos, guardaban para con las representaciones religiosas blancas. Roba la imagen de la Virgen de la Concepción de la iglesia, pues desea tener sexo con ella. La escena es fuerte, plagada de rabia y furia que ponen de manifiesto una serie de emociones desbordadas en este deseo impropio, diríamos, porque no lo asociamos con las conductas esperadas hacia una figura como la Virgen:

Durante toda la noche pasó en lucha constante contra la madera, puyándola, queriendo atravezarla [sic] a puro huevo, pero la madera se resistía. A veces parecía que como que se iba a convertir en carne, que como que estaba a punto de sangrar y entonces, su miembro se volvía más nervio, más miembro, más necio. (de Lión 2013: 98)

El lenguaje sexual explícito utilizado impacta y resulta una estrategia efectiva para mostrar, sin dilaciones, de manera blasfema, heresiarca, la poca representatividad que en la realidad podían marcar estos símbolos cristianos en la vida de los indígenas. Se trastocan totalmente los valores impugnados a la virgen, quien también participa ante la insistencia del otro. Los pobladores, indignados al darse cuenta del secuestro, buscan la imagen en todas las casas, aunque ya presentían, aún antes de estar frente a la puerta de Pascual, que él podía ser el culpable. Cuando abren la puerta, la escena no puede ser más irónica y explícita. He ahí que la virgen se transforma en un personaje que les habla:

Entonces le dio vergüenza y de un tirón se zafó de él, corrió hacia donde estaba su ropa y se puso el vestido blanco, el manto azul, la corona de reina de las vírgenes, de rosa mística, torre de David, arca de oro, salud de los enfermos, refugio de los pecadores, etc. Y les pidió perdón a todos, les dijo que disculparan pero que tenía años y años de haber conocido sólo a la paloma y que, de allí en adelante nada, que mentiras que seguía siendo virgen, que gracias porque la perdonaban, que gracias por no hacerle nada a su momentáneo marido. (de Lión 2013: 112)

Todo esto llevará al momento último de la narración, cuando los pobladores, coléricos, deciden linchar y ultrajar a la virgen, y en su lugar colocar a la Concha⁴.

5. PRIMERO FUE EL VIENTO...

Para quienes estén familiarizados con la concepción de los pueblos originarios guatemaltecos, las referencias culturales y las proyecciones planteadas en lo que pareciera ser una errática y caótica narración, entenderán que hay un ciclo en proceso, que culmina con el linchamiento de Pascual y de la Virgen. Esto lo podemos ver en los lapsos, por ejemplo, donde la narración se enfoca en la colectividad y en fenómenos de la naturaleza que nos llevan a referencias como las del *Popol Wuj*.

Dejamos para otro trabajo profundizar aún más cómo en las primeras páginas se manifiestan similitudes intertextuales con las primeras creaciones del mundo contadas en el libro anónimo maya. La oscuridad, el frío, los animales que cantan, la insistencia en que la luz del día aún está por llegar, el cambio hacia un mundo que se regenera al final del escrito, son alusiones que, vistas detenidamente, guardan un asidero importante en el *Popol Wuj*. Pero también se utilizan construcciones sintácticas que, si hemos realizado la lectura de este texto maya quiché, habremos percibido que se emplean recurrentemente en la novela. Sam Colop, traductor de la versión del *Popol Wuj* que poseo, comenta:

En la mayoría de las traducciones se ha obviado el lenguaje en que fue escrito el *Popol Wuj*. Se han enfocado más en su contenido. El lenguaje en que fue escrito este libro, combina verso y prosa. (Colop, en Anónimo 2011: XXV)

También se dan estas preocupaciones de forma en *El tiempo principia en Xibalbá*. Luis de León tenía una inquietud profunda

⁴ Karen Poe realiza un acercamiento sobre la relación entre sexo, cuerpo e identidad desde Foucault y el psicoanálisis de Lacan, en que concluye que la novela “es un intento de poner en crisis —a partir del espacio de la sexualidad vinculado con la etnicidad— uno de los baluartes de la modernidad occidental: el individuo autónomo y sujeto de derechos y deberes” (2003: 90).

por buscar utilizar la riqueza de la lengua indígena en la escritura, para así alcanzar un texto novedoso⁵.

Además, la noción del relato como metáfora según de Certeau, en el sentido de que traza movimientos y organizaciones de lectura que ponen de manifiesto prácticas sociales y códigos culturales no muy convencionales, va de la mano con una singular manera de entender el espacio en la novela. Mucha de la riqueza interpretativa del texto funciona gracias a esta noción de metáfora: las comparaciones están a la orden del día, y son sumamente significantes, implican un revolucionario movimiento hermenéutico.

El movimiento del tiempo mítico es cíclico, desde una cosmovisión maya, pero el movimiento hermenéutico en los personajes pareciera ser circular: no abandona ciertas diferencias irreconciliables entre indios y ladinos, y siempre vuelve hacia ellas, eso sí, dotándolas de un nuevo sentido porque la novela se enriquece de un imaginario cultural distinto al que estamos acostumbrados. El final de la novela queda abierto hacia la posibilidad de una reivindicación de lo indio sobre lo blanco.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo: *Popol Wuj*. Prólogo, introducción, traducción y notas por Sam Colop. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, 2011.
- Arias, Arturo: «Luis de Lión: El trágico pionero. *Azacuan*», <https://azacuan.com/texto/luis-de-lion-el-tragico-pionero/> (consultado 1-IV-2020).
- Barrios, Carlos: *Ch'umilal Wuj. Libro del destino*. Guatemala: Maya' Wuj, 2015.
- Certeau, Michel de: *La invención de lo cotidiano*. México D.F: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2007.
- Gallegos, Rafael: *Los conceptos "indio" y "ladino": construcciones histórico-sociales definidas por sus relaciones*, 2003, <http://es.scribd.com/doc/96032960/Conceptos-de-Indio-y-Ladino>.
- Liano, Dante: «La gran novela indígena», *El País* (3-VII-2004), http://elpais.com/diario/2004/07/03/babelia/1088811555_850215.html (consultado 13-VI-2014).

⁵ Sin profundizar en el tema de la retórica utilizada en la novela, diremos que hay un artículo sumamente interesante de Laura Martín, titulado «Luis de Lión y la persistencia de la tradición retórica maya» (2005).

- Lión, Luis de: *El tiempo principia en Xibalbá*. Antigua, Guatemala: Ediciones del Pensativo, 2013.
- Lorand, Adelaida: *El indio en la narrativa guatemalteca*. Barcelona: Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, 1968.
- Martín, Laura: «Luis de Lión y la persistencia de la tradición retórica maya», 2005, en: *Memorias del Congreso de Idiomas Indígenas de Latinoamérica II. University of Texas at Austin*, https://ailla.utexas.org/sites/default/files/documents/Martin_CILLA2_deleon.pdf (consultado 1-IV-2020).
- Maya-Tecum: «Wayeb': El sagrado mes maya», <https://mayatecum.com/wayeb-la-verdadera-semana-santa/> (consultado 1-IV-2020).
- Menchú, Julio: «El Wayeb'», *Espiritualidad Maya*, 2012, <http://www.espiritualidadmaya.org/articulos-espiritualidad/96-el-wayeb> (consultado 1-IV-2020).
- Montenegro, Gustavo Adolfo: «Luis de Lión: “Yo siempre tuve un cielo”», *La Prensa Libre* (4-VII-2004), <http://servicios.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/domingo/2004/mayo04/090504/central.html> (consultado 13-VI-2014).
- Morales, Mario Roberto: «Prólogo», en: Lión, Luis de: *El tiempo principia en Xibalbá*. Antigua, Guatemala: Ediciones del Pensativo, 2013, pp. 9-20.
— *Breve historia intercultural de Guatemala*. Guatemala: Editorial Cultura, 2018.
- Nibbe, Rolando: «*El tiempo principia en Xibalbá*: ciclos vs. espirales. El movimiento del tiempo histórico en la novela de Luis de Lión», *Istmo*, 2006, <http://istmo.denison.edu/n13/proyectos/tiempo.html> (consultado 13-VI-2014).
- Ortiz, Alexandra: «Oscilaciones: *El tiempo principia en Xibalbá* y la escritura entre mundos», en: Buschmann, Albrecht (ed.): *Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen*. Potsdam: GRIN Verlag, 2010.
- Poe, Karen: «Sexo, cuerpo e identidad en *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión», *Revista Reflexiones*, 82, 2 (2003), pp. 83-91.
- Toldeo, Aída: «Entre lo indígena y lo ladino: *El tiempo principia en Xibalbá* y *Velador de noche, soñador de día*, tonalidades melodramáticas en la narrativa guatemalteca contemporánea», <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revxibalvelador.pdf> (consultado 1-IV-2020).
- Vázquez, Leonor: «*El tiempo principia en Xibalbá*: claves míticas y realidad socio-política», *Revista Mitologías hoy*, 2 (2011), pp. 42-51.

El tiempo principia en Xibalbá, de Luis de Lión

Zavala, Magda/ Araya, Seidy: *Literaturas indígenas de Centroamérica*.
Heredia, Costa Rica: EUNA, 2008.

Las novelas de Sergio Ramírez: frente al poder, una ética de la escritura

Nathalie Besse

Université de Strasbourg

Francia

Resumen: Sergio Ramírez resulta ser un escritor imprescindible en las narrativas del istmo, singularmente interesante además por su doble itinerario, literario y político. De hecho, sus novelas, en las que el poder aparece como un tema central y estructural, son posibles respuestas de la literatura al poder político, entre referencias extraliterarias e imaginarios propios de la ficción. Se tratará de estudiar primero las figuras del poder, sus modalidades novelescas que, entre abusos, corrupción y muerte, conforman un poder degradado, cuando no ridiculizado mediante una tonalidad discursiva esencialmente satírica cuya función crítica resulta evidente. Nos interesaremos luego en los procedimientos narrativos relacionados con el poder que deconstruyen la trama, el género, el relato mismo y la noción de verdad objetiva y única. Nos preguntaremos finalmente en qué medida Sergio Ramírez revela frente al poder una ética de la escritura, en tanto contradiscurso e implicación, ¿es decir una escritura actuante?

Palabras clave: Nicaragua, poder, corrupción, ética, escritura actuante.

The novels of Sergio Ramírez: facing power, an ethics of writing

Abstract: Sergio Ramírez is an essential writer in the narratives of the isthmus, and is also particularly interesting for his dual literary and political trajectory. In fact, his novels, in which power appears as a central and structural theme, are possible responses of literature to political power, between extraliterary references and fictional imagery. We will study first the figures of power, its novelistic configurations which, between abuse, corruption and death, shape a power that is degraded, if not ridiculed by means of an essentially satirical discursive tonality whose critical function is evident. We will then look at the narrative procedures related to power that deconstruct the plot, the genre, the story itself and the notion of objective and unique truth. Finally, we will ask to what extent Sergio Ramírez reveals, in the face of power, an ethics of writing, as counter-discourse and implication, that is to say, an active writing?

Keywords: Nicaragua, power, corruption, ethics, active writing.

"Hablo aquí por los miles y miles de hombres y mujeres de mi patria [...]. La razón de mi vida es ser lengua de mi pueblo".

(Sergio Ramírez)¹

Sergio Ramírez, "el mejor intérprete de la realidad específicamente centroamericana" según Mario Benedetti², resulta ser un escritor imprescindible en las narrativas del istmo, singularmente interesante además por su doble itinerario, literario y político³. De hecho, sus diferentes escritos exploran ese poder sobre el que afirmó:

el poder me fascina, es un juego perverso y apasionante. Sus reglas, trampas y oscuridades son milenarias. No cambian. Pueden aplicarse a cualquier sistema político. Nadie puede negar el poder del poder. (Fernández-Santos 2003)

En sus novelas, el poder aparece como un tema central y estructurador, que orienta el eje diegético: derrocamiento del dictador por conspiradores o revolucionarios, intrigas políticas con potencias extranjeras en otros siglos, dicotomía recurrente corrupción *vs* ética; siempre son tensiones y relaciones conflictivas que recalcan la correlación poder-contrapoder.

Se tratará de estudiar aquí, primero, las figuras del poder, sus modalidades novelescas que, entre abusos, corrupción y muerte, conforman un poder degradado, cuando no ridiculizado mediante una tonalidad discursiva esencialmente satírica de evidente funcionalidad crítica. Nos interesaremos luego en los

¹ Discurso proferido con motivo del título de Doctor *Honoris Causa*, Universidad Central de Ecuador, en 1984 (Ramírez 1987: IX).

² Véase el prólogo de *Cuentos completos* de Sergio Ramírez (1997: 11).

³ Sergio Ramírez nació en 1942 en Nicaragua. Anhelando favorecer la creación literaria, fundó en 1960 la revista *Ventana* en la Universidad de León en la que estudiaba la carrera de Derecho. Más tarde en 1968 fundó la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), y en 1981 la Editorial Nueva Nicaragua. Hoy dirige revistas como *El Hilo Azul* o la revista electrónica *Carátula*. Paralelamente a su implicación literaria, no podemos olvidar su labor política de terreno, pues lideró en 1977 el "Grupo de los Doce" contra el dictador Somoza, integró en 1979 la Junta de Gobierno y fue vicepresidente de 1984 a 1990, año de la derrota sandinista en las elecciones. Después de desolidarizarse de Daniel Ortega, creó en 1995 el Movimiento Renovador Sandinista (MRS) que sólo recogió el 1% de los votos en la presidencial de 1996. Abandonó definitivamente la política para dedicarse plenamente a la escritura novelesca.

procedimientos narrativos relacionados con el poder que deconstruyen la trama, el género y la noción de verdad objetiva y única. Finalmente, nos preguntaremos en qué medida Sergio Ramírez revela frente al poder una ética de la escritura, en tanto contradiscurso e implicación.

1) FIGURAS DEL PODER

Los escritos de Sergio Ramírez van evolucionando con la historia colectiva y sus propias vivencias. En un primer momento fue actor y portavoz legendario de la revolución, se marcó como un fervoroso defensor —dentro de un cuestionamiento identitario que planteaba el problema de la soberanía de Nicaragua confiscada por los Estados Unidos—, pero más adelante devino un memorialista crítico del proceso revolucionario en su autobiografía *Adiós Muchachos. Memoria de la revolución sandinista* (Aguilar 1999). En cuanto al tema que nos convoca, el escritor afirmó:

El poder termina modificando la vida de quien lo ejerce, y de los que están colocados bajo el poder. [...] Y aunque se trate del poder de una revolución, es el mismo poder de siempre [...]. El poder comienza a deteriorar los ideales desde el mismo día en que se asume; el poder es un ser viviente. (2000: 12)

El poder, uno de los “demonios” de Sergio Ramírez y tema recurrente de su obra, aparece en diversas novelas con rostros también diferentes, a saber: puede ser la conspiración contra Somoza García a quien matará el joven poeta Rigoberto López Pérez en *Margarita, está linda la mar* (1998), el derrocamiento del dictador Somoza Debayle y el arresto de su ex secretario privado por jóvenes revolucionarios a punto de tomar el poder en *Sombras nada más* (2002), los juegos estratégicos de poder entre Nicaragua y potencias extranjeras en *Mil y una muertes* (2004), la confrontación entre un policía/detective desencantado pero ético y un poder político corrupto en el díptico *El cielo llora por mí* y *Ya nadie llora por mí* (2008 y 2017), o la rebeldía de la bíblica Sara, en una novela epónima, contra el poder absoluto del mismo Dios (2015).

En estas ficciones inspiradas en la historia colectiva y en personajes o hechos referenciales, Sergio Ramírez descubre al poder, enseñando, entre grandeza y decadencia, sus arcanos y vericuetos, sus abusos y su miseria. Frente a lo cual, nosotros

nos preguntamos: ¿Mediante qué motivos novelescos el escritor aborda el poder? ¿Con qué tonalidad o con qué estética?

Aparte de las representaciones ordinarias del poder corrupto tales como los fraudes, las malversaciones, el narcotráfico, el crimen, la tortura, y otras formas de violencia, Sergio Ramírez despliega una estética de la corrupción en los motivos abordados —suciedad, fetidez, excremento, lodo—, revelando, entre dramatización y humor feroz, los hedores del poder. Una modalidad notable que bien ilustra la corrupción y la monstruosidad del poder es el tratamiento del cuerpo: los cuerpos grotescos de los representantes del poder y los cuerpos mutilados de sus víctimas metaforizan un poder disfuncional, mediante lo escatológico, la demonización o la animalización que denuncian respectivamente un poder abyecto, maléfico y deshumanizado.

El primer aspecto, el tema excrementicio, se usa siempre en la caracterización directa del dictador, tal como ocurre con Somoza García en *Margarita, está linda la mar* o su hijo Somoza Debayle en *Sombras nada más*. En la primera novela, Somoza “caga por la barriga, [...] por medio de una válvula de goma” desde la supresión del recto y el trasplante de un ano artificial en la barriga (1998: 37); en la segunda novela se menciona que el dictador es víctima de incontinencia fecal en la piscina en la que está con sus colaboradores quienes ni siquiera se atreven a apartarse (2002: 370).

Más allá de la anécdota, nos interesa el sentido alegórico de este motivo grotesco: *Margarita, está linda la mar* presenta a Somoza como un “gángster que sin tener culo se ha cagado en toda Nicaragua” (1998: 36), mientras *Sombras nada más* convierte la anécdota truculenta de la piscina en otra metáfora nacional: “¡El somocismo no es más que pura mierda, y en esa mierda se bañan los serviles!” (2002: 394). En otros términos, el dictador corrupto e impuro condena a la suciedad a su desgraciado país. Pero hay más: también lo condena al infierno, a juzgar por el paralelismo entre lo escatológico y lo satánico: “El aire huele a azufre, a mierda de diablo” (1998: 263). Se añade al cuerpo grotesco el cuerpo monstruoso, otro elemento recurrente en dichas novelas.

En la estela de la caricatura política, las narrativas se entregan a una diabolización de Somoza, encarnación del Mal a juzgar por varios elementos teratológicos e imágenes apocalípticas: “Vergüenza para nosotros y para la armonía del universo, que la bestia asiente su pezuña en estas calles. [...] Ha nacido el anticristo, hermano. Y para nuestra desgracia, en Nicaragua”

(1998: 217), lamenta uno de los conspiradores cercanos a la perspectiva nacional.

Lo mismo se produce con la animalización que atraviesa esas novelas, particularmente con el cerdo, que se asocia a la historia de Nicaragua tanto en *Mil y una muertes* como en *Margarita, está linda la mar* donde Rubén Darío ironiza acerca del gobernador Pedrarias Dávila quien

[fue] el que trajo por primera vez los chanchos a Nicaragua. [...] un conquistador que se hizo poderoso criando chanchos. Éste es un país bueno para engordar chanchos. (Ramírez 1998: 68)

En las novelas de Sergio Ramírez, no sólo abundan los cuerpos deformados, también aparecen como metáforas de los abusos los cuerpos heridos de las víctimas del poder. Esta corporeidad estropeada sirve como denuncia de la desgracia y la infamia que maltratan al país, y significan una identidad nacional dañada para un autor que ha asistido a la desacralización de los mitos nacionales y las ilusiones de su tierra. Una desacralización y muerte que se narra en *Margarita, está linda la mar*, a través, por ejemplo, del poeta Rigoberto López Pérez, genuino heredero del rebelde antiimperialista que intenta matar a Somoza García. Por otro parte, Sandino será atrocemente mutilado, víctima de una emasculación *post mortem*; y Rubén Darío, el Gran Panida nicaragüense y orgullo de la nación, morirá después de una operación llevada a cabo por el yankista doctor Debayle (en cuya familia se va a integrar el dictador). Teniendo en cuenta que Sergio Ramírez considera a Sandino y Rubén Darío como los dos paradigmas de la identidad nicaragüense, comprendemos que sus cuerpos mutilados revelan una Nicaragua herida que ha tenido que enterrar sus mitos.

Mil y una muertes parece confirmar este aspecto si consideramos la foto final de la novela como una posible ilustración del cuerpo muerto de la patria, puesto que se observa el sueño cataclísmico de uno de los dos narradores, un fotógrafo del siglo XIX llamado Castellón que visualiza la destrucción de Nicaragua:

Sobre el gris sucio del barro que definía todo el horizonte, estaba tendido el cadáver desnudo de un niño de unos tres años. A su derecha, un cerdo negro y flaco lo husmeaba, acercándose. (2004a: 351)



En un trabajo anterior (Besse 2010: 113), pretendimos mostrar que el cuerpo de esa foto puede denotar una metáfora del pequeño país, ensuciado, abandonado y agonizante en un ambiente corrupto (el lodo, el puerco); pero también puede revelar una posible representación alegórica de la muerte de la revolución: para Sergio Ramírez, la pérdida de los valores éticos es una señal de muerte prematura, porque una revolución es moral o no lo es (2000: 31). Esto es a lo que apela la foto de un niño (defunción precoz) rodeado por lo impuro, yacente en una atmósfera de corrupción. Cabe preguntarnos entonces si la terrible imagen que cierra *Mil y una muertes* es un eco de las ilusiones perdidas de Sergio Ramírez, quien ha llegado a afirmar: “La historia de Nicaragua es una burla sangrienta” (1985: 303). El autor propone así, en sus novelas, un imaginario doloroso y dramático —o dramatizado— de su país⁴.

A este respecto, los desenlaces presentan un interés particular: la mayoría de las veces, tienen que ver con la muerte y/o una forma de oscuridad. De este modo, en *Mil y una muertes* las últimas palabras, justo antes de la foto, son “la nueva avalancha de piedras, lodo, troncos descuajados que me arrastra a la oscuridad junto con el cadáver del niño y con el cerdo” (2004a: 351); o en *Sombras nada más*, la trama termina con la ejecución del ex secretario del dictador en medio del júbilo colectivo. En lo que concierne a *Margarita, está linda la mar*, vemos que un personaje se lleva el frasco con el sexo de Rigoberto López Pérez —como hizo años antes con la urna donde reposaba el cerebro de Rubén Darío— “hacia el prostíbulo desierto, hacia la fuente de

⁴ Podríamos hablar aquí del protagonista policía de *El cielo llora por mí*, un antiguo guerrillero que luchó en las filas del FSLN y volvió mutilado, herido en la rodilla, por lo que le implantaron una prótesis.

noche y de olvido, hacia la nada" (1998: 369). Estos dos órganos arrancados del cuerpo apelan a una identidad nacional mutilada o un país que ha perdido a sus "héroes". A esto se añaden unas "Palabras postreras", cuatro páginas que recuerdan, entre poder y contrapoder, hechos históricos y personajes referenciales, particularmente la muerte de los dos Somoza y las torturas a los conspiradores.

En el caso de *El cielo llora por mí* y *Ya nadie llora por mí*, el policía/detective protagonista es castigado primero por desmantelar una red de narcotráfico que implica a personajes políticos de las más altas esferas y, en la segunda novela, por revelar los abusos de un personaje poderoso y protegido por el poder. Los castigos son ejemplares: en la primera novela lo despiden, en la otra termina escondiéndose en el Mercado Oriental, es decir, en el margen y la sombra, en ambos casos marginado, ilustrando la exclusión a la que condena el poder a quienes osan enfrentarlo.

En un estilo diferente, la novela *Sara* (2015) se sitúa de nuevo entre poder abusivo y contestación firme. Ya no se trata de conspiradores y revolucionarios sino de una sola mujer, inspirada en la Sara bíblica frente a Dios, pero tan rebelde como ciertos personajes de las novelas precedentes frente al poder ahora absoluto de Dios mismo y sus emisarios, especialmente con un arma que suele ser la de Sergio Ramírez: la risa. El autor explica en una entrevista sobre esta novela: "el poder no conoce el humor" porque "no le gusta que lo desnuden"⁵. Frente al poder no sólo se alza la acción o la investigación, sino también ese humor que tanto le importa a Sergio Ramírez. De hecho, cuando le preguntaron si le pareció haber sacrificado su visión crítica cuando formaba parte del gobierno sandinista, explicó: "No pocas veces, pero nunca dejé de cuestionarme, y en muchas ocasiones me salvó el humor, que nunca me abandonó frente a las poses y las vanidades" (2004b: 167). Los procedimientos narrativos que se relacionan con el poder tienen que ver con ese distanciamiento, necesario a la hora de considerar el poder mismo, la Historia, la memoria.

⁵ Primero, véase la entrevista en la librería Lé en Madrid, 5 de marzo de 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=NeK9aWQIV-I>. Luego, el blog de un librero: <https://laslecturasdeguillermo.wordpress.com/2015/04/06/sara-de-sergio-ramirez/>.

2) PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS Y PUESTA EN PERSPECTIVA DEL PODER

Narrador, estructura narrativa, intertextualidad, intergeneración, polifonía participan de diversas maneras en la construcción o la elaboración novelesca del poder en las ficciones de Sergio Ramírez. La mayoría de las veces, estos procedimientos narrativos introducen una distanciamiento que permite tomar una perspectiva precisa a la hora de considerar y de enfocar el poder.

El narrador, que puede ser un Sergio Ramírez autoficcionalizado, suele centrarse en las relaciones entre poder y contrapoder, revelando una correlación o una ecuación inevitable. En *Margarita, está linda la mar*, que trata de una conspiración contra el dictador, frecuentes apartes e invitaciones del narrador (a acercarse, a mirar) así como varios picados que ponen al narratorio en la situación del espectador en un palco mirando escenas de teatro, permiten ganar altura y tener una visión de conjunto. El “distanciamiento” en el teatro es un “recurso que consiste en alejar al espectador de la acción para que pueda adoptar una actitud cognoscitiva y crítica”⁶. Este procedimiento es recurrentemente empleado también por el autor nicaragüense, invitando al lector a “ver” el conjunto narrado. En *Sombras nada más*, por ejemplo, se ofrece la perspectiva en tercera persona de un protagonista que forma parte del bando vencido, mientras que varios documentos (apócrifos) pretenden dar cuenta de los hechos desde otro ángulo, más distanciado. En *Mil y una muertes*, novela que evoca luchas de poder entre Nicaragua y potencias extranjeras en el siglo XIX, dos personajes comparten una narración en primera persona: un Sergio Ramírez autoficcional que investiga sobre un fotógrafo nicaragüense (Castellón); y luego este último, cuyas memorias conforman los capítulos pares de la obra. El manuscrito del fotógrafo narra esencialmente su prehistoria, es decir, las tribulaciones de su padre Francisco Castellón (un personaje de referencia histórica) como centro de intrigas y de intereses políticos internacionales. Los capítulos se alternan, a modo de díptico (algo bastante característico de las novelas de Sergio Ramírez) para ofrecer, otra vez, una doble perspectiva que favorezca la pluralidad de voces y la consecuente distancia crítica. Es de destacar, dos planos temporales de los que uno al menos tiene que ver con el poder, como acabamos de ver con *Mil y una muertes*.

⁶ Definición del Diccionario de la Real Academia Española.

Podemos observar estas dos configuraciones estructurales también en *Margarita, está linda la mar*, cuyos capítulos impares nos introducen en la Casa Prío, donde se trama el complot contra Somoza, mientras que los capítulos pares nos permiten seguir el trayecto de los conspiradores desde El Salvador (en la primera parte de la novela) y luego la actuación de Rigoberto López Pérez (en la segunda parte). Al mismo tiempo, como la novela precedente, *Margarita* se articula alrededor de un díptico temporal: relata por un lado el regreso triunfal a Nicaragua de Rubén Darío en 1907 (y su muerte nueve años después en León), y por otro lado, la llegada y el asesinato en 1956 del dictador Anastasio Somoza García en esta misma ciudad, donde los conspiradores de “la mesa maldita” escriben la leyenda del poeta. La novela entrelaza así dos destinos inversos: uno que simboliza el triunfo y el otro, la caída.

Hallamos de nuevo este esquema narrativo en la novela *Sombras nada más*, en la que corren paralelos, con una simetría notable, dos destinos opuestos: por una parte, la captura y la muerte del antiguo brazo derecho del dictador (símbolo del fin de la dictadura), y, por otro lado, el triunfo de la revolución. Esta novela expone asimismo una construcción dual, puesto que cada capítulo numerado termina con una suerte de anexo cuyo título novelado revela una historia reinventada, subordinada a la ficción primaria. Esos anexos tienen la función de documentos de archivos y ofrecen así una distancia, otro punto de vista sobre los hechos y un tipo de discurso distinto, pero también producen efectos de lo real que pretenden aumentar la ilusión referencial (aunque se trate de documentos apócrifos).

Estas observaciones dejan ya entrever el recurso a la intergeneración que, según diversas modalidades y de manera más o menos explícita, se relaciona a veces con la problemática del poder. En *Mil y una muertes*, mediante el uso de la fotografía el hibridismo genérico toma la forma de la intermedialidad, y favorece juegos de interferencias y de refracciones entre las representaciones verbal e icónica. De esta manera, la foto le confiere al relato un poder de autenticación y le transmite su propio valor narrativo, más inmediato, sin perjudicar al texto que le atribuye una historia y un sentido, en una relación de complementariedad. Particular interés presenta la foto terrible del desenlace que se inmiscuye en el relato y hace de la intergeneración un valioso medio de amplitud expresiva del texto. Aquella foto postrera y sepulcral, cuyo poder dramático es innegable, intensifica el *pathos*, petrifica al lector seguramente más de lo que lo hizo el texto.

Ahora bien, esta foto que, según el mismo Sergio Ramírez en su página oficial, fue tomada en las vecindades del volcán Casitas (en el occidente de Nicaragua) después de que el huracán Mitch devastó al país en 1998⁷, no puede leerse de modo ajeno al poder: contiene una acusación implícita de los gobiernos que malversan el dinero de la nación en lugar de usarlo para construir casas más sólidas en los pueblos aislados cercanos a los volcanes, o carreteras transitables o necesarios hospitales. La denuncia es contundente: nada se hace por otorgarle una vivienda digna a esos ciudadanos desposeídos, cuyas casuchas no resisten las sacudidas ni los huracanes, ni el río de lodo que se lo lleva todo⁸.

La intergeneración aparece además desde el umbral de la novela *Ya nadie llora por mí*, y directamente relacionada con los abusos del poder, a juzgar por la página Wikipedia dedicada al protagonista detective Dolores Morales, en la que se recuerda cómo lo castigan al final de *El cielo llora por mí* por capturar a narcotraficantes: “Dada la corrupción imperante, tal acción desagradó a las altas autoridades del gobierno, y el ministro de Gobernación ordenó su retiro de servicio” (2017: 12). En el mismo documento apócrifo, la última sección “Cambios políticos trascendentales”, que se producen mientras Morales es investigador privado, recalca la devastadora corrupción que hace ley. El antetexto ficticio y contextual asocia, antes del relato mismo, poder político y corrupción.

Igualmente, podemos hablar de la intergeneración en *Margarita, está linda la mar*, cuyo procedimiento fundamental consiste en proponer entre las dos partes de la novela un “Intermezzo tropical”, que consta de un *curriculum vitae* poco ortodoxo de Somoza García y de la carta de despedida de Rigoberto López Pérez a su madre el 21 de septiembre de 1956 (163-178). Entre las diversas estrategias escriturales señaladas, además de los apartes del narrador y de los picados en la “escena” histórica ya mencionados, es imprescindible traer a colación los diálogos teatrales con sus didascalias (de una a cuatro páginas), los que nos permiten *presenciar* —puesto que el texto teatral parece presentificar personajes y hechos— la elaboración del complot contra el dictador. Y, para cerrar, no podemos olvidar de citar el ensayo en el teatro Darío de una obra en la que Rigoberto tiene

⁷ Véase el artículo «El niño, el buitre y el cerdo» en la página web del autor: <http://www.sergioramirez.com/>

⁸ Ver al respecto la novela de Arquímedes González: *Qué sola estás Maité*. Managua: Anamá Ediciones, 2007.

una escueta pero simbólica réplica: “buenas noches, padrecito”, pronunciada en el teatro González durante una ceremonia en la que el mismo poeta rebelde le dispara al padre de la nación (Ramírez 1998: 226).

El recurrir a la presentación de un texto teatral en la narración contribuye a la ficcionalización de la Historia y pone en crisis la manera historiográfica de leerlo todo; idea y recurso que encontramos de igual modo en *Sombras nada más*, donde se espectaculariza de nuevo la Historia oficial: a unos días del triunfo sandinista, el protagonista capturado por jóvenes revolucionarios se verá sometido a un tribunal popular, en el cual importará menos la verdad que la capacidad del prisionero a seducir al pueblo, llevándolo a provocar aplausos liberadores o, en caso de aburrimiento, un irrevocable “¡Paredón!”. El uso de esta estrategia dramática pone de manifiesto la urgencia de “entrar en escena”, “ponerse en escena” e impostar un carácter, un discurso, un mundo en esa lucha constante impuesta por los poderes de turno. Al mismo momento, se erige como modo de ejercer un poder-contrapoder, desde la ficción, y así, deconstruir el poder, relativizarlo, y permitir considerarlo desde otra perspectiva.

La polifonía, muy presente en las novelas de Sergio Ramírez, si no constitutiva de ellas, refuerza este aspecto dramático de socavación del poder oficial. Investigación, memoria y diálogos se abren como formatos que formulan y agregan documentos diversos, y con ellos distintos tipos de discursos, pero también de versiones discordantes, conformando un multiperspectivismo que lleva al lector a dudar, y cuestionar en última instancia la noción de verdad única. Sergio Ramírez se inscribe, desde esta perspectiva, en la corriente del pensamiento post-moderno que, después de la muerte de las utopías y de los grandes relatos, desconfía de la búsqueda de *la* verdad y piensa que la literatura, como la Historia y cualquier ciencia humana, no puede ofrecer sino *una* verdad, subjetiva y parcelaria. Con esa misma aprehensión fragmentaria de una verdad plural, Ramírez aboga por la tolerancia y la apertura a la verdad del otro.

3) UNA ÉTICA DE LA ESCRITURA

Les consideraciones precedentes evidencian una implicación ética de Sergio Ramírez mediante la escritura. Después de que el grupo político que él había formado en 1995 (Movimiento Renovador Sandinista) perdiese las elecciones presidenciales en

1996, Ramírez se retiró de la política para retornar exclusivamente a la literatura, pero a una literatura que no esté totalmente desconectada de la realidad nacional, una literatura que pueda concienciar a los lectores. En este sentido ¿tendrá la literatura una forma de poder, particularmente frente al poder político? Ana María Amar Sánchez se interesa por el “poder” de los perdedores en su ensayo de 2010, *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*:

Asumir la pérdida, el camino de la resistencia y el rechazo a los vencedores y su presente es también optar por perseverar en la memoria: una forma de triunfo que está lejos de ser sólo una cuestión especulativa. Es negarse al olvido afirmando el discurso de la literatura como un espacio de debate y construcción de soluciones —imaginadas e imaginarias— para nuestros conflictos histórico-políticos porque, como dice un personaje de Álvarez Gardeazábal, “la historia se escribe por parte de los que triunfan, los que pierden escriben novelas” (Amar Sánchez 2010: 71).

Para Ana María Amar Sánchez, esos textos parecen “plan-tear, en tanto escritura, en tanto parte de un discurso específico, alternativas, debates, confrontaciones, otros usos de la política, a contrapelo de los discursos oficiales y mediáticos” (77). Ciertas novelas de Sergio Ramírez corresponden a esas afirmaciones, al proponer figuras de perdedores éticos. Por una parte, resuelven de alguna manera la derrota tal como dice Ana María Amar Sánchez, y por otra parte, asumen una posición ética:

Lo que he llamado una *ética de la escritura* puede entenderse como esa perspectiva del relato que, más allá de la historia misma o de los sujetos que la enuncian, asume nítidamente una posición. (223)

¿Frente al poder político, el poder simbólico de la escritura? La novela no se puede considerar como un espacio del poder, pero el espacio de no-poder a partir del cual se elabora la escritura le confiere una libertad precisamente antagónica del poder. Mario Vargas Llosa lo expresa en su famoso libro *La verdad de las mentiras* cuando define toda buena literatura como un cuestionamiento radical del mundo: presenta una “predisposición sediciosa” (2002: 393), y en el corazón de todas las ficciones “llamea una protesta” (21); la literatura constituye por ende un “corrosivo permanente de todos los poderes, que quisieran tener a los hombres satisfechos y conformes” (30). Las

novelas de Sergio Ramírez pueden aparecer como un contradiscurso o un contraespacio, por lo menos como un discurso o un espacio que no se puede compartir con el poder, según él mismo explica en una entrevista titulada «La literatura está reñida con la militancia»:

Yo recomiendo siempre a los alumnos que me encuentro en talleres y seminarios que no se metan en política, lo cual no quiere decir que no opinen. Uno tiene que tener una conciencia abierta y crítica, sobre todo en países con tantas anormalidades públicas como tienen los de América Latina. Pero la obra literaria debe abordarse desde la libertad y hablarle al poder, no plegarse a él; y eso es algo que, si uno pertenece a un partido, o forma parte de un régimen, se ve notablemente limitado. (Gordo 2015)

Este novelista, que evolucionó en las altas esferas del poder, sabe mejor que otros hasta qué punto política y literatura son antinómicas:

El papel del escritor debe ser crítico; un escritor alienado sólo resulta una voz burocrática. Yo viví la experiencia en el poder. Defendía la causa como relacionista público de la revolución. Y realmente no podía ser crítico con lo que estaba viviendo. Hubiera sido un contrasentido. El espacio crítico es indisoluble de la escritura y el poder no te lo permite. (Bono 2015)

Si el escritor tiene que ser crítico, la escritura debe mostrar y decir. ¿Significa eso que a su manera tiene que actuar? ¿Se puede hablar en este caso de una escritura actuante, una escritura que sería como una forma de acción sobre el mundo, sobre el lector? Si escribir es no callar, o negarse a la indiferencia, la escritura resulta, por deducción, potencialmente productiva.

Abordamos aquí una posible dimensión axiológica del hecho literario, una visión de la novela como participación, una idea que recuerda los principios sartreanos en *¿Qué es la literatura?* Sartre afirmó que en el fondo del imperativo estético discernimos el imperativo moral (Sartre 1948: 79); sabemos el papel y la responsabilidad que le atribuía al escritor cuya función es hacer que nadie pueda ignorar el mundo, que nadie pueda decirse inocente del mundo (31), lo que no significa que el autor, que apela al lector a comprometerse y a llevar con él la responsabilidad del universo, actúe sobre sus lectores, pero apela a su libertad, porque si la literatura no es un acto, consti-

tuye una condición esencial de la acción, el momento de la conciencia reflexiva (Sartre 1948: 78, 195).

Él consideraba que el escritor, destinado a referir las injusticias de todo tipo, debe escribir para un público que tenga la libertad de cambiarlo todo, sea la supresión de las clases, la abolición de toda dictadura o el trastorno de cualquier orden en cuanto tiende a petrificarse (Sartre 1948: 31, 195). Sergio Ramírez señala más de una vez las injusticias sociales que agobian a su país, y cuestiona o acusa el poder cuyos mecanismos y engranajes conoce por experiencia, un poder que siempre debe ser compensado, cuando no neutralizado, por un contrapoder, aunque éste sea inmaterial, como la ética.

En esta última puede radicar la implicación, la participación: en esta ética que, en los diversos escritos de Sergio Ramírez, resulta ser un término clave, tanto en la política como en la escritura. Si pudo afirmar en su autobiografía que la revolución “creó una nueva ética” (1999: 15), tuvo que reconocer más tarde que su ruptura con el sandinismo de Daniel Ortega se debió al hecho de que la revolución había perdido el “sedimento ético” que la caracterizaba (2000: 19). Por ello, en reiteradas ocasiones el novelista lamenta que “si algo ha perdido Nicaragua son los valores éticos. Cuando los valores se pierden, es el peor descalabro que le puede ocurrir a un país. [...] a este país lo que le falta es la ética” (2006: 79).

Según Sergio Ramírez, la escritura debe obedecer a la misma exigencia moral: el escritor tiene responsabilidades éticas considerables como “contribuir a crear los cimientos éticos para que un día el panorama sea diferente” (2004b: 244), o “alimentar siempre un sedimento ético que dé sentido a [su] oficio, que lo haga trascender. Ese sedimento ético se parece muchas veces a la esperanza” (2006: 82).

De ahí que el protagonista detective de *Ya nadie llora por mí* prefiera ayudar a la víctima de los abusos del poder a recibir una importante suma de dinero, y de ese modo, responder a “su propia ética, [una] vieja ética que él defiende siempre” (Gutiérrez). En una entrevista titulada “*Ya nadie llora por mí, reflejo de la realidad centroamericana*”, Sergio Ramírez explica cómo el detective Morales

[creyó] en la justicia, en una revolución que cambiaría todo a favor de los más pobres, de los desposeídos, y en la realidad actual él defiende esa ética como puede. Y la lleva consigo, maltrecha, pero está. [...] tiene que enfrentarse a la corrupción y a las anormalidades y debilita-

des institucionales, sin embargo, lo hace armado con esta ética vieja en la que ya nadie cree. Y es su manera de seguir adelante. (Ramírez 2018)

Este novelista que entró en la política porque creía en su poder transformador no ha perdido la esperanza en una sociedad con más justicia social: “Y me queda, para siempre, la fe en las utopías. [...] Nunca dejaré de creer que la justicia, la equidad, y la compasión, son posibles. Que los más pobres tienen derecho a vivir con dignidad (2000: 14)”. Después de imaginar un mundo mejor como político, sigue creando en sus ficciones un universo de todos los posibles, como si la novela pudiese representar una nueva utopía compartida:

Imaginar, que es una forma de acercarse a la utopía. Al fin y al cabo, yo no he hecho a lo largo de mi vida sino imaginar. Imaginar mundos en mis libros, e imaginar un mundo mejor en mi vida. Oficios compartidos. (2000: 14)

Es la imaginación la que detenta el poder en el espacio de libertad perdurable de la novela, un espacio en el que el escritor se independiza del poder político, y recobra un poder que el poder mismo no se arroga.

Entre referencias extraliterarias e imaginarios propios de la ficción, las novelas de Sergio Ramírez son posibles respuestas de la literatura al poder. ¿No serán también el eco de una conciencia colectiva, esa voz del pueblo que él siempre quiso expresar? Ante un poder que impone y excluye, provocando desigualdades y enfrentamientos, Sergio Ramírez recuerda la importancia de la tolerancia, la capacidad de comprender la perspectiva del otro: “La mayor revolución es ver el mundo como lo ve el otro. En la política, pocos como Mandela o Luther King consiguieron encarnarse en el otro” (Bono 2015).

En 2009 nuestro autor afirmaba proféticamente que la esperanza residía en los jóvenes:

Mi generación debería estar en su casa, pero Daniel Ortega sigue en el poder. [...] y es una desgracia para Nicaragua, porque vamos a soportar otra vez una lucha a muerte contra alguien que se aferra al poder. ¿Cuándo va a ser ese enfrentamiento?, no lo sé, pero se va a dar (Rodríguez Marcos 2009).

A esos jóvenes y otros nicaragüenses muertos en los enfrentamientos de la primavera de 2018 por reclamar más justicia

social, Sergio Ramírez dedicó su Premio Cervantes, relacionando de nuevo literatura e implicación política. De hecho, cuando lo distinguieron en 2014 con el “Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria en el Idioma Español 2014”, el jurado estimó que el novelista sabía “conjuguar una literatura comprometida con una alta calidad literaria” y valoró “su papel como intelectual libre y crítico, de alta vocación cívica” (Corea Torres 2015): la ética otra vez. Y frente al poder, una ética de la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María: *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Besse, Nathalie: *Les romans nicaraguayens: entre désillusion et éthique (1990-2014)*. Paris: L’Harmattan, 2018.
- «Les corps malmenés de Sergio Ramírez. Images d’un Nicaragua meurtri», *Les représentations du corps dans la littérature latino-américaine, reCHERches* n° 4 (dir. Nathalie Besse), Université de Strasbourg, 2010, pp. 103-116.
- Bono, Ferrán: «Sergio Ramírez: “La mayor revolución es ver el mundo como lo ve el otro”», *El País Cultura* (5-III-2015), https://elpais.com/cultura/2015/03/05/actualidad/1425584336_847976.html (consultado en marzo 2020).
- Corea Torres, Roberto: «Contar para vivir, vivir para contar —Sergio Ramírez Premio Internacional Carlos Fuentes 2014», *Carátula*, 63 (diciembre 2015), <http://www.caratula.net/contar-para-vivir-vivir-para-contar-sergio-ramirez-premio-internacional-carlos-fuentes-2014/> (consultado en marzo 2020).
- Fernández-Santos, Elsa: «Sergio Ramírez narra “la épica oculta” de la revolución sandinista. El escritor publica *Sombras nada más...*», *El País Cultura* (12-III-2003), https://elpais.com/diario/2003/03/12/cultura/1047423602_850215.html (consultado en marzo 2020).
- Gordo, Alberto: «Sergio Ramírez: “La literatura está reñida con la militancia”», *El Cultural* (6-III-2015), <https://elcultural.com/Sergio-Ramirez-La-literatura-esta-renida-con-la-militancia> (consultado en marzo 2020).
- Gutiérrez, Noelia Celina: «Sergio Ramírez: “No hay tercera edad ni retiro en la literatura”», *El Nuevo Diario*, Managua (14-XII-2017),

- <https://www.elnuevodiario.com.ni/suplementos/cultural/449582-sergio-ramirez-no-hay-tercera-edad-literatura/> (consultado en marzo 2020).
- Ramírez, Sergio: *El alba de oro*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1985.
- *Las armas del futuro*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1987.
 - *Cuentos Completos*. Prólogo de M. Benedetti. México D.F.: Alfaguara, 1997.
 - *Margarita, está linda la mar*. Madrid: Alfaguara, 1998.
 - *Adiós Muchachos. Memoria de la revolución sandinista*. Madrid/ México D.F.: El País/ Aguilar, 1999.
 - *Oficios Compartidos/ Un sandinismo en el que creer*. Poitiers: CRLA-Archivos, Conferencias en el centro, 2000.
 - *Sombras nada más*. México D.F.: Alfaguara, 2002.
 - *Mil y una muertes*. México D.F.: Alfaguara, 2004a.
 - *Una vida por la palabra*. Entrevista de Silvia Cherem con Sergio Ramírez, prólogo de Carlos Fuentes. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004b.
 - *Señor de los Tristes*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2006.
 - *El cielo llora por mí*. México D.F.: Alfaguara, 2008.
 - *Sara*. Madrid: Alfaguara, 2015.
 - *Ya nadie llora por mí*. Madrid: Alfaguara, 2017.
 - Página oficial: <http://www.sergioramirez.com/>
- Rodríguez Marcos, Javier: «Nicaragua se fastidió cuando los viejos guerrilleros se hicieron ricos», *El País* (18-III-2009).
- Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- «Sergio Ramírez: *Ya nadie llora por mí*, reflejo de la realidad centroamericana», <https://www.elsalvador.com/entretenimiento/cultura/462690/ya-nadie-llora-por-mi-reflejo-de-la-realidad-centroamericana/> (consultado en marzo 2020).
- Vargas, José Ángel: *La novela contemporánea centroamericana. La obra de Sergio Ramírez Mercado*. San José: Ediciones Perro Azul, 2006.
- Vargas Llosa, Mario: *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2002.

Memoria y exilio: huellas de la guerra civil en *La diáspora* y *Morongá* de Horacio Castellanos Moya

Julio Zárate

Université Savoie Mont Blanc
Francia

Resumen: El presente artículo plantea una lectura comparada de *La diáspora* (1989) y *Morongá* (2018), de Horacio Castellanos Moya. Se postula como eje reflexivo la manera en la que ha evolucionado, a casi treinta años de distancia, la mirada del autor salvadoreño en torno al tratamiento ficcional de lo que él mismo califica como "éxodo caótico" centroamericano, producto de la guerra civil y de la inmanencia de la violencia y la pobreza en esta región. Se estudiará de qué manera la guerra ha dejado un puñado de naufragos que sobreviven en un mundo al que asisten como espectadores, viviendo con el norte puesto en el pasado. Asimismo, se analizará cómo la distancia y el tiempo parecen incapaces, en ambas novelas, de borrar las huellas de la guerra, las cuales se mantienen latentes en la memoria de los personajes, incluso después de haberse exiliado en México y los Estados Unidos. Castellanos Moya construye un puente, a lo largo de su obra, entre la ficción y el contexto histórico salvadoreño. El puente se vuelve, en su obra más reciente, distante y cínico ante la desilusión y la desesperanza de encontrar una solución a la violencia.

Palabras clave: Exilio, Guerra civil, Horacio Castellanos Moya, Literatura centroamericana, Memoria, Violencia

Memory and exile: traces of the civil war in Horacio Castellanos Moya's *La diáspora* and *Morongá*

Abstract: This article proposes a comparative reading of Horacio Castellanos Moya's *La diáspora* (1989) and *Morongá* (2018). We examine the way in which the Salvadoran author's view has evolved, in thirty years, around the fictional treatment of what he qualifies as the Central American "chaotic exodus", a product of the civil war and the immanence of violence and poverty in this region. We will study how the war has left a handful of shipwrecked who survive in a world in which they are mere spectators, living with their minds set on the past. It will also analyze how distance and time appear incapable, in both novels, of erasing the traces of the war, which remain present in the memory of the characters, even after they have been exiled in Mexico and the United States. Castellanos Moya builds a bridge, throughout his work, between fiction and the Salvadoran historical context. The bridge becomes, in his most recent novel, distant and cynical in the face of disillusionment and the hopelessness of finding a solution to the violence.

Keywords: Central American literature, Civil war, Exile, Horacio Castellanos Moya, Memory, Violence.

Publicadas con casi treinta años de diferencia, *La diáspora*¹ (1989) y *Morongá* (2018), del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya, presentan una serie de reflexiones en torno a la guerra civil en El Salvador y plantean una relación crítica y a la vez nostálgica del devenir del movimiento revolucionario. En ambos casos es posible identificar un momento de ruptura, que se traduce esencialmente en el exilio, pero también en la desilusión ligada al sentido que los personajes otorgan al ideal revolucionario. El exilio aparece como una forma de sobrevivir al pasado, que condena, sin embargo, a permanecer al margen de la sociedad. La desilusión justifica, para algunos personajes, la voluntad de encontrar explicaciones a una serie de crímenes que desvirtúan la memoria, una de las pocas pertenencias que conservan de su país y del pasado.

Pese al vínculo de *Morongá* con el resto de la obra de Castellanos Moya, el presente artículo propone una lectura de esta novela y *La diáspora*² teniendo como eje reflexivo la evolución, a treinta años de distancia, de la mirada del autor en torno al tratamiento ficcional de lo que él mismo califica como “éxodo caótico” centroamericano (Morbiato 2020: s/n), producto de la guerra civil y de la inmanencia de la violencia y la pobreza en esta región. Ambos textos dan cuenta de un puñado de naufragos de la guerra que carecen de identidad y sobreviven en otro mundo. El tema de la diáspora tras la guerra, considerado como parte fundamental de su poética (Sáenz 2018), es puesto a dialogar, en *Morongá*, con otras preocupaciones de índole contem-

¹ La edición de *La diáspora* utilizada para este artículo es una reedición de 2018, fecha de publicación de *Morongá*, lo que sugiere una continuidad en la reflexión temática entre ambas novelas. Si bien hay un trabajo sobre el lenguaje de la primera novela, el autor precisa en una nota: “No he tocado la trama, ni ciertas imprecisiones históricas, ni los personajes, algunos de ellos con una mentalidad difícil de tragar para la susceptibilidad de los tiempos que corren” (Castellanos Moya 2018: 11).

² Sáenz subraya el vínculo entre *Morongá* y otras novelas de Castellanos Moya, como *El arma en el hombre* (2001), en cuanto a la presencia de personajes, como José Zeledón o “el Viejo”; también señala la relación con la saga familiar de los Aragón que reenvía “a novelas como *Donde no estén ustedes* (2003), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008) o incluso *La sirvienta y el luchador* (2011) y *El sueño del retorno* (2013)” (2018: 346).

poránea. Los personajes se ven inmersos en un periodo de violencia que, lejos de apaciguarse, se extiende desde América Central hasta los Estados Unidos. El autor presenta una serie de extranjeros entre la nostalgia de la guerra y el desasosiego, personajes que viven con el norte puesto en el pasado. Estos elementos constituyen la primera parte del análisis.

En la segunda parte, se subraya el hecho de que más que un desplazamiento, los personajes viven una suerte de estancamiento relacionado con la necesidad de encontrar explicaciones a una serie de crímenes. La falta de respuestas forma una suerte de coágulo histórico que determina la relación con la memoria, individual y colectiva, en torno a la guerra. Un ejemplo es el asesinato del poeta Roque Dalton, que impide a algunos personajes abandonar el pasado, pese al tiempo transcurrido y pese a haberse desperdigado por el norte. La última parte se concentra en las diferentes formas en las que los personajes recuperan la historia. Castellanos Moya construye una serie de puentes entre la ficción y el contexto histórico salvadoreño. Frente a una verdad oficial que se trata de imponer (*La diáspora*), la ficción permite madurar una imagen que traduce la brutalidad del pasado y el vacío del futuro (*Moronga*), como sangre cocida que consume a los personajes.

1. EL EXILIO COMO NAUFRAGIO: ENTRE DESILUSIÓN Y RUPTURA

En un artículo sobre *La diáspora*, Ortiz Wallner (2013: 150) habla de un “descentramiento de la perspectiva de lo nacional” que caracteriza las producciones literarias centroamericanas a partir de la década de 1970; asimismo, emplea el término de “fisura narrativa” para evocar los procesos y conflictos provocados por la movilización de personas y la circulación de bienes materiales y simbólicos. Ortiz Wallner destaca la importancia del desplazamiento para comprender los procesos históricos y culturales que de él se desprenden y se convierten “en una condición necesaria para la aprehensión y el discernimiento de las formas de vida y convivencia que la producción literaria pone en escena” (2013: 151). Es posible establecer una serie de correspondencias entre los personajes de *La diáspora* y *Moronga*; la primera da cuenta del inicio del exilio, la segunda recupera el rastro de esos naufragios treinta años después. El exilio en ambos casos concretiza la ruptura con el pasado y con El Salvador. Dicha ruptura está aunada a la desilusión, ya que los personajes han sido combatientes o colaboradores políticos del partido. El exilio es vivido como un naufragio debido al aislamiento que

implica la clandestinidad; el desplazamiento de algunos personajes permite evocar las dificultades para afrontar la ruptura, que se materializa en la llegada o en la estancia en un país extranjero —México en *La diáspora*; Estados Unidos en *Moronga*—, y el hecho de que se trate, para la mayoría, de un viaje sin regreso. El problema es la adaptación y la constatación, para algunos, de la imposibilidad de dejar la clandestinidad; la nostalgia de la acción, política o militar, aumenta el deseo de volver, pese a que el regreso implique una nueva decepción, algo que Warin (2006) considera inherente a la noción de exilio³.

La diáspora se inicia con la llegada de Juan Carlos a México, en 1984; su presencia adquiere un carácter definitivo, al quedar, por tal hecho, fuera del partido y de la guerra: “‘De aquí no hay regreso’, se dijo” (*Diáspora* 15). No obstante, encuentra una red de colaboradores del partido, así como un sinnúmero de salvadoreños que huyen del conflicto. En México, Juan Carlos entra en contacto con antiguas amistades, a quienes habla de la situación del país, aunque evita hablar de su pasado, para no “revolver la miasma de la que venía huyendo” (15). Estar al tanto del partido y la guerra ya no es necesario: “No había regreso posible. Cualquier nostalgia resultaba idiota” (50). Los acontecimientos de los que huye lo condenan a la incertidumbre, lo que sabe del partido aparece como una amenaza que lo obliga a ser discreto y vivir sin dejar huellas. Si la militancia exigía la clandestinidad, su huida la prolonga debido al temor a represalias, lo que hace que optar por una vida normal sea casi imposible. Su existencia aparece como una forma de marginalidad ligada a su compromiso con la revolución.

Cabe señalar que su salida constituye una crítica a la militarización del partido. Rita, quien se encarga del trámite de refugiado de ACNUR para Juan Carlos, confirma la llegada masiva de salvadoreños a México, que estima en trescientos mil. Pese a que detesta hablar de su vida, Rita le aconseja elaborar “una leyenda coherente” (*Diáspora* 25) que enfatice más sobre su condición de perseguido político que sobre su militancia. El objetivo de Juan Carlos es emigrar a Canadá o Australia, irse “lo más lejos posible, donde pudiera tomar distancia, reflexionar. A Centroamérica no podía regresar y si se quedaba en México se pasaría la vida como cucaracha buscando empleo” (19).

³ “La noción de exilio está ligada a la del regreso, y los derechos al regreso; todas las reconquistas y las restauraciones, todas las búsquedas de las raíces, todas las voluntades de anular el exilio y reencontrar la patria, ¿no se han saldado por igual número de fracasos o desastres?” (Warin 2006: 205, nuestra traducción).

La situación de Juan Carlos hace eco a la marginalidad de José Zeledón en *Moronga*. La novela comienza con el viaje que realiza para establecerse en Merlow City, donde un antiguo compañero de la guerrilla, Rudy, quien ha rehecho su vida bajo el nombre de Esteban, le ayuda a encontrar trabajo. Tras casi treinta años de exilio, Zeledón sigue evitando hablar de su relación con la guerra: "Si alguien le preguntaba sobre aquellos años, respondía que se había mantenido al margen" (*Moronga* 22). Como Juan Carlos, Zeledón también es precavido y evita dejar huellas.

En ambos casos, la clandestinidad se reafirma en el hecho de que ninguno usa su verdadero nombre. Tras la militancia, el exilio aparece como una nueva forma de invisibilidad, a causa de la ausencia de documentos migratorios o del uso de falsos documentos. Juan Carlos es secuestrado e interrogado por la policía mexicana, a la que revela su verdadero nombre: Mario Antonio Ortiz, nacido el 1 de septiembre de 1953: "Afirmó que él había sido Juan Carlos, era su seudónimo en el Partido, pero que desde principios de noviembre estaba fuera de todo" (*Diáspora* 56). Su seudónimo es, para algunos, la única forma de reconocerlo y, para él, su manera de existir en el relato. A diferencia de Rudy, que cambia de nombre para romper con el pasado, Zeledón conserva el nombre de un guerrillero muerto, que adquiere al conseguir "documentos de identidad con otros nombres" (*Moronga* 69). Incluso sus compañeros desconocen su verdadera identidad; esta flexibilidad coincide con su incapacidad para establecerse; a poco de llegar a Merlow, Zeledón supo que "[t]enía que largarme" (*Moronga* 67).

La invisibilidad desvela otro problema relacionado con el exilio: la convivencia con el enemigo en un contexto en el que todos desean hacerse olvidar. En las oficinas de la ACNUR, Juan Carlos se cruza con un cuadro militar, responsable de muchos crímenes. Esta convivencia sugiere la posibilidad de represalias y reafirma la necesidad de mantenerse al margen. Asimismo, el exilio posibilita un giro irónico que pone a prueba a los personajes. En Estados Unidos, Zeledón hace trabajos que contrastan con su militancia: en la universidad debe revisar la correspondencia de profesores y estudiantes hispanohablantes para identificar conductas inapropiadas, una forma de colaborar con la policía. También trabaja como taxista, cuando en su país los taxistas eran asesinados por colaborar con el ejército. Por su parte, Juan Carlos, al ser secuestrado por la policía, se sorprende por la facilidad con la que habla del partido:

Estaba en realidad colaborando, pensó. Ese hombre [el policía] era una prolongación del enemigo. [...] Mencionó los seudónimos de los compañeros que más detestaba. Así se convertía uno en canalla. (*Diáspora* 57)

Su denuncia aparece, en este caso, como una forma de ajustar las cuentas con el pasado, pero reafirma la amenaza de futuras represalias.

Zeledón también se encuentra entre un presente plagado de secretos y un pasado que apenas puede evocar. Esteban le pregunta si sigue los acontecimientos políticos en el país y si deseaba regresar, “ahora que los compas acababan de encaramarse a la Presidencia tras ganar las elecciones” (*Diáspora* 17). Por su parte, el Viejo le habla del juicio de deportación a dos generales que se habían establecido en Miami. A Zeledón le sorprende que Esteban considere amigos a quienes gobiernan el país; tampoco le entusiasma la justicia a destiempo, pues “quienes los estaban jodiendo [a los generales] eran los mismos que durante la guerra los habían financiado. El Viejo decía que los gringos no tenían amigos” (*Morongá* 44).

Dentro de los personajes, algunos manifiestan su deseo de volver. Quique es uno de los salvadoreños que en su salida del país sigue una ruta —llegar a Guatemala, dirigirse a México cruzando el Suchiate como clandestino— que se perfila “como la ruta de un éxodo⁴ permanente” (*Diáspora* 79). La primera vez que cruza, Quique encuentra trabajo en la ciudad de México, pero es detenido y deportado a la frontera guatemalteca. La perspectiva de volver a su país o quedarse en Guatemala no le parece segura, por lo que decide ir de nuevo a México como clandestino. Tras cruzar el Suchiate se encuentra con que “el éxodo había crecido” (*Diáspora* 82). En México restablece el vínculo con el partido que, en 1984, le autoriza “su deseo de retornar a combatir en las filas de la guerrilla salvadoreña” (*Diáspora* 63).

El regreso de Quique contrasta en *Morongá* con el de Erasmo. Como todos, Aragón huye de la violencia. Aragón recuerda

⁴ El término *éxodo* subraya el número considerable de personas que han emprendido el viaje hacia los Estados Unidos desde Centroamérica. Bencastro también lo emplea en su novela *Odisea del Norte* (1999) para subrayar la dimensión épica que adquiere el recorrido migratorio al dar cuenta de “las innumerables y dramáticas historias del gran éxodo latinoamericano” (90). Asimismo, la noción de *odisea* coincide con la perspectiva del naufragio que viven los personajes de las novelas de Castellanos Moya.

un retiro que organiza al final de 1978 con cuatro amigos en el llamado Bosque de Montecristo. Su viaje aparece como una forma de

escapar de la brutalidad que nos rodeaba, de la exigencia de que participáramos con fervor de la carnicería, de lo que llamaban 'el compromiso de nuestro tiempo', y que no era más que la feroz imbecilidad colectiva, pero no hubo escape alguno. (*Moronga* 232)

Durante su estancia, los jóvenes se cruzan con un grupo de soldados que los amenaza, pensando que colaboran con la guerrilla. Este encuentro los destruye moralmente. A diferencia de Quique, cuyo regreso es inmediato para tomar las armas, Aragón se instala en México, reconstruye su vida y tiene una hija. Al enterarse del fin de la guerra, decide volver para participar en la transformación del país⁵: "regresar a El Salvador desde México para contribuir con un periódico de nuevo tipo a la llamada 'transición democrática'" (*Moronga* 276). La distancia temporal en *Moronga* permite hacer esta retrospectiva sobre su vida y su primer exilio. Su implicación no es militar, sino política; pero su regreso confirma la decepción, que se salda con un nuevo exilio y el desengaño de la transición:

quienes antes eran enemigos a muerte, entonces hicieron mancuerna para el saqueo y el crimen, de tal manera que el país siguió siendo la misma cloaca emporcada de sangre. (*Diáspora* 276)

Los personajes salvadoreños que aparecen en ambas novelas guardan un vínculo con la guerra; la mayoría se exilian a causa del recrudecimiento de la violencia y las dudas sobre el devenir del partido. Todos huyen del pasado y se encuentran suspendidos en un espacio intermedio, que puede considerarse como la marca de la clandestinidad. Si bien algunos consiguen adaptarse, la militancia los obliga a mantener ciertos secretos; Juan Carlos o Zeledón no regresan, pero tampoco pueden integrarse. Ambos evolucionan al margen de una existencia que sólo adquiere sentido en su relación con el pasado, como Quique, quien decide volver. La relación con el pasado se traduce de varias formas que reenvían, sin embargo, a la violencia. Treinta años después, Zeledón sigue cambiando de ciudad, como una forma de seguir huyendo. Al final, como Quique, sucumbe a la

⁵ Sáenz (2018) reconoce en Erasmo Aragón un *alter ego* del autor y ve el pasaje del regreso a El Salvador como un episodio de carácter autobiográfico.

nostalgia del combate y decide responder al Viejo, quien lo contacta para proponerle un trabajo que no es sino una prolongación de la violencia. El contexto cambia y los motivos nada tienen que ver con la revolución, pero Zeledón lo sabe: "Si iba a entrar de nuevo en acción, debía ver las cosas de otra manera, como el puro negocio que eran" (*Moronga* 107). El efecto de atracción del pasado sobre los personajes en exilio les impide proyectarse en el futuro o adaptarse a su nuevo entorno, lo que subraya la importancia del olvido⁶; en ambos relatos, la toma de distancia permite elaborar una mirada crítica que evalúa el pasado con el objetivo de comprender las desilusiones y crímenes ligados a la revolución.

2. LA DESILUSIÓN Y LOS CRÍMENES: EL ASESINATO DE ROQUE DALTON

El capítulo siete de la tercera parte de *La diáspora* presenta el contexto en el que se produce el asesinato de Roque Dalton:

A mediados de mayo de 1975, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) difunde un volante en el cual anuncia la ejecución del 'traidor' Roque Dalton García, acusado de ser un agente de la CIA infiltrado en ese grupo. (*Diáspora* 122)

El volante precisa que fue ejecutado el 10 de mayo en un lugar no especificado y que iba a cumplir 40 años. En pocas líneas, se resume su vida política, su ingreso al Partido Comunista Salvadoreño, en 1957, el exilio entre México, Cuba y Checoslovaquia, su regreso a El Salvador, en 1973, para incorporarse al ERP y su obra: "Al momento de su muerte, es considerado el más importante escritor en la historia salvadoreña" (*Diáspora* 122). Ante las protestas que desata su ejecución, "el ERP difunde otro comunicado en el que ahora acusa a Dalton de ser un agente cubano infiltrado en esa organización. Agrega que todo el escándalo es porque a los cubanos se les murió su 'payaso'" (*Diáspora* 122). La muerte del poeta aparece, en ambas novelas,

⁶ Bodei plantea el pasado como la patria perdida, y la memoria, como un vehículo para volver atrás y conservar las huellas de un espacio propio. Es necesaria la memoria como experiencia, dice Bodei, pero también es, indisolublemente, necesario el olvido, "la apertura para pensar lo nuevo y lo posible, a los cuales se accede a partir de la ruptura con respecto a lo que éramos y a lo que pensábamos" (2006: 20, nuestra traducción).

como un punto de inflexión en torno a la militancia de varios personajes.

Stéphane Tison plantea la memoria de la guerra como una construcción social, “una puesta en perspectiva colectiva de referencias pasadas compartidas por una comunidad” (2011: 12, nuestra traducción). Asimismo, califica la memoria de “receptáculo” de imágenes y símbolos significantes para una sociedad y subraya su relación con la experiencia traumatizante. El acercamiento al suceso se produce esencialmente desde la investigación, de Gabriel en *La diáspora* y de Aragón en *Moronga*. Es de notar la evolución de la distancia temporal y geográfica en torno al hecho. *La diáspora* se sitúa en 1984, en México; *Moronga* se desarrolla en 2010, en los Estados Unidos. Gabriel sigue el exilio tras la guerra: instalado en México como profesor en la UNAM, cuarentón y desilusionado del partido, espera terminar su tesis sobre “las relaciones entre el escritor y la revolución en El Salvador. Un tema caliente, pero inevitable. El asesinato del poeta Roque Dalton, a manos de sus propios compañeros guerrilleros, era el eje” (*Diáspora* 23). Por su parte, Aragón es un historiador y periodista en la cincuentena que trabaja en la universidad en Merlow City y solicita una beca para investigar en los Archivos Nacionales de Washington “los cables desclasificados de la CIA del periodo 1963-1964, cuando la agencia había tratado de reclutar al poeta revolucionario” (*Moronga* 55).

Si ambos coinciden en la voluntad de encontrar una explicación al asesinato, hay una diferencia en el planteamiento de la investigación en el relato. En *La diáspora*, el lector apenas se entera del proyecto de Gabriel, que aparece como una forma de hacer el duelo de la revolución. Encontrar sentido a “la muerte del mito” (*Diáspora* 125) es fundamental porque, para él, ese asesinato cristaliza su desilusión sobre el devenir del movimiento. En *Moronga*, la investigación de Aragón es central. Sus reflexiones aparecen como una defensa, a destiempo, de un cierto ideal del escritor comprometido que se corresponde con el postulado de la tesis de Gabriel. El sueño de Gabriel de obtener una beca y de escribir una biografía del poeta es realizado varios años después por Aragón, cuyo interés por la información desclasificada de 1964 responde al libro de Brian Latell, *Castro's Secrets*⁷, donde “aparecía la foto de Harold Swenson, el oficial que dirigió la operación contra Dalton” (*Moronga* 184). El

⁷ *Castro's secrets* fue publicado en 2012; en *Moronga*, el relato se sitúa dos años antes, ya que el reporte del asesinato en el que se ve implicado el profesor Aragón está fechado el 15 de agosto de 2010.

libro dedica un capítulo al caso e incluye los números de los cables que Aragón investiga. El profesor sabe que lo esencial de la historia que desea contar ya ha sido dicho: “que Dalton no había traicionado” (*Morongá* 185) y negó ser agente de inteligencia cubano pese a las pruebas que Swenson tenía en su contra.

Lo que en *La diáspora* aparece como un tema inevitable, en *Morongá* se plantea como la reescritura de una verdad a des-tiempo: Gabriel se preocupa por la posteridad del poeta y la validez de la figura del escritor comprometido; el tema, para Aragón, es un pretexto para visitar la capital estadounidense y escribir una historia que ya ha sido contada. Ambas novelas hacen de la traición una figura central en el proceso de escritura: confirmar la lealtad del poeta es más importante que explicar los motivos que llevaron a su asesinato; asimismo, los relatos desvelan otras historias de traición relacionadas con la guerra. Los cables que Aragón estudia evocan una operación de la CIA en 1964 para desactivar y revertir las redes de espionaje cubano en varios países:

gracias a la información entregada por un cubanito traidor de nombre Vladimir Rodríguez Lahera, [...] el operador de la inteligencia cubana para los agentes salvadoreños en aquella época, quien exudaba una especial animadversión, si no odio, hacia Dalton. (*Morongá* 213)

Aragón confirma la información del libro de Latell y reconstruye la historia:

Swenson y el cubano traidor llegaron a San Salvador el 9 de septiembre de 1964 para convertir a Dalton en doble agente que informara a la CIA, a quien los militares salvadoreños tenían secuestrado desde el 4 de septiembre, pero había otros cuatro agentes cubanos. (*Morongá* 218)

Entre los nombres, Aragón descubre uno en el que el desclasificador olvida tachar: “el texto era un solo renglón que decía ‘The name of the target is...’ y aparecía el nombre de Fabián con sus dos apellidos” (*Morongá* 222). El descubrimiento lo asombra porque convive con él en un grupo de apoyo político a la izquierda salvadoreña en 1980. Para Aragón, el documento representa “la prueba de que desde el 20 de septiembre de 1964 el escritor de izquierda había trabajado para la CIA, mientras Dalton se negaba a colaborar con Swenson” (222). Su investigación lleva al desenmascaramiento de otro escritor, que colaboró

con la CIA en 1964 y también “en 1981 cuando yo participé en ese grupo de apoyo a la izquierda revolucionaria” (283).

En *La diáspora*, uno de los ejes del relato es el asesinato de la comandante Ana María y el suicidio del comandante Marcial. El capítulo 1 de la tercera parte hace un breve recapitulativo de los acontecimientos:

Madrugada del 6 de abril de 1983, ciudad de Managua: Mélida Anaya Montes, de 53 años de edad, más conocida como la comandante Ana María, segunda al mando de una de las más poderosas organizaciones guerrilleras de El Salvador, es salvajemente asesinada. [...]

Salvador Cayetano Carpio, de 64 años de edad, más conocido como comandante Marcial, máximo jefe de las FPL y hasta entonces el más respetado dirigente de la revolución salvadoreña, se encuentra en Libia al momento del asesinato de Ana María. (*Diáspora* 101)

Pese a que se acusa inicialmente a la CIA, pronto son detenidos los responsables, entre quienes figura el lugarteniente del comandante Marcial. El 20 de abril, “el Ministerio del Interior nicaragüense difunde un nuevo comunicado en el que se informa que Salvador Cayetano Carpio se suicidó de un tiro en el corazón, el 12 de abril” (*Diáspora* 101). Las FPL tardaron ocho meses en emitir un comunicado donde se reconocía que Carpio era el principal responsable del asesinato y que, al ser descubierto, decidió suicidarse. Al igual que el asesinato de Dalton, el reporte sobre este suceso podría considerarse como documental, aunque carece de referente bibliográfico; en *Moronga*, en cambio, se entiende que el planteamiento de la información de carácter histórico proviene de la consulta de los cables desclasificados. Esta información contextualiza los acontecimientos que provocan la desilusión y la ruptura.

En *La diáspora*, el lector conoce más detalles de la traición a través de Juan Carlos, quien dedica los últimos seis meses de su militancia a explicar los hechos. Ambos actos, mediante un eufemismo del partido, son presentados como “los sucesos de abril” (*Diáspora* 108). Al igual que Dalton, los comandantes representan “un mito” (106), ya que son un obrero y una maestra los máximos líderes del movimiento y no un grupo de intelectuales. La verdad demuele a Juan Carlos, pues se da cuenta de que los revolucionarios son “tan criminales como sus adversarios” (107). Sus dudas crean una situación de desconfianza hacia él en el partido; ante esta presión, prefiere irse y ser consi-

derado como desertor. A diferencia de Juan Carlos, la historia no sorprende a Gabriel, quien “ya había perdido la inocencia, su mito” (128).

Castellanos Moya construye una crítica del desencanto al poner al descubierto una historia de traiciones que conlleva a la pérdida del ideal revolucionario. Juan Carlos se cansa de justificar la muerte de los comandantes. Encontrar el nombre del traidor se vuelve una obsesión para Aragón “como si mi misión fuese ésa, destapar al traidor, que todo lo demás sobre la captura de Dalton por la CIA ya se había más o menos contado” (*Moronga* 222). Esta obsesión hace que reflexione sobre los motivos

que llevaron a Fabián a traicionar, un hombre inteligente, con excelente formación y carisma, audaz, hasta valiente, ¿qué produjo ese quiebre?, [...] ¿fue el miedo a ser descubierto lo que le produjo el derrame cerebral que lo mató al final de la guerra?, ¿se puede confiar en alguien? (*Moronga* 228)

La última pregunta da cuenta del ambiente general de sospecha y desconfianza de los personajes, donde a cada momento, incluso treinta años después, se corre el riesgo de ser traicionado o descubierto.

El comandante Marcial decide suicidarse antes que entregarse; Fabián, el escritor que colabora con la CIA, sobrevive al abrigo de toda sospecha. Nadie es capturado por Dalton, las respuestas en torno a su asesinato son parciales. La muerte del poeta es simbólica, con ella se pierde cierto ideal de juventud y compromiso político cuyo desenlace aparece como una encrucijada para los personajes, empujándolos al desencanto y al exilio⁸. Al final, priman los mismos intereses de los poderosos y corruptos que desvelan, a ojos de los personajes, el verdadero rostro de los líderes de la revolución. No es de sorprender que el Turco, un músico que militó en El Salvador y se encuentra en el exilio en México, describa la revolución, en *La diáspora*, como

⁸ El término *encrucijada* es empleado de acuerdo con las tipologías establecidas por Ortiz Wallner para definir la novela centroamericana contemporánea. La figura de la encrucijada cultural, dice, “[...] develará las inestabilidades, los dilemas y las tensiones constantes que no van a ser resueltas sino dinamizadas y puestas en movimiento, puesto que únicamente la literatura permite la ubicación en el punto de encuentro de todos los caminos, ese nudo donde se encuentran y desde donde parten las líneas políticas, geográficas, culturales y literarias que conforman la complejidad de las tensiones de las culturas centroamericanas de hoy” (2012: 176).

“un barco que ahora se hunde” (*Diáspora* 155). El Turco detesta además a los poetastros que se vanaglorian de su compromiso político y artístico. Para él: “el único que valía la pena en El Salvador se murió, lo mataron, revolución de mierda, sólo asesinos le quedan” (156). Esta constatación, durante una fiesta en México, en 1984, hace eco, en 2010, de la reflexión de Aragón, en una librería en Washington; al buscar un libro de Dalton, piensa que “es una estupidez ser escritor en un país en el que nadie lee, y peor ser poeta, al más talentoso lo pasaron por las armas sus propios camaradas” (*Moronga* 229).

Moronga termina con varios asesinatos, *La diáspora* termina con la resaca del Turco y sus reflexiones sobre la deriva revolucionaria. El símil sugiere que el ideal revolucionario sea la metáfora de una borrachera y la resaca, la pérdida del ideal. Lo mismo sucede con la acidez que afecta, treinta años después, a José Zeledón; el desengaño determina la desconfianza de Juan Carlos y la amargura de Gabriel, la misma de Aragón al descubrir que él mismo militó con un traidor, un poeta a quien admiró a casi veinte años de la muerte de Dalton.

3. ESCRIBIR SOBRE LA GUERRA: UNA MEMORIA INCONCLUSA

Castellanos Moya estima que la memoria juega un rol determinante en su proceso de escritura y, pese a considerarse como un escritor que escribe desde el destierro, reconoce que la memoria “está marcada por el país [y], no está fuera de la historia” (Morbiato 2020: s/n). Añade que él trabaja la memoria desde la ficción, por lo que la relación entre la memoria y la verdad es distinta, tiene gran libertad y no es necesario que coincida con los hechos. La ficción como “territorio personal de la memoria”, es producto de la imaginación del autor, que vive en situaciones históricas concretas a las que reacciona de manera personal y no en adecuación con ciertos grupos con intereses. El lugar desde donde se vive, así como la manera en que se vive dan cuenta de la relatividad de la memoria. Al destacar las representaciones literarias de la violencia como uno de los ejes de la obra de Castellanos Moya, Ortiz Wallner señala:

Ciertas literaturas son también formas de hacer memoria y de mostrar visiones capaces de llenar vacíos en el conocimiento acerca de nuestras sociedades. A través de los textos literarios no sólo existe la posibilidad de leer y comprender el pasado, sino que también constituyen una entrada al presente (2007: 97-98).

Frente a las dudas que genera el devenir de la revolución en *La diáspora* y las lagunas del pasado, en *Morongá* se ha mencionado la investigación académica como forma de acercarse a la guerra. Además de Gabriel y Erasmo, Jorge Kraus perfila un proyecto de escritura que pretende construir o recuperar la memoria.

Gabriel escribe una tesis sobre las relaciones entre el escritor y la revolución en El Salvador, en la cual Roque Dalton representa el paradigma nacional, pues encarna “la síntesis de la creación literaria y el ensayo político, de la práctica y la teoría revolucionaria, de la búsqueda de la identidad nacional y el cosmopolitismo” (*Diáspora* 125). La muerte del poeta pone en entredicho sus convicciones y cierta idea del compromiso político del escritor: “¿qué hacer ahora con el arquetipo del poeta guerrillero (como Otto René Castillo y Javier Heraud) que cae en combate con las fuerzas represivas, cuando a Dalton lo habrían asesinado sus propios compañeros?” (126). La explicación del asesinato incide, a sus ojos, en la credibilidad del movimiento revolucionario. La posibilidad de que la historia recuerde a Dalton como un traidor implica una reflexión sobre la transmisión y la construcción de la memoria, por lo que Gabriel decide escribir sobre él:

Soñaba, además, con lograr una beca que le permitiera visitar los lugares donde había residido el poeta, entrevistar a sus parientes y amigos, tener acceso a su correspondencia y a sus apuntes personales, con el objetivo de escribir una exhaustiva biografía. (*Diáspora* 126).

Nada más se menciona sobre el proyecto en ciernes, que es concretizado, treinta años después, por Aragón en *Morongá*. Él obtiene la beca para investigar y “escribir una biografía del poeta” (*Morongá* 55). A diferencia de Gabriel, para quien es fundamental encontrar una explicación, Aragón se propone reescribir y documentar: “me pareció fácil vender en español de forma extendida y detallada algo que estaba compacto en inglés” (*Morongá* 185). Durante su investigación, sin embargo, descubre la traición del otro escritor. Esto lo persuade de haber encontrado una explicación al asesinato de Dalton.

Tras su descubrimiento, Aragón es abordado por una joven que le pregunta si él cree que Dalton fue agente de la CIA. Para Aragón, los cables lo negaban, aunque reconoce la posibilidad de que otra verdad salga a la luz. Más tarde, pensará que la joven era una agente de la CIA que intentaba obtener informa-

ción. En su paranoia⁹, imagina que alguien lo ha fotografiado como si estuviera colaborando,

de la misma forma en que le tomaron fotos a Dalton [...] cuando lo estaba interrogando Swenson a finales de septiembre de 1964 y esas fotos fueron entregadas once años después a sus camaradas, que con esas pruebas lo acusaron de ser agente de la CIA y luego lo asesinaron... (*Moronga* 250).

Si bien Aragón escribe una secuencia de ideas sobre el asesinato, al releer sus apuntes, sus conclusiones le parecerán una ocurrencia “tan trillada que rompí las hojas en pedacitos y las eché al excusado” (*Moronga* 283). Su entusiasmo contrasta con la indiferencia de Zeledón, quien se entera del proyecto del profesor tras consultar su mensajería electrónica. Él sabe lo que todo el mundo conoce en El Salvador, que Roque Dalton “era un poeta que había sido asesinado por el ERP bajo la acusación de que era agente de la CIA, años antes de que la guerra comenzara” (56). Poco después, su interés decae: “Tanta obsesión por el pasado no era lo mío” (82).

Además de la investigación universitaria, la literatura aparece como una forma de volver sobre estos acontecimientos. Juan Carlos, que desea ser escritor, imagina la posibilidad de que su historia personal sirva de argumento para una novela, no obstante, su historia le parece insípida: “Lo que sí valía la pena contar era la forma en que se habían aniquilado entre sí los dos máximos comandantes revolucionarios; aunque para eso se necesitaba una pluma maestra” (*Diáspora* 38). Dicho proyecto es abordado por el periodista argentino, Jorge Kraus, quien fue militante “en una de las organizaciones de izquierda que tuvieron su apogeo en la primera mitad de la década de los setenta” (*Diáspora* 103). En un par de líneas se describe su exilio en Caracas y en México, donde se convierte en el reportero estrella de un diario prestigioso. Kraus aparece como un oportunista que escribe varios libros sobre el triunfo de las revoluciones en África-

⁹ La paranoia, así como cierta verborrea compulsiva, es característica de algunos personajes de las novelas de Castellanos Moya; es el caso de Aragón, en *Moronga*, quien teme en todo momento ser detenido a causa de su pasado; o del corrector de estilo en *Insensatez* (2004), quien se implica en un proyecto de memoria que da cuenta del asesinato masivo de indígenas en un país centroamericano. Conforme avanza en la lectura, el corrector de estilo teme convertirse en víctima de los militares que miran con recelo la recuperación de dichos testimonios.

ca; ante la noticia de que las fuerzas sandinistas entraban a Managua, en 1979, Kraus se dirige al frente y escribe una serie de reportajes. Su fotografía, con uniforme militar, cámara y fusil, cuelga en la sala de su apartamento: “es uno de sus trofeos de guerra” (104). A este “trofeo” se añade, a principios de 1980, “su nuevo libro, bajo el título de *Crónica de la victoria sandinista*” (104). Cuando El Salvador pasa a un primer plano internacional, Kraus se dirige a ese país; no obstante, el sectarismo de las organizaciones revolucionarias complica su trabajo. Kraus sólo escribe

sobre revoluciones triunfantes, en las que la seguridad del reportero estaba garantizada. Hacerlo sobre El Salvador significaba entrar a los frentes de guerra en condiciones de clandestinidad o arriesgarse a visitar una capital controlada por los escuadrones de la muerte. (110)

Ambas opciones implican el riesgo de morir, por lo que Kraus opta por viajar a otros sitios, en Medio Oriente o Asia, donde es acusado “de infiltrarse en los movimientos revolucionarios para sacar información que luego entregaba a la Secretaría de Gobernación mexicana y, por ende, a la CIA” (111).

Tras el desprestigio, la muerte de los líderes de la revolución abre una nueva posibilidad para escribir sobre El Salvador, pero debe convencer a los sandinistas y a las fuerzas populares salvadoreñas de que los hechos habían sido demasiado crueles y complejos como para contentarse con una explicación general: para él, “una historia novelada sería una manera formidable de hacer comprensible y difundir la versión oficial” (*Diáspora* 119). Su proyecto es pensado como un *best seller* sobre el crimen, siguiendo la “técnica de la novela policíaca, pero con puros hechos reales. Algo semejante a *A sangre fría* de Truman Capote” (*Diáspora* 118). Kraus planea la historia según el planteamiento del suspense; no obstante, insiste en que la versión del partido es la verdad:

su trabajo consistiría precisamente en demostrar que esta verdad era absoluta, hasta en los mínimos detalles. La búsqueda de elementos que determinaran otro enfoque del caso implicaría, además, entrar en contradicción con las FPL, el FMLN y los sandinistas. (*Diáspora* 121)

Su proyecto suscita cierto entusiasmo; sin embargo, el partido le advierte que mejor olvide el tema.

Al final, es de notar que todos los procesos de escritura permanecen inconclusos o son frustrados por diversos motivos; a

Gabriel le faltan recursos, Kraus no tiene el visto bueno del partido y Aragón carece de elementos concluyentes sobre el asesinato de Dalton. Si en *La diáspora* la escritura de la historia se ve frustrada, en *Moronga* la verdad ya ha sido contada y carece de mayor interés, salvo para quienes mantienen un vínculo con ese pasado en conflicto. La frontera entre los hechos y la ficción es porosa, las investigaciones permiten contextualizar y subrayar la inconsistencia de las verdades sobre la violencia de la guerra y los crímenes evocados. El autor participa también de la ambigüedad entre la realidad y la ficción alrededor de la reescritura de la historia; su propia memoria aparece como un marco de escritura ficcional sustentado por diversos elementos de carácter histórico y por su percepción y comprensión de los hechos, sin excluir el olvido, que interviene en el incesante y conflictivo proceso de recuperación del pasado.

4. LA PROLONGACIÓN DE LA VIOLENCIA

Para obtener su trabajo en la universidad, Zeledón sigue una entrevista en la que debe justificar su presencia en Estados Unidos: “¿Por qué te viniste: perseguido político, ¿problemas económicos? —La situación es muy mala allá. No hay empleo ni gobierno. Las maras son las que mandan” (*Moronga* 30). Su respuesta da cuenta de la transformación de la violencia y de los motivos que siguen orillando a los salvadoreños al exilio. Ya no la guerra, sino una forma de violencia endémica ligada al empoderamiento de las pandillas; una violencia cuya influencia desborda el marco nacional para constituir un problema que concierne toda América del Norte: “Al parecer muchos pandilleros habían llegado a Chicago, procedentes de Guatemala, Honduras y El Salvador; comenzaban a organizarse y a moverse por la zona” (*Moronga* 62). El epílogo de la novela sobre el reporte policiaco de un tiroteo en Chicago, en junio de 2010, revela esta transformación de la violencia, la cual Ortiz Wallner analiza e identifica en la escritura del autor: “En el marco de un conflicto armado que se transforma en conflicto social en la época de la posguerra, los espacios de los enfrentamientos cambian tanto como quienes se enfrentan” (2007: 88). Entre los responsables y víctimas figuran narcotraficantes, maras, pero también un ex guerrillero y algunos ex militares. Esta transición se produce al fin de la guerra, cuando a los guerrilleros se les encomienda una nueva misión: “cuidar una plantación de amapolas en el altiplano guatemalteco en la frontera con México” (*Moronga* 69).

Tras el conflicto no hay paz, los guerrilleros se inscriben en otra forma de clandestinidad ligada a la ilegalidad y al crimen organizado, donde la ciudad, según Ortiz Wallner, se convierte en el nuevo espacio de conflicto

de una sociedad civil en ruinas [donde se] muestran las formas en que se han transformado los modos de relacionarse del individuo con el espacio urbano, con sus habitantes, con el Estado, el poder, y con el concepto mismo de ciudadanía. (2007: 89)

La intervención estadounidense también continúa: ya no se trata de apoyar a los militares, sino de combatir el narcotráfico. Treinta años después, la violencia alcanza a Zeledón. Uno de sus contactos, el Viejo, un antiguo ex guerrillero y asesino común que se ha mantenido “activo” durante todo este tiempo, le escribe desde México que “acababa de estar en la zona caliente de Michoacán, donde había la posibilidad de un negocio” (*Moronga* 35). El trabajo implica la compra de armas para un cártel en México a un individuo apodado Moronga, un traficante salvadoreño que tiene un vínculo con las maras. El Viejo también debe liquidarlo. Pese a su insistencia, Zeledón mantiene un código ético y evita implicarse: “Ni narcos ni maras” (70), dice y, posteriormente, añadirá:

—[...] Yo me formé para accionar sabiendo quién era el enemigo. Todo muy claro. Había un sentido, una causa. [...] No es mi rollo matar por dinero, Viejo. Menos por encargo de esa gente. [...]
—¿Y cuál es la diferencia? (*Moronga* 132-133)

La pregunta del Viejo pone en entredicho el fundamento del compromiso revolucionario al poner en un plano de igualdad cualquier expresión de la violencia, sin tener en cuenta su fundamento político o intereses económicos. Pese a que no participa en el trabajo, Zeledón se implica en el tiroteo y cubre las espaldas del Viejo, como una última marca de lealtad entre compañeros. La pregunta del Viejo también termina por desvirtuar el ideal que los personajes de ambas novelas persiguen y aniquila la esperanza de la ansiada transición. Su reencuentro con el pasado se produce en la violencia, como la única forma “de abrirse al futuro” (*Diáspora* 89). Esta premisa de *La diáspora* resuena en la escritura de Castellanos Moya, treinta años después.

BIBLIOGRAFÍA

- Bencastro, Mario: *Odisea del norte*. Houston: Arte Público Press, 1999.
- Bodei, Remo: «Exilés dans le temps: les deux exils», en: Giovannoni, Augustin (dir.): *Écritures de l'exil*. Paris: L'Harmattan, 2006, pp. 13-40.
- Castellanos Moya, Horacio: *Insensatez*. Barcelona: Tusquets, 2004.
– *La diáspora*. Barcelona: Penguin Random House, 2018 [1989].
– *Moronga*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- Latell, Brian: *Castro's Secrets*. New York: St. Martin's Press, 2012.
- Morbiato, Caterina: «La memoria, una diáspora migrante. Entrevista con Horacio Castellanos Moya», *Confabulario*, 8-II-2020, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/la-memoria-una-diaspora-migrante/> (consultado 13-I-2021).
- Ortiz Wallner, Alexandra: «Literatura y violencia: para una lectura de Horacio Castellanos Moya», *Centroamericana*, XII (2007), pp. 85-100.
– *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.
– «Literaturas sin residencia fija: poéticas del movimiento en la novelesca centroamericana contemporánea», *Revista Iberoamericana*, LXXIX, 242 (enero-marzo 2013), pp. 149-162.
- Sáenz Leandro, Ronald: «El eterno retorno a la diáspora de la memoria: *Moronga* de Horacio Castellanos Moya», *Mitologías hoy*, 17 (junio 2018), pp. 345-349.
- Tison, Stéphane: *Comment sortir de la guerre? Deuil, mémoire et traumatisme (1870-1940)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- Warin, François: «L'exil et le retour, schèmes mortifères? Le cas d'Aimé Césaire et Hölderlin», en: Giovannoni, Augustin (dir.): *Écritures de l'exil*. Paris: L'Harmattan, 2006, pp. 193-226.

***La isla de los hombres solos* de José León Sánchez y la cuestión autobiográfico-testimonial**

Jorge Chen Sham

Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua Española
Costa Rica

Resumen: Desde el prólogo autorial y el *incipit*, la novela *La isla de los hombres solos* (1967) problematiza la función del testimonio, al plantear la complejidad temporal de la escritura autobiográfica; la novela posibilita su pacto narrativo bajo la autenticidad y la veracidad del discurso y analiza las capacidades de la autoría con los tópicos clásicos de la *captatio benevolentiae* y la *excusatio propter infirmitatem*. La solicitud, de que se refiera al caso por parte de un auditor/lector interno a la manera de la picaresca, aclara, pues, la perspectiva del testimonio en el que la amplificación del dolor y los sufrimientos colectivos permiten no sólo justificar sino exculparse. Este trabajo planteará los límites de la cuestión autobiográfico-testimonial en la obra seminal del laureado escritor costarricense.

Palabras claves: José León Sánchez, *La isla de los hombres solos*, pacto narrativo, testimonio.

***The Island of the Lonely Men* by José León Sánchez and the Autobiographical-testimonial Question**

Abstract: From the authorial prologue and the *incipit*, the novel *La isla de los hombres solos* (1967) problematizes the function of testimony, since it raises the temporal complexity of the autobiographical writing; the novel makes possible its narrative pact due to the authenticity and the veracity of its discourse and analyzes the capacity of the authorship with the classic topics of the *captatio benevolentiae* and the *excusatio propter infirmitatem*. The request, which refers to the case of an internal auditor/reader in the manner of the picaresque, clarifies, then, the perspective of the testimony in which the amplification of pain and collective suffering allows not only justification but also exculpation. This paper will outline the limits of the autobiographical-testimonial issue in the seminal work of the laureate Costa Rican writer.

Keywords: Jose León Sánchez, *The Island of the Lonely Men*, Narrative Pact, Testimony.

A mi hermano Chema, de quien aprendí, en esa emulación del modelo de la curiosidad, a entrar en ese mundo fascinante de esta novela cuando tenía nueve años y la leí a escondidas.

La cuestión autobiográfico-testimonial, que ronda e impregna el imaginario cultural sobre el cual se legitiman y se autentican las obras narrativas, tiene en la novela *La isla de los hombres solos* (1967), de José León Sánchez (nacido en Alajuela, 1930), un ejemplo paradigmático de cómo la biografía del autor y sus avatares problematizan la situación narrativa de una obra literaria, para que funcione de acuerdo con unas reglas de codificación/ descodificación bien precisas dentro del campo cultural de un país. Los efectos de producción de esta manera de presentar el relato y de marcar la autoría deben analizarse en una novela que, muy temprano, planteaba la cuestión del testimonio en la literatura costarricense, eso sí, a la luz de la verosimilitud a la que responde este efecto de realidad sobre el texto y su autoría.

En su seminal trabajo sobre los modos de inserción de la literatura ante códigos realistas de interpretación en el discurso de la crítica costarricense, Manuel Picado planteaba la prevalencia de la “voz autorial”, la cual despliega la necesidad de “generar mecanismos que hagan creer que el discurso literario no está regido por las leyes propias del simbolismo, sino por las de su referencia (y dependencia) de lo real”¹. En el caso de la filiación y de la identidad, que este tipo de crítica planteaba, la pregunta de quién firma el libro y si éste responde y refleja las vicisitudes de su biografía personal en una suerte de transposición literaria con el mundo de ficción. Tales preguntas dominaban, y todavía lo siguen haciendo, las respuestas inmediatas de los lectores, para que la cuestión del “autor” siga repercutiendo en toda su dimensión humana y social.

En el caso de José León Sánchez, su historia personal está relacionada con un “crimen” abominable para el imaginario costarricense: fue la profanación de la Basílica de Los Ángeles y se perpetró el 13 de mayo de 1950, cuando se robaron las joyas que engalanan la imagen de la Patrona de Costa Rica². El escán-

¹ Picado Gómez, Manuel: *Literatura/ ideología/ crítica: notas para un estudio de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1983, p. 31.

² A sus veinte años de edad, Sánchez fue acusado por su suegro, quien alegó que el mismo José León le entregó el botín de las joyas; en el robo murió un custodio y, para sacarle una confesión, lo torturaron y le tendieron una trampa

dalo fue inmediato en un país en donde tal acto fue catalogado de “sacrilegio” al orden divino. A José León Sánchez lo condenaron luego en 1959 a la reclusión, para pasar 30 años de su vida descontando su pena en el presidio más seguro y abominable del país. Como puede inferirse, José León Sánchez publica su novela antes de que termine su periodo de reclusión, de manera que cargó contra una opinión pública abiertamente desfavorable y reticente a su figura “pública” que lanza su novela en el espacio cultural costarricense, a causa de lo cual debe enfrentarse de otro modo al público, y la prueba está en el paratexto que acompaña la novela. Desde este punto vista, en *La isla de los hombres solos* se despliega tanto la figura de un autor interno como la del editor, los cuales sirven aquí para insertar/neutralizar, paradójicamente, la carga de esa “presencia del autor real” en tanto fuente y garantía del valor del acto de comunicación. Acostumbrados a leer y a interpretar el texto a partir del “hombre de carne y hueso” que escribe la obra literaria dentro de una referencialidad biográfica, nuestro consumo literario, sobre todo en el último tercio del siglo XX en Costa Rica, estaba apegado a la realidad de unos hechos que la novela contaba sin tapujos en una suerte de testimonio de la realidad de las cárceles y del trato inhumano, pues no son el producto ni de la imaginación ni de la fantasía.

Michel Foucault escribió entre 1969 y 1970 un artículo que ha hecho historia sobre el problema de la autoría y que presenta en forma definitiva en la versión de la Universidad Estatal de Buffalo, Nueva York, con el título de «¿Qué es un autor?», el cual se incluye en el volumen *Entre la filosofía y la literatura*³. La pregunta de base sobre la cual parte Foucault nace de esa necesidad imperiosa para el lector de una obra literaria que es de saber quién habla y quién se posiciona así. De esta manera,

obligándolo a firmar una declaración muy alejada de la realidad de las cosas, sensacionalista y que le ganó el ser llamado el “Monstruo de la Basílica”. Lo sentencian y lo trasladan al Penal de la Isla San Lucas, en donde escribe y da forma a su novela-testimonio. A raíz de un recurso de *habeas corpus*, en 1998 la Sala Constitucional de Costa Rica, la Sala IV, se pronuncia sobre su caso alegando él fallas procesales, lo cual permite que, el 14 de octubre de 1999, la Sala III que se dedica a las cuestiones penales lo declare inocente del crimen por el cual lo habían condenado y sea redimido ante la opinión pública costarricense. En internet, el lector que esté interesado en ampliar los hechos y los pormenores del caso de José León Sánchez encontrará profusamente información al respecto.

³ Foucault, Michel: «¿Qué es un autor?», en: *Entre la filosofía y la literatura*. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 133-152.

cuando se presenta un autor con un libro no puede obviarse la posición social ni su estatuto, con el fin de que se visualice su funcionamiento social dentro de tres relaciones, que simplifico y resumo a continuación⁴. En primer lugar, Foucault constataba que el nombre del autor no funcionaba como si fuera una persona ordinaria, porque está en relación con sus capacidades intelectuales, así como la estima y la imagen pública que también ostente en tanto “distinción”; por lo anterior, en segundo lugar, mucho menos podría plantearse la propiedad ni la responsabilidad de su palabra para que genere imputaciones legales o se le atribuya efectos de realidad frente a lo “estético” y lo “imaginario”. Mientras lo que se firma se trate como una “obra de ficción” o, simplemente se caracterice como literatura, la problemática de la atribución de la palabra tiene un uso y una circulación complejas en nuestras sociedades occidentales, para que las motivaciones del autor estén sujetas a códigos de aceptabilidad y a determinaciones culturales. En tercer lugar, Foucault remitía tanto los atributos del autor como su legitimidad al complejo circuito simbólico-comercial en el que funciona el libro y la industria cultural, y, con esta finalidad, problematiza las funciones del paratexto literario, sin el cual éste no puede circular socialmente hablando⁵.

A la luz de lo anterior, la función-autor, para plantearla con más propiedad ahora en el caso de José León Sánchez, muy bien la podríamos resumir desde la perspectiva de Mancha San Esteban de la siguiente manera:

[...] las diferencias en la lectura de una obra no residen en el texto, sino en la función-autor. El nombre del autor aporta una explicación diferente al mismo, en virtud, en este caso, de trayectorias biográficas opuestas (el hecho de que uno sea extranjero y el otro español, etc.). Pero para que la función-autor entre en juego, ese nombre ha de alcanzar un estatuto en una cultura determinada. Ha de ser rescatado del circuito cotidiano para situarlo en otro campo simbólico, al igual que un bidé cambia de estatuto al ser introducido en el espacio del museo ¿Cuáles son los mecanismos por los cuales un nombre ordinario se convierte en el nombre de un autor? ¿Por qué un discurso está dotado de la función-autor y otros desprovistos de ella? Esto sólo puede ser si,

⁴ Y lo hago de esta manera para no hacer un excursus prolijo sobre una propuesta, la de Foucault, de una coherencia y de una pertinencia muy conocida por la crítica literaria.

⁵ Foucault (1999), *op. cit.*, pp. 329-333.

como afirma Foucault, hay un reconocimiento en una cultura determinada.⁶

El hecho de ser un personaje inscrito en la marginalidad, de haber cometido un “sacrilegio” para una Costa Rica fuertemente católica y tradicionalista en la década de los 50 del siglo pasado, comprometió su “figura como autor”, máxime si lo encarcelaron. La opinión pública del país veía en este robo un “acto abominable”, de ahí el calificativo de “Monstruo” con el que sentenciaron muy temprano su “imagen”. Su posterior trayectoria influye sobre la recepción de su novela, para que su biografía deba ser tomada con precaución y, con esta finalidad, el paratexto literario no sólo mediatiza la percepción de la obra, sino también viene al rescate de la función-autor. Este trabajo se ocupará de las relaciones que, en materia de obertura textual, representan siempre la contigüidad textual y pragmática entre el prólogo y el *incipit* de una novela.

1. EL PRÓLOGO AUTORIAL Y SU COMPLEJIDAD TESTIMONIAL

Entrar en esta estrategia de verosimilitud empieza por tomar en consideración ese lugar privilegiado que recentra al paratexto de una novela en tanto lugar en donde ya se impone una cierta programación textual, eso ya es un lugar común de la crítica; pero que en el caso de *La isla de los hombres solos* presentará una cronología conflictiva de la novela. En la nomenclatura de Gérard Genette, se trata de un prólogo autorial, es decir, de la propia mano del escritor, en donde se explica lo que Genette denomina los “thèmes du pourquoi”⁷, para que se desarrollen las funciones de la génesis y las circunstancias de su redacción que marcan un contexto de producción⁸, así como una declaración de intenciones en donde se procura una cierta interpretación por parte del escritor para responder a las inquietudes que se proyectan por parte del lector⁹.

Este «Prólogo del autor a su primera edición clandestina» (firmado por “JOSÉ LEÓN SÁNCHEZ”, y fechado así: “Cárcel

⁶ Mancha San Esteban, Luis: «¿Qué es un autor en el siglo XXI? La disolución de los espacios tradicionales de la legitimación», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41 (2019), p. 136.

⁷ Genette, Gérard: *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987, p. 184.

⁸ *Ibidem*, p. 195.

⁹ *Ibidem*, p. 205.

de Alajuela –25 de enero, 1967”), acompaña la edición publicada. En este prólogo el escritor José León Sánchez confiesa que logró editar su novela en forma casi manual y con circulación clandestina para que acabara en un “autodafé” de censura inquisitorial en su primera versión, pues fue quemada. A la luz de lo anterior, y revisando la cronología, tres fechas se imponen de acuerdo con las condiciones de producción descritas aquí:

- 1) Primero, el traslado en 1950 al Penal de San Lucas, que se anuncia a los convictos y al que despierta como una pesadilla que descubre, retrospectivamente, el joven presidiario y lo autentifica en cuanto protagonista de una sórdida realidad ante su pregunta: “¿Pero en realidad existe un lugar más inhumano, doloroso y horrible que esta penitenciaría?”¹⁰. La expectativa que abre la pregunta es a lo que responde la novela y nos sitúa en el mundo sórdido y sin piedad de la cárcel y del castigo a quien se constituye como un sujeto marginal y condenado por sus actos.
- 2) Segundo, la fecha de la escritura del libro, pues el escritor expone la fecha de término de la obra para el año de 1963; con ello, no sólo atestigua la función autorial, sino también la catártica-terapéutica de la escritura cuando indica que “[d]esde que escribí este libro en 1963, no es sino hasta ahora que lo he vuelto a leer. Sentí la misma angustia” (p. 11). Escribir el libro obedece a un ejercicio de liberación del individuo frente a la cruda realidad del mundo carceral, para que las vivencias de esa experiencia contada traumaticen y provoquen sentimientos de repulsa en el escritor que, al releer, revive su caso personal.
- 3) Tercero, la fecha del 25 de enero de 1967, en la que se firma el prólogo y se revela al lector que es a raíz de la publicación del libro que se vuelve sobre la lectura del manuscrito y se lanzan las siguientes palabras lapidarias: “Efectivamente, San Lucas era para esos tiempos un sitio terrible, que recordar hace volver a sufrir” (2016, p. 11). La función del recuerdo cobra aquí toda su dimensión para que active el sufrimiento del pasado y se plantee no sólo la manera en la que se apropia del

¹⁰ Sánchez, José León: *La isla de los hombres solos*. San José: Asociación Cultural Teatro Espressivo, 2016, p. 11.

pasado¹¹, sino también las condiciones traumáticas del recuerdo:

El recuerdo me ha hecho llorar a veces, ya que estas páginas no son invento. Sentí en mi propia carne el fuego del acero, los largos meses de calabozo, las manos atadas con hierros, el desprecio a mi condición de ser humano.

En el presidio llegué a saber que el hombre puede llegar a descender hasta convertirse en perro o menos que un perro. (p. 11)

Las condiciones de la escritura del libro nacen de un evento traumático y que provoca “angustia” en el espacio del “presidio”, para que la zoomorfización adquiriera la connotación degradativa y reductora de la nimiedad y de la bestialización. Si, como indica Ezquerro, el espacio “est la seconde coordonnée structurale de la narration. L’espace romanesque se définit, en gros, comme le ‘cadre’, ou plutôt les cadres où évoluent les personnages et où se déroule l’action”¹², ese marco del “presidio” al que alude ordena las vivencias, las explica y les da un “marco” de explicación en lo que padece y sufre el personaje en su interior. De esta manera, Bobes Naves tiene razón en plantear la relación co-sustancial entre su percepción, la descripción de acciones y las percepciones sensoriales, por cuanto

[e]l espacio, como el tiempo, puede entenderse como una categoría gnoseológica que permite situar a los objetos y a los personajes por referencias relativas. Es también un concepto que se alcanza mediante percepciones visuales, auditivas, táctiles y olfativas.¹³

Tal y como indica la última cita de la novela, el sufrimiento se experimenta en “[su] propia carne”, en el cuerpo para que deje huellas indelebles en la memoria; su irradiación se produce en ese espacio cerrado que significa el “calabozo” en tanto espacio cerrado, de reclusión, mientras que la falta de libertad se desarrolla en la sinécdoque “las manos atadas con hierros”, expresando la violencia que cosifica y degrada al individuo (“el

¹¹ Robin, Régine: *Le roman mémoriel: de l’histoire à l’écriture du hors-lieu*. Longueuil: Les Éditions du Préambule, 1989, p. 47.

¹² Ezquerro, Milagros: *Théorie et pratique de la fiction*. Montpellier: CERS, 1983, p. 72.

¹³ Bobes Naves, María de Carmen: *Teoría general de la novela: Semiología de “La Regenta”*. Madrid: Gredos, 1985, p. 196.

desprecio a mi condición de ser humano”). La equivalencia entre el presidiario y el “perro” presenta los límites no sólo de la dominación sino también de la deshumanización ante las condiciones de aislamiento y de penurias materiales.

Entonces, la génesis de la novela se encuentra en el impacto de la cárcel tanto en el cuerpo como en el alma del presidiario, mientras que el castigo transita desde sus marcas corporales al espíritu del sujeto que escribe; su revuelta contra esta tortura del cuerpo o rebelión se manifiesta no sólo en la escritura de la novela de José León Sánchez, sino también en ese doloroso proceso de tomar la palabra en contra de la prisión, del aislamiento, del servicio disciplinario y, sobre todo, de los castigos infligidos¹⁴. En este sentido, la persona que habla aquí se identifica en tanto personaje protagónico, es el reo que vivió y experimentó este descenso a los infiernos de la condición humana, para presentarse luego en su función de narrador que escribe la historia y firma, al final del prólogo, como autor. Se trata de la triple referencia que cohesiona el pacto autobiográfico según Philippe Lejeune; su finalidad es doble: a) proporciona una identidad personal y narrativa que cohesiona el relato y le proporciona su veracidad y b) “pon[e] en juego la cuestión de la persona y la cuestión del nombre”¹⁵, de modo que resuena la veracidad de su relato: “no son inventos”, me pasó a mí y yo mismo lo cuento y le doy forma con mi pluma.

Por lo anterior, la experiencia del “presidio” problematiza y funda la coherencia del prólogo autorial, para que la afición y la catarsis sean el producto de los recuerdos vívidos. Pero aquí se impone un problema que tiene que ver con el paso del tiempo, y la percepción del tiempo vivido, lo que en francés se denomina con el término *la durée*, pues contar siempre ha tenido un valor eminentemente temporal y, en este caso, se narran acontecimientos ahora ubicados en un pasado no tan reciente, sino más bien un poco lejano, porque empiezan a ocurrir en 1950. Desde Aristóteles la memoria se relaciona con el pasado y conlleva “la distinction entre l’avant et l’après”¹⁶, así percibida por la conciencia humana y grabada sobre la memoria que la

¹⁴ Foucault, Michel: *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1995, 23ª ed., p. 37.

¹⁵ Miraux, Jean-Philippe: *La autobiografía: Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005, p. 20. Véanse también las reconsideraciones que hace el propio Lejeune posteriormente, en: Lejeune, Philippe: «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique*, 56 (1983) pp. 419-432.

¹⁶ Ricoeur, Paul: *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000, p. 19.

moldea en tanto inscripción y referencia. Tratándose de la acción de recordarse, Aristóteles distingue el simple recuerdo que se produce por una afección y la búsqueda activa del recuerdo; de esta manera, recordarse plantea el problema de la distancia temporal que el acto narrativo intenta resolver y, de este modo, paliar los posibles vacíos, erratas, olvidos u omisiones conscientes o confesadas:

[...] l'acte de se souvenir (*mnemoneuein*) se produit lorsque du temps s'est écoulé (*prin klonistithenai*). Et c'est cet intervalle de temps, entre l'impression première et son retour, que le rappel parcourt. En ce sens, le temps reste bien l'enjeu commun à la mémoire-passion et au rappel-action. Cet enjeu, il est vrai, est quelque peu perdu de vue dans le détail de l'analyse du rappel. (Ricoeur 2000: 22)

Para neutralizar el paso del tiempo, es decir, el año desde que se escribió la novela, 1963, a la publicación en forma de libro, 1967, han mediado cuatro años, lo que se aúna al largo intervalo desde el traslado a San Lucas y las primeras vivencias que datan de su arribo al Penal en 1950. En tal periodo tan largo de gestación y de escritura, los recuerdos pueden olvidarse, los acontecimientos borrarse, los detalles también escaparse y los contornos podrían no ser tan nítidos y claros cuando la memoria, sabemos, es flaca y discriminadora; máxime cuando se trata de una experiencia traumática y, en el dolor y la catarsis, el sujeto intenta, para salir a flote, reconfigurar y reconstruir sin que ello implique que planteemos la falta de verdad. Dicho de otra manera, hay que sujetarse y reforzar la credibilidad y el contrato de la narración. La estrategia utilizada para paliar y, así, asegurarse la coherencia de tal proceso de rememoración se encuentra en la perspectiva autobiográfica asumida en tanto lección de vida, devolviéndonos hacia la experiencia personal y a las pruebas iniciáticas en tanto camino de aprendizaje.

Esta segunda estrategia se dibuja en el mismo prólogo autorial, cuando el protagonista evoca el rescate de un documento valioso para la cuestión de la autenticidad histórica y veracidad documental; el hecho de salvar del olvido y como fuente testimonial para la historia colectiva los anales o las bitácoras del presidio, corresponde a la función de la memoria y la responsabilidad ética del documento histórico:

Trabajaba en una cuadrilla de aseo cuando se nos encargó lanzar al mar un número grande de viejos libracos donde en los penales se van

anotando todo lo que sucede: novedades, castigos, visitas, incidentes, órdenes. Todo. Uno de esos libros llamados de Guardia rescaté de la destrucción y así me fue posible conocer pasajes tremendos de una indiferencia para con el ser humano que parecía increíble.

Si en ese tiempo, 1950, el penal era doloroso, ¿cómo podía dudar de lo que mis ojos estaban leyendo?

Esta historia era necesario contarla para que a nosotros, los hijos de Costa Rica, nos sea imposible olvidar. En 1950 había presos en el penal que tenían más de 28 años de estar ahí. No eran sino remedo de persona.

Me fue fácil reconstruir la historia con toda su intensa tristeza. (p. 12)

La cita es extremadamente larga, pero no he podido cortarla por tres razones. La primera porque muestra el carácter documental desde donde el escritor también parte para sustentar su escrito; es decir, ha podido ejemplificar y verificar con detalles en la información por parte del mismo aparato ideológico represivo, como lo llamaría Louis Althusser, las exacciones y las represalias de otros presos: al caso individual se le agregan otros con la misma intencionalidad: en los libros de "Guardia" se recogen los datos precisos de otros reos, sus casos particulares, en un listado que lleva a pensar y a repertoriar la vida cotidiana: "se van anotando todo lo que sucede: novedades, castigos, visitas, incidentes, órdenes. Todo". En este primer nivel, la autenticidad se fundamenta en los datos que proporcionan los propios victimarios y la autoridad de la cárcel, que dejan anotado sus nombres, datos en forma de una crónica y bitácora. Segundo y tan importante como el anterior, el dolor y el sufrimiento del penal no son una historia individual, sino que incluyen la aparición de otros casos, de otras historias experimentadas por terceros, de manera que su relato no tiene una fuerza individual, sino es la convergencia de una experiencia colectiva. En tercer lugar, sobre el carácter colectivo se erige el deber de memoria y la necesidad de testimonio colectivo; recordemos sus palabras: "Esta historia era necesario contarla para que a nosotros, los hijos de Costa Rica, nos sea imposible olvidar". Olvidar/ recordar se convierten en el par paradigmático que obliga a la posición testimonial. La escritura nace de una responsabilidad ética por parte del sujeto autobiográfico, para que, en su narración no sólo se escuche la de otros, sino que sus palabras adquieran el valor de documento de una época en tanto rescate de la voz de los silenciados y oprimidos en el espacio de

la cárcel. Es decir, *La isla de los hombres solos* se propone como una denuncia y nace del empeño del escritor, José León Sánchez, por dar testimonio fehaciente del tipo “estuve allí, lo vi y también lo viví”, propio de la validez histórica y documental desde la Antigüedad grecolatina. De este modo, al “reconstruir la historia”, sus conciudadanos no se olvidarán de las atrocidades cometidas en el Penal de San Lucas. El deber de memoria pertenece al estadio del “acontecimiento”, la sórdida vida y las exacciones en Presidio, para que el sujeto actúe en tanto ciudadano y ahora convertido en historiador de la colectividad¹⁷.

Por esa razón, el resto del prólogo autorial apuesta por inscribir la función de la autoría dentro de esa necesidad de atestiguar sobre el desprecio humano en la cárcel y de denunciar sobre realidades de miseria y de marginalidad. Esta situación paradigmática de lo que atestigua el sujeto es lo que permite, según Renato Prada Oropeza, la amplificación de ese dolor y ese sufrimiento a una esfera grupal o colectiva, gracias a lo cual la estrategia discursiva imbrica la verdad de quien lo enuncia y lo ha vivido en carne propia y lo escribe para denunciar o testimoniar, poniéndose él mismo en tanto garante y testigo de lo que testifica¹⁸. Y si esto no fuera suficiente, el prólogo autorial introduce dos citas de autoridad para demostrar la credibilidad referencial y testimonial de quien suscribe esta carta de intenciones, que es el prólogo en tanto estrategia paratextual; en principio su utilización obedece a la necesidad de aportar más pruebas a la credibilidad del escritor; pero podría correr el riesgo de producir el efecto contrario, cuando el lector puede estar pensando en la insistencia, innecesaria o excesiva, por parte de la instancia autorial.

La primera cita corresponde al escritor costarricense Anastasio Alfaro (1865-1951) de su libro *Arqueología criminal americana* (1906), de donde extrae un párrafo que aborda las condiciones insalubres en la Isla San Lucas: “Las fiebres palúdicas dañan en tal forma el organismo de los reos, que los que no sucumben en el presidio contraen daños permanentes que los imposibilitan para volver a entrar en el concierto de los hombres libres...” (cit. p. 12). Inmediatamente, el escritor no sólo enjuicia a la sociedad costarricense, sino también se atreve a sacar unas conclusiones de acuerdo con una argumentación que expone un silogismo cerrado, que reproducimos en su conclusión:

¹⁷ Ricoeur (2000), *op. cit.*, p. 334.

¹⁸ Prada Oropeza, Renato: «Constitución y configuración del sujeto testimonio», *Casa de las Américas*, XXX, 180 (1990), pp. 34-35.

Todo en conjunto, hasta el mínimo pensamiento de reo impuesto en estas páginas, forman lo que para mi modesto entender consiste en una tragedia que es ya una enfermedad de la sociedad: el fruto de la indiferencia para con el ser humano encerrado entre las rejas, no importa el lugar o el nombre que lleve la institución penal. (p. 12)

Si quien firma el prólogo venía hablando de las implicaciones de la malaria y el paludismo en la isla, termina haciendo una comparación en relación con la sociedad costarricense, la cual, a su justo entender, está enferma también. La analogía de la cual parte es la siguiente:

enfermedad (malaria)	↔	isla
enfermedad (indiferencia)	↔	sociedad

De manera que intenta saldar las cuentas y enjuiciar a la sociedad costarricense que, en tanto colectivo, lo ha encarcelado y a quien dirige en una última instancia su proceso de enjuiciamiento. La segunda cita remite a un escritor, Ernesto Helio, a quien no hemos podido identificar¹⁹, y pone la siguiente cita con el fin de que sirva para subrayar el contexto de la realidad a la que responde el escritor; es decir, a las condiciones y a la génesis de la escritura: “El escritor siente en sí mismo la paradoja torturante que es ansiar un ideal y encenagarnos en una realidad miserable. Sacudiéndonos en la duda nos asienta en nuestras creencias” (p. 13). La identificación, dentro del tópico de las almas gemelas, pondera la valorización de un afecto y de un pensamiento común y solidario²⁰, pues tiene mucho que ver actualmente no sólo con un intercambio de afectos y de sentimientos, sino también con unas aspiraciones comunes que expresan lazos ideológicos y estilísticos. Así, se plantea la responsabilidad y la función de la escritura, obedece a la necesidad de plantear ese mundo sórdido y deplorable de la cárcel presentado por José León Sánchez, así como a las posibilidades estéticas y filosóficas que ello entraña para quien se esfuerza en tocar fondo sobre esa realidad de la cárcel y verla desde un ángulo no tan halagüeño. Con lo cual y sin tapujos, muestra la finalidad del libro en este cierre del prólogo autorial, ante el compromiso

¹⁹ Sin ninguna posibilidad de rastrear su identidad y su bibliografía, llama la atención que José León Sánchez haya puesto una cita de una persona desconocida, a pesar de nuestros intentos por hacer un seguimiento en internet.

²⁰ Sánchez-Blanco Parody, Antonio: «Una ética secular; la amistad entre los ilustrados», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 2 (1992), p. 113.

del realismo social de escribir la verdad y retratarla de esta manera²¹:

Presento en este libro el San Lucas desde principios de un siglo. El látigo y la cadena retumban sobre la espalda de los reos que se creen muy hombres: los degenerados, los seminiños, y también alcanza a uno que otro inocente.

He querido marcar la personalidad huidiza y terrible de seres encerrados en una isla como fieras.

La finalidad de esta obra no es sembrar la amargura sobre un recuerdo pasado. Es una invitación para meditar en el futuro.

JOSÉ LEÓN SÁNCHEZ

Cárcel de Alajuela -25 de enero, 1967. (p. 13)

Las metonimias “látigo” y “cadena”, propias del espacio de la cárcel, se transforman en sinécdoques del sistema de represivo y de violencia de San Lucas y, de este modo, se vuelven representación de un sufrimiento omnímodo que iguala y estandariza a todos los seres humanos dentro de un espacio que los incuba e irradia sobre ellos su cosificación. Así, esos “seres encerrados” convergen dentro de un confinamiento que los mantiene aislados y separados del resto de la sociedad; la isla no es aquí el lugar utópico o paradisíaco sino un infierno de reclusión, de miseria y de enfermedad, para que se configure esa “personalidad” de “fieras” dentro de la conciencia de estar preso (estar confinado, estar detenido) sin posibilidades de huir o de encontrar la libertad, en esa fundición entre ámbito personal e irradiaciones del entorno espacial:

El espacio lo crea el personaje. Y añadiré ahora: esa creación revela su carácter y es un modo (el espacio) de figuración simbólica. Se busca lo que acaso no existe... la sustancia espacial se relaciona, pues, con el estado de ánimo y con la tensión.²²

Injustamente o no, el prólogo autorial no se pregunta si el individuo es culpable de tal reclusión o de su sentencia, sino

²¹ Según ese compromiso del escritor tal y como lo percibió y lo explicitó el realismo socialista en la década de los 30 y 40 en Occidente, véase al respecto, Aguiar e Silva, Vitor Manuel: *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1979, 3ª reimpresión, p. 94.

²² Gullón, Ricardo: *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1980, p. 24.

más bien culpa a la sociedad costarricense por haber creado un lugar tal en donde se atropellan los derechos humanos; se acaba con la salud de los reos y con sus esperanzas, con el fin de que gane “las pesadumbres y las pesadillas de lo absurdo-cotidiano”²³. Todo el peso del tópico del *locus horridus* se dibuja aquí en este espacio de lucha y de angustia en su enfrentamiento constante contra la isla, los hombres y el sistema represivo, para que se transforme en “lieu de solitude et de combat spirituel [y material]”²⁴, contra un medio hostil y nada hospitalario²⁵.

Por ello, llama poderosamente que toda la insistencia del testimonio del escritor vaya hacia denunciar y recriminar en la línea de la defensa personal y reivindicación de sus congéneres, los que pasaron por la misma prueba y condena, mientras las palabras finales de la cita, con esa apelación al porvenir y a la proyección de la novela: “Es una invitación para meditar en el futuro” (p. 13), redireccionan, para no indicar que neutralizan en parte, la condición autobiográfica y el proceso de sanación de quien suscribe el libro y quiera ahora, pretende desdibujar o retocar el lado de “amargura” que ha realizado sobre esa confrontación de su “recuerdo pasado”. Por lo tanto, en su final, el prólogo encauza el libro hacia la finalidad de saldar cuentas con su pasado en la Isla de San Lucas, en esa especie de nuevo pacto de escritura entre el escritor y sus lectores²⁶, cuyo contrato tiende a buscar que no se repita más esa historia de marginalidad y de represión, con lo cual se posiciona en 1967 con el cierre del Penal de la Isla de San Lucas como un lugar en donde se cometieron crímenes contra los derechos humanos y se explotó a seres humanos²⁷.

²³ Agosín, Marjorie: *La literatura y los derechos humanos: Aproximaciones, lecturas y encuentros*. San José: EDUCA, 1989, p. 15.

²⁴ Renoux-Caron, Pauline: «*Locus horridus, locus orandi*: L'espace désertique dans *La Canción del Gloriosísimo Cardenal [...] San Jerónimo de Fray Adrián de Prado*», en: Peyrebonne, Nathalie/ Renoux-Caron, Pauline (eds.): *Le milieu naturel en Espagne et en Italie: Savoirs et représentations, XVè-XVIIè siècles*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 252.

²⁵ De ahí, esa imagen que encierra el título de la novela (*La isla de los hombres solos*), porque el *locus horridus* se representa siempre como un desierto de seres humanos abandonados a su suerte y, para el Barroco español, éste era un mundo-sepultura.

²⁶ Lejeune (1983), *op. cit.*, pp. 421-422.

²⁷ Cierre que no se logró hasta 1991.

2. EL *INCIPIT*. UN ESPACIO INCÓMODO PARA LA DEFENSA DEL ESCRITOR

Ahora bien, en el *incipit* de la novela, se sigue problematizando la función del testimonio, al plantear las capacidades de la autoría fuera de la dimensión de la escritura del libro. La novela comienza *in media res*, sin que responda a esa retórica de apertura de la que nos habla el relato clásico cuando presenta formalmente al personaje protagonista y se responde a las preguntas ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo? y ¿por qué?²⁸ y, más bien, se inicia con la interpelación por parte de un “narratario” (un destinatario) interno al narrador. La solicitud de que se refiera al caso por parte de quien escucha al protagonista a la manera de la picaresca funda la situación comunicativa de la novela sobre no sólo el tópico de un discurso bajo mandato, propio del nacimiento de la novela picaresca, sino también sobre la necesidad de contar su propia verdad; veamos el *incipit*:

Me dice usted que ya se lo habían contado. Bueno, es cierto que no sé leer ni escribir.

Pero alguna persona tiene que dar a conocer estas penas que le he de ir contando a usted y que irán saliendo poco a poco.

De cosas como un libro no he sabido nunca nada.

Pero sé muy bien hablar y hablar de todo lo que he vivido y siempre lo hago con este tono de penar en mis palabras. En verdad toda mi vida ha sido como esa tristeza que se adivina en los ojos de un grupo de gallinas cuando tienen hambre y está lloviendo y desde hace muchos días han estado esperando que pase ese llover y llover. (p. 21)

Observemos primeramente dos cosas: en la situación comunicativa aparece un destinatario del discurso, un “usted” a quien se dirige el narrador; el verbo utilizado es “contar”, con lo cual se expone el régimen del discurso caracterizado por la oralidad o por la narración oral; lo anterior debe contrastarse frente al prólogo autorial, que se define por la categoría de “libro” y de “obra” escrita. Esto no es un mero detalle, significa una fractura que hay que tomar en cuenta desde el punto de vista narrativo y autorial, dentro de un doble nivel:

²⁸ Duchet, Claude: «Idéologie de la mise en texte», *La Pensée* 215 (1980), pp. 96-97.

Jorge Chen Sham

Sujeto: José León Sánchez	El reo
Estatuto: el escritor	El personaje protagónico
Canal: La escritura	La oralidad
Producto: el libro <i>La isla de los hombres solos</i>	Su historia-testimonio
Destinatarios: los lectores potenciales que lean	"Usted"

De tal manera que, en la confrontación entre el prólogo autorial y el *incipit* de la novela, aparece una contradicción: la función del escritor, quien escribe el "libro" y se presenta como tal, es incompatible con una persona que se identifica ahora, en el inicio de la novela, como analfabeta y sin un mínimo de educación formalizada, mucho menos cuando a un "escritor" se asocia con capacidades intelectuales y un *modus vivendi* que no lo representaría el protagonista; su confesión no deja ninguna duda porque apela a la sinceridad y franqueza: "Bueno, es cierto que no sé leer ni escribir" (p. 21). Respondiendo de esta manera, parece mirar directamente a su interlocutor, proyectando que conoce o responde a quien lo escucha. Es decir, ahora se defiende con nuevos argumentos a una verdad incómoda y que no puede ocultar; el inicio del *incipit* desemboca en el derecho de respuesta a este "usted", que duda de las capacidades del protagonista para transformarse en "escritor". Al reproducir el ámbito de la informalidad de una conversación, en la que el protagonista se defiende y alega la verdad de la narración, se intenta desarticular las reticencias de que el "narratario" (el lector interno o quien escucha al protagonista) haya también escuchado repetidas veces tal "historia" y no le otorgue el crédito y la veracidad requeridas; por lo tanto, el protagonista se esforzará con el reto de contar la singularidad de su caso e intentar atraer la atención de su interlocutor.

El protagonista de la novela, lo hace utilizando los dos tópicos clásicos del discurso; en primer lugar, la *excusatio propter infirmitatem*, en donde el individuo "plaidait son incapacité à le traiter avec tout le talent nécessaire"²⁹, para confesar primeramente que no podría estar a la altura del tema, porque no posee una educación formal o es iletrado ("Bueno, es cierto que no sé leer ni escribir"). En segundo lugar, este tópico está al servicio de la *captatio benevolentiae*; se trata "de valoriser le texte sans indisposer le lecteur pour une valorisation trop immodeste, ou

²⁹ Genette (1987), *op. cit.*, p. 193.

simplement trop visible, de son auteur”³⁰; en este caso, se trata de atraer la atención de su auditor pregonando que su historia nace desde lo más íntimo y personal; recordemos lo que indicaba: “Pero alguna persona tiene que dar a conocer estas penas que le he de ir contando a usted y que irán saliendo poco a poco” (p. 21). La credibilidad se ajusta a criterios de validación, que para Alain Berrendonner desembocan en “l’état de fait résultant de l’activité énonciative antérieure de cet agent vérificateur, sujet capable d’asserter”³¹.

A la luz de lo anterior, todo el *incipit* se construye como un lugar de persuasión y está dominado por justificaciones al derecho de la palabra por parte de quien no la posee: coyunturalmente se trata de un reo, de alguien que ha infringido las leyes (por eso fue recluido en la Isla San Lucas) y, desde el campo de las letras, de quien no sabe ni leer ni escribir pero quiere contar, a pesar de estas limitaciones, su historia. Toda la *captatio benevolentiae* se subordina a esta mala conciencia de transgredir el ejercicio de la autoridad, al tiempo que esta forma de valoración debe hacerse en forma cuidadosa para no indisponer a su interlocutor y poder contar su “historia”. Insistamos, la imagen que el sujeto ofrece de sí mismo es la de una persona humilde y sin estudios: “De cosas como un libro no he sabido nunca nada”. Por lo tanto, opone el saber libresco y la educación formal a su caso personal, que él se propondrá contar con la mayor exactitud y prolijidad; con esta finalidad subraya el dominio de la expresión oral frente al código escrito: “Pero sé muy bien hablar y hablar de todo lo que he vivido y siempre lo hago con este tono de penar en mis palabras” (p. 21). La expresión de los sentimientos y su formulación en “este tono de penar en mis palabras” es lo que marca la experiencia cognitivo-emocional, de modo que la comparación con “los ojos de un grupo de gallinas” desemboca en el relieve cobrado por la mirada y la conmoción:³² de unas gallinas indefensas y de mirada limpia y diáfana.

A la luz de lo anterior, el protagonista se sabe *afectado* por el sentimiento de tristeza y esto incide tanto en la evocación de una situación previa, como en el grado de conciencia que se experimenta ante esa determinada situación hasta que adquiere unos contornos en tanto agente verificador y actor de la histo-

³⁰ *Ibidem*, p. 184, las cursivas son del texto.

³¹ Berrendonner, Alain: *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: Éditions de Minuit, 1981, p. 62.

³² Castilla del Pino, Carlos: *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets, 2000, 3ª ed., p. 23.

ria; es decir, se convierte en objeto de su discurso. Pero el lector desconoce de qué ha tratado previamente su entrevista o diálogo, porque ha sido el tema previo de esta conversación que no se reproduce en la marcha. Ahora bien, tanto el protagonista como su interlocutor saben a qué se refiere con esta comparación entre su “vida” y “la tristeza”; volvamos a subrayar sus palabras: “En verdad toda mi vida ha sido como esa tristeza que se adivina en los ojos de un grupo de gallinas cuando tienen hambre y está lloviendo” (p. 21), para que sea afectado de esta manera, emocional pero también discursivamente. Al respecto indica Carlos Castilla del Pino:

El procesamiento informativo tiene repercusión emocional si y sólo si se acompaña de una serie de connotaciones que el sujeto confiere al objeto y que lo elevan a la categoría de objeto simbólico «personal», biográfico. La memoria juega un papel fundamental en este proceso, porque las connotaciones que atribuimos al objeto proceden de nuestra experiencia biográfica previa, no surgen de inmediato.³³

Este “procesamiento informativo” ya lo ha realizado el sujeto protagonista para que su experiencia y su biografía personal estén interpretadas desde el ángulo de sus sentimientos; y en lo particular, relacionar la “historia” con “la tristeza” es una tarea que le atañe o compete primero al protagonista, para que luego efectúe las necesarias operaciones afectivas y gnoseológicas ante ese manejo y percepción, que primeramente le produce problemas de aceptación y se somatizan casi siempre:

Además, se trata, como ya hemos visto, de «respuestas» a la experiencia, de manera que no se está triste porque notamos los efectos de tristeza [...], sino porque tenemos una experiencia con el objeto que nos depara tristeza, la cual nos pesa, nos impide concentrarnos, atender, recordar lo percibido durante ella, etcétera.³⁴

A este primer estadio o fase de las emociones correspondería el tiempo que tardó en rumiar (permítasenos esta expresión tan contundente), aceptar y reconstruir su “vida” para llegar a la conclusión de su “afectación”. Un segundo estadio es cuando la experiencia emocional ahora se trasvasa en una relación con el objeto, adquiriendo contornos para una interpretación y

³³ *Ibidem*, p. 25.

³⁴ *Ibidem*, p. 25.

construyéndose una “interpretación” sobre aquello que produce no sólo la “tristeza” sino también la amargura de la experiencia carcelaria: los vejámenes y torturas en la Penitenciaría de la Isla San Lucas. La comparación con los “ojos de las gallinas”, desamparadas y sometidas a las necesidades de la naturaleza, equivale a ese primer intento de evaluación y, en tanto *leitmotiv*, alude a sus padecimientos y a la espera continua y respuesta retardada en el tiempo de la vivencia y de los años que han transcurrido hasta la escritura.

Con ello, se profundiza respectivamente en la victimización y en la impotencia ante las inclemencias de la insalubridad y las privaciones. Sus “palabras” traducen así el sufrimiento en una suerte de transparencia de su testimonio personal, con lo cual reafirma su derecho a contar su historia, porque nace de lo más íntimo de su situación personal. La veracidad y la credibilidad de su historia se neutralizan en esa afirmación de que, por tantas veces repetida, se la sabe de memoria, con el fin de asegurarle no tanto la exactitud con una “puntual y verídica historia”, según el clásico lema cervantino relacionado con la verdad histórica, como sus buenas intenciones con respecto a las expectativas ofrecidas a su destinatario. Veamos la continuación de la secuencia inicial, toda vez que el *incipit* es insuficiente para dar cuenta del contraste de los sentimientos de tristeza³⁵, de manera que se hace necesario ampliar sus palabras con la continuación de la novela:

Mil veces yo he contado esta historia.

¡Es que no sé cuántas veces!

Recuerdo que son muchas, y casi ahora la suelo repetir de memoria como si fueran mil letras escritas en uno de esos periódicos de la capital.

Pero nadie antes me ha solicitado que le cuente la historia para dejarla entre las páginas de un libro lleno con todo lo que son mis penas y donde hombres muy sabidos, mujeres bonitas y personas humildes como yo, puedan llegar a saber lo que es la forma de vivir en un lugar donde no hay más que un mar por la derecha; un trozo de mar por allá en frente, mar aquí, a este lado, y un río verde, largo y grande y ancho todo lleno de mar. (p. 21)

La hiperbólica constatación (“Mil veces yo he contado esta historia”) suena a justificación desesperada de una confesión

³⁵ Castilla del Pino (2000), *op. cit.*, p. 26.

(“¡Es que no sé cuántas veces!”), para que se dibujen dos cosas: a) la ausencia de empatía por parte de esas personas a quienes les ha contado anteriormente su “historia” o b) una respuesta infructuosa a sus demandas de comunicación y colaboración en la publicación de su narración. Simplemente nos decantamos por la primera opción: la necesidad de una “escucha” que muestre su identificación y la importancia de su experiencia frente a quienes la hubieran calificado de nimia, sin interés, insignificante, inverosímil, fantasiosa; de ahí la insistencia en que la ha repetido sin cesar. Ahora bien, la pretensión es ahora escribir “la historia para dejarla entre las páginas de un libro”, cosa que no se le había ocurrido antes. Si la memoria funciona como documento que inscribe lo vivido y la talla dejando sus marcas indelebles, esto mejor lo podría realizar lo escrito, cuando la historia pueda pasar de lo contado oralmente hacia “las páginas de un libro lleno con todo lo que son mis penas”.

Este pasaje de la historia de lo oral hacia lo escrito es lo que determina el tópico de la escritura bajo mandato, porque si el personaje protagónico cuenta su historia, lo hace no sólo bajo la obediencia sino por el interés mostrado por el “usted”. El verbo no deja la menor duda, es “solicitar”; responde a unas demandas cognitivas por parte de su interlocutor, interesado en lo que ha vivido el personaje en ese espacio de una isla. Del famoso “caso” del *Lazarillo de Tormes*: “Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso” (1985: 95-96), pasamos a la excepcionalidad de la solicitud en *La isla de los hombres solos*: “Pero nadie antes me ha solicitado que le cuente la historia”. ¿Qué de excepcional o significativo posee esa “historia” para que su interlocutor la considere digna de estampar en un libro, despertando no sólo su curiosidad por parte de un personaje de baja escala social³⁶, sino también su interés de saber sobre sus casos extremos, sórdidos o extraordinarios en la mentalidad aristocrática del Siglo del Oro³⁷?

En efecto, todas las estrategias que fundan un relato picaresco se desarrollan bajo este tópico del mandato y de la obediencia de la escritura, para que las expectativas narrativas y los avances en la progresión de la narración se fundan en esta solicitud y en cómo colmarlas. El hecho de que el protagonista se presente como un analfabeto que no sabe ni leer ni escribir y

³⁶ Toda la tradición picaresca se inaugura bajo este presupuesto de la nimiedad del personaje, véase Rico, Francisco: *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 1976, 2ª ed., p. 22.

³⁷ *Ibidem*, p. 100.

como un reo que ha vivido al margen de la sociedad, caracterizan los impedimentos soterrados para que no pueda convertirse en un escritor. La tradición picaresca desarrolla esta “mala conciencia” de este héroe del/al margen que es el pícaro, banal, disonante, descalificado, que proviene de los bajos fondos³⁸; pero que desea, a través de su relato protagónico, acercarse a la sociedad y reencontrarse con ella. Al respecto, Alicia Yllera ha planteado, en un sugestivo artículo, cómo el anonimato del *Lazarillo de Tormes*, el hecho de que su “autor” no lo publicara bajo su nombre, obedece a la infracción que se estaba realizando al código de escritura de la historia, por cuanto la tercera persona estaba reservada a los grandes héroes y personas virtuosas; sin embargo, *Lazarillo* no tiene este valor social y no puede recurrir a un narrador (cronista o historiador) que lo presente como tal. Solamente de esta manera podría explicarse su vehemencia de representarse él mismo desde el artificio de la primera persona del singular³⁹; el pícaro debía tomar la palabra y narrar su relato desde esa conciencia de la marginalidad y de la exclusión social que caracterizan el género picaresca desde el principio⁴⁰.

Lo mismo le sucede al protagonista de *La isla de los hombres solos*, quien debe encontrar razones para justificar la narración de una “historia” desde ese margen y desde su condición de iletrado, para que resuene la fuerza de su voz forjada en el dolor y enfrentada a los mayores sinsabores. En segundo lugar, desde la función-autor, desmontar las posibles opiniones ulteriores de quien reconozca a él quien ha cometido el sacrilego robo de la Virgen de los Ángeles, y acepte un relato que lo exculpa en parte y apela a sus vicisitudes e infortunios, según la expresión de los trabajos y los días ingratos que experimenta el ser humano en su peregrinaje terrestre a causa de “los presupuestos de laboriosidad y sufrimientos constantes”⁴¹. Sobrepasar esa expe-

³⁸ Bertin-Élisabeth, Cécile: «Le pícaro: héros de la marge ou héros d’un nouveau centre?», en: Bertin-Élisabeth, Cécile (ed.): *Les héros de la marge dans l’Espagne classique*. Paris: Les Éditions Le Manuscrit, 2007, p. 27.

³⁹ Yllera, Alicia: «La autobiografía como género renovador de la novela: *Lazarillo*, *Guzmán*, *Robinson*, *Moll Flanders*, *Marianne* y *Manon*», 1616, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4 (1981), p. 178.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 182-183.

⁴¹ Egido, Aurora: «Los trabajos en *El Persiles*», en: Villar Lecumberri, Alicia: *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003. Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004, p. 31.

riencia traumática es el primer paso para contar “la historia”; el segundo es enfrentar a esa enésima oportunidad de contar ante quien sí lo quiere escuchar y le aconseja la publicación en forma de libro. Cobran aquí vital importancia las explicaciones de lo padecido en tal experiencia, el estar rodeado de agua en tanto lugar de una prueba y de un aprendizaje de vida. Y es que este “lugar”, de oprobio, de sufrimientos y de exacciones, se configura no tanto como la isla paradisíaca sino como el espacio de soledad y de incomunicación, para que la perspectiva de lo autobiográfico se encuentre adjetivado por la asfixia y el encierro claustrofóbico; de ahí la profunda fuerza de su relato basado en su condición de reo.

3. LOS LÍMITES DE LA PALABRA, ¿UNA AUTOBIOGRAFÍA O UN TESTIMONIO? (CONCLUSIONES)

Del prólogo autorial a la secuencia inicial de la novela, *La isla de los hombres solos* dibuja un espacio comunicativo de una alta tensión narrativa, cuando la autoafirmación de la figura del escritor choca con la del personaje protagonista del *incipit*, quien se presenta como un analfabeto pero que tiene unos grandes deseos inmensos y bien justificados de contar su “historia” y, por primera vez, encuentra a alguien que lo escuche sinceramente. Todo lo anterior, ya sea en forma testimonial (por el relato del reo que sabe también reproducir unas vivencias que también son colectivas porque las adscribe a una pertenencia colectiva), ya sea por el canal ficcional (de la novela picaresca, ante unas condiciones de marginalidad y de inferioridad que deben vencerse también), justifica la problematización de la palabra en ese paso de lo oral a lo escrito y conlleva, principalmente la superación personal y la *captatio benevolentiae* para que su relato sea puesto en forma de libro, a pesar de sus obvias y conocidas limitaciones que están en la memoria de los costarricenses.

Dubitativo y con la mala conciencia de quien se ve en y desde el margen, esta posición choca con la reivindicativa y defensiva del prólogo, en donde el escritor enarbola la función de que su libro es una denuncia y un testimonio, cuando amplifica el dolor y el sufrimiento a una situación colectiva, vivida y también experimentada por otros muchos reos que estuvieron en la Penitenciaría de la Isla de San Lucas. La necesidad de escribir “sus penas” y acabar con la “tristeza” de su experiencia individual, las cuales lo han traumatizado, empieza por esa posibilidad actual y presente, y por lo tanto nueva y empática, porque

anteriormente no había encontrado un verdadero interlocutor que le diera su lugar; es decir, a través de este primer “escucha” que lo humaniza y al mismo tiempo se solidariza con su caso personal, nos invita él mismo a tomar una posición. Si lo encuentra en este “usted”, confidente y escucha que lo incita y le solicita que escriba su relato de vida, es porque piensa del interés y el valor que su relato puede adquirir y poseer. Este trabajo ha planteado, entonces, los límites de la cuestión autobiográfico-testimonial en la novela inaugural de José León Sánchez, para que el texto plantee, en su desarrollo ulterior cuando se sigue la lectura sintagmática y la progresión del relato, los límites de la palabra entre una autobiografía y un testimonio colectivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agosín, Marjorie: *La literatura y los derechos humanos: Aproximaciones, lecturas y encuentros*. San José: EDUCA, 1989.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel: *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1979, 3ª reimpresión.
- Anónimo: *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Gredos, 1985, 14ª ed.
- Berrendonner, Alain: *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: Éditions de Minuit, 1981.
- Bertin-Élisabeth, Cécile: «Le picaresque: héros de la marge ou héros d'un nouveau centre?», en: Bertin-Élisabeth, Cécile (ed.): *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*. Paris: Les Éditions Le Manuscrit, 2007, pp. 25-37.
- Bobes Naves, María de Carmen: *Teoría general de la novela: Semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos, 1985.
- Castilla del Pino, Carlos: *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets, 2000, 3ª ed.
- Duchet, Claude: «Idéologie de la mise en texte», *La Pensée*, 215 (1980), pp. 95-107.
- Egido, Aurora: «Los trabajos en *El Persiles*», en: Villar Lecumberri, Alicia: *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003*. Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 17-66.
- Ezquerro, Milagros: *Théorie et pratique de la fiction*. Montpellier: CERS, 1983.

- Foucault, Michel: *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1995, 23ª ed.
- «¿Qué es un autor?», en: *Entre la filosofía y la literatura*. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 133-152.
- Genette, Gérard: *Seuils*. París: Éditions du Seuil, 1987.
- Gullón, Ricardo: *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1980.
- Lejeune, Philippe: «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique*, 56 (1983), pp. 419-432.
- Mancha San Esteban, Luis: «¿Qué es un autor en el siglo XXI? La disolución de los espacios tradicionales de la legitimación», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41 (2019), pp. 133-152.
- Miroux, Jean-Philippe: *La autobiografía: Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Picado Gómez, Manuel: *Literatura/ ideología/ crítica: notas para un estudio de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1983.
- Prada Oropeza, Renato: «Constitución y configuración del sujeto testimonio», *Casa de las Américas*, XXX, 180 (1990), pp. 29-44.
- Renoux-Caron, Pauline: «*Locus horridus, locus orandi*: L'espace désertique dans *La Canción del Gloriosísimo Cardenal [...] San Jerónimo de Fray Adrián de Prado*», en: Peyrebonne, Nathalie/ Renoux-Caron, Pauline (eds.): *Le milieu naturel en Espagne et en Italie: Savoirs et représentations, XVè-XVIIè siècles*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 241-262.
- Rico, Francisco: *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 1976, 2ª ed.
- Ricoeur, Paul: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- Robin, Régine: *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Longueuil: Les Éditions du Préambule, 1989.
- Sánchez, José León: *La isla de los hombres solos*. San José: Asociación Cultural Teatro Espressivo, 2016.
- Sánchez-Blanco Parody, Antonio: «Una ética secular; la amistad entre los ilustrados», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 2 (1992), pp. 97-115.
- Yllera, Alicia: «La autobiografía como género renovador de la novela: *Lazarillo, Guzmán, Robinson, Moll Flanders, Marianne y Manon*», 1616, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4 (1981), pp. 163-192.

Dulce aroma de café:

un recorrido culinario por Costa Rica de la mano de los poetas

Jorge Chen Sham y Julieta Dobles

Josefa Lago Graña

University of Puget Sound
Estados Unidos

Mayela Vallejos Ramírez

Colorado Mesa University
Estados Unidos

Resumen: Los poetas costarricenses contemporáneos Jorge Chen Sham y Julieta Dobles Yzaguirre llevan al lector de viaje por Costa Rica, pintando la naturaleza, las costumbres y la idiosincrasia del tico a través de la presentación de lugares, sensaciones y alimentos típicos del país. De estos últimos, el café es un producto central en la identidad histórica y cultural costarricense, y a esta deliciosa bebida le dedica Chen Sham el poema «El café recién chorreado en Cervantes» en la colección *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos* (2015). Dobles, por su parte, ofrece al lector «Aromas de café» en su libro *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria* (1997). Este artículo explora los aspectos culturales y sociales del consumo de café en este país centroamericano, por medio del análisis de estos dos poemas de Chen Sham y Dobles.

Palabras claves: Café, sociabilidad, poesía costarricense, Jorge Chen Sham, Julieta Dobles.

Sweet Aroma of Coffee: A Culinary Tour of Costa Rica by Poets Jorge Chen Sham and Julieta Dobles.

Abstract: Contemporary Costa Rican poets Jorge Chen Sham and Julieta Dobles Yzaguirre take the reader on a journey through Costa Rica, painting the nature, customs, and idiosyncrasy of the Tico through the presentation of places, sensations, and typical foods of the country. Among the latter, coffee is a central product in the Costa Rican historical and cultural identity. Chen Sham devotes the poem «Freshly Brewed Coffee in Cervantes» to this delicious drink in his collection *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos* (2015), while Dobles invites us to taste it in «Aromas of Coffee» in her book *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria* (1997). This article explores cultural and social aspects of coffee consumption in this Central American country by analyzing these two poems by Chen Sham and Dobles.

Key Words: Coffee, sociability, Costa Rican poetry, Jorge Chen Sham, Julieta Dobles.

1. INTRODUCCIÓN: EL CAFÉ EN COSTA RICA

Cada mañana, en cualquier parte del orbe, alguna persona se despierta con el aroma del café y con los deseos de saborear el amargo dulzor de esta energética bebida. Efectivamente, el café es una de las infusiones más populares del mundo. Los consumidores raramente se paran a pensar en sus orígenes, tal vez porque ha sido adoptado por todas las culturas, que se han adueñado del mismo. Los estudiosos de este producto concuerdan que no hay documentos exactos que muestren su lugar de origen, aunque se reconoce a Etiopía como el primer lugar donde se descubrieron sus características. Se cuenta que unos pastores, observando la euforia de las cabras que comían los frutos, empezaron a mostrar interés en las propiedades de esta planta. No es hasta el siglo XV que se encuentran los primeros registros del café como bebida en algunos monasterios sufistas de Yemen. De esta manera se distribuyó por todo el mundo islámico, no sin que esta bebida encontrara oposición porque se le daban características mágicas y hasta diabólicas.

Ya para el siglo XVII el café se encontraba en Europa, donde se desarrolló un buen mercado, especialmente entre Venecia y el norte de África. De Europa comenzó a distribuirse a las Américas, adonde llegó a través de la isla de Martinica en las Antillas. En 1808, Tomás Acosta lo introdujo en Costa Rica y este evento cambió radicalmente la vida agrícola y sencilla de los costarricenses. Antes del inicio del cultivo del café, Costa Rica era la provincia más pobre de la capitanía de Guatemala, tal como indica Oscar Arias: "La miseria fue, como ha podido observarse, fruto de todos los días hasta la aparición del café"¹. Por su condición económica tan pobre, la región sólo tenía un pequeño volumen de exportación de algunos productos, principalmente a Panamá, aunque ya importaba café de Cuba para el consumo local, porque los españoles que llegaban, quienes ya se habían aficionado a su consumo, empezaron a importarlo y finalmente iniciaron su producción. El cultivo del café para la exportación y sus consecuentes beneficios trajo consigo un cam-

¹ Arias, Oscar: *Grupos de presión en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1971, cit. en: Jiménez Castro, Álvaro: *El café en Costa Rica. Gran modelador del costarricense*. San José: EUCR, 2013, p. 15.

bio importante en la economía costarricense, ya que convirtió a esta provincia en una región próspera y los ayudó a salir de su estado de pobreza, como indica Jiménez Castro: “Este cultivo cambia las circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales del país, y fortalece el régimen de la pequeña propiedad”².

Costa Rica fue el primer estado de Centroamérica que sembró café de forma comercial y el primero en establecer una floreciente industria cafetalera. Los gobiernos locales instaron a que los campesinos cultivaran café y muchos de los terrenos se obsequiaron y otros se vendieron en pequeñas parcelas, lo que resultó en una caficultura representada por la pequeña propiedad³. Es en ese momento que se crea la figura del campesino cafetalero dueño de sus tierras. La gran expansión cafetalera generó enormes ingresos económicos para el país, creando en el costarricense ese orgullo nacional por el café como el “grano de oro” de los ticos, nombre acuñado a fines del siglo XIX. La exportación del café también propició una apertura hacia Europa, lo que cambió muchos hábitos sociales, además de que permitió la importación de artículos de consumo, utensilios y maquinarias de Inglaterra y Alemania⁴.

La expansión cafetalera en Costa Rica es contraria a lo que sucedió en El Salvador y Guatemala, donde los dueños de los cafetales eran grandes terratenientes y apenas había pequeños productores. Mientras en la mayor parte de Latinoamérica los grandes terratenientes terminaron absorbiendo los terrenos de los pequeños propietarios, en Costa Rica esto ocurrió en menor escala. Carlos Monge Alfaro indica que la “tendencia igualitaria sufrió algunas alteraciones como consecuencia directa del desenvolvimiento de las actividades agrícolas mercantiles, pues la industria del café proporcionó ganancias a aquellos grupos o familias que se dedicaban al negocio de la exportación”⁵. La brecha entre pequeños finqueros y grandes cafetaleros ocurrió cuando los pequeños productores fueron obligados a vender su cosecha a precios muy bajos a los beneficiadores exportadores, que procesaban y luego exportaban el producto final, ya que los pequeños propietarios no tenían los medios (la maquinaria y los contactos mercantiles) para hacerlo. Tal como señala Lowell Gudmundson:

² Jiménez Castro (2013), *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 24.

⁴ *Ibidem*, pp. 396-397.

⁵ Monge Alfaro, Carlos: *Historia de Costa Rica*. San José: Librería Trejos, 1982, p. 225.

Josefa Lago Grañal/ Mayela Vallejos Ramírez

El café y sus transformaciones [...] alteraron radicalmente la productividad material de la sociedad, su racionalidad situacional, y el significado de la riqueza y la pobreza, la tierra y el trabajo, el capital y el comercio.⁶

Esta transformación significa que para muchos campesinos que perdieron sus tierras, el cultivo del café se convirtió de un trabajo familiar en trabajo de mano de obra:

El enriquecimiento de las familias trajo por consecuencia el paulatino despojo territorial a los pequeños propietarios. De esa manera, estos pequeños propietarios se convirtieron en la mano de obra que los grandes cafetaleros necesitaban.⁷

De ahí surge la figura del peón, el campesino sin propiedad, que debe trabajar para el terrateniente. La construcción del ferrocarril a Limón en la década de 1870 precipitó la expansión del café y los cambios en la estructura socio-económica del país. En la primera mitad del siglo XX, la producción de café se vio afectada por las guerras mundiales y la gran depresión. Los precios cayeron, las exportaciones disminuyeron, y se volvió a una economía de subsistencia. La mejora del mercado que comienza en la segunda mitad del siglo XX trae una nueva época de bonanza. Se establecen convenios internacionales para la exportación del café, que dejan el producto a merced del mercado internacional y los precios dictados por las grandes empresas multinacionales, de manera que en esta nueva normalidad las oportunidades y la riqueza se reparten de manera radicalmente desigual. En épocas más recientes cabe destacar la creación de cooperativas cafetaleras, que empezaron a formarse para hacerles frente a las crisis económicas y al dominio de las grandes empresas cafetaleras que dominaban el mercado:

El inicial éxito, o fracaso, del movimiento cooperativo dependía casi por completo de su capacidad de adquirir plantas de beneficio y com-

⁶ Gudmundson, Lowell: *Costa Rica antes del café*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2010, p. 85.

⁷ Monge Alfaro (1982), *op. cit.*, p. 225.

petir con los beneficiadores particulares para atraer socios con mejores condiciones y precios.⁸

A pesar de que el impacto económico del cultivo del café ya no es tan significativo hoy como lo fue hace un siglo, “el grano de oro de los ticos” continúa siendo un producto clave en la representación de la identidad cultural y nacional costarricense. Como símbolo, el café con frecuencia aparece plasmado en la literatura, el arte, la música y la poesía, como veremos. Y por supuesto, el consumo de esta deliciosa bebida, junto con sus dulces acompañamientos, es un acto de sociabilidad fundamental en la vida familiar y comunitaria en toda Costa Rica. Además, al no ser un alimento de subsistencia, puede ser visto casi exclusivamente desde una perspectiva social más que biológica:

El consumo del café trasciende a la esfera pública para determinar las dinámicas sociales que se desarrollan en torno a su ingesta e identificar su influencia en la construcción de los procesos de sentido de pertenencia compartido entre los costarricenses.⁹

Efectivamente, la pregunta común “¿quieres una tacita de café?” no sólo lleva consigo un acto alimenticio sino implica conversación, diálogo, camaradería, una forma de revivir momentos importantes, afirmar amistades, compartir conversaciones y anécdotas. En ese sentido, la comida se puede ver como acto social que refuerza la identidad nacional y de grupo, o una forma de

traducir el mundo mediante los símbolos culinarios de sus fiestas, de los espacios para el consumo y la sociabilidad, de las distinciones de género o de clase, del comportamiento de los consumidores y sus dispares hábitos alimentarios.¹⁰

⁸ Gudmundson, Lowell: *Costa Rica después del café*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2018, p. 104.

⁹ Vega Jiménez, Patricia: «Cafeterías josefinas: cultura urbana y sociabilidad», *Revista de Historia de América*, 131 (2002), p. 81.

¹⁰ Amaya-Corchuelo, Santiago (et al.): «Placer, salud y sociabilidad. El hecho alimentario a través del jamón ibérico», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXXIII, 2, (2018), p. 426.

2. EL CAFÉ EN LA POESÍA COSTARRICENSE

Dos poetas costarricenses contemporáneos, Jorge Chen Sham en su colección *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos* (2015) y Julieta Dobles Yzaguirre en su libro *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria* (1997), llevan al lector de viaje por Costa Rica, pintando la naturaleza, las costumbres, y la idiosincrasia del tico a través de la presentación de lugares, sensaciones, y alimentos típicos del país. Ambos poemarios constituyen una declaración de amor profundo por la patria por parte del yo lírico, y ello los lleva a ensalzar sus vivencias y emociones. Tanto Chen Sham como Dobles presentan un recorrido por las distintas regiones del país y ofrecen un retrato de sus gentes, celebrando aspectos culturales, lugares, fiestas y comidas típicas costarricenses. El poemario de Chen Sham lleva al lector a los volcanes Irazú y el Arenal, a los pueblos de Santa Cruz, Alajuela, Cervantes y Turrubares, a las playas de Puntarenas y Limón y a los canales de Tortuguero. Dobles, además de frutas y comidas, dedica poemas a los ríos que atraviesan la geografía de Costa Rica, a los volcanes que irrumpen en sus bosques, a las plantas que los adornan, como las veraneras y las palmeras, y a lugares significativos como Guanacaste, Puerto Limón y San Pedro de Montes de Oca. Entre algunas diferencias importantes entre los dos poemarios hay que destacar que el de Chen Sham es un libro de viajes: nos cuenta de los diferentes sitios que ha visitado y las experiencias que él ha tenido en esos lugares y cómo lo han marcado. El énfasis está centrado en la vivencia del poeta. Mientras que Chen Sham evoca lugares reales situados en la geografía de la nación, el recorrido de Dobles es más mental que físico y evoca aspectos idiosincráticos del ser nacional a través de los lugares en los que se detiene. Dobles manifiesta su compromiso con la patria, ya que los aspectos socio-políticos toman el protagonismo por encima de la experiencia personal de la voz poética.

De los alimentos explorados en los poemarios de Chen Sham y Dobles, el café ocupa un lugar central, como le corresponde por su importancia en la identidad histórica y cultural costarricense. A esta deliciosa bebida le dedica Dobles el poema «Aromas de café». Chen Sham, por su parte, ofrece al lector «El café recién chorreado en Cervantes». Este ensayo se concentra en el análisis de estos dos poemas, en los cuales los poetas hacen un canto al café desde perspectivas muy únicas y personales. En el poema «El café recién chorreado en Cervantes», Chen Sham se enfoca en los aspectos sensoriales y la evocación

de la escena filtrada a través del recuerdo del yo poético, y se concentra en la percepción y degustación de la experiencia del café como bebida. El poema de Dobles «Aromas de café» también se enfoca en el aspecto socializador del café, que invita a conversar con los amigos y es la excusa para reunirse. Sin embargo, ese poema desarrolla además otros aspectos fundamentales del impacto social y político del café, ya que evoca los conflictos generados por la industria cafetalera: mientras que la bebida evoca unión y comunidad, la industria que la produce ha traído división y desigualdad al país.

3. *POR COSTA RICA DE VIAJE: SUS TRÍPTICOS* DE JORGE CHEN SHAM

La colección *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos* (2015) consiste en once poemas, y cada uno de ellos está fraccionado en tres partes que se complementan entre sí, instaurando una unidad temática. El primer poema del tríptico plantea los elementos anticipatorios a los eventos que se van a desarrollar en el segundo poema. Esta parte es el corazón del poema, que inscribe los aspectos más sobresalientes de los eventos que comparte con el lector. Culmina con la tercera parte, que recoge a modo de conclusión las últimas reacciones de la voz poética a lo acontecido. Aunque la construcción es diferente al tríptico pictórico, donde los laterales son de menor tamaño con relación al panel central, sí conservan éstos su esencia de complementarlo. Estos poemas laterales abren y cierran el poema central y crean un verdadero tríptico que esboza con sus palabras los diferentes sucesos.

El elemento pictórico está latente en cada uno de estos poemas, creando en el lector una pintura imaginaria de todos los sitios que el poeta ha visitado y que quiere compartir con su público. En este poemario de Chen Sham, la voz poética funciona como un espectador que contempla su entorno, rememora los sitios visitados para revelar con palabras sus pensamientos y su emoción de lo experimentado. El poeta pasa de una actitud contemplativa a la acción, al reconstruir por medio de sus versos la experiencia vivida. Concretamente, en este poemario, ese proceso de reelaborar el mundo que lo rodea juega un papel fundamental, lo cual nos acerca a la concepción de la poesía del Romanticismo, en el que entendían la naturaleza como un gran cuadro:

Una de las características sobresalientes del Romanticismo es el hecho de buscar refugio en la naturaleza que toma dos formas. La primera podemos llamarla personal, y se encuentra cada vez más fuerte en Rousseau, Wordsworth, Lamartine y Byron. La segunda forma de “vuelta a la naturaleza” se manifiesta en la búsqueda de paisajes exóticos, sus representantes son Bernardin de Saint Pierre y Chateaubriard.¹¹

En esta relación con el medio ambiente, la función del poeta era captar, ver, oír y sentir ese gran espectáculo que representaba la naturaleza misma. De ahí que la imaginación en los poetas románticos jugara un papel fundamental porque permite al poeta expresar sus emociones más profundas relacionadas con situaciones comunes de la vida, como es el caso de este poemario, ya que su interés recae en ese deseo por enaltecer los paisajes maravillosos de su tierra natal. Es notable en la poesía romántica, especialmente en la hispánica, ese deseo por ensalzar la patria, como se puede ver en José María Heredia que, a diferencia de los europeos, aprecia la riqueza de su propia tierra. Chen Sham se aproxima más a esta segunda forma que menciona Menton, porque tiene ese deseo por mostrar lo exótico de la naturaleza. Al igual que Heredia, desea compartir con su lector la belleza de su patria y el orgullo que siente por lo propio.

Por Costa Rica de viaje: sus trípticos invita al lector a ser parte de un mundo pedestre, sencillo, habitado por seres humanos comunes y corrientes que disfrutaban tanto como el yo poético de las bellezas naturales que le rodean. Para ello recrea escenas vividas, en forma de un cuadro de costumbres que presenta paisajes, personajes y actitudes que definen la idiosincrasia local. La melancolía en estos poemas se plantea por medio de las añoranzas de lo vivido, que permiten que la voz poética enuncie con gran ternura sus recuerdos, porque su papel individual es puntualizar lo vivido y a la vez compartirlo con sus coterráneos. Se respira una gran sensibilidad en estos poemas porque “when the sensitive heart turned inwards to contemplate itself it became increasingly conscious of its own melancholy”¹². En resumen, el poeta, a través de sus recuerdos y las técnicas discursivas, logra reconstruir e inmortalizar las experiencias vividas por medio de sus versos. Aún más, el poeta no sólo logra captar las imágenes de los diferentes paisajes de los lugares visitados, sino que va más allá, creando en la mente de

¹¹ Menton, Seymour: «Heredia, introductor del Romanticismo», *Revista Iberoamericana*, XV (1949), p. 83.

¹² Furst, Lilian: *Romanticism*. Norfolk: Cox and Wyman, 1971, p. 25.

sus lectores, por medio de la sinestesia y la precisión de las descripciones, retratos efectivos de lo experimentado. Es patente que Chen Sham impone sus propios sentimientos cuando representa en sus poemas las experiencias vividas. El objetivo principal del poeta fue escoger situaciones de la vida común y corriente y relacionarlas o describirlas con un lenguaje sencillo y coloquial pero poderoso a la vez, para lograr que un contexto ordinario se convirtiera en algo bucólico. Esta técnica ha logrado crear imágenes sumamente coloridas que hacen que el receptor las asocie con circunstancias similares o estados emocionales excitantes. Por lo tanto, los poemas pueden ser interpretados por la realidad insinuada o por la imaginación, producto de las excelentes imágenes creadas en cada uno de estos poemas que han logrado transformar la pluma en un hábil pincel que convierte cada poema en un lienzo pletórico de imágenes de la realidad, como se puede observar en el poema analizado en este trabajo.

Cuatro poemas de la colección hacen referencia a la comida como un elemento importante de la experiencia personal de la voz poética en su percepción del paisaje cultural de los lugares visitados en este viaje imaginario. En «Serenata bajo la luna de Santa Cruz», la voz lírica hace alusión a platillos típicos de la zona, como el pozole, los gallos de lengua, y también el famoso vino de coyol, que “engrandece la esplendidez de la noche”¹³. Por otro lado, en el último poema del tríptico de «Algarabía en el mercado de Alajuela», la voz poética invita al lector a disfrutar con él la sección de soditas del mercado. El menú es extenso y exquisito, e incluye “sopa de mondongo, casado con pescado, / ceviche de plátano...”¹⁴, además de “un batido de papaya con leche”, “un gallito de carne y una taza de café”¹⁵, para terminar degustando una deliciosa olla de carne. El poema «El vigorón del paseo de los turistas», por su parte, destaca este famoso plato que venden mayormente las vendedoras nicaragüenses en el malecón de Puntarenas. Se describe con maestría la composición de este exquisito manjar hecho con repollo avinagrado, tomate, yuca, “para rematar con el chicharrón crujiente”¹⁶, platillo que degusta el yo poético con gran entusiasmo.

¹³ Chen Sham, Jorge: *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2015, p. 23.

¹⁴ *Ibidem*, p. 29.

¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹⁶ *Ibidem*, p. 37.

A. «EL CAFÉ RECIÉN CHORREADO EN CERVANTES»

Mientras que los poemas arriba mencionados resaltan la importancia de algunos alimentos para la identidad regional de lugares de la geografía costarricense como Santa Cruz, Alajuela, y Puntarenas, el poema «El café recién chorreado en Cervantes» se centra en este producto que es fundamental para la esencia del costarricense y su identidad nacional y cultural. Como en la mayoría de los poemas de esta colección, el uso de la sinestesia está presente desde el título del poema, creando en el lector la experiencia olfativa que produce el aroma del café recién hecho, que en este caso ha sido preparado a la usanza tradicional costarricense usando el típico chorreador de café. La primera estrofa del poema nos pinta una atmósfera brumosa y fría que se encrucece con la lluvia tupida, que es típica de la zona de bosque nuboso donde se encuentra el poeta:

El invierno con su fría bruma
atempera al que pide posada,
cuando la luna aún no llega
y la lluvia recrudece.
Las piedras y el barro circundan,
el silencio hace amistad con el viento;
este último se cuela parsimonioso
para que reciba a los sedientos
de una tarde que no quiere aún dormirse¹⁷

El yo lírico hace referencia a términos como “amistad”, “posada” y “sedientos”, refiriéndose a los viajeros que llegan buscando una bebida, pero también el deseo de compartir una amena conversación con los amigos, de ahí la referencia a la “tarde que no quiere aún dormirse”. La primera parte del poema, por medio de las imágenes y las personificaciones del viento y de la tarde, crea el ambiente oportuno para la segunda parte, en la que el yo lírico insinúa la necesidad de alguna bebida caliente que reviva los huesos y el alma, como excusa para el acto social. De repente, como una especie de encantador, lanza un conjuro para que florezcan tanto los alimentos deseados como “el calor humano” resultante de la sociabilidad del momento, reforzando el elemento social y hedónico del deseo por el placer de alimento y compañía:

¹⁷ *Ibidem*, p. 17.

Los huesos quieren el abrazo hogareño,
quieren el calor humano en las molduras del alma.
¡Qué se haga el deseo maravilloso
de la lumbre y de los alimentos celestiales!¹⁸

Con esta invocación se adentra a la segunda parte, que es el corazón del poema. Es la gran metáfora alrededor de la cual se ha tejido toda esta exhortación a degustar una deliciosa taza de café. En estos versos observamos el uso de la personificación para plantearnos una sensación que todos hemos experimentado en algún momento. Esto nos acerca al hablante poético provocando en nosotros también ese deseo de saborear una rica tortilla con queso acompañando el añorado café. A la vez utiliza el epíteto para describirnos al compasivo camarero que, como una especie de dios bondadoso, se dedica a saciar el hambre de los que han entrado en su recinto:

Café con tortilla de queso
empieza a gritar el estómago vacío
al misericordioso salonero que nos recibe.
En el salón medio-vacío de hambres y esperas,
los recién llegados se acomodan ardientes,
mezclándose con la melancólica tarde.
Huele a café recién chorreado en otras mesas,
mientras nosotros inventamos
las esperanzas de alquímicos colores,
de nieves-postres en precipitadas delicias.¹⁹

Lévi-Strauss identificó la comida como un campo fundamental de investigación mediante el que la cocina se convierte en lenguaje para expresar su estructura inconsciente²⁰, mientras que Amaya-Corchuelo explicó que la forma en que las normas y las gramáticas de la cocina, que vinculan texturas, sabores en platos y preparaciones, dan sentido social al comer²¹. Otros autores apuntan la importancia de los espacios de sociabilidad para el mundo artístico, “en lugares como plazas, parques y bibliotecas, y en establecimientos como cafés, clubes, librerías o

¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

¹⁹ *Ibidem*, p. 18.

²⁰ Lévi-Strauss, Claude: 2004 [1965]: «Le triangle culinaire», *Food & History* 2, p. 19.

²¹ Amaya-Corchuelo (2018), *op. cit.*, p. 426.

sociedades literarias”²². En el caso de este poema, el yo lírico se encuentra en un entorno rural, por lo que el establecimiento donde se encuentran es probablemente un restaurante de campo, una taberna, con un salón regentado por el “misericordioso salonero”. Fácilmente, los lectores pueden crear una escena mental de los manjares que típicamente acompañan al café chorreado en los establecimientos que se encuentran en esta zona cafetalera:

Todos se preparan para suspirar y agradecer
las purificadas tortillas de queso,
el metálico gallo de huevo picado,
el tamal de elote inquieto en su crema.
Son las consortes de la estelar vedette;
sin ellas no hay espectáculo que exorcice la escena.
Así viene el café
en su chorreador de fiesta²³

Nótese como en esta estrofa se recrean imágenes festivas que decoran el ambiente para recibir la estrella de la tarde. Las acompañantes del café son piezas esenciales de este convite, ya que “sin ellas no hay espectáculo que exorcice la escena”. Todos estos platos tradicionales (tamal de elote, tortillas de queso, picadillos de arracache, gallo de huevo) saturan la imaginación con todos esos manjares que en Costa Rica comúnmente acompañan una tarde de cafecito. En este instante, el preciado café hace su entrada gloriosa. Es un rey triunfante y cautivador que provoca en los clientes del restaurante una especie de embrujo que les despierta “emociones del terruño”²⁴. Una vez realizado el milagro de la alquimia culinaria, todo alrededor parece que ha encontrado una gran paz y contentura. Tanto los demás comensales, al igual que la voz lírica, retornan metafóricamente hablando a su propio pequeño mundo:

Vuelvo a sorber mi café recién chorreado.
(En la mesa de la par las palabras sobran),
tienen picadillo de arracache como espléndido intruso,
de un convite apenas incisivo.

²² Rubio Hernández, Alfonso: «La calle, el café y el prostíbulo: Espacios de sociabilidad en la obra de Pedro Herrerros», *Historia Caribe*, XI, 28 (2016), p. 77.

²³ Chen Sham (2015), *op. cit.*, p. 18.

²⁴ *Ibidem*, p. 19.

(Del otro lado del salón asientan con murmullos
es el capítulo final del corazón ahora con regocijo),
piden la cuenta sin reclamar aún la partida,
porque inquietan al salonero
con la receta del tamal asado.²⁵

La escena empieza a cerrarse. Algunos de los huéspedes piden la cuenta y se preparan para la partida. En ese instante, la voz poética retorna a la escena y se percata del momento mágico compartido. Al darse cuenta de que su taza yace vacía, llama al mesero: "Salonero más café por favor"²⁶, como tratando de perpetuar el instante vivido a través de la taza de café recién chorreado. En resumen, este poema intimista de Jorge Chen Sham muestra la convivencia y hermandad que resulta por medio de la tacita de café que los costarricenses rigurosamente toman en la tarde. El café es como un amigo que se brinda, feliz y entusiasta, para recibirlos. Es un elixir que les devuelve el calor al cuerpo, después de sufrir los rigores del clima húmedo y frío típico de esa región. También ocupa el centro del escenario del salón, el espacio de sociabilidad que les permite a los comensales compartir la experiencia social y culinaria a través de la taza de café y los manjares que lo acompañan.

4. COSTA RICA POEMA A POEMA: UN RECORRIDO POR EL ALMA SECRETA DE LA PATRIA

En *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria* (1997), Julieta Dobles presenta una interesante incursión en la naturaleza, las costumbres y la vida en general del costarricense. La colección consta de 52 poemas, de los cuales 16 están relacionados con aspectos culinarios y con frutos autóctonos de Costa Rica. En estos 16 poemas, se enfatiza la construcción de elementos socioculturales y políticos alrededor de la comida costarricense. Por lo tanto, muestran no solamente el aspecto culinario, sino que reflejan la historia de un pueblo desde sus inicios hasta nuestros días. A la misma vez en esta colección, la poeta se da a la tarea de ensalzar las cosas simples de la vida, la cotidianidad del costarricense, las costumbres existentes y la añoranza por lo que se ha ido perdiendo a través de los tiempos.

²⁵ *Ibidem*, p. 19.

²⁶ *Ibidem*, p. 19.

En estos poemas, Dobles trabaja la estructura de la oda para expresar sentimientos profundos con un estilo dignificado. A través de los tiempos, las odas se han caracterizado por ser poemas largos y por expresar temas serios relacionados con la verdad, el arte, la libertad, la justicia y el significado de la vida. Según el diccionario de la RAE la oda es una “composición poética lírica de tono elevado, que generalmente ensalza algo o a alguien”²⁷. Los poemas de Dobles son sencillos y no siguen el modelo de las odas tradicionales, sino que se asemejan más a las *Odas elementales* de Pablo Neruda. No significa con ello que no expresen temas serios y profundos, por el contrario, las odas de Dobles presentan la temática con un tono serio pero ameno y familiar en donde se puede apreciar el amor que representa la patria para la voz poética, y así lo ha expresado la poeta en entrevistas y conversaciones. Como se puede apreciar, la poeta tiene como propósito fundamental enaltecer todo el compendio de cosas que dan formación a lo que ella entiende como patria. No es un poemario cargado de proselitismo político o crítica social, pero sí se encuentran pinceladas de la visión sociopolítica de la poeta. Los temas tratados en esta colección pintan con ternura todos los ángulos posibles de ese sitio imaginario llamado patria. Estos cantos son toda una alabanza a la tierra que le dio abrigo y sustento. Es una manera de llevar vida y esperanza a una gente que ve desaparecer sus raíces y tradiciones a pasos agigantados en un pueblo que se homogeneiza y se ajusta a las exigencias de un mundo globalizado. Gabriela Chavarría, en el prólogo del mismo poemario, subraya que el poema dedicado al mes de septiembre es donde mejor expresa ese amor a la patria como algo positivo y

no comparte con la poesía centroamericana la denuncia de una patria violentada, usada sólo para beneficio de unos pocos y a la que sólo puede salvarse por medio de la lucha.²⁸

La poeta reconoce en los alimentos un aspecto fundamental del ser costarricense y cómo estos pueden proyectar aspectos significativos de la historia patria y de las costumbres del “tico”. En algunos de estos poemas, los ingredientes funcionan

²⁷ Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE, 1992, <https://dle.rae.es/oda> (consultado 4-V-2021).

²⁸ Chavarría, Gabriela: «La voz femenina de la patria», en: *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1997, p. xiv.

como símbolos de la historia o de la identidad nacional. Se enfatiza el mestizaje que representan no sólo en Costa Rica sino también en toda Latinoamérica y nos recuerda la herencia indígena, española y africana, mientras que otros muestran un contenido más íntimo y personal. En «Sabores del gallo pinto», plato típico por excelencia de la mesa costarricense, la poeta explora más el aspecto social. En la primera parte de este poema nos plantea cómo se configuró la sociedad del nuevo mundo: con los codiciosos conquistadores, con los nativo-americanos convertidos a la esclavitud y con esclavos traídos con grilletos. Muestra cómo esas diferencias sociales desaparecen frente al humilde plato de arroz con frijoles porque une al rico y al pobre en sus sazones de chiles dulces, apio, cebolla, ajos, tomillo y pimienta. En «Itinerarios de la tortilla», la voz poética nos lleva por un viaje temporal y espacial en donde se mezclan el origen del maíz con el procedimiento que se utiliza para crear una tortilla. La voz lírica nos remonta a sus antepasados indígenas para plantear su origen y la “herencia que dejaron los abuelos vencidos”²⁹. Es claro que la poeta desea establecer que sus antepasados, a pesar de ser maltratados y avasallados por los conquistadores, preservaron su cultura a través de sus alimentos, que no abandonaron con la llegada del invasor. Hace referencia a la tradición maya en el *Popol Vuh* que explica que somos hijos del maíz y que el Dios Quetzalcóatl les dio el maíz para que pudieran subsistir y mitigar el hambre. De manera similar, en «Peregrinajes del tamal», la combinación de sabores simboliza a todos los pueblos que contribuyeron con sus ingredientes. La poeta considera que el tamal es como “una orquídea extraña sobre una mesa”³⁰ en donde se condensan aquellos que “nos dieron su genio y su memoria”³¹. En el tamal, los ticos han encontrado al amigo con el cual se reúnen a celebrar la bella tradición de saborear un tamalito en la Navidad, cuando la casa de todos se engalana con los colores encendidos “que recogieron el color del día”³². Otros poemas están relacionados con frutos costarricenses: «Sabor primero (El banano)», «Descubriendo al marañón», «Trompo del sol (El pejibaye)» y «Misiones del aguacate». En estos poemas, Dobles elogia estos frutos a través de unas odas sencillas pero llenas de imágenes maravillosas

²⁹ Dobles Izaguirre, Julieta: *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1997, p. 102.

³⁰ *Ibidem*, p. 65.

³¹ *Ibidem*, p. 65.

³² *Ibidem*, p. 65.

que los describen hasta su esencia misma. Estos poemas permiten recuperar la belleza de los frutos tan cotidianos y comunes normalmente para las personas, pero que aquí se enaltecen y alcanzan una nueva dimensión.

A. «AROMAS DE CAFÉ»

De manera similar a como Jorge Chen Sham elogia al café, el poema de Julieta Dobles «Aromas de café» se concentra en este producto tan importante para la sociedad costarricense. Su fragante aroma es probablemente de los más exquisitos y llamativos, y puede inundar todos los sentidos del ser humano y evocar recuerdos y pensamientos. El poema es introducido por un verso que se repite al principio de cada estrofa de forma anafórica: “¿Quieres una tacita de café?”³³. Esta frase crea una sensación de familiaridad y una relación afectiva (enfaticada por el uso del diminutivo) de la voz poética con su lector, por ser una frase común del costarricense invitando al amigo, al hermano y hasta al extraño a degustar esta aromática bebida. El acto familiar y cotidiano de la invitación a una tacita de café es solamente un mero pretexto para el acto social de establecer una conversación o iniciar una amistad. En este poema, la voz poética nos está invitando a conocer más sobre “el grano de oro de los ticos”. Empieza con una bella definición de lo que significa el café para el ciudadano costarricense, comunidad en la que la voz poética se incluye, por medio del uso de la forma “nosotros”:

Es savia de la patria,
incienso, más que aroma, de la tierra,
azahar de nuestra infancia,
arbolillo sagrado de nuestros predios.³⁴

Nótense las palabras que usa la voz lírica para definir el café, como “savia de la patria”, “incienso de la tierra”, “azahar de nuestra infancia” y “arbolito sagrado”. Todas estas metáforas llevan implícita una conexión profunda entre el café y el ser costarricense. No es un fruto cualquiera, sino algo sagrado que marca y define al tico. Como “savia de la patria” es motivo de

³³ *Ibidem*, pp. 11-12.

³⁴ *Ibidem*, p. 11.

orgullo nacional y, en otras palabras, es la esencia misma que nos define.

El poema da un giro en la siguiente estrofa para presentarnos aspectos sociopolíticos alrededor de esta bebida. La voz poética hace responsable al café por los cambios socioeconómicos y políticos que se produjeron en Costa Rica a mediados del siglo XIX con el inicio de su cultivo. Inculpa al café por un cambio radical en la vida social y económica de nuestros abuelos, que vivían una vida tranquila y pobre. Si bien es cierto que el café trajo una nueva esperanza para los pobladores de estas tierras, también “dividió a los hermanos en dueños y olvidados”³⁵. Con la industrialización del café, se empezó a estratificar la sociedad costarricense en grandes cafetaleros, medianos productores y peones de las plantaciones. También mejoró la economía, pero sólo para un sector de la sociedad:

El enriquecimiento de las familias trajo por consecuencia el paulatino despojo territorial a los pequeños propietarios. De esta manera, estos propietarios se convirtieron en la mano de obra que los grandes cafetaleros necesitaban. Por otro lado, en un principio el café se sacaba y arreglaba a pilón —y cualquier hijo de vecino estaba en la capacidad de hacerlo—; pero al establecerse relaciones mercantiles con Londres, las exportaciones alcanzaron elevadas cifras, lo que obligó a perfeccionar el cultivo y el beneficio del grano mediante la traída de costosas maquinarias y la construcción de instalaciones llamadas beneficios que tenían a su cargo el aspecto final de la industria... De esta manera, en el siglo XIX ocurrió un fenómeno económico-social de grandes proyecciones en la vida nacional: se formaron dos tipos— desconocidos durante la colonia —el agricultor exportador y el peón (que en no lejana época poseyó tierra y cafetal) que trabaja en la finca del patrón y a veces vive en la misma.³⁶

Estas variabilidades también acarrearón cambios en el sistema político: “instaló presidentes, fusiló heroicidades” (1997: 11). La nueva clase social que se afianzaba en Costa Rica vio la posibilidad de dominar el ámbito político. Un ejemplo contundente de este fenómeno es el derrocamiento del primer presidente electo en Costa Rica, Dr. José María Castro Madriz, por la élite cafetalera para poner en su lugar a Juan Rafael Mora, una de las personalidades más poderosas entre la nueva aristocracia

³⁵ *Ibidem*, p. 11.

³⁶ Monge (1982), *op. cit.*, pp. 224-225.

cafetalera. Mora logró establecer un gran crecimiento económico y salvó a la nación de la invasión imperialista de William Walker. Sin embargo, la élite cafetalera se horrorizó cuando Mora quiso establecer una banca nacionalizada para el país, lo cual hubiera determinado y controlado el crédito para los cafetaleros. Juan Rafael Mora terminó siendo fusilado por los militares que le derrocaran en 1859:

Las poderosas familias que crearon capitales a la sombra de la exportación de café, necesitaban ejercer amplio y absoluto dominio en el gobierno de la república; todo debía marchar de tal manera que nada obstaculizara el desarrollo de sus negocios. Por otro lado, hubo en el siglo pasado la circunstancia especial de que las familias dedicadas al cultivo y exportación del café eran, desde los primeros años de vida independiente, las de mayor estimación social y política. Así los asuntos de gobierno vinieron a ser asuntos privados de las principales familias; cuando éstas peleaban entre sí o se distanciaban se producía una crisis política, cambios de Jefes de Estado o de Presidente, movimientos en los cuarteles, golpes de estado, etc. Si un político joven o viejo, con cultura o sin ella quería escalar posiciones, debía ante todo, estar bien en esos círculos de cuyas reuniones salieron, no pocas veces, los nombres de las personas que debían ocupar la Presidencia de la República.³⁷

Por otra parte, los cambios sociales y culturales no se hicieron esperar: “y llenó a San José / de estatuas, y de teatros / y de parques y música y poemas”³⁸. La nueva burguesía quería transformar la aldeana San José en una ciudad cosmopolita. Era necesario tener una nueva concepción cultural, y producto de esa actitud es la construcción del Teatro Nacional, que fuera en parte subvencionado con los impuestos de los cafetaleros y con impuestos a los productos de importación. La nueva burguesía quería contar con un lugar digno para los artistas de ópera y músicos de fama mundial, y así, el teatro fue inaugurado el 21 de octubre de 1897 para orgullo de todos los costarricenses:

El gran teatro nacional de Costa Rica es, ni más ni menos, un hijo de la actividad cafetalera nacional. El gran desarrollo de este cultivo generó un enorme bienestar económico en el país, el cual, ligado a la gran

³⁷ *Ibidem*, p. 226.

³⁸ Dobles (1997), *op. cit.*, p. 11.

influencia cultural derivada de su exportación a Europa, permitió desarrollar un sentimiento cultural que demandaba edificar un coliseo; de esa forma, en 1850 el gobierno inició en San José la construcción del llamado Teatro Nacional en la actualidad.³⁹

Después de ese recorrido político, el verso anafórico “¿Quieres una tacita de café” retoma el elemento de sociabilidad tan ligado al acto de tomar café, y a los alimentos que con frecuencia lo acompañan, como vimos ya en el poema de Jorge Chen Sham. Efectivamente, “alrededor del plato participamos, celebramos, agasajamos, descubrimos y convergemos; se conmemora, se acuerda, se ríe, se dialoga, se critica, se saborean recuerdos y se tragan disputas”⁴⁰. La voz poética plantea que el café está en el corazón de las casas costarricenses y que el aroma conforta y reanima a sus gentes a seguir por la vida:

Es el pretexto ideal de la tertulia,
el confortante aroma de la amistad,
el beso que no espera,
la mano sostenida y cordialísima,
del que invita a su casa y a su paz.⁴¹

Sin embargo, los dos versos antepenúltimos plantean lo caprichoso del mercado internacional del café: “El café nos eleva a la riqueza / y hacia el año siguiente cae su precio / caprichoso y desleal”⁴². Esto muestra otra realidad que afecta constantemente a la economía del país, sin que la mayoría de las personas que degustan ese maravilloso “amargo y breve sabor”⁴³ se percaten de lo que económicamente pasa a su alrededor. Como explica Gudmunson:

Mientras que los defensores del nuevo orden alaban sus reales e innegables logros, abundan también indicadores de la creciente desi-

³⁹ Jiménez Castro (2013), *op. cit.*, p. 46.

⁴⁰ Aduriz, Andoni Luis: «Comida social», *El País Semanal*, 19-II-2016, <https://elpais.com/elpais/2016/02/18/eps.html> (consultado 4-V-2019).

⁴¹ Dobles (1997), *op. cit.*, p. 12.

⁴² *Ibidem*, p. 12.

⁴³ *Ibidem*, p. 12.

gualdad y sus efectos negativos, entre ellos una marcada exclusión social y económica de ciertos grupos.⁴⁴

El poema concluye con las tertulias que se producen alrededor de una tacita de café acabadito de chorrear, y cómo éste nos conforta y nos acerca a lo más íntimo de nuestro ser, demostrando que la comida es “un tema cultural y político por excelencia”⁴⁵.

Julieta Dobles utilizó la oda, que es un canto de alabanza reflexivo, para plantear una temática que combina su amor por la patria, con una crítica sutil de aspectos del imaginario nacional. En este poemario, la poeta se alejó del tono elevado de la oda para recuperar la belleza del mundo cotidiano, que se descubre en los platillos y frutos oriundos de Costa Rica. Por lo tanto, se encuentra un cántico de la realidad culinaria pero revestido con elementos de lo político, social y cultural, que deja ver cómo a través de la comida un artista puede expresar aspectos importantes de una sociedad.

En conclusión, en los poemarios de Jorge Chen Sham y Julieta Dobles Yzaguirre encontramos una alabanza a la patria a través de sus lugares, personas y comidas, aspecto también notado por los autores del prólogo en ambas colecciones. En «La Ítaka interior de Jorge Chen Sham», Ramón Pérez Parejo describe la intención del autor de “descubrir su propia alma a través de los distintos paisajes de su país”⁴⁶. Asimismo, contrasta el poemario de Chen Sham con el de Dobles, del que dice que “la autora elabora un itinerario por Costa Rica totalmente impregnado de una exaltación patriótica confesional”⁴⁷. Gabriela Chavarría, por su parte, en el prólogo «La voz femenina de la patria» explica que el poemario de Dobles “presenta el amor como un acto de fe, en que nuestra patria tiene el poder de reconstruirse a través de la hermandad”⁴⁸. En particular, los poemas «El café recién chorreado en Cervantes» de Chen Sham y «Aromas de café» de Dobles ensalzan el café como producto clave en la identidad costarricense contemporánea. El poema de Chen Sham hace énfasis en el aspecto de la sociabilidad facili-

⁴⁴ Gudmundson (2018), *op. cit.*, p. 151.

⁴⁵ Meza, Carlos Andrés: «Introducción: Comida, cultura y política», *Revista Colombiana de Antropología*, 50, 2 (2014), p. 1.

⁴⁶ Pérez Parejo, Ramón: «La Ítaka interior de Jorge Chen Sham (Prólogo)», en: *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2015, p. xii.

⁴⁷ *Ibidem*, p. xii.

⁴⁸ Chavarría (1997), *op. cit.*, p. xiv.

tada por una taza de café chorreado en una tarde húmeda y fría de invierno, de manera que los invitados a degustar el café y sus acompañamientos “comulguen / y desborden el espacio interior / de sus faenas cotidianas”⁴⁹. Por su parte, el poema de Dobles describe cómo la llegada del café a Costa Rica trajo cambios a nivel familiar, social y político. Mientras que el café como producto de mercado dividió la sociedad entre pobres y ricos, como producto de consumo ha creado una comunidad entre las personas que comparten en sus diferentes niveles sociales una tacita de café “acabadito de chorrear, / salvador, humildísimo, / confortante, y translúcido, / en las tazas sin tregua de la patria”⁵⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Aduriz, Andoni Luis: «Comida social», *El País Semanal*, 19-II-2016, <https://elpais.com/elpais/2016/02/18/eps.html> (consultado 4-V-2021).
- Amaya-Corchuelo, Santiago: «Placer, salud y sociabilidad. El hecho alimentario a través del jamón ibérico», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXXIII, 2 (2018), pp. 425-452.
- Chavarría, Gabriela: «La voz femenina de la patria» en: *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1997.
- Chen Sham, Jorge: *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2015.
- Dobles Izaguirre, Julieta: *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1997.
- Furst, Lilian: *Romanticism*. Norfolk: Cox and Wyman, 1971.
- Gudmundson, Lowell: *Costa Rica antes del café*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2010.
- *Costa Rica después del café. La era cooperativa en la historia y la memoria*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2018.
- Jiménez Castro, Álvaro: *El café en Costa Rica. Gran modelador del costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2013.

⁴⁹ Chen (2015), *op. cit.*, p. 19.

⁵⁰ Dobles (1997), *op. cit.*, p. 13.

Josefa Lago Grañal/ Mayela Vallejos Ramírez

- Lévi-Strauss, Claude: «Le triangle culinaire», *Food & History*, 2 (2004) [1965], pp. 9-19.
- Menton, Seymour: «Heredia, introductor del Romanticismo», *Revista Iberoamericana*, XV (1949), pp. 83-90.
- Meza, Carlos Andrés: «Introducción: Comida, cultura y política», *Revista Colombiana de Antropología*, 50, 2 (2014), pp. 1-3.
- Monge Alfaro, Carlos: *Historia de Costa Rica*. San José: Librería Trejos, 1982, 17ª ed.
- Pérez Parejo, Ramón: «La Ítaka interior de Jorge Chen Sham (Prólogo)», en: *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2015, pp. ix-xvi.
- Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE, 1992, <https://dle.rae.es/oda> (consultado 4-V-2021)
- Rubio Hernández, Alfonso: «La calle, el café y el prostíbulo: Espacios de sociabilidad en la obra de Pedro Herreros», *Historia Caribe*, XI, 28 (2016), pp. 77-108.
- Vega Jiménez, Patricia: «Cafeterías josefinas: cultura urbana y sociabilidad», *Revista de Historia de América*, 131 (2002), pp. 81-115.

Me llaman el desaparecido, que cuando llega ya se ha ido:

figuraciones del *desaparecido* en el audio-visual documental centroamericano reciente

Silvia Rosa

Université de Lausanne
Suiza

Resumen: En el presente artículo nos centramos en las nuevas dimensiones de la figura del *desaparecido* en películas documentales y docuficcionales recientes en América Central, particularmente revisamos cineastas de Guatemala, Nicaragua y El Salvador. El objetivo de la investigación es extender la categoría ontológica y estética del “desaparecido original” (Gatti, 2008), que ha sido trabajada en países del Cono Sur (Argentina, Chile, Paraguay), a fines de repensarla en las actuales condiciones sociales, políticas y estéticas de Mesoamérica. La particular situación del istmo presenta problemáticas propias que precisan formas también propias de representación, como, por ejemplo, la “desaparición en tránsito”, la “desaparición voluntaria” o la “desaparición en potencia”. Todos estos conflictos son los que el actual celuloide centroamericano tematiza en sus cintas.

Palabras clave: Cine documental, desaparecidos, Centroamérica.

Me llaman el desaparecido, que cuando llega ya se ha ido: figurations of the *desaparecido* in the recent Central American documentary audiovisual

Abstract: In this article we focus on the new dimensions of the figure of the *disappeared* in recent documentaries and docufictional films in Central America, particularly filmmakers from Guatemala, Nicaragua and El Salvador. The aim of the research is to extend the ontological and aesthetic category of the “desaparecido original” (Gatti, 2008) that has been worked on in the Southern Cone countries (Argentina, Chile, Paraguay) in order to rethink it in the current social, political and aesthetic conditions of Mesoamerica. The particular situation of the isthmus presents its own problems that also require its own forms of representation, such as, for example, disappearance in transit, voluntary disappearance or potential disappearance. All of these conflicts are the subject of current Central American cinema.

Keywords: Documentary film, disappeared persons, Central America.

Fui a la Oficina de Personas Desaparecidas, pero no había nadie allí.

George Carlin

Las dos citas que abren estas reflexiones, la de la icónica canción de Manu Chao en el título y el satírico pleonasma de George Carlin, relevan dos de las características cívicas y epistemológicas que conlleva la representación del desaparecido en el arte y en la sociedad: su figuración en tanto entidad presentificada (materializada) cuando su naturaleza es la ausencia de una presencia y el estatuto/nombramiento civil y estético de quien no está, pero estuvo en el espacio público. Desgraciadamente en América Latina las décadas que siguieron al retorno de las democracias en muchos países —como Argentina o Chile— llegaron con la urgencia de gestionar tal situación. La realidad de los desaparecidos se impuso ante la sociedad civil con tal facticidad en términos no sólo emocionales sino jurídicos y legales que impulsó a la región a plantearse en profundidad la herida. Esta necesidad fue la raíz del auge de obras artísticas y estudios académicos relativos a la memoria histórica de la dictadura, en cuyo aparato teórico la figura del *desaparecido forzado* por el terrorismo de estado adquirió un estatuto preponderante, no solamente por la dolorosa realidad histórica que simbolizaba y la necesidad coyuntural de la denuncia y el reclamo de justicia, sino también porque se convirtió en una categoría estética privilegiada para cuestionar el estatuto mismo de la ficción y de las estrategias diegéticas que representan la memoria.

En lo que respecta al audiovisual, obras como las de Albertina Carri (*Los rubios*, 2003) en Argentina o Pablo Larraín (*Toni Manero*, 2008) en Chile e incluso desde la animación *Historia de un oso* (Gabriel Osorio, 2014) y *Padre* (Santiago Bou Grasso, 2013) evidenciaron desde diferentes estrategias, géneros y categorías cinematográficas la dificultad de representar en el celuloide al *desaparecido*, una entidad que no sólo nos reta artísticamente sino que produce un enfrentamiento jurídico y político en un contexto transcultural que nos ubica

[no] solo ante un reto estético cuando trata de encontrar un lenguaje apropiado a la temática, sino también ante un reto social específico: lo quiera o no debe llenar, suplir un vacío en el discurso colectivo, pues cumple sin quererlo una función compensatoria para el espacio vacío que han dejado la política y la jurisprudencia, (Buschmann 2019: 48)

En este orden, Albrecht Buschmann llama la atención sobre un riesgo lacerante al que debe enfrentarse todo proceso de representación del desaparecido, el hecho de revocar la ausencia al nombrarla lingüística y físicamente sin sacrificar su complejidad en un proceso iterativo de aparición-desaparición. Por ello, según este crítico, hablar, escribir y filmar los desaparecidos es un desafío en todos los regímenes que podría ser resuelto con éxito desde estrategias de representación que invoquen y marquen la ausencia y su anomalía social, tales como los finales irresueltos, las urdimbres narrativas con vacíos, los espacios en blanco y las rupturas de las reglas clásicas de cada género, policial o fantástico, por ejemplo. De este modo, Buschmann analiza e intenta solventar técnicamente el gran problema detectado por Markus Klaus Schäffauer en 2006 en sus trabajos sobre las primeras obras cinematográficas argentinas que tematizaban la desaparición:

Espero que este pequeño recorrido haya alcanzado su objetivo: mostrar que lo que a primera vista podríamos entender por el género del cine de los desaparecidos, se rige más por la temática de los desaparecidos —o más preciso aún: por la oposición entre desaparecidos y sobrevivientes— que por una estética particular. Al parecer esto no sólo tiene que ver con problemas políticos o económicos, sino también con un problema estético para un medio audiovisual directo como lo es el cine: la representación de la ausencia (Schäffauer 2006: 255).

Largometrajes como los de Albertina Carri, Lita Stantic, Benjamin Naishtat o Andrea Testa y Francisco Márquez en Argentina, Paz Encina en Paraguay o Pablo Larraín, Andrés Wood y Marcela Said en Chile, se han impuesto la tarea en la última década de pensar modos narrativos alternativos para abordar la desaparición forzada de civiles durante las dictaduras perpetradas por Videla, Pinochet o Stroessner.

En el caso cinematográfico que nos proponemos escorzar aquí, la desaparición corre por otras vías a las experimentadas por los países del Cono Sur durante la década de los setenta y ochenta. Penosamente en la región centroamericana hoy nos enfrentamos a nuevos desaparecidos cuyo ente desaparecedor no es el Estado (o solamente el Estado). Los resabios de los conflictos armados de los años ochenta, el fenómeno de las migraciones masivas, las pandillas criminales y la pobreza endémica en nuestras sociedades nos instan a cavilar y redefinir lo que entendemos por *desaparición* y *desaparecido*, como así también a re-

gistrar nuevas figuraciones de ambos conceptos que sobrepasen ese “desaparecido originario”, tal como dijera Gabriel Gatti¹.

I. AMÉRICA CENTRAL: LA DESAPARICIÓN ENTRE GUERRA, CRIMEN Y MIGRACIÓN

La década entre 1976 y 1986 encontró a Centroamérica en plenos años de la Guerra Fría entre EEUU y la Unión Soviética. La lucha de movimientos sociales que buscaban el reconocimiento de los derechos humanos de las mujeres, de los pueblos autóctonos y otros grupos marginalizados, se sumaban a las fuertes protestas juveniles en contra de la Guerra de Vietnam. Con este marco internacional de fondo, la región se sumió en uno de los periodos más mortíferos de su historia: un ciclo de movilización y luchas intestinas que llevó a guerras civiles en Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Los enfrentamientos entre el Estado y los grupos insurgentes se cobraron la vida de más de 70.000 civiles y miles de soldados e insurrectos, y provocaron también grandes desplazamientos y tensiones políticas que aún hoy perviven en el entramado social. De ahí que la gran

¹ Gabriel Gatti se esfuerza por dar cuenta de un estatuto nuevo del ser *en y después* de la última dictadura argentina, un estatuto extraño y desconcertante: el desaparecido. Al respecto, Gatti menciona cuatro hitos del proceso histórico por el cual se formó y se amplió la categoría de *desaparición* y *desaparecido*. En primer lugar, se dio la construcción de una categoría social: el *desaparecido originario*, cuya existencia se remonta a la última dictadura militar argentina (1976-1983), exponiendo un mecanismo de represión político-sistemático e imponiendo un orden de terror a través de la clandestinidad y el silencio. En segundo lugar, para Gatti esa construcción se solidificó en el lenguaje ordinario alcanzando el carácter de un ideal estético, psicoclínico, político-social e histórico, promoviendo un campo social denso y de una institucionalidad robusta, más allá de las fronteras de su origen. Así, el desaparecido viaja hacia otros momentos y espacios geográficos en un campo de gramáticas jurídicas, humanitarias, activistas, estéticas y teóricas, y deviene en una *categoría transnacional*.

Lo que motivó —en tercer lugar— que se apelara a esta categoría en situaciones de *vulneración de los derechos humanos*, diferentes a las condiciones en las que se fundó. De esta manera la idea de desaparecido se extendió a conflictos como el genocidio en Guatemala, las guerras en Afganistán, las víctimas del genocidio de Camboya e incluso la guerra civil española. Por último, este hito es quizás el más novedoso, pues está vinculado con la extensión de la categoría hacia los *paisajes de catástrofe ordinaria*: los desposeídos, los indocumentados, los refugiados, los expulsados; cuya desaparición es producto de una política de exclusión selectiva y sistemática, en gran medida acompañada por la hegemonía de un sistema económico para el cual este campo de inteligibilidad de los sujetos resulta útil y rentable. Ver Gatti, Gabriel (2008).

mayoría de las producciones artísticas recientes en el panorama centroamericano cristalicen de una u otra forma la catástrofe de las posguerras de los años ochenta y noventa.

Centrándonos ya específicamente en los desaparecidos, el Comité internacional de la Cruz Roja en Ginebra releva en sus archivos que en Guatemala alrededor de 45.000 personas desaparecieron durante el conflicto armado y 40.000 familias aún esperan una respuesta sobre el paradero de sus seres queridos². En los años posteriores al conflicto armado continúan registrándose miles de desapariciones a raíz de otras situaciones de violencia, entre las que se destacan las pandillas criminales de jóvenes (maras) cuyas actividades incluyen violación, narcotráfico, extorsión, contrabando de armas, secuestro, robo y asesinatos por encargo. Según el investigador chileno Marcos García Letelier, las maras en la actualidad guatemalteca exhiben niveles de violencia superiores a los de otros países de la región en las mismas circunstancias, como El Salvador y Honduras³.

En lo que respecta al conflicto armado salvadoreño, la estimación de la CICR es de 8.000 desapariciones denunciadas durante la guerra civil⁴ y a causa de la violencia actual (pandillas y

² El conflicto armado interno en Guatemala (también conocido como Guerra Civil) se extendió en ese país centroamericano entre 1960 y 1996 dentro del marco de la Guerra Fría entre el bloque capitalista de los Estados Unidos y el bloque comunista de la Unión Soviética. La guerra ocasionó un gran impacto en términos económicos y políticos agudizando la polarización de la sociedad guatemalteca. El conflicto se inició a principios de la década de los sesenta, cuando el 13 de noviembre de 1960 se realizó un fallido golpe de Estado para derrocar a Miguel Ydígoras Fuentes. En 1962 se crea el primer grupo guerrillero del país, el Movimiento Revolucionario 13 de noviembre (MR13), el cual se organizó y estuvo activo en el oriente del país hasta su disolución en 1971. La guerra civil finalizó el 29 de diciembre de 1996, durante la presidencia de Álvaro Arzú, con la firma del "Acuerdo de Paz Firme y Duradera" entre el Gobierno de Guatemala y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca, intentando poner fin a un enfrentamiento que duró más de 36 años. Fuente estadística: Página internet de ICRC: <https://www.icrc.org/es/document/guatemala-desaparición> (consultado 31-V-2021).

³ En tal sentido las cifras son elocuentes: solamente entre el año 2000 y 2007, la cantidad de asesinatos fue de 35.510, es decir, un promedio de 4.439 por año, 370 mensuales o 12 diarios en el país de Rigoberta Menchú. Según los reportes de UNICEF cada día se reportan de 17 a 20 casos de niñas, niños y adolescentes desaparecidos por causa de las maras. La Alerta *AlbaKeneth* es un sistema para la búsqueda, localización y protección inmediata de niños, niñas y adolescentes desaparecidos o sustraídos.

⁴ Se conoce comúnmente como guerra civil de El Salvador al conflicto bélico interno en el que la Fuerza Armada de El Salvador (FAES) se enfrentó a las

narcotráfico) se reportan a diario entre siete y diez casos de personas desaparecidas, en su mayoría jóvenes, según datos de organizaciones de derechos humanos (UNICEF y CDHES)⁵. En cuanto a Honduras, el principal motivo de las desapariciones actualmente se da en el momento de las “caravanas de migrantes” que pretenden acceder a territorio estadounidense, desplazándose por la región guatemalteca y mexicana; regiones en las que los migrantes quedan expuestos a la violencia ligada al crimen organizado de las pandillas⁶.

La situación de Nicaragua hoy en día se concentra, sobre todo, al igual que Honduras en las desapariciones forzadas en el corredor sur de los migrantes y, por supuesto, en el marco de la represión gubernamental después de la crisis sociopolítica que estalló en el país en abril del 2018. Así, la Asociación Nicaragüense Pro Derechos Humanos (ANPDH) sostiene que casi unas 250 personas se encuentran desaparecidas debido a la represión ejercida por Daniel Ortega⁷. Retrotrayéndonos al período de la revolución sandinista cabe recordar que, entre fines de 1989 y mediados de 1990, la Asociación de Madres de Familiares de Secuestrados y Desaparecidos de Nicaragua (AMFASE-DEN) manejó documentación precisa de 867 personas secues-

fuerzas insurgentes del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). El conflicto armado nunca fue declarado oficialmente, pero se considera que se desarrolló entre 1979 y 1992, aunque el país vivía un ambiente de crisis política y social ya durante la década de 1970. El número de víctimas ha sido calculado en 75 000 muertos y desaparecidos. El conflicto armado concluyó, después de un proceso de diálogo, con la firma de los “Acuerdos de Paz de Chapultepec”, que permitió la desmovilización de las fuerzas rebeldes y su incorporación a la vida política del país.

⁵ Según datos de la Fiscalía General de la República (FGR), entre enero y la primera quincena de julio de 2019 se registraron 1.811 denuncias de personas desaparecidas. Un ritmo similar al de 2018, cuando en todo el año hubo 3.679 denuncias, en una población que supera por poco los 6,5 millones de habitantes. Todas estas desapariciones se vinculan con la acción de pandillas como la Mara Salvatrucha (MS-13), según explica el director de la Organización no gubernamental salvadoreña por los derechos humanos, Miguel Montenegro. Ver: <https://www.fidh.org/organisation/comision-de-derechos-humanos-de-el-salvador-cdhes> (consultado 30-V-2021).

⁶ El Informe Honduras sobre *Flujos migratorios laborales intrarregionales: situación actual, retos y oportunidades en Centroamérica y República Dominicana*. San José, C.R.: OIM, OIT, CECC SICA, Red de Observatorios del Mercado Laboral, OLACD, AECID, 2011; lanza una estimación de entre veinte y treinta mil migrantes hondureños desaparecidos en los últimos doce años durante el trayecto a EE.UU.

⁷ Fuente: ANPDH. Consulta en línea.

tradas por la Resistencia y tuvo información confiable de otros 5 mil casos. Otras fuentes manejaban cifras superiores a los 10 mil secuestrados-desaparecidos. La enorme diferencia entre unas cifras y otras se debe a que el conflicto se desarrolló casi exclusivamente en las zonas más apartadas del país, con una bajísima densidad de población y a donde no llega fácilmente el Registro Civil de las Personas ni ninguna otra forma de herramienta estadística. Pero como un masivo porcentaje de los participantes directos en los enfrentamientos eran jóvenes movilizados en el servicio militar, procedentes de los sectores urbanos o rurales del Pacífico, donde se da una mayor organización social, los datos oscilan entre la precisión de los desaparecidos mejor documentados —que son la minoría— y la presunción de los demás, que son la mayor parte⁸.

Paralelamente a este desolador contexto social⁹ se está experimentando un renacer del cine en América Central y una renovación temática y técnica que ha entregado recientemente verdaderas joyas como las obras de Jayro Bustamente, Julio Hernández Cordón, Mercedes Moncada o Marcela Zamora, entre otros. De allí el interés de este trabajo, acercarse a obras cinematográficas documentales de la última década para explorar la categoría *del (lo) desaparecido*, pues consideramos que la particular situación de la región no sólo recupera los planteos establecidos por la *desaparición forzada* en contextos de terror de estado, sino que también amplía el concepto a modos particulares del “no estar”, “no dejarse ver” o “evaporarse” derivados de las condiciones socio-políticas propias de Centroamérica, a la vez que indagan renovados itinerarios a la hora de pensar esta problemática.

María Lourdes Cortés, historiadora costarricense de la industria audiovisual, recuerda que Panamá debió esperar 60 años para ver filmadas historias propias y no ser sólo el escenario de películas de James Bond; que Honduras no filmó casi ningún largometraje ficcional durante todo el siglo XX; mien-

⁸ Consultar la tesis de maestría de Miriam Isabel Reyes Ruiz: *Los desafíos del estado de Nicaragua en la búsqueda de personas migrantes desaparecidas en México*. Tijuana, B. C., México: 2018. Consulta en línea.

⁹ No hacemos particular referencia aquí a los casos de Panamá y Costa Rica, pues la situación socio-política de estos países es diferente a la de las naciones anteriormente mencionadas, lo que amerita un tratamiento distinto. Costa Rica y Panamá cuentan con una deriva histórica, económica e intelectual que ofreció otras posibilidades artísticas a los realizadores. Ver Cortés, María Lourdes: *La pantalla rota. Cien años de audiovisual en Centroamérica*. Ciudad de México: Santillana: 2005.

tras que la presencia del “cine documental” o “cine de guerra” contó con un impulso inusitado durante las décadas de luchas intestinas en países como Nicaragua o El Salvador (Cortés 2005: 389-609). Durante los años de las revoluciones, las cintas exponían el afán de registrar el momento histórico, lo que acarrió un desarrollo exponencial del cine testimonial como instrumento de internacionalización del conflicto, aun desde condiciones de producción deficientes por la misma coyuntura de la guerra. De ahí que se echara mano de todos los materiales posibles para hacer cine: grabaciones caseras, fotografías, cine 16mm con super8, vídeo de media pulgada y de $\frac{3}{4}$, audios telefónicos, etc. Todos ellos soportes materiales que provenían de diversos ámbitos: combatientes que hacían de técnicos, camarógrafos, periodistas, turistas, médicos, sacerdotes, etc. Este conglomerado de situaciones hizo que la industria audiovisual en América Central tuviera una historia para nada análoga con el resto de las regiones americanas y naciera desde otras zonas:

El audiovisual centroamericano ha tenido que surgir entre los escombros de las guerras y los desastres naturales; ha debido sortear dictaduras e invasiones y, sobre todo, ha peleado con pantallas copadas por las imágenes siempre perfectas del cine dominante. (Cortés 2005: 26)

La guerra, con sus sueños, tensiones y atrocidades, marcó, sin lugar a dudas, no sólo el inicio del cine en Centroamérica en contenido, sino también en motivos, formas, expectativas y tecnologías. Por ello, la animación —por ejemplo— no ha permanecido ajena a este cauce tal como lo demuestra el primer corto de animación centroamericano reconocido internacionalmente que justamente se centra en el conflicto armado salvadoreño: *Víctimas de Guernica*, de Ferrán Caum. Esta manifiesta coincidencia exhibe mucho de la deriva audiovisual en la región: producciones nacidas de restos de materiales precarios provenientes de otras construcciones, remodelaciones o demoliciones en cuya memoria orgánica quebrada está tatuada la materialidad de la desaparición como evento permanente en el devenir de la región.

II. EL DOCUMENTAL APARECE LOS DESAPARECIDOS

Numerosos cineastas se están haciendo cargo de la historia última de sus países. Por ello, retoman la cuestión de los desa-

parecidos en contexto de tránsito adscribiendo así a la tradición documental de la región durante los períodos de guerra y apelando a esta forma fílmica tan reactiva e inmediata, ya por su valor testimonial, como de denuncia. La cinematografía documental está especialmente capacitada para registrar la inmediatez del drama de toda nueva (dis)funcionalidad social, colocando al espectador en el centro de la acción colectiva. Se remarca cómo ante la experiencia de la desaparición los individuos que la dicen expresan la congoja, el dolor e insisten en la demanda de cambios estructurales para evitarla, al mismo tiempo que idean nuevas estrategias de aparición, entre las que la presencia de la foto es la más característica. Con cámara en mano los catalanes Núria Clavero y Aitor Palacio acompañaron a una familia migrante durante su travesía en la primera caravana hondureña de 2018 hacia New York tras la desaparición de la madre de la protagonista y produjeron *Éxodo*. El objetivo era documentar las vivencias de la pareja (ella embarazada) y su hijo de tres años intentando alcanzar los Estados Unidos, mientras que el sueño americano se materializaba en el cuerpo del niño que la chica dio a luz horas después de atravesar el muro.

La indignación de las madres que en caravanas atraviesan México para buscar a sus hijos desaparecidos-migrantes en las calles, en las rutas, en las plazas públicas y denunciar la violencia de las políticas migratorias se resalta en documentales realizados por las televisiones de muchos países, entre ellos México (TR), Francia (France 24), Alemania (DW), Inglaterra (BBC), Argentina (TV pública) o TeleSur (cadena venezolana de vocación latinoamericana). En estas obras pioneras, la cámara se desplaza a través de las manifestaciones, deteniéndose en los rostros y las palabras de las madres en tanto acto de denuncia, búsqueda y construcción de una memoria colectiva de los desaparecidos individualizados en el relato íntimo de cada familia.

El mexicano Arturo González Villaseñor construye en *Llévate mis amores* (2014) el relato de la desaparición total al borrar directamente de la cinta a los migrantes, pues la trama investiga la dura realidad de "Las patronas", mujeres mexicanas que desde hace más de veinte años ofrecen comida y agua a los migrantes que viajan a Estados Unidos montados en "La Bestia". La filmación registra a las patronas preparando la comida y las bolsas que "largan" al tren cuando el este pasa. La imagen metonímica de las manos intentando alcanzar los sacos impacta al reducir el cuerpo migrante a la sobrevivencia alimenticia que cada bolsa significa. En este caso no es el *desaparecido* literal el que se expone, sino el borramiento de derechos y la invisibiliza-

ción de todo un colectivo desgarrado por el acto mismo del desplazamiento. Los documentales, en este sentido, tienen la función de “crear documento”, es decir, de dar testimonio de la existencia de “la cosa”. Se trabaja con la idea de representación directa y, de este modo, se subsume la cosa en su figura; a la vez que se adhiere a la impronta/efecto de la fidelidad que todo documento y testimonio acredita: se trata de la verdad. Este tipo de cine ambiciona una reconstrucción de la “verdad”, y el testimonio resulta una de las formas más requeridas, porque es la demostración y la evidencia de la veracidad —en nuestro caso— del *desaparecido* y de la violencia del estado militarizado o de las bandas criminales: el *otro* es un desaparecido, un no-presente y adquiere estatuto de existencia solamente porque lo dicen sus madres y por una imagen mediatizada en las fotografías. Este tipo de apuesta es heredera del cine del Holocausto y adscribe a una línea historiográfica que recupera el testimonio como evidencia y constatación de los acontecimientos para construir una suerte de archivo. Obedecerían al sentido de testimonio dado por Paul Ricoeur “como sustento específico de la obra” (Ricoeur 2016: 76). Con la técnica del testigo de la víctima hablando a la cámara o en filmación directa, la implicación del espectador es contundente y el registro de “aquel que no está” se acusa en la palabra del otro: se habla de él porque él no puede hablar. El discurso del otro (las madres, generalmente) es el que nombra la ausencia, y al nombrarla “desaparece” en el marco de referencia lingüística. Así, la revoca, la anula y compensa de alguna manera la vacante “real” y el vacío que dejan el Estado y la legalidad al meter todos los desaparecidos “en la misma bolsa”, en “el mismo tren”. Con el acto de *nombrar* y *mostrar* la desaparición a través de la foto y las entrevistas, los documentales no sólo singularizan a cada desaparecido, sino que también cumplen una función social de pesquisa y llamamiento. Este es el caso de documentales tales como *Casa en tierra ajena*, de Ivannia Villalobos Vindas y Carlos Sandoval García (2016), *Migrantes desaparecidos. Familias unidas exigiendo justicia*, del colectivo Proyecto Verdad y Justicia para Personas Migrantes Centroamericanas (2014) o las películas documentales del célebre Gael García Bernal y Mark Silver: *Los invisibles* (2010) y *¿Quién es Dayani Cristal?* (2013). *Los que quedan*, de Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman (2008), fue uno de los primeros trabajos que acreditaron el pavor de la desaparición durante el tránsito por México. El salvadoreño Tomás Guevara enfocó otro ángulo de la desaparición: la simbólica, la ausencia de las madres en su obra *Ausentes* (2010), donde a través de entrevistas e

historias particulares se descubre el desgarramiento de las madres que migran y dejan a sus hijos con la ilusión de ofrecerles un futuro mejor, pero que al hacerlo aceptan que no sólo se enfrentan a la desaparición física sino también simbólica en la constelación familiar.

En este entramado entre migración y desaparición, son recalables las labores documentales de Marcela Zamora Chamorro, reconocida documentalista salvadoreña, que cuenta con más de quince obras en su haber y una afirmación crítica de envergadura que la llevó a ser premiada en Biarritz 2010 con su obra *María en tierra de nadie* (2010), recibir el Premio Amnistía Internacional por *Los ofendidos* (2016) en el DocsBarcelona Film Festival. La temática que atraviesa sus cintas es la violencia en El Salvador en todas sus formas: violencia social (*El estudiante*, 2010, o *Culpables de nacimiento*, 2010), sexual (*Xochiquetzal: La casa de las flores bellas*, 2007 o *Ellos sabían que yo era una niña*, 2012) económica, institucional, militar (*Las masacres del Mozote*, 2011)¹⁰, del conflicto armado salvadoreño o de las pandillas (*María en tierra de nadie* o *El cuarto de los huesos*). Esta directora de origen nicaragüense focaliza su mirada e investigación en las consecuencias que devienen de esa explotación permanente a la que es sometido el pueblo salvadoreño, especialmente desde el abuso de poder, la discriminación y la arbitrariedad que padecen las mujeres, eje central de su discurso videográfico. En lo que concierne a nuestro tema, los documentales de Zamora representan al desaparecido desde la funcionalidad del testimonio, tal como vemos en *María en tierra de nadie* (2010), su primer largometraje coproducido con *El Faro* Producciones, un fresco doloroso sobre el tema de las mujeres migrantes centroamericanas expuestas a todo tipo de vejaciones en la ruta de quienes recorren los miles de kilómetros que separan la frontera Sur y Norte de México. Los desaparecidos son presentificados simbólicamente desde aquella “fatal confusión” señalada por Gabriel Gatti¹¹, confusión que equipara desaparición y muerte. En los

¹⁰ También en el documental *Las aradas: masacre en seis partes* (2014), Marcela Zamora revela los hechos sucedidos el 14 de mayo de 1980 en Río Sumpul, donde fueron asesinados 600 civiles cerca de la frontera entre El Salvador y Honduras. Mientras que los representantes políticos de ambas naciones negaron durante años los hechos, los sobrevivientes dan testimonio de la masacre cometida por el gobierno salvadoreño.

¹¹ Gabriel Gatti explica que la asociación directa entre desaparición y muerte se da merced a tres motivos. En primer lugar, porque fue y es la realidad del “desaparecido original”, quien “desaparecía” durante el periodo dictatorial en Argentina estaba muerto. Segundamente por el desembargo de la antropología

recorridos de Marcela Zamora los familiares apelan a la incertidumbre del paradero de la persona buscada desde una dinámica iconográfica asimilada a la muerte: cruces portadas por las madres, fotografías en una mano y velas en la otra o directamente flores lanzadas al agua y a la ruta. Si bien el desaparecido no está ni muerto ni vivo, la “esperanza” de las madres se envuelve de una gramática ritual propia del duelo. En paralelo a la anchura social de los desaparecidos “reales”, la pieza ofrece una apuesta valiente en lo moral y sugestiva en lo estético, al entretener la narración de las madres que buscan con el relato de varias mujeres que están intentando migrar y que por lo tanto son conscientes de que corren el riesgo de *desaparecer*. El cruce entre el vacío inenarrable del que *deja de estar y es buscado* con el que *está*, pero *está* en un estado de potencial desaparición es una ocurrencia nueva en este tipo de narrativas que tiene que ver justamente con el hecho histórico de convivir literalmente con las desapariciones como posibilidades naturalizadas en la contemporaneidad del istmo.

En *El cuarto de los huesos* (2015) o *Las masacres del Mozote* (2011), la artista recurre a una de las modelizaciones actuales de la desaparición, la antropología forense, una manera de operar alegórica y materialmente sobre este “nuevo estado del ser” que son los huesos. Restos que no pertenecen a nadie, pero a los que hay que restituir una identidad, una familia, una sepultura. *El cuarto* nos invita a conocer de primera mano el trabajo sobrecogedor y técnico del grupo forense encargado de rescatar, describir y clasificar los restos humanos encontrados en fosas comunes a fin de restaurar la identidad de las víctimas no sólo del conflicto armado que vivió El Salvador durante 1980 y 1992, sino también de la violencia de las bandas criminales en la actualidad. Al mismo tiempo que se captura el trabajo forense, se filma a las madres que están a la espera de la terrible respuesta que les permitirá llenar con despojos óseos el vacío provocado por la desaparición de sus hijos, ya que, como reza la cita principal del documental: “En este país encontrar el cadáver de tu hijo también puede ser un alivio”. El estatuto del desaparecido funciona aquí como una negación misma del concepto y como su horizonte de expectativa: los huesos atestan la ausencia al mismo tiempo que devuelven físicamente la clausura del precepto de la *desaparición*.

forense que opera sobre los restos mortales a individualizar; y, por último, porque “hay algo de cierto”, un desaparecido no es ni un vivo ni un muerto: es algo ambiguo que convoca a la muerte (Gatti: 2019).

En *Las ruinas de Lourdes* (2013), Marcela Zamora explora las ruinas literales en que se convierten pueblos enteros de los que de un día para otro desaparecen familias completas. Son familias amenazadas por las maras cuya única opción para sobrevivir es la de *desaparecer* antes de “pagar con sangre” y ceder a las extorsiones pandilleras. La cámara captura el hueco dejado por las familias en esas casas deshabitadas corporalmente, pero pobladas de vida anterior. Muñecos, libros, fotos, cuadernos o cartas atestiguan con creces de la disociación entre cuerpo e identidad que la categoría ontológica de la desaparición acarrea, pues esos lugares son “hogares” en su sentido espacial y subjetivo: cada casa es desemejante, singular y da cuenta de la forma de ser, de los gustos y bondades de cada familia desterrada por el accionar delictivo de bandas como la de Barrio 18¹². La desaparición se representa desde una materialidad de la ausencia, de la retirada voluntaria del desaparecido; otro aspecto ajeno a las figuraciones que hasta ahora conocíamos. Los trabajos de esta documentalista nicaro-salvadoreña recurren al testimonio y al documento, pero a un testimonio y a un documento disímil al de la tradición precedente porque lo documentado tiene valor de presente y de futuro, en la categoría de lo/del desaparecido se actualiza lo que está o puede pronto —lamentablemente— desaparecer. Por otro lado, la manera en que Zamora aprovecha la cámara para filmar *materiales* (cuerpos, esqueletos, restos, ruinas, objetos) crean un tipo de relato fílmico muy efectivo en términos ontológicos al exponerlos desde un registro sensible y no solamente presentificado por la palabra. Recordemos por ejemplo en *María en tierra de nadie* la escena en que la cámara focaliza la falta, la amputación de la pierna de Marilú al caer de “La Bestia” para dar cuenta de la desaparición/clusión de su “sueño americano”. La imagen del *desaparecido* no proviene de lo invisible, de lo imposible o inenarrable: Marcela Zamora bebió de todas las técnicas desarrolladas anteriormente por los cineastas argentinos del “desaparecido originario” (Gatti 2008) para traducir la desaparición en imágenes potentes y reveladoras que denuncien la desgraciada “naturalización” del problema en la historia y en la actualidad centroamericana. Mediante imágenes empíricas en claroscuros, en movimiento (personal forense excavando), descentradas (un cráneo al lado de un pie), con fragmentos de restos óseos en

¹² En *El espejo roto* (2013), Marcela Zamora se adentra en el barrio de Soyapango a fin de registrar el universo cotidiano de una docena de niños que viven, crecen, juegan y sufren en un lugar controlado por la pandilla Barrio 18.

estantes, bolsas y fosas y de la voz en off de la propia cineasta; se crea efectivamente un relato capaz de trazar el pasaje de la desaparición individual al horror colectivo de un país horadado por la violencia institucional y del crimen organizado:

El cuarto de los huesos podría ser El Salvador, es tan chico como El Salvador que lo esconde, está tan saturado como El Salvador que lo esconde; es tan carente de todo que este cuarto debería llamarse "Cuarto de los huesos de El Salvador" y no Antropología forense. Aquí se reencontran sin tregua: pandilleros de la mara Salvatrucha como pandilleros del Barrio 18 y sus víctimas. También hay huesos que hablan de otros huesos, los de los migrantes que retornan calavera. Aquí se condensan tres de las más grandes tragedias del país: son nuestros huesos de la guerra y de la paz, huesos que surgieron para gritar lo que pasó antes y lo que pasa ahora (Zamora, *El cuarto de los huesos*: 2015).

III. DOCUFICCIONES DEL PASADO: EL CASO DE *LA ASFIXIA Y POLVO*

En América Central numerosos estudios recientes, entre los que cabe destacar la investigación doctoral de Andrea Cabezas Vargas sobre cine centroamericano contemporáneo¹³ y los varios artículos de la crítica y pionera María Lourdes Cortes, han demostrado que asistimos en los últimos quince años a un florecimiento del cine en la región mesoamericana en todos sus géneros: ficcional, documental y de animación bajo la impronta de reclamos socio-políticos e históricos:

El advenimiento del siglo XXI ha significado una época de avances para el conjunto de cinematografías regionales. En este periodo, gracias al apogeo del cine en la región, motivado por diferentes iniciativas individuales y colectivas como la creación de la Escuela de Cine y Televisión Veritas (Costa Rica 2003), la Escuela Casa Comal (Guatemala 2006), la creación del fondo de ayuda a la producción cinematográfica centroamericana, CINERGIA (2004-2015), y el incremento de productoras de cine en la región han permitido el considerable aumento cuantitativo y cualitativo de las producciones centroamericanas. [...] También surgen jóvenes cineastas formados en distintos rincones del mundo, como

¹³ Título de la tesis: *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional: mémoires socio-historiques et culturelles*, de Andrea Cabezas Vargas, disponible en *Mémoires socio-historiques et culturelles*. Bordeaux: Université Michel de Montaigne, 2015.

México (Julio Hernández), Estados Unidos (Hernán Jiménez), Francia (Jayro Bustamante), Inglaterra (Paz Fábrega), Rusia (Ishtar Yasin) e Israel (Abner Benaim). Bajo un desarrollo generalizado, aunque no homogéneo, de la producción fílmica y del audiovisual centroamericano, *la Historia sigue ocupando un lugar privilegiado* dentro de los temas abordados en la pantalla grande.

A partir del 2000, después de una década de silencio, el cine centroamericano vuelve sus ojos al pasado y filma un importante número de películas en torno a los años de conflictos bélicos en la región (Cabezas Vargas 2018: 23, *negrita nuestra*).

Tal como señala Cabezas Vargas, el siglo XXI trajo consigo una renovada eclosión cinematográfica en el istmo que vuelve su mirada al pasado bélico, a los meandros de las revoluciones e imprime en el celuloide la urgencia de los debates en torno a la migración y la violencia de las pandillas. En este orden, son innumerables las cintas que podemos traer a colación, pero para no alejarnos de nuestra temática, recalaremos sólo en algunas aventuras cinematográficas de docuficción¹⁴ que explícitamente tematizan la *desaparición*, en particular comentaremos dos motivos: la desaparición del padre militante y la desaparición del testimonio sobre un desaparecido.

La película guatemalteca *La asfixia* de Ana Bustamante (Cine Concepción, Nanuk Audiovisual: 2018)¹⁵ cuenta el viaje iniciado por Ana (la realizadora) entre las huellas borrosas de la memoria para recordar y reconstruir la historia de su padre, e invocar así lo ocurrido a toda una generación masacrada durante los 36 años de Guerra Sucia en Guatemala. Emil Bustamante, el padre de la protagonista, es uno de los 45.000 detenidos-desaparecidos del país. La madre estaba embarazada de Ana cuando el padre fue retenido/desaparecido por lo cual nunca llegó a conocerlo. La autoficción se vertebra a partir de una característica de la protagonista: el hecho de que regularmente a ella le falta el

¹⁴ Entendemos la docuficción como un género que trabaja conjuntamente con referentes fácticos (documentos o testimonios, por ejemplo) y elementos ficticios (animación, por ejemplo) produciendo un pacto de ambigüedad (Martínez Rubio: 2014) dada la torsión de la referencialidad a través de elementos ficcionales.

¹⁵ Esta ópera prima fue galardonada en varias ocasiones: Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, Premio FIPRESCI en Panamá International Film Festival, Premio FIPRESCI y Premio del Público a la Mejor Película Extranjera en BAFICI, Festival Internacional de Cine de Buenos Aires.

aire. La hipótesis de su progenitora es que eso le ocurre porque ella misma durante un momento —presa del pánico— ante la desaparición del padre tuvo un momento en el que no pudo respirar. Esto pasó la tarde del 13 de febrero de 1982 cuando estaba llegando a una fiesta de cumpleaños y se dio cuenta de que su marido no estaba¹⁶. A partir de este rasgo de la cineasta (la asfixia) se edifica el relato simbólico de la *búsqueda del padre* a partir de procedimientos técnicos utilizados en el cine y la literatura de “la generación de los HIJOS” cuyo dispositivo germinal es el *rescate* (en términos de memoria) de los padres desaparecidos. Bustamante parte del dispositivo del padre para deambular por un abanico de realizaciones que comienza con la figura del padre desaparecido como lo irrepresentable e inretornable (Reati, 1992). Esto se asienta en la metáfora del pastel que ella pretende volver a hornear, una torta parecida a la del cumpleaños al que su padre no llegó, usando incluso los mismos ingredientes, la misma receta y copiando la decoración de una foto, pero, por supuesto, sin lograr ni siquiera evocar algo parecido. La técnica de las fotografías familiares comentadas agencia una ficción recuperadora al apelar a la imagen material (la foto) y los objetos paternos (cartas, ropa) para patentizar una presencia corporal que llega hasta el punto de revelarse en su propia asfixia. La película de Ana Bustamante abre una página en el cine centroamericano (junto con la nicaragüense *Heredera del viento* y la docuficción salvadoreña *Los ofendidos*) que ya en Argentina o Chile se ha cursado: el agenciamiento histórico de los padres militantes conjugando intimidad y política en el cuerpo mismo de los hijos¹⁷. Esta pulsión de conocimiento es característica de un cine que ensaya, desde el *yo huérfano*, reponer el ausente/ el desaparecido, recobrar a cascajos y recomponer a trozos lo que la catástrofe del terrorismo de estado o los conflictos bélicos ocasionaron, procurando cerrar heridas, rehacer vínculos, remediar lo enfermo. Por eso, *La asfixia* pone en práctica estéticas de la recomposición: reconstruye audiovisual-

¹⁶ En la película se insiste sobre la idea del “horario”, el hecho de “llegar en hora”, pues en caso de no “llegar hasta tal hora” era el indicio de que se estaba ante una desaparición forzada.

¹⁷ *Heredera del viento*, de Gloria Carrión (2018), parte de las pesadillas que la realizadora tenía cuando niña y la ausencia de sus padres para contenerla en momentos claves de la infancia. El film abre el debate sobre el sentimiento de soledad y abandono con el que crecieron muchos hijos de militantes revolucionarios. En *Los ofendidos*, Marcela Zamora reconstruye la historia de su padre: alguien que, durante la guerra civil salvadoreña, junto a miles de personas más fue capturado y torturado por el Estado.

mente el relato materno sobre el momento de la desaparición, vuelve a cocinar y decorar ese pastel, reúne y ordena documentos de su padre y hasta recluta información sobre otros desaparecidos que la burocracia estatal veló.

Frente a proyectos autoficcionales como los de Bustamante, cuyo principio es el de ensayar restituciones visuales y referenciales de un desaparecido, podemos encontrar otro tipo de apuestas audiovisuales que se niegan a recomponer la figura perdida y prefieren habitarla desde los restos, la mirada al sesgo y las ruinas, es decir, desde la borradura de todo rastro testimonial y de todo dato empírico del desaparecido. De este modo, esas estéticas asumen la imposibilidad de la representación y la enunciación en condiciones extremas. Este es el caso de *Polvo*¹⁸, cinta guatemalteca de Julio Hernández Córdón (2012) que cuenta la historia de Ignacio y Alejandra quienes pretenden filmar un documental acerca de lo sucedido en Comalapa. En la película, la pareja se enfrenta a la dolorosa tarea de contar la historia de las mujeres que siguen buscando a sus maridos o padres desaparecidos durante la larga Guerra Civil de Guatemala; para ello se trasladan a Comalapa donde conocen a Juan, un hombre a quien le secuestraron su padre y que no tiene esperanzas de hallarlo. Juan sabe quién fue el delator, por lo que convive con una indomable sensación de venganza de la cual Alejandra e Ignacio son testigos. Con esta situación de escenario, los documentalistas deciden centrar su film en esa desaparición, pero contrariamente a lo esperado, Juan no denuncia, no habla, no quiere *decir* ni *mostrar*, sólo guarda silencio. Y es ese silencio, ese mutismo lo único que les resta a los documentalistas para ofrecer a sus espectadores.

La película navega entre las ansias documentales cuyo pilar es el testimonio y la negación del mismo. En esos resquicios Hernández Córdón apela al silencio y la mirada para mostrar la ausencia, para dejar claro que algo estaba allí y ahora ha desaparecido. Como muy bien ha señalado María Lourdes Cortés en su estudio sobre *Polvo* y *Gasolina* (opera prima de Córdón en 2008), con *Polvo* el cineasta nos hace acudir a una magistral *mise en abyme* que cuestiona intrínsecamente el acto mismo de “documentar” y de la moral y los límites de la representación. No sólo la narratología elegida (seguir al protagonista sin interactuar con él) y la filmación en cámara sucia (super 8) evitan la reconstitución testimonial del horror vivido como modo de

¹⁸ La película (tercera de su realizador) principió su andadura internacional ganando el Gran Premio de los Encuentros de CinéLatino de Toulouse.

certificación de la desaparición sino también a partir de las estrategias cinematográficas usadas: cámara lejana y estática, falta de música, voz y primeros planos. La filmación se ancla en el presente, la narración se diluye, domina el silencio y se capturan planos largos y estáticos del hijo. Las secuencias son inconexas y nos privan de un sentido englobador. Nos incomoda, siempre hay objetos ante el lente que nos impiden ver claramente los personajes, hay una constante sensación de lente sucio, de cosa mal filmada. En definitiva, los documentalistas descubren la vida desnuda, la imposibilidad técnica de restaurar al *desaparecido*. Hasta el relato del desaparecido se pierde, Juan no lo dice, no lo enuncia. Sólo nos queda la ira contenida en Juan que lo conduce a la violencia /quemar un bus, golpear/golpearse, incluso comer veneno (abono) y la recurrencia de un torso desnudo arrastrado entre la maleza como imagen mental que vuelve una y otra vez (padre). Cortés concluye en su artículo: “Polvo es una película del desencanto, no de la reconciliación. La llaga sigue abierta y la incomunicación y la soledad son aún más patentes. Es la incapacidad de Juan de relacionarse: ni con quienes quieren entrevistarle, ni con su pasado, ni consigo mismo” (Cortés 2018: 144). Si bien coincidimos con María Lourdes Cortés, creemos asimismo que es justamente esta incapacidad de montar un discurso acabado y categórico sobre los desaparecidos, contar *una* verdad, lo que vuelve a *Polvo* una obra tan fundamental, honesta e imprescindible en el nuevo cine centroamericano. Los efectos de distanciamiento, la exhibición de los recursos técnicos, la imposibilidad de entrevistar, de hablar, el enmudecimiento, todo desbarata la idea de poder construir un relato portador de verdad única y de modos unificados de resarcimiento y cicatrización individual; lo que afianza la perturbación y el desasosiego de que la guerra —en tanto alteración total del orden— debe seguir inquietando a pesar de hablar, identificar los restos de las víctimas y los nombres de los culpables.

Hemos hecho un rápido recorrido por algunas figuraciones del desaparecido en el cine documental mesoamericano último, lejos de agotar la figura proponemos abrirla a las nuevas aproximaciones técnicas, temáticas y coyunturales propias de la región demostrando que la categoría desdichadamente se expande y se resignifica a la luz de las problemáticas sociales de América Central. Los *desaparecidos* (y su aparición en la pantalla) de los que hoy da cuenta este cine han mutado y van más allá del *desaparecido forzado* durante los conflictos armados, nos desafían desde situaciones muy específicas a renovar su repre-

sentación. Los peligros (potencial desaparición) derivados del éxodo iniciado en octubre de 2018 (caravanas de la muerte) y el accionar de las maras, por ejemplo, bosquejan la premura de pensar otros dispositivos de representación que no provengan, por ejemplo, del pasado (archivos), sino de la ignominia del futuro.

En este contexto, nos propusimos iniciar una reflexión sobre la desaparición forzada en el ámbito de la cinematografía documental, pero el camino que resta está en ciernes y se presenta como una invitación a ahondar la cuestión en el cine de ficción principalmente, algo que, por evidentes motivos de espacio, no hemos podido desarrollar. Nos queda explorar los rumores, ruidos y fantasmas del cine de Jayro Bustamante, el silencio de *Septiembre, un llanto de silencio* de Kennet Muller (2017), el colectivo de madres en Guatemala y el huérfano antropólogo de *Nuestras madres* de Cesar Díaz (2018); las madres ausentes de *El camino* de Ishtar Yasin (2008) y *La hija de todas las rabias* de Laura Baumeister (2019), las travesuras de un niño desaparecido en *Puro mula* de Enrique Pérez Him (2011) o los figurines de plastilina de Ferran Caum en su corto de animación *Victimas de Guernica* (2015). *Desaparecidos* que debemos decir y presentar bajo la eterna esperanza de que Sara (nuestra niña migrante en la *Jaula de Oro*¹⁹) nunca más desaparezca literalmente de la pantalla.

BIBLIOGRAFÍA

- Buschmann, Albrecht: *Decir desaparecido(s): formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*. Münster: LIT Ibéricas, 2019.
- Cabezas Vargas, Andrea: «Cine centroamericano contemporáneo: Memoria histórica, condiciones de realización y producción», *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 44 (2018), pp. 17-41.

¹⁹ La película de Diego Quemada Díaz (2013) presenta a dos jóvenes de los barrios guatemaltecos, Juan y Sara, que deciden viajar a Estados Unidos en busca de una vida mejor. Al llegar a México conocen a Chauk, un indígena tzotzil que no habla español. Los tres abordan "La Bestia" en una odisea de amistad y sufrimiento que cambiará el rumbo de sus vidas. En esta aventura, en un momento Juan y Chauk se despiertan y Sara simplemente no está, sin más los chicos y el espectador comprenden que la joven ha desaparecido, lo ominoso proviene de tal "naturalización" en la que no media ni preludio ni consecuencia ni palabra.

- Cortés, María Lourdes: «Vacío, silencio y representación: el indígena en el cine guatemalteco», en: Poe, Karen/ Gimeno, Esther: *Representaciones del mundo indígena en el cine latinoamericano contemporáneo*. San José: Universidad de Costa Rica Ed., 2017, pp. 135-148.
- *La pantalla rota. Cien años de audiovisual en Centroamérica*. Ciudad de México: Santillana, 2005.
- García Letelier, Marcos: «Maras en Guatemala: una mirada desde el sur», *Diplomacia* (El Salvador), 119 (2009), pp. 62-72.
- Gatti, Gabriel: *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce, 2008.
- Informe Honduras sobre Flujos migratorios laborales intrarregionales: situación actual, retos y oportunidades en Centroamérica y República Dominicana*. San José, C.R.: OIM, OIT, CECC SICA, Red de Observatorios del Mercado Laboral, OLACD, AECID, 2011.
- Martínez Rubio, José: *Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua*. Castilla La Mancha: Memoria de Estudios de Literatura, N° 5, 2015.
- Reyes Ruiz, Miriam Isabel: *Los desafíos del estado de Nicaragua en la búsqueda de personas migrantes desaparecidas en México*. Tijuana: B. C., México, 2018.
- Ricoeur, Paul: *Historia y verdad*. México: Fondo de cultura económica, 2016.
- Schäffauer, Markus: «Los géneros de la transición: entre pasaje y resistencia: la exigencia del otro en el cine argentino desde 1980», en: Berg, Walter Bruno/ Borsò, Vittoria (eds.): *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana*. Madrid/ Frankfurt a.M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2006, pp. 249-264.

Un papel del *motor metafórico* en la formación del discurso: el contexto centroamericano desde la Retórica cultural¹

Vladimer Luarsabishvili

New Vision University
Georgia

Resumen: El propósito de nuestro trabajo es investigar el papel del *motor metafórico* en la formación del discurso literario centroamericano desde la perspectiva de la Retórica cultural. Así pues, nuestro artículo consta de tres partes: después de una introducción, en la primera parte comentaremos el lugar de la Retórica cultural dentro de los Estudios de la cultura y destacaremos las peculiaridades del modelo teórico de la metáfora y del *motor metafórico*; en la segunda parte describiremos las características del género, de la sociedad y de la cultura dentro del contexto centroamericano y observaremos la metaforización de la ciudad en la novela centroamericana; en la tercera parte ofreceremos las conclusiones del trabajo.

Palabras clave: Retórica cultural, *motor metafórico*, contexto centroamericano.

The role of the *metaphorical engine* in discourse formation: the Central American context from the perspective of Cultural Rhetoric

Abstract: The purpose of our paper is to investigate the role of the metaphorical engine in the formation of Central American literary discourse from the perspective of Cultural Rhetoric. Thus, our paper consists of three parts: after an introduction, in the first part we will comment the place of Cultural Rhetoric within Cultural Studies and highlight the peculiarities of the theoretical model of metaphor and *metaphorical engine*; in the second part we will describe the characteristics of genre, society and culture within the Central American context and observe the metaphorization of the city in the Central American novel; in the third part we will offer the conclusions of the work done.

Keywords: Cultural Rhetoric, *metaphorical engine*, Central American context.

¹ Esta publicación es resultado de investigación realizada en el proyecto de investigación de referencia PGC2018-093852-B-I00, proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España y por la Unión Europea.

INTRODUCCIÓN

La Retórica tiene una relación fundamental con la cultura, bidireccional por su carácter histórico: siendo, por una parte, la técnica discursiva utilizada en la Antigüedad grecolatina y, por otra, llevando las peculiaridades culturales en su naturaleza comunicativa y persuasiva. Al final del siglo XX, tres tendencias bien destacadas fueron distinguidas por José M. Pozuelo Yvancos (1988): la Retórica de la argumentación, representada por Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca; la Retórica estructuralista, representada por el Grupo μ ; y la Retórica general de carácter textual, presupuestada por Antonio García Berrio. Esta última tendencia, por su entendimiento de la retórica como de la “técnica de la persuasión” con una dimensión discursiva y, por tanto, textual (García Berrio 1994: 34), conduce al entendimiento y a la formulación de la Retórica cultural, propuesta por Tomás Albaladejo, la cual se centra en las relaciones históricas, sociales, comunicativas y discursivas entre la Retórica y la Cultura.

La Retórica tiene unas estrechas relaciones con la historia, el pensamiento y las acciones humanas. Los acontecimientos históricos se reflejan en la cultura formando parte del discurso histórico y literario compuestos por las seis operaciones retóricas (*intellectio, inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio/pronuntatio*) (Lausberg 1966-1967-1968; Albaladejo 1989; Chico Rico 1989, 1998).

En lo que concierne a América Central, es natural que los movimientos de liberación, los acontecimientos políticos y las tensiones sociales vigentes en esos territorios hayan hecho florecer una retórica en sus ficciones y discursos que reciba diferentes valoraciones académicas. Así, para Beatriz Cortez (2010), se ha dado en la región una “sensibilidad de posguerra”, mientras que para Margarita Rojas (2011) el planteamiento general es el de una literatura “de guerra”, y para Arturo Arias (2012) el acento está puesto en el carácter posnacional; de allí que él hable de “literaturas post-nacionales”. Todas estas valoraciones son evidentes durante los últimos veinte años en los países centroamericanos.

En nuestro caso, nos proponemos retomar las características de la Retórica cultural para definir los subgéneros dentro del ámbito de la novela centroamericana. Pretendemos, de este modo, entender mejor las realidades de los países desde sus aspectos históricos y culturales gracias a los usos retóricos presentes en su literatura, para lo que analizamos las novelas históricas

que reflejan la importancia de los cambios sociopolíticos de la región (Grinberg Pla/ Mackenbach 2018: 348).

1. LA RETÓRICA CULTURAL COMO PARTE DE LOS ESTUDIOS DE LA CULTURA.

En la historia de la ciencia hay pocas disciplinas que tienen tanto un pasado rico como un futuro prometedor. Una de ellas es la Retórica, una ciencia clásica del discurso, inventada por los griegos y desarrollada en el Imperio Romano, que formó parte de la cultura en distintas épocas y de diferentes corrientes artísticas, en la Edad Media, en el Clasicismo y en el Romanticismo. El siglo pasado fue decisivo para su desarrollo y también para la recuperación de su función histórica, convirtiéndose la Retórica en un ámbito fértil para una producción y para un análisis de los discursos. La Retórica general de carácter textual, propuesta por Antonio García Berrio (1994), intenta no solamente reactivar las posibilidades retóricas formadas durante su larga historia, “[...] sino que también supone una ampliación del instrumental teórico con las contribuciones retóricas producidas desde los actuales planteamientos textuales, con la consiguiente extensión del instrumental teórico” (Albaladejo 1989: 39). Antonio García Berrio abrió un camino hacia la formación de la disciplina con una nueva perspectiva, de índole retórico-cultural, persiguiendo el fin de destacar las posibilidades retóricas en la formación de la cultura y, al mismo tiempo, evaluar el papel de las peculiaridades culturales en la composición del discurso retórico². La propia historia de la Retórica facilitaba la mencionada aproximación de la Retórica a la cultura: tanto en la cultura griega como en la romana, la Retórica cumplía un papel definitivo en el avance cultural, siendo considerada como una de las posibilidades claves en la enseñanza (Jaeger 1978; López Eire 1996, 2006; Monzón-Laurencio 2014), comunicación (Pareda 2000) y, consecuentemente, en el desarrollo de la sociedad (Partyka 2015; Acebal 2016). Teniendo en cuenta las operaciones retóricas (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio* o *pronuntiatio* (Lausberg 1966-1968; Albaladejo 1989: 57-64) con *intellectio* (Chico Rico 1989, 1998), y la dimensión textual, semiótica y pragmática en la que ejerce sus funciones en la sociedad, aparece como imprescindible el acercamiento transdisciplinario realizado por Tomás Albaladejo en una serie de las publicaciones en

² Otra línea del desarrollo de la Neoretórica es la Retórica constructivista (Albaladejo/ Chico Rico 2020; Chico Rico 2020).

la que propuso la Retórica cultural en el contexto de la Neoretórica (Albaladejo 1998, 2009, 2012, 2014).

Hay que distinguir los Estudios Culturales de los Estudios de la Cultura (*Studies in Culture* en inglés) que sobreentienden el estudio de distintas ramas de la cultura (Albaladejo 2016). Esta última denominación subraya la existencia de una variedad de componentes culturales, de diferentes planteamientos para su compleja investigación (epistemológicos o metodológicos) teniendo en cuenta distintas escuelas o diferentes líneas de estudio que pueden sintetizar una investigación cultural vinculándola con la filosofía, etnografía, historia, semiótica o crítica literaria:

Los Estudios de la Cultura son más amplios que los Estudios Culturales y en ellos se incluyen varios planteamientos epistemológicos y metodológicos, varias escuelas o líneas consolidadas, una de las cuales es precisamente la de los mencionados Estudios Culturales. Entre otras, se pueden tener en cuenta en los Estudios de la Cultura las siguientes líneas: los Estudios Antropológicos y Etnográficos de la cultura, en los que destaca la obra de James Frazer [...], la Filosofía de la Cultura, representada por Ernst Cassirer [...], la Historia Cultural, con Johan Huizinga [...], los Estudios Culturales, planteados por la Escuela de Birmingham, la Semiótica de la Cultura de la Escuela de Tartu (Lotman y Escuela de Tartu [...]), la Crítica de la Cultura, en la que se incluyen las aportaciones de Wlad Godzich [...] y la Retórica cultural (Albaladejo [...]).

Desde esta perspectiva, la Retórica cultural viene a ser una disciplina nueva que estudia sus componentes como constituyentes de distintas culturas y, al mismo tiempo, evalúa las características culturales en la composición del discurso. Basándose en los componentes culturales y haciendo posible un análisis de diferentes textos o discursos³ —políticos, literarios, filológicos, lingüísticos, etc.—, la Retórica cultural no solamente explica un origen y desarrollo de la producción de las operaciones mentales, sino que cumple un papel decisivo en el acercamiento de distintas ciencias del ámbito de las Humanidades, las Ciencias Sociales y las Ciencias de la Salud: las herramientas analítico-críticas del sistema retórico pueden ser utilizadas para estudiar los autores y sus textos, grupos y movimientos literarios

³ Entiendo el término *texto* como una entidad estructural y *discurso* como una entidad comunicativa de la expresión verbal.

(Doucet 2017), para describir la retórica misma como una parte del legado cultural, como *rhetorica recepta* (Albaladejo 1989) conectándola con la recuperación del pensamiento histórico (García Berrio 1984, 1992), para facilitar el proceso de la reconstrucción histórica junto con materiales archivísticos y analizando las obras ectópicas escritas por autores ectópicos (Luarsabishvili 2013, 2020), para entender mejor las investigaciones en torno a memoria (González-Marín 1998; Phillips 2019) y neurociencia actual (Martín Jiménez 2014; Núñez Fidalgo 2020).

1.1. EL MODELO TEÓRICO DE LA METÁFORA Y EL MOTOR METAFÓRICO

La Retórica cultural como una ciencia que posee un instrumental crítico de práctica analítica ofrece al investigador una aproximación multidisciplinar no sólo para el estudio de la cultura en general sino para el entendimiento de las posibilidades lingüísticas y literarias en particular. Una de las nociones que puede ser estudiada desde la Retórica cultural es la *metáfora*, el tropo que desde los tiempos remotos se encuentra en pleno centro de la investigación cultural: Aristóteles (2011), Fontanier (1821) y Ricoeur (2003) la han caracterizado desde diferentes perspectivas, Richards (1965) estudió su capacidad lingüística, Lakoff y Johnson (1981) han destacado sus peculiaridades persuasivas, Newmark (2010) describió seis y Bobes Naves (2004) tres diferentes tipos de la metáfora, Steen (2014) describió un nuevo tipo (*deliberate metaphor*), Hjelmslev (1980) destacó sus valores connotativos y denotativos, Eco (2000) hizo hincapié en su posibilidad de producir un significado indirecto, Díaz (2006) y Arduini (2007a, 2007b) han subrayado su función cognitiva, Black (1968) se refirió a la perspectiva sustitutiva de la *metáfora*, y Riedemann y Diéguez Morales (1999), Pisarska (1989), Kurth (1995), Arduini (2002), Samaniego (2002), Kövecses (2014) y Luarsabishvili (2016a, 2016b) han destacado las dificultades de su traducción. Finalmente, no hay que olvidar los estudios que relacionan la *metáfora* con la cultura, describiéndola como componente de la Retórica cultural (Albaladejo 2009, 2013, 2016, 2019a, 2019b; Chico Rico 2015; Jiménez 2015; Gómez Alonso 2017, 2020; Martín Cerezo 2017; Fernández Rodríguez, Navarro Romero 2018; Luarsabishvili 2021).

Antes de destacar las características metafóricas y mostrar sus posibilidades discursivas, me permito brevemente describir las ideas antecedentes que probablemente facilitaron la instauración de la *metáfora* en un acervo cultural y destacaron su pa-

pel en un estudio de diferentes culturas, para lo que nos acercamos brevemente a algunos de los trabajos de Antonio García Berrio, Stefano Arduini y David Pujante que, entre otros muchos autores, han preparado un terreno fértil para un emplazamiento de la *metáfora* en el centro de La Retórica cultural.

Basándose en los elementos culturales distintivos de la imaginación antropológica, Antonio García Berrio propuso el *imaginario cultural* que

profundiza los poderes de resonancia poética de los hallazgos anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos; es por tanto una forma de poesía con absoluto arraigo en el sentimiento de la propia tradición estética y cultural. (García Berrio 1994: 473)

De tal manera, lo que está arraigado en la tradición estética y cultural crea las posibilidades de la realización del acto comunicativo, con sus funciones y posibilidades depositadas en el *campo retórico*, como lo describe Stefano Arduini (2000). Y es el mismo *imaginario cultural* que, según David Pujante, une las *metáforas* junto con otros dispositivos de construcción discursiva que lo refuerzan o modifican (Pujante 2017).

Dentro de la Retórica se destaca un *componente retórico-cultural* que engloba todos los componentes de diferente índole, es decir, por su carácter retórico, literario, filosófico y otros, proyectados tanto en el discurso retórico, como en los textos literarios o filosóficos, y de lo que forma parte el *código retórico-cultural comunicativo* (Albaladejo 2016). Uno de los elementos clave del mencionado código es la *metáfora* “[...] por su capacidad de conexión entre la instancia productora y la instancia receptora, al estar basada en el *salto semántico* que se produce en la poiesis y también en la interpretación” (Albaladejo 2019b: 174-175). Basándose en los procesos semánticos, sintácticos y pragmáticos de la creación metafórica y proponiendo un concepto del *motor translaticio* que deja un espacio a otros tropos o elementos de la serie metafórica, Tomás Albaladejo creó el *modelo teórico de la metáfora* con un componente central —*el motor metafórico*— que consta de los siguientes componentes:

1) El componente constituido por la serie metafórica, de la que forman parte la metáfora, el símbolo, la catacrexis, la red metafórica, la alegoría y otros dispositivos de base translacional, como el símil o comparación, que, como es sabido, no es un tropo, sino una figura de pensamiento; los elementos de esta serie se caracterizan por poseer metafori-

cidad, aunque en distintos grados según el elemento del que se trate. 2) El componente formado por diversos mecanismos que intervienen en la construcción metafórica: comparación, transferencia, sustitución, interacción, combinación y armonización. 3) El componente consistente en el motor metafórico. 4) El componente formado por el contexto y la sociedad, donde se producen la creación metafórica y la recepción metafórica, que se proyectan como procesos culturales transversales en diferentes espacios comunicativos. (Albaladejo 2019a: 568)

Uno de los ejemplos demostrativos puede ser la metaforización de la ciudad y su asociación con lo malo, con el crimen o con el robo, como en el caso de las novelas de Franz Galich (Managua) o de Méndez Limbrick (San José). La activación del *motor metafórico* en su fundamentación retórico-cultural (Albaladejo 2019a, 2019b; Gómez Alonso 2020) puede facilitar el entendimiento del mensaje semántico en la dimensión discursiva del texto.

2. EL GÉNERO, LA SOCIEDAD Y LA CULTURA: EL CONTEXTO CENTRO-AMERICANO

Decía Ortega y Gasset que *cultura* es la producción de las cosas humanas (1983: 516). Efectivamente, las creaciones humanas se reflejan en la cultura que puede servirse del espejo y reflejar los acontecimientos de diferente índole —sociales, políticos, económicos, etc.— que suceden en una sociedad cualquiera. Aún más: podemos decir que la relación sociedad-cultura es, por su carácter, bidireccional; por su parte, los acontecimientos culturales son observables en la vida diaria de la sociedad, influyendo y determinando el comportamiento tanto individual como colectivo. Lo dicho se expresa mediante un lenguaje que siendo parte inseparable de la cultura cambia y se modifica según acciones humanas dentro del marco cultural concreto. Un buen ejemplo de lo dicho puede ser la observación de Marco Kunz sobre el reemplazo del verbo *asesinar* por los verbos *ejecutar*, *abatir*, y *linchar* en el lenguaje periodístico en México (Kunz 2018: 110). Este y otros semejantes cambios significan, sin lugar a dudas, la importancia y la relevancia de la cultura en la conducta y en la psicología humana siendo bien visible también en la literatura.

La literatura como parte integral de la cultura guarda y desarrolla las características sociales e históricas de la sociedad. Nos puede servir de ejemplo el Romanticismo, como la corrien-

te literaria universal que quizás más se acercó a la vida diaria de los hombres en diferentes países y sistemas culturales. La formación de distintos géneros y subgéneros literarios, su desarrollo y demanda por la sociedad están ligados con los procesos políticos y económicos del país. Reflexionando sobre la poesía vasca contemporánea, Jon Kortazar menciona los factores políticos —la desaparición de Franco y la creación del Gobierno Vasco— y económicos —ayudas a la edición del libro vasco— como decisivos para un ensanche de la creación poética (Kortazar 1999: 9-10). Al mismo tiempo, a principios de los años 90, se produjo una falta de la incorporación de jóvenes escritores en la literatura vasca probablemente por el motivo de la crisis económica (Kortazar 2006: 17-18). Desde esta perspectiva y a pesar de la lejanía geográfica, la influencia de los diferentes factores culturales es demostrada por algunos autores en el proceso de la creación del sistema literario centroamericano: en su libro *La novela centroamericana. Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual* (1982), Ramón Luis Acevedo indica que la razón principal del desconocimiento de la literatura centroamericana se da principalmente por el subdesarrollo económico y social de la región. Por su parte, Magda Zavala y Seidy Arapa (1995) en *La historiografía literaria en América Central (1957-1987)* destacan un papel decisivo de los procesos culturales en la formación de la estética literaria.

Partiendo de lo mencionado y profundizando en el análisis de los factores importantes del desarrollo de la sociedad (tanto sociales —la migración— como humanos —la relación entre los protagonistas—) en general y de sus peculiaridades culturales en particular, podemos indicar que el carácter del estudio que ofrecemos, es decir, la detección de los componentes de la Retórica cultural en el contexto centroamericano, es connatural a la naturaleza de un sistema literario, el hecho que es evidente en la idea articulada por Pierre Bourdieu sobre las posibilidades del género, destacando su habilidad de tomar diferentes formas según el contexto social, sin perder de vista los factores como la crisis económica, la guerra o la revolución (Bourdieu 1995). Efectivamente, Rónald Rivera Rivera indica la naturaleza polifacética de la cultura en la América hispanohablante que ofrece diferentes opciones para una formación del canon literario, como es el manifiesto Crack en México o la propuesta del grupo McOndo en Chile (Rivera Rivera 2014: 56). De aquí la diversidad en la cultivación de la estética — la novela policial o la de aventuras y epistolar, autobiografía, novela erótica y pornográfica

fica, novela histórica, la narconovela, el ensayo narrativo, etc. (Rivera Rivera 2014: 55; Grinberg Pla y Mackenbach 2018: 349).

Parece que la novela es uno de los formatos más cultivados en la región⁴ que ha gozado de cierto prestigio en el campo literario (Rivera Rivera 2014: 59). Diferentes autores ofrecen un período distinto de su consolidación contemporánea en el campo literario centroamericano, lo que sintetizan Grinberg Pla y Mackenbach en su artículo ya citado: Kathryn Eileen Kelly determina su inicio desde el final de *boom* de la novela latinoamericana, y Arturo Arias a partir de los años setenta indica la aparición de “mini-boom” de la narrativa en Centroamérica. Por su parte, Grinberg Pla y Mackenbach consideran los años setenta como determinantes para una ruptura con el realismo social y con el costumbrismo e indican la aparición de los nuevos rasgos experimentales de lenguaje y forma de la novela (Grinberg Pla y Mackenbach 2018: 345).

El lenguaje y la forma de la expresión literaria reflejan las peculiaridades culturales y cambian según el desarrollo de la cultura. Así, un género o un subgénero puede cambiar de estructura o de otras características clásicas para ajustarse a la realidad social de la región.

2.1. LA METAFORIZACIÓN DE LA CIUDAD EN LA NOVELA CENTRO-AMERICANA

En el apartado 1.1. hemos indicado la importancia de la ‘ciudad’ y su significación negativa dentro del contexto centroamericano. Efectivamente, la ciudad como espacio en el que transcurre la vida humana, como lugar de identificación y zona que puede ser considerada como unidad de calles o lugares concretos, se ofrece en tanto creación o campo estético oportuno para connotar las problemáticas sociales vigentes. En la mayoría de los casos, es decir, en muchas novelas pertenecientes a la pluma de diferentes autores de los países de América Central, la narrativa urbana urde sus tramas en la plena noche, bajo la oscuridad nocturna en la que habitan los personajes culpables de hechos violentos. Este es el caso de la *Managua Salsa City. Devórame otra vez*, de Franz Galich, o del relato «Sólo hablamos de lluvia» de Rodrigo Soto, textos en los que la noche cumple un papel crucial porque todas las acciones de los personajes se lle-

⁴ Para una investigación profunda de la novela centroamericana, véase *Historia crítica de la novela guatemalteca* de Seymour Menton (1960) y *Antología del cuento centroamericano* de Sergio Ramírez (1973).

van a cabo en ella y terminan al amanecer. Durante la noche nos encontramos con distintos tipos de personajes, entre ellos detectives, periodistas, prostitutas, etc. que forman parte del ambiente cultural moderno, que sufren y que siguen viviendo en una realidad nocturna, distinta por su índole de la vida social normal.

Lo que es interesante notar es que en ambos relatos la ciudad funciona como metáfora asociada a lo malo, a la noche y a la oscuridad:

A las seis en punto de la tarde, Dios le quita el fuego a Managua y le deja la mano libre al Diablo. El reloj de Dios es de los buenos pues nunca le falla: todos los días, a la misma hora, baja un poco la brasa del calor [...] y entonces [...] empiezan a salir los diablos y las diabras. (Galich 2000: 1)

Su simbolismo está determinado por un contexto social, por los factores (como, por ejemplo, el dinero⁵) que por su origen son exteriores a la estética literaria. La ciudad es una mezcla de las diferentes revelaciones humanas (al tratar de engañarse mutuamente los protagonistas – Pancho Rana y Tamara; Pezzè 2014: 47), en su mayoría negativas, y de aquí su asociación con la noche, con la oscuridad. Pero esta oscuridad está desarrollada más en los textos y se presenta ante nosotros como una oscuridad no solamente externa sino interna – dentro de la ciudad, en la multitud humana desaparece un individuo, la individualidad, se pierde la perspectiva humana de las realizaciones de las posibilidades propias:

Aquí estoy yo una mujer pobre que tiene la suerte de ser bonita y atractiva pero que en el fondo soy una auténtica mierda, que no sirvió para mayor cosa más que para culiar y vivir de la riña. Desde que tenía 14 años me desvirgaron y como soy bonita [...] los muchachos [...] me daban buenas cosas: ropa, comida, trago [...]. Muchos viejos me ofrecieron llevarme a su casa como su mujer [...]. Pagan bien pero a mi me gusta la independencia [...] y fundé mi propia empresa. (Galich 2000: 35)

⁵ “Desde la crisis de 1929, las ciudades latinoamericanas han vivido una masiva migración (debida al derrumbe de los precios de los bienes agropecuarios) no soportada por un adecuado sistema productivo urbano. Esto hizo que las ciudades se convirtieran en lugares de circulación de dinero, no en centros productores de bienes” (Pezzè 2014: 47).

De aquí surge la violencia, como una fuente también muy humana, fruto de la desesperanza e incomunicación, formando una realidad distinta y menos digna, llena de los habitantes nocturnos, unidos con un solo deseo, el de sobrevivir en un mundo violento:

Uno de ellos, el conductor, era partidario de la violencia, pues, como decía el mismo, lo excitaba, me pone tilinte... tal vez porque viví en los Estados [Unidos] y allí me acostumbré. (Galich 2000: 60)

Alexandra Ortiz Wallner en su artículo sobre las narrativas centroamericanas de posguerra reflexiona sobre la emergencia de un fenómeno cultural en la región. Esta crítica destaca un corpus de textos que tratan de la problemática de los asuntos culturales en la literatura. Revisando los libros de Horacio Castellanos Moya, Miguel Huezco Mixco, Arturo Arias, Rafael Lara Martínez, Leonel Delgado Alburto y Rosina Cazali, la investigadora menciona las nociones de la memoria, sociedad multicultural e identidad y las localiza en el marco de los Estudios culturales. Indica, al mismo tiempo, que

tanto las periodizaciones literarias como las categorías de periodización literaria, no giran más alrededor de una fecha, de un acontecimiento, sino que se van conformando en contacto con procesos culturales complejos, en muchas ocasiones, de larga duración. (Ortiz Wallner 2005: 143)

De tal manera, la cultura se convierte en un terreno fértil para una investigación polifacética de las dimensiones sociales y políticas, económicas y filosóficas. El lenguaje y la forma de los textos literarios acumulan en sí una potencia del desarrollo de diferentes culturas y destacan las posibilidades de su convivencia.

3. CONCLUSIONES

La Retórica cultural como una disciplina nueva desarrollada y basada en las posibilidades textuales, discursivas y culturales tanto de la Retórica general de carácter textual como de las peculiaridades culturales de diferentes sistemas literarios y no literarios, forma parte integral de los Estudios de la Cultura junto con otras líneas de investigación. Poseyendo un instrumental crítico que le permite analizar los textos a diferentes

niveles, es decir, al nivel sintáctico, semántico-intensional y semántico-extensional, la Retórica cultural ofrece al investigador la posibilidad de destacar las características y los valores culturales, para encontrar la semejanza y la diferencia en la estructura y en el desarrollo de diferentes culturas, tanto cercanas una a otra, como alejadas geográficamente.

La metáfora como tropo y como elemento del código retórico-cultural comunicativo cumple la función de la transmisión del núcleo semántico entre el productor y el receptor, destacando las peculiaridades culturales conocidas por el receptor, permitiéndole su decodificación en base al entendimiento del mensaje codificado por el productor.

La metaforización de los distintos elementos culturales en la narrativa centroamericana está determinada por los procesos tanto internos del género, es decir, literarios, retóricos, filosóficos, psicológicos, como externos o del contexto —sociales, políticos, económicos, etc.—, que se proyectan como procesos culturales de diferentes sistemas literarios. Deconstruyendo el modelo teórico de la metáfora ofrecido por Tomás Albaladejo para reconstruirlo posteriormente en el contexto centroamericano y analizarlo mediante comparación, transferencia u otros mecanismos de la construcción metafórica, entendemos la realidad social de la región con las características culturales situadas en primer plano.

BIBLIOGRAFÍA

- Acebal, Martín: «La retórica inagotable. Práctica social y proceso semiótico», *Rétor*, VI, 1 (2016), pp. 1-27.
- Acevedo, Ramón Luis: *La novela centroamericana. Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Río Piedras, Puerto Rico: University of Puerto Rico, 1982.
- Albaladejo, Tomás: *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1989.
- «Retórica y cultura: a propósito de la oratoria política», en: Del Río, Emilio (et al., eds.): *Quintiliano y la formación del orador político*. Logroño: Gobierno de La Rioja/ Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 11-26.
- «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica Cultural», *Castilla. Estudios de Literatura. Nueva serie*, 2009,

- pp. 1-26, <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1> (consultado 30-I-2021).
- «La semiosis en el discurso retórico: relaciones intersemióticas y Retórica cultural», en: Macedo, Ana G. (et al., orgs.): *Estética, cultura material e diálogos intersemióticos*. Braga: Húmus/ Centro de Estudios Humanísticos, 2012, pp. 89-101.
 - «Retórica cultural, lenguaje retórico, lenguaje literario», *Tonos Digital*, 25, 2013 (julio), <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/974/0> (consultado 10-XI-2021).
 - «La Retórica cultural ante el discurso de Emilio Castelar», en: Gómez Alonso, Juan Carlos (et al., eds.): *Constitución republicana de 1873 autógrafo de D. Emilio Castelar*. Madrid: UAM Ediciones, 2014, pp. 293-319.
 - «Cultural rhetoric. Foundations and Perspectives», *Res Rhetorica*, III, 1 (2016), pp. 17-29.
 - «El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación», *Castilla. Estudios de Literatura*, 10 (2019a), pp. 559-583, <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/2528/2862> (consultado 30-I-2021).
 - «Generación metafórica y redes semánticas en la poesía de Antonio Cabrera: *En la estación perpetua*», en: Arlandis, Sergio (ed.): *Contra-luz de pensamiento. La poesía de Antonio Cabrera*. Sevilla: Renacimiento, 2019b, pp. 160-195.
 - «Retórica cultural y textualidad. A propósito de un discurso forense de Juan Meléndez Valdés», en: González Ruiz, Ramón/ Olza, Inés/ Loureda Lamas, Óscar (eds.): *Lengua, cultura, discurso. Estudios ofrecidos al profesor Manuel Casado Velarde*. Pamplona: Eunsa, 2019c, pp. 83-98.
 - / Chico Rico, Francisco: «Retórica y estudios del discurso/ Rhetoric and Discourse Studies», en: López Ferrero, Carmen/ Carranza, Isolda E./ van Dijk, Teun A. (eds.): *The Routledge Handbook of Spanish Language Discourse Studies*. London/ New York: Routledge, 2020.
- Arduini, Stefano: *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.
- «Metáfora y cultura en la traducción», *Tonos Digital*, 4 (2002), pp. 5-13, <https://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/metaforacultura.htm> (consultado 30-I-2021).
 - «Metaphors Models Cognition», en: Arduini (ed.): *Metaphors*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007a, pp. 7-16.
 - *Metaphors*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007b.

- Arias, Arturo: «Post-identidades post-nacionales: Duelo, trauma y melancolía en la constitución de las subjetividades centroamericanas de posguerra», en: Cortez, Beatriz/ Ortiz, Alexandra/ Ríos, Verónica (eds.): *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F&G Editores, 2012, pp. 121-139.
- Aristóteles: *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Black, Max: *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Itaca: Cornell University Press, 1968.
- Bobes Naves, Carmen: *La Semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos, 1973.
- *La metáfora*. Madrid: Gredos, 2004.
- Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Chico Rico, Francisco: *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante, 1989.
- «Intellectio», en: Ueding, Gert (ed.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer, 1998, vol. IV, pp. 448-451.
- «La Retórica cultural en el contexto de la Neoretórica», *Dialogía*, 9 (2015), pp. 304-322.
- «Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura», *Rétor*, X, 2 (2020), pp. 133-164.
- Cortez, Beatriz: *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores, 2010.
- Díaz, Hernán: «La perspectiva cognitivista», en: Di Stefano, Mariana (coord.): *Metáforas en uso*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Doucet, Montserrat: «El Grupo Bilbao: de grupo ectópico y alógrafo a movimiento literario», *RLLCGV*, XXII (2017), pp. 193-206.
- Eco, Umberto: *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Fernández Rodríguez, María Amelia/ Navarro Romero, Rosa María: «Hacia una Retórica cultural del humor», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 2 (2018), pp. 188-210.
- Fontanier, Pierre: *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Éléments de la science du sens des mots*. Paris/ Berlin: Leprieur, 1821.
- Galich, Franz: *Managua Salsa City ¡Devórame otra vez!* Panamá: Geminis, 2000.
- García Berrio, Antonio: *A Theory of the Literary Text*. Berlin/ New York: De Gruyter, 1992.
- *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra, 1994, 2ª ed.

- Gómez Alonso, Juan Carlos: «Intertextualidad, interdiscursividad y Retórica cultural», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 1 (2017), pp. 107-115.
- «El estudio de la metáfora desde la Retórica Cultural: Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna», *Piedras Lunares*, 4 (2020), pp. 191-212.
- González-Marín, Carmen: «Memoria y Retórica», *Epos*, XIV (1998), pp. 341-361.
- Grinberg Pla, Valeria/ Mackenbach, Werner: «La (re)escritura de la historia en la narrativa centroamericana», en: Leyva, Héctor M./ Mackenbach, Werner/ Ferman, Claudia (eds.): *Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas*, IV, Guatemala: F&G Editores, 2018, pp. 341-379.
- Hjelmslev, Louis: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1980.
- Jaeger, Werner: *Paiedia: los ideales de la cultura griega*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Jiménez, Mauro: «En torno al desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de cultura», *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 9 (2015), pp. 208-229.
- Kortazar, Jon: *La pluma y la tierra. Poesía Vasca Contemporánea (1978-1995)*. Zaragoza: Las Tres Sorores, 1999.
- *Montañas en la niebla. Poesía vasca de los años 90*. DVD ediciones, 2006.
- Kövecses, Zoltán: «Conceptual metaphor theory and the nature of difficulties in metaphor translation», en: Miller, Conna R./ Monti, Enrico (eds.): *Tradurre Figure/ Translating Figurative Language*. Bologna: Quaderni del Ceslic, 2014, pp. 25-39.
- Kunz, Marco: «(In)justicia (po)ética: Crimen e impunidad en México», *Boletín Hispánico Helvético*, 31 (2018 primavera), pp. 103-129.
- Kurth, Ernst-Norbert: «“Altered Images”: Cognitive and Pragmatic Aspects of Metaphor Translation», en: Vandaele, Jeroen (ed.): *Translation and the (Re)location of Meaning. Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies 1994-1996*. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven, 1999, pp. 97-116.
- Lakoff, George/ Johnson, Mark: *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1966-1968.
- López Eire, Antonio: *Esencia y objeto de la retórica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

- *La naturaleza retórica del lenguaje*. Salamanca: Logo, 2006.
- Luarsabishvili, Vladimer: «Literatura ectópica y literatura del exilio: apuntes teóricos», *Castilla. Estudios de Literatura*, 4 (2013), pp. 19-38.
- «La traducción de la metáfora – una reflexión del traductor», *Revista de Investigación Lingüística*, 19 (2016a), pp. 251-268.
- «La traducción de la metáfora – apuntes teórico-prácticos», *transkom*, IX, 2 (2016b), pp. 305-314.
- «Reconstructing History: Documentary and Non-documentary Sources», en: Luarsabishvili, Vladimer (ed.): *Out of the Prison of Memory. Nations and Future*. Tbilisi: New Vision University Press, 2020, pp. 153-172.
- «Cultural Rhetoric and Metaphorical Engine. The Metaphor of *Stone* in the Social Poetry of Gabriel Aresti», 2021 (en prensa).
- Martín Cerezo, Iván: «La Retórica cultural y los discursos en las obras literarias: *El Mercader de Venecia* de William Shakespeare», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2017), pp. 114-136.
- Martín Jiménez, Alfonso: «La retórica clásica y la neurociencia actual: las emociones y la persuasión», *Rétor*, IV, 1 (2014), pp. 56-83.
- Monzón-Laurencio, Luis Antonio: «La retórica, otra ciencia de la educación», *La Colmena*, 81 (2014), pp. 29-40.
- Newmark, Peter: *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Núñez Fidalgo, María Virtudes: «La literatura en el marco de las neurociencias cognitivas. Nuevas perspectivas de estudio», *Archivum*, LXX(I) (2020), pp. 165-191.
- Ortega y Gasset, José: «Pedagogía social», en: *Obras Completas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, pp. 515-517.
- Ortiz Wallner, Alexandra: «Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria», *Iberoamericana*, V, 19 (2005), pp. 135-147.
- Partyka, Joanna: «La retórica, fundamento de la educación humanista y cívica en la Polonia antigua», *Rétor*, V, 2 (2015), pp. 211-219.
- Pereda, Carlos: «Sobre la Retórica», *Éndoxa: Series Filosóficas*, 12 (2000), pp. 607-626.
- Pezzè, Andrea: «La ficción del dinero en *Managua Salsa City* (*¡Devórame otra vez!*) de Franz Galich», *Krypton*, 4 (2014), pp. 45-51.
- Phillips, Kendall R.: «Proofs of the Past: Rhetorical Approaches to Difficult Memories», *Rétor*, IX, 2 (2019), pp. 139-152.
- Pisarska, Alicja: *Creativity of Translators. The Translation of Metaphorical Expressions in Non-literary Texts*. Poznań: Uniwersytet Im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1989.

- Pozuelo Yvancos, José María: «Retórica general y Neorretórica», en: Pozuelo Yvancos, José María (ed.): *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Castalia, 1998.
- Pujante, David: «The Discursive Construction of Reality in the Context of Rhetoric: Constructivist Rhetoric», en: Morales-López, Esperanza/ Floyd, Alan (eds.): *Developing New Identities in Social Conflicts: Constructivist Perspectives*. Amsterdam: John Benjamins, 2017, pp. 41-65.
- Richards, Ivor Armstrong: *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press, 1965.
- Ricoeur, Paul: *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México D.F.: Siglo XXI editores, 2003.
- Riedemann, Karine/ Diéguez Morales, Isabel: «La traducción de metáforas: ¿un acto de rebeldía permanente?», *Onomazein*, 4 (1999), pp. 345-369.
- Rivera Rivera, Rónald: «Propuestas narrativas de la nueva literatura centroamericana: la novela policial», *Pensamiento Actual*, XIV, 22 (2014), pp. 55-63.
- Rojas G., Margarita: «Literatura en guerra: la narrativa contemporánea en Centroamérica», *Letras*, 49 (2011), pp. 27-50.
- Samaniego Fernández, Eva: «Prescripción y descripción: la metáfora en los estudios de traducción», *Trans*, 6 (2002), pp. 47-61.
- Steen, Gerard: «Translating Metaphor: What's the Problem?», en: Miller, Conna R./ Monti, Enrico (eds.): *Tradurre Figure/ Translating Figurative Language*. Bologna: Quaderni del Ceslic, 2014, pp. 11-24.
- Zavala, Magda/ Arapa, Seidy: *La historiografía literaria en América Central (1957-1987)*. Heredia, C.R.: Editorial Fundación UNA, 1995.

Reseña

Mondragón, Cristina: *Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos 2020, 382 páginas (Hispanica Helvetica, 32).

Este libro aborda el repunte de la cuestión milenarista y la discusión de sus imaginarios en lo que podríamos llamar, siguiendo a Mijaíl Bajtín, el cronotopo apocalíptico. Cristina Mondragón plantea en su «Introducción» (pp. 7-20) una visión de conjunto y bien documentada de su significación dentro de un corpus de narrativa mexicana reciente. Se trata también de una interpretación rica y pormenorizada de su complejidad textual y estética, en donde abre con una invitación heurística hacia estas preocupaciones tan humanas y hacia la conciencia de “ese malestar de la cultura”, que se impone en tiempos de cambio y de transición. Acuñando el término de “apocalipsis-mo” (p. 12), la escatología y la revolución/destrucción son catapultadas por acontecimientos históricos que se viven como catástrofes (trauma y duelo), para que se establezca una tipología del imaginario apocalíptico basado en lo mítico-simbólico y en sus técnicas de construcción textual siguiendo a Geneviève Fabry (p. 16). De allí resulta el interés que puede recaer en la literatura mexicana desde sus textos fundadores, tanto en las crónicas de los vencidos como en los mitos aztecas, con esa conciencia de la disolución y de la desintegración del orden viejo/nuevo.

El Primer Capítulo, «La narración apocalíptica de ficción» (pp. 21-71), plantea las líneas teóricas y metodológicas desde las que se abordará el corpus en estudio. Enraizado en el mito, las explicaciones de la creación/destrucción funcionan en un par dicotómico que, al menos en Occidente, irá perdiendo con el racionalismo su raigambre religiosa, para catalizarse en ese miedo por el fin del mundo y sus crisis drásticas. Ahora bien, el mito sigue funcionando en el discurso judeo-cristiano, para que perviva en tanto *mysterium tremendum*, cuando el ser humano no logra controlar ni su vida ni su entorno y se desata este miedo y pavor que se torna hacia la experiencia de lo sagrado. Mondragón se hace unas preguntas pertinentes sobre la inserción y el lugar del mito apocalíptico cuando éste pierde su función etiológica (p. 35) y, convertido más bien en tema literario, importa principalmente su tratamiento temático que su dimensión ritualística y sagrada. Por eso, ella hace una revisión sucinta del fin del mundo en la tradición mexicana, comenzando por los “Cinco soles” (p. 41), y en la cristiana, la Parusía y el juicio condena-

torio (p. 45). Su revisión es exhaustiva y bien argumentada al respecto.

Tal reflexión continúa en el Segundo Capítulo, «Discurso apocalíptico» (pp. 73-160), cuando Mondragón revisa la tradición de lo que ella denomina la “ficción apocalíptica” (p. 75). Su revisión comienza con la Biblia, de la que nadie objetará su relevancia, con el «Libro de las revelaciones», en donde se plantea el profetismo que las visiones escatológicas en sus dos acepciones (como putrefacción y destrucción, como esperanza de la vida de ultratumba) organizan. Lo anterior le sirve a Mondragón para deslindar un “Paradigma apocalíptico” (p. 82), que ella va desgranando, en primer lugar, planteando sus elementos diegéticos (con su doble eje espacial y temporal), el modo de narración en donde ella comienza por esbozar el marco de la comunicación del mensaje y de su receptor, necesarios para realizar luego una caracterización de sus narradores, testimoniales y con máxima visibilidad y percepción, como los profetas veterotestamentarios. Ello desemboca en la desacralización de su figura en los tiempos modernos y Mondragón deslinda los rasgos mínimos de esta figura: escritor o periodista/ traductor, con características excepcionales para ser un observador crítico, sin olvidar su matriz originaria: “su función como visionario, como elegido por la potencia sobrenatural o el destino y su papel de testigo escatológico” (p. 92). A continuación, los análisis de los narradores perfilan este enfoque planteado por Mondragón: del periodista Bernardo Vera de *Picnic en la fosa común* (2009), de Armando Vega-Gil, los derrotados y antihéroes en Pedro Ángel Palou, tanto el cronista-escritor Amado Nervo como el esquivo Dionisio Estupiñán en *Memoria de los días* (2003), pasando por los narradores testigos en los relatos de *Cielos en la tierra* de Carmen Boullosa (1997), cuyo entramado de palimpsestos oscurece y complica la narración textual. En segundo lugar, importa también la aparición de narradores heterodiegéticos que invaden las ficciones, como en *La leyenda de los soles* (de Homero Aridjis, 1993) o *Los perros del fin del mundo* (del mismo Aridjis, 2012), en donde la focalización sobre un personaje *flâneur* permite pasar revista al periplo ciudadano, mientras que en *El día del hurón* (Ricardo Chávez Castañeda, 1997) el narrador se regodea en los alcances del Mal y la degradación social.

El Tercer Capítulo, el más denso por cierto y con el título de «Discurso apocalíptico: personajes» (pp. 161-303), se centra en las repercusiones que las oposiciones del Bien y del Mal configuran en tanto “combate mítico” (p. 163), ante estos tiempos convulsos actuales y de degeneración moral. Lo anterior incide

en la construcción de los personajes y la denuncia que alía tanto la corrupción político-social como la naturaleza del mal y la podredumbre. Por eso, insiste en el entramado intertextual del referente bíblico para subrayar otra vez la significación del “Apocalipsis” joánico, sus motivos y los personajes que introduce tales como la manifestación de la divinidad en el par Dios-Jesucristo (p. 167), el personaje que testimonia (p. 167), la cohorte celestial de los ángeles (p. 171), los cuatro jinetes del Apocalipsis (p. 175), la “Mujer vestida de sol” (p. 177), y respectivamente la Ramera y la Novia-Esposa (p. 178), mientras los personajes del Mal son inequívocos, el Dragón rojo (p. 180), el monstruo (p. 180) y el falso profeta (p. 181). Luego vuelve sobre el corpus en estudio y encuentra en esta narrativa apocalíptica y establece una tipología. En primer lugar, están los personajes sobrenaturales como en *La leyenda de los soles* de Aridjis, en donde el combate por el sexto sol se transviste en figuras de la mitología azteca (el general Carlos Tezcatlipoca, el presidente Huitzilopochtli Urbina y Tlaloc), para que la parodia y el poder omnímodo del Estado se perfilen, en este bando de los malos, en corrupción política y muerte de los contrarios (p. 191), mientras el combate escatológico se amplifica a la lucha titánica que se lleva al terreno del horror y la perversión de una sed de sangre y sacrificios. También en *Picnic en la fosa común*, Armando Vega Gil se vale de la mitología mexicana del quinto sol y de la figura de Quetzalcóatl para replantear el restablecimiento del orden perdido y la valoración positiva de los rituales sacrificiales (p. 199), dentro de una transposición del universo apocalíptico a un fresco indígena/moderno, relatado por un nuevo visionario mestizo, Bernardo Vera. En este “Apocalipsis”, el dios del caos, Quiztlacatlitz y sus ayudantes, los *tzitzimimeh* y los albinos, ensayan regenerar a la diosa madre y exterminar el orbe, impulsando a las “huestes del mal” que sostienen el capitalismo, el sistema neoliberal y el crimen organizado (p. 201); se trata de toda una metáfora postmoderna de San Juan. Por último, en el ocaso de los dioses (con la evocación a Richard Wagner) Mondragón analiza *Los perros del fin del mundo*, cuyo título con más claridad que ninguno anuncia el infierno/destrucción y la entrada de José Navaja al inframundo con la figura de Xolotl.

En segundo lugar, Mondragón analiza los personajes que se presentan como los elegidos y los “salvos” (en la terminología cristiana), en los que entrarían los dos testigos de Bernardo Vera de Armando Vega Gil o los “salvados”, los compañeros de Lear en *Cielos de la tierra* de Carmen Boullosa, para dedicarse

luego a la novela de Pedro Ángel Palou, *Memoria de los días* y al personaje colectivo de la Iglesia de la Paz del Señor, toda una organización milenarista y de culto con misión redentora que apela al fin del mundo. Pero no todo es salvación de ultratumba, volviendo a la etimología de escatología, pues en *El día del hurón*, de Ricardo Chávez Castañeda, apela a la inminencia de las catástrofes que representa el “día del hurón” (p. 253), con una conciencia de la crisis en la que el propio ser humano acarrea el Planeta, de modo que la novela se plantea como narración distópica y apocalíptica a la vez. Sus personajes parecen sacados del neopolicial contemporáneo, el personaje principal, Hermilo Borques, mediocre y antihéroe, un sicario gigantesco llamado Rosas Palazán y un médico forense, Francisco Vidoc. Como ya adelantaba, Mondragón termina analizando la relevancia que posee el personaje femenino en el relato (p. 165) en un apartado dedicado a su configuración en tanto diosas, madres o putas, porque el “numen femenino” tal y como ella lo caracteriza (p. 269) se hace eco de una onomástica inequívoca con Guadalupe Guzmán o Magdalena Chimalpopoca (la curandera) en *Memorias de los días*. Lo anterior sirve de base para desembocar en esa oposición de la figura de la madre, porque en su configuración se presentan estos personajes como capaces de engendrar y ser fecundas pero también de matar o destruir a su prole, de ahí sus atributos de *mater horribilis*, como sucede en la novela citada de Palou. Frente a éstas, se encuentran por supuesto las abnegadas, las que salvan y son redentoras como aparece en *El día del hurón* de Chávez Castañeda.

El Capítulo Cuarto, el más breve, desarrolla con un lacónico título «Universo poético» (pp. 305-352) las características del mundo representado. Mondragón comienza advirtiendo que en estos relatos el universo narrativo siempre responde a un correlato que apela a una “realidad extratextual” (p. 307), esto forma parte de la capacidad alegórica del género y de sus complejas evocaciones intertextuales. Siguiendo este aserto, ella analiza lo que denomina la “espacialización” del motivo de los cuatro jinetes del apocalipsis ante la “inminencia catastrófica” (p. 308), es decir, de unos escenarios que tienen como punto neurálgico la ciudad en esa oposición joánica entre Babilonia versus la Nueva Jerusalén. Las ciudades apocalípticas dominan esta evocación que ya tiene mucho de crítica del capitalismo y de la metrópoli deshumanizante de las vanguardias de los años 20 del siglo XX, para que Aridjis presente una Ciudad de México hipertrofiada en contraste con la Tenochtitlán mítica o colonial o se vuelva un “locus horridus” en la atroz descripción de

Palou o en Chávez Castañeda, en donde ella encierra todos los vicios y la inmundicia de nuestras sociedades. Lo mismo ocurre con las ciudades ficticias, como lo hace el mismo Chávez Castañeda, con Zagarra, la ciudad ficticia de los pecados abominables. En contraste, se encuentran los “mundos trascendentes” (p. 331), aquellos en donde los escritores (como los visionarios) imaginan cerrar la amenaza catastrófica impulsando una realidad futura, como la Jerusalén celestial de la que nos habla San Juan, tal y como aparece en los relatos de Carmen Boullosa con esa evocación utópica a la Atlántida o en la novela *Si volviessen sus majestades* (2006), en donde Ignacio Padilla plantea un nuevo escenario post-apocalipsis dentro de un tiempo ideal, no marcado históricamente (p. 341).

El trabajo de Cristina Mondragón cierra con unas «Conclusiones» (pp. 353-366) que resaltan la ficcionalización del tema del fin del mundo y la relevancia de los procesos escatológicos, para que se neutralice su carga religiosa y, más bien, ella adelante su conciencia ecológica en las nuevas propuestas poéticas o narrativas del género. Ella hace una síntesis de su modelo hermenéutico y de los rasgos mínimos del “modo apocalíptico de ficción” (p. 356, las cursivas son de la autora). Su pertinencia para el que quiera comprender los avatares de la narrativa actual mundial, no sólo en lengua española, son hartamente evidentes, si se quiere observar el mundo distópico, de malestares, de amenazas y pandemias, es decir de crisis, en los que estamos enfrascados hoy en día.

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Acta de la Asamblea General Ordinaria

Zúrich, 29 de noviembre de 2019 (17:30-19:30)

El presidente, Antonio Sánchez Jiménez, da la bienvenida a los socios presentes (28 + 5 miembros de la Junta), agradece a las organizadoras de las Jornadas Hispánicas 2019 y comunica a la Asamblea las ausencias justificadas de Constance Carta, Viorica Codita, Gabriela Cordone, Elena Díez del Corral Areta, Juan Pedro Sánchez Méndez.

1. Aprobación del Orden del día

La Asamblea General Ordinaria (AGO) aprueba el Orden del día por unanimidad tras este cambio propuesto.

2. Aprobación del Acta de la Asamblea General del 23 de diciembre de 2018 (San Gallen)

La Asamblea General Ordinaria aprueba por unanimidad el Acta de la Asamblea General celebrada en San Gallen en 2018.

3. Informe del Presidente

Tras unas palabras de agradecimiento a los organizadores de las jornadas, el presidente informa que la Junta ha continuado sus funciones también en 2018.

Informa de una propuesta de colaboración que ha llegado recientemente y se trataría de incluir el nombre de la SSEH como colaboradores en un proyecto que va a presentar un profesor. Se trata de una serie de conferencias sobre la transición liceo - universidad. Antonio Sánchez Jiménez, tras la lectura de la petición, piensa que no está claro el papel de la SSEH en el proyecto y lo que la inclusión de la SSEH supondría. Como la Junta va a cambiar en esta Asamblea, pasará al apartado de votaciones si la respuesta debe darla el presidente saliente o es un tema que queda para la Junta entrante.

Toma la palabra Mariela de la Torre, quien, en nombre de Juan Pedro Sánchez Méndez, informa que el próximo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas será en Neuchâtel en 2022. Tras la proyección del vídeo de presentación de la candidatura, se invita a los miembros de la SSEH que quieran participar en el mismo.

Johannes Kabatek recuerda que según los estatutos de la AIH los interesados en participar con comunicaciones en los congresos de la AIH deben ser socios años antes del congreso.

Cambios en las universidades

El presidente informa de que se ha abierto Cátedra de literatura hispanoamericana en Zúrich y Adriana López-Labourdette se incorporará en febrero.

En Ginebra se incorporará Constance Carta como Profesora-asistente.

En Friburgo se incorporará en agosto la persona elegida, cuyo nombre aún no es oficial.

En Basilea, Sandra Schlumpf se ha incorporado como catedrática desde el 1 de febrero de 2019.

Actividades patrocinadas por la SSEH

- X Congreso de Minificción «Vivir lo breve: nanofilología y microformatos en otras artes». Universidad de San Gallen, 21-23 de junio.
- Congreso Internacional "Enfermedad y Literatura: entre inspiración y desequilibrio". Universidad de Neuchâtel, 25 y 26 de junio.
- *Dynamics of (im)mobilities and discursive practices in the 21st century*, Berna 8, 9 de noviembre de 2018.
- Jornadas Hispánicas 2018: "Deporte y literatura: discursos sobre la vida sublimada en el juego". Universidad de San Gallen, viernes 23 - sábado 24 de noviembre.
- Obra de teatro: *Información para extranjeros*. Adaptación de la obra de Griselda Gambaro representada por la AEE de la Universidad de Ginebra.
- Obra de teatro: *Rodeo*. Representado por la compañía "La vecindad del 17" de la Universidad de Lausanne.

Además de las actividades antes mencionadas, se ha seguido financiando a *Hispanica Helvetica* y el *Boletín Hispánico Helvético*.

Johannes Kabatek agradece el apoyo de la SSEH y anuncia la celebración en enero de ALPES, dirigido a doctorandos, que este año tratará sobre el español en contacto. Todavía hay plazas para doctorandos.

Noticias relativas a la Academia de Ciencias Humanas y Sociales

Antonio Sánchez recuerda que el plazo hasta enero no se conocerán las fechas para solicitar financiación de la Academia, como viene siendo habitual. Antes de finales de febrero convendría enviar la información. Los enlaces a los formularios están en la web de la Academia. Se necesita compilar todo antes de la primera semana de marzo.

4. Informe del Tesorero (ejercicio de 2018)

Socios:

Continúa la tendencia a la baja del número de socios de los últimos años, pero de forma más moderada. A finales de 2017, la SSEH contaba

con 184 socios activos, mientras que a finales de 2017 eran 178. Se dieron de alta 10 socios (por solo 4 de 2017); se dieron de baja 16 socios (12 de ellos de manera automática por no haber abonado las cuotas correspondientes a los últimos dos años).

Balance:

Como se puede ver en el balance, las entradas y salidas corresponden a los movimientos habituales de nuestra cuenta. La mayoría de las actividades fueron subvencionadas por la ASSH y la Sociedad actuó como intermediaria. Así sucedió con el *Boletín Hispánico Helvético* (en el que figuran la subvención recibida, correspondiente a 2018, y los gastos desembolsados en 2018 por los números 30 y 31), con las Jornadas Hispánicas de 2017, con los coloquios «Lo que vemos, lo que nos mira», y «Enfermedad y literatura: entre inspiración y desequilibrio». La llegada a finales de diciembre de 2017 de las subvenciones al coloquio “Métrica, ritmo acentual y autoría en la poesía española del Siglo de Oro” así como la ayuda a la colección Hispanica Helvetica relativa a 2016 hace que estas figuren como salidas de este año.

Entre los gastos sin contribución de la Academia, figura la subvención a Hispanica Helvetica y la contribución extraordinaria para las Jornadas Hispánicas de 2017 y de 2018, además de los habituales gastos de la Junta Directiva, el premio a los mejores trabajos entregados durante las JJHH, las subvenciones a cuatro grupos de teatro, las comisiones de la cuenta postal.

En el capítulo de ingresos, figuran las cuotas de los socios y las ventas del BHH.

En 2018 hubo un déficit 14'012,80 francos (que debe ponerse en relación con la llegada tardía de las dos subvenciones mencionada anteriormente, que provocó su salida en el periodo no correspondiente). El capital de la SSEH a finales de 2018 ascendía a 20 958,32 francos. Quiero agradecer el trabajo de las controladoras de cuentas, a saber, las profesoras Yvette Sánchez y Rita Imboden, que, además, se han percatado de algunos problemas en la forma de llevar la contabilidad, que tienen que ver con mi falta de formación en la contabilidad y que precisamente tienen que ver con estos gastos devengados en periodos anteriores, que deberían aparecer en las cuentas de dichos periodos, incluso si no se llegaron a pagar efectivamente entonces.

Este es un tema especialmente problemático, pues muchas veces no se conoce el importe de dichos gastos hasta que se ha cerrado ya el ejercicio anterior (así ocurre con las subvenciones de la Academia que llegan al año siguiente y las subvenciones extraordinarias de las JJHH, que frecuentemente se deciden al año siguiente debido a lo tarde en el año que estas se celebran). Quizá sería adecuado solicitar ayuda profesional para la realización de las cuentas.

Por otro lado, me gustaría recordarle a los socios el procedimiento para recibir las subvenciones de la Academia para coloquios, congresos, conferencias, etc. Para que la Academia realice el pago, se le deben enviar **una factura con todos los gastos e ingresos** del evento (a pesar de que la Academia no subvenciona todo el importe necesita conocer estas cifras **del total**) así como **los recibos de aquellos gastos que sí**

subvenciona la Academia. El envío puede ser electrónico y se hace a Manuela Cimeli (que habla español, además de alemán y francés). Para que la Sociedad pueda transferir la subvención con la mayor celeridad, debe escribirse al tesorero informando al menos del concepto por el que se va a recibir la subvención (nombre del congreso) y de los datos bancarios. Puesto que el tesorero normalmente no puede ocuparse a tiempo completo del correo de la Sociedad, todos los correos que están dirigidos al presidente, que no contienen la información bancaria, que no indican el concepto, etc., solo retrasan la llegada del dinero, porque implican mayor intercambio de comunicación.

Se pasan las cuentas a votación: se aprueban por unanimidad.

5. Informe de *Hispanica Helvetica* (HH)

Toma la palabra Victoria Beguelin, quien habla también en nombre del Mariela de la Torre y de Antonio Lara para informar que el próximo número de *Hispanica Helvetica* se trata de una edición facsímil del *Vocabulario andaluz* de Alcalá Venceslada, cuyo autor es Manuel Galeote. Está prologada por Pedro Álvarez de Miranda. La maqueta se mandará a imprenta la semana que viene y está previsto que salga a principios de año, con edición correspondiente a 2019. Se informará a la secretaría de la SSEH para hacer llegar la información.

Queda abierta la convocatoria para la publicación en el número de *Hispanica Helvetica* del 2020. Ya ha habido algunas peticiones, están evaluando el trabajo.

Anuncia que, como ya se dijo el año pasado, se puso toda *Hispanica Helvetica* en *E-periódica*. La Universidad de Zúrich hace todo el proceso de puesta en línea, han terminado prácticamente el trabajo y muy pronto estarán a disposición de todos. Hay un embargo de 3 años en *Hispanica Helvetica* para publicar los trabajos.

Por último, recuerda que tenemos un web donde se encuentra la información sobre las publicaciones y donde se pueden hacer pedidos en ella.

6. Informe del *Boletín Hispanico Helvético* (BHH)

Marco Kunz toma la palabra e informa que, como ya se anunció el año pasado, se ha hecho un número doble, 33-34, del *Boletín Hispanico Helvético* que acaba de salir en pdf. Agradece al equipo de redacción y a los coordinadores de los tres dossiers de este número doble del boletín. Se hace doble por una cuestión logística, tanto de edición como económica. 1270 CHF cuesta hacer un número en papel, independientemente del contenido. De esta forma, se reducen los gastos de forma mucho más eficaz. Lo normal sería un mínimo de 442 páginas y un máximo de 628 páginas. La intención sería llegar a una media entre 400 y 500 páginas pero es difícil de prever. La propuesta es continuar haciendo un número doble el año que viene y habrá una sección de lingüística, cosa muy buena porque generalmente en proporción son mucho menores las contribuciones que se proponen desde esta área.

Mónica Castillo Luch ha propuesto una sección sobre el español y el francés en contacto.

En este número doble se ha cambiado un poco el formato: se han hecho unos ajustes para corresponder a las normas y exigencias de indexación de la revista.

Respecto a la web, existe, pero todavía está en construcción. En los próximos meses puede anunciarse su puesta en marcha.

Itziar López pregunta si sería interesante derivar a estudiantes que en su plan curricular tengan literatura española como colaboradores del *Boletín Hispánico Helvético* o *Hispanica Helvetica*.

Victoria Béguelin responde que la misma petición les ha llegado por parte del centro de traducción literaria en Lausana y que, en caso de contar con estudiantes, sería mucho más fácil en el caso de *Hispanica Helvetica* contar con los estudiantes de Lausana.

Marco Kunz lo ve posible para el *Boletín Hispánico Helvético*. Si hay un caso concreto, de algún estudiante interesado, se puede ver y estudiar. En principio para el *Boletín Hispánico Helvético* sería interesante.

7. Informe de la Secretaría

Elena Padrón Castilla toma la palabra e informa de las tareas realizadas por la Secretaría de la Sociedad en este año 2019:

1) Recopilación y edición de las publicaciones anuales de los socios, para nuestro Boletín.

2) Recopilación, uniformización y edición de datos para el «Informe de Actividades» de nuestro Boletín.

Quisiera resaltar que en ambos casos es importante seguir las normas —tipográficas, de ordenación y de formato de envío— de las publicaciones que se especifican en el documento que enviamos adjunto a la petición de las mismas. Sobre todo:

- que en las publicaciones de los socios, el envío se haga en documento adjunto y no en el cuerpo del correo electrónico de las publicaciones. Esto hace menos probable la pérdida de información.
- que en el informe de actividades de las distintas Universidades se envíe un único documento común.

3) Difusión por correo electrónico de anuncios (convocatorias laborales, conferencias, coloquios, exposiciones, promoción de libros, etc.). En este caso, tal y como se acordó en la Asamblea anterior, siempre que la web ha estado en funcionamiento se ha invitado a los socios a seguir las informaciones colgadas en la web.

4) La web: ha cambiado de nuevo de dominio. Esto ha hecho que las informaciones hayan tenido que difundirse de nuevo por correo electrónico, al menos hasta octubre de este año. Una vez habilitada la nueva plataforma proporcionada por la Academia, se ha procedido a informar de las actividades remitiendo a la web, como venía siendo habitual antes del cambio. Todavía está en versión de prueba, por lo que sólo es posible acceder a través del enlace que viene en el correo electrónico que envía la Secretaría. A partir del 9 de diciembre se publicará la versión definitiva y aparecerá en los buscadores. Esta

plataforma incluye muchas más opciones de desarrollo que la anterior, aunque es algo más compleja. Hay algunas cuestiones por mejorar y que ya han sido comunicadas al responsable de la Academia, como por ejemplo que el idioma de entrada sea el alemán y, a partir del mismo, se hagan las traducciones a las otras lenguas. Si bien no es tanto un problema para el que maneja la interfaz, que puede solucionarlo con un diccionario, puede llegar a serlo en el caso de las traducciones. Además, hay pestañas que sólo aparecen en este idioma, no permitiendo el cambio a los otros disponibles. Nos han comunicado que están viendo las posibilidades para cambiar esto. En cualquier caso, es una plataforma que, por sus opciones, puede mejorar mucho la comunicación con los socios y la difusión de actividades, eventos y convocatorias.

5) Preparación y envío de la convocatoria a la presente asamblea y el material para las Jornadas. Queremos agradecer a los organizadores de estas Jornadas su colaboración para que pudiera llegar a tiempo todo el material necesario. Se ha creado también este año un flyer promocional de la SSEH que convendría difundir.

6) En colaboración con la tesorera, actualización constante del fichero de socios (adhesiones, bajas, cambios). Recordamos a todos los socios la necesidad de informar de los cambios de dirección, tanto electrónica como postal, para garantizar una comunicación efectiva.

7) La correspondencia total (sin distinciones) recibida vía e-mail por la Secretaría desde enero 2019 hasta hoy sigue siendo abundante, mensajes que son clasificados y archivados.

8) Es también responsabilidad de la Secretaría el Premio de la SSEH al mejor trabajo de investigación predoctoral (desde la convocatoria hasta la eventual entrega, pasando por la lectura, coordinación y comunicación con los 4 miembros del Jurado, redacción del fallo y del certificado). Aprovecho este momento para agradecer, en nombre de todos, el compromiso y el constante apoyo de quienes forman el actual Jurado del premio, a saber: Constance Carta (Univ. Ginebra), Viorica Codita (Univ. Neuchâtel), Natalia Fernández (Univ. Berna) y Sonia Gómez Rodríguez (Univ. Lausana). Este año han sido dos los trabajos a evaluar.

No quisiera terminar sin recordarles a todos los directores de tesis, tanto de grado como de maestría, que la SSEH está siempre abierta a aquellos trabajos sobresalientes que puedan merecer nuestro Premio, de forma que éste sirva de aliento para futuros investigadores y promueva su incursión en el ámbito académico.

8. Jornadas Hispánicas de 2020

Hugo Bizarri toma la palabra y anuncia que la Universidad de Friburgo organizará las próximas Jornadas Hispánicas que tratarán sobre el relato breve. Por ahora plantea cuatro conferencistas entre los que se encuentran Olivier Piccinni, Carmen Valcárcel y Teodosio Fernández. Propone insertar una especie de "Mi tesis en 15 minutos" donde los doctorandos puedan exponer su tesis, aunque éste no tenga que ver con el tema de las Jornadas. Se ha recibido ya una subvención de la Academia Suiza de Ciencias Humanas y como fechas para la celebra-

ción de las próximas Jornadas propone el último fin de semana de noviembre.

Harm den Boer piensa que sería conveniente que estas presentaciones de doctorandos fueran el viernes por la tarde.

Johannes Kabatek opina que es muy interesante incluir la exposición de los doctorandos y, respecto a la temática de las Jornadas, cree que habría que proponer temas más abiertos que permitan la participación de investigadores del ámbito de la lingüística.

Dolores Phillipps recuerda que el organizador es quien hace una propuesta de tema y que se dio el caso de unas jornadas en las que hubo mayor presencia de la lingüística.

Johannes Kabatek responde que su propuesta no es que se excluya la literatura, sino que se contemple ambas disciplinas en el programa, ya que considera que desde hace algún tiempo en los temas que se proponen es muy difícil encajar una propuesta de lingüística.

Bénédicte Vauthier señala que esto dependerá de cada universidad, aunque es cierto que conviene que estén incluidas de forma explícita en las Jornadas las dos vertientes de la SSEH.

Por último, Antonio Sánchez Jiménez recuerda que en 2021 toca el turno a Neuchâtel y a no ser que otra candidatura se presente, se organizarán allí las Jornadas Hispánicas correspondientes a ese año, por lo que convendría decidirlo cuanto antes para pedir las subvenciones.

9. Votaciones

En primer lugar, toca renovar la Junta Directiva de la SSEH. Antonio Sánchez Jiménez anuncia que se ha presentado la Candidatura a la Junta Directiva de la SSEH para el próximo periodo del siguiente equipo:

Presidenta: Itziar López Guil (Universidad de Zúrich).

Vicepresidenta: Dora Mancheva (Universidad de Ginebra).

Vicepresidenta: Yvette Sánchez (Universidad de San Gallen).

Tesorero: Juan Antonio González Vicente (Universidad de Zúrich).

Secretaria: Cristina Albizu Yaregui (Universidad de Zúrich).

Antes de pasar a las votaciones, Bénédicte Vauthier hace constar que ella iba a presentar candidatura pero que la retira al conocer la candidatura de Itziar López. Añade que le hubiera gustado un poco más de transparencia a la hora de conocer las opciones para poder presentarse y los tiempos, pues le parece que la comunicación con el presidente no ha sido transparente a este respecto.

Antonio Sánchez Jiménez responde, por alusiones que el procedimiento está claro y los tiempos vienen marcados por los estatutos de la SSEH. Cualquier miembro que desee presentarse es libre de hacerlo en la Asamblea tal y como se está haciendo. Él simplemente pone en

conocimiento la candidatura que le ha llegado del equipo encabezado por Itziar López.

Hugo Bizzarri señala que rara vez tenemos dos candidaturas que se presenten, por lo que es una buena noticia y cree que es positivo que así sea, pues así puede votarse y dar opción a los socios a elegir. No considera que haya motivos para que Bénédicte Vauthier retire su candidatura por el hecho de que Itziar López haya presentado la suya.

Mariela de la Torre recuerda que, como socia desde 1987, todos los socios sabemos (o deberíamos saber) de antemano que una Junta se queda un máximo de 4 años (dos, renovables otros dos). Ya sabemos que va a durar hasta un máximo de 4 años. Por otro lado, no suele ser habitual que se presenten dos o tres candidaturas, pero los ha habido y es normal que haya varios candidatos. Las votaciones justo son para eso.

Itziar López informa que habló en diciembre con el presidente saliente (Antonio Sánchez) sobre su intención de presentarse y no era una cosa secreta en absoluto. Así mismo se lo ha comunicado a Bénédicte, sin que haya nada oscuro en ello, y ve normal que haya otro candidato que se presente. La anima a no retirar su candidatura y dejar que se vote sin mayor problema.

Antonio Sánchez Jiménez reitera que es lo normal en todas las sociedades académicas. No ha entendido en sus conversaciones con Bénédicte Vauthier que quería esa información concreta de quiénes iban a presentarse, puesto que tampoco era un secreto que Itziar López vaya a presentarse.

Bénédicte Vauthier reitera que por los motivos que ha expuesto retira su candidatura.

Se pasa a votación de la única candidatura que se ha presentado:

Socios presentes: 33

A favor: 33

En contra: 0

Abstenciones: 0

Se aprueba por unanimidad y se da la bienvenida a la nueva Junta Directiva de la SSEH para el siguiente periodo (dos años), compuesta por los siguientes miembros:

Presidenta: Itziar López Guil (Universidad de Zúrich)

Vicepresidenta: Dora Mancheva (Universidad de Ginebra)

Vicepresidenta: Yvette Sánchez (Universidad de San Gallen)

Tesorero: Juan Antonio González Vicente (Universidad de Zúrich)

Secretaria: Cristina Albizu Yaregui (Universidad de Zúrich).

Votación sobre la colaboración en el proyecto en el que se solicita incluir el nombre de la SSEH:

Hugo Bizzarri expresa que no entiende el papel que juega la SSEH en esa petición y qué es lo que se demanda en concreto.

Antonio Sánchez Jiménez responde que no está claro en la petición, pero que se le puede pedir que especifique qué tipo de colaboración solicita por parte de la SSEH antes de dar una respuesta.

Yvette Bürki cree que no deberíamos votar nada o votar no hasta poder leer el documento completo para así poder fundamentar la votación.

Antonio Sánchez Jiménez aclara que es una carta dirigida al presidente de la Asociación, que lo único que se plantea es si la decisión la toma la Junta entrante o la Junta saliente, pero que no tiene problema en resumir el contenido de la carta.

Yvette Bürki insiste en que tendría que hacer llegar esa carta a los socios. Ese es el paso que falta para poder emitir una votación, pues no se puede votar por algo que no saben los socios.

Antonio Sánchez Jiménez responde que lo que ha hecho es resumirla, pero sin problemas puede pasar la carta en francés.

Yvette Bürki manifiesta que su opinión es no votar ahora y que primero puedan leer todos los socios esa carta.

Johannes Kabatek recuerda que normalmente ese tipo de propuestas no van a los socios. En este caso la Junta no sabe qué hacer porque no es una propuesta clara y por eso cree que mejor es delegar a la próxima Junta Directiva el asunto, para que puedan tomar ellos una decisión después de preguntar en qué consiste exactamente la propuesta de colaboración.

Ángel Berenguer dice que está de acuerdo con Yvette Bürki y cree que los socios deben leer primero el documento.

Itziar López opina que se puede difundir y ya se verá lo que se hace.

Antonio Sánchez Jiménez insiste en que el punto no es qué hacer, sino quién toma la decisión, si la Junta entrante o la Junta saliente. La decisión final no es una cuestión de los socios, sino de la Junta.

Carlota de Benito cree que es una cuestión que compete a la Junta saliente, pero como María Ana Ramos piensa que hay que preguntar en qué consiste, por si nos conviene. Tal vez, por tiempos, tenga que resolverlo la Junta entrante.

Antonio Sánchez Jiménez concluye que, por tiempos, compete a la siguiente Junta.

Cristina Quintas cree que sería interesante conocer de todos modos el contenido de la propuesta.

Itziar López está de acuerdo en que, en todo caso, lo mejor es pedir información, y que la próxima Junta decida.

10. Premio de la SSEH al mejor trabajo académico 2019

El Jurado, constituido por Constance Carta, Viorica Codita, Natalia Fernández, Sonia Gómez Rodríguez y Elena Padrón Castilla ha decidido por unanimidad otorgar el Premio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos del año 2019 a la tesina de Máster de Vladimir Besnard, titulada *Compromiso político y romanticismo plural en la Nueva Granada: la novelística de Juan José Nieto Gil*, presentada en la Universidad de Lausana. Si bien es verdad que este año los miembros de este

jurado han destacado la gran calidad científica de los dos trabajos que se han presentado, el trabajo de Vladimir Besnard ha resaltado especialmente.

En él, el autor pretende rescatar la figura de Juan José Nieto Gil, literato y político colombiano, cuya labor como presidente de la Confederación Granadina durante la primera mitad de 1861 fue reconocida el pasado 2018. Para ello, además de analizar el contexto socio-histórico del autor, Vladimir Besnard analiza tres novelas de Juan José Nieto Gil escritas durante el período de su exilio a Jamaica tras la Guerra de los Supremos: *Rosina*, *Ingermina* y *Los moriscos*. Cada una de ellas permite, entre otras cosas, hacer calas en tres aspectos político-sociales de la época: la posición de la mujer en la sociedad, la presencia indígena y el regionalismo y, por último, un orientalismo poco habitual en el territorio americano. El jurado ha destacado que el trabajo de Vladimir Besnard, el primero en analizar la producción novelística de Juan José Nieto Gil, es un trabajo original en cuanto a la temática y brillante y sugestivo tanto en la exposición del contenido como en sus conclusiones.

En cuanto al aspecto formal, sobresalen de forma excepcional la claridad expositiva del autor de esta tesina a la hora de plantear los contenidos, la adecuada y coherente aplicación de la metodología escogida, el uso correcto de la terminología y el profundo análisis tanto de las obras como del contexto socio-histórico y cultural del autor.

El premio está dotado con 1000 francos suizos. Una versión resumida o extracto de cada ensayo se publicará en el *Boletín Hispánico Helvético*, ateniéndose a las normas que se especifican en el punto 9 de la convocatoria del Premio.

Por la presente, queda abierta la convocatoria del Premio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos al mejor trabajo de investigación predoctoral 2020.

Felicidades a Vladimir Besnard por este merecido premio.

11. Varia

Se recuerda que la Sociedad de amigos de Borges no tiene costes para los socios y se anima a participar en ella.

Victoria Béguelin quiere agradecer a la Junta saliente por su trabajo estos años, al igual que Itziar López, quien se suma al agradecimiento.

A las 19: 30h. se levanta la sesión.
Zúrich, 29 de noviembre de 2019.

La secretaria, Elena Padrón Castilla

SOCIEDAD SUIZA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

LISTA DE PUBLICACIONES (2020)

Nota: Esta lista contiene las publicaciones de los socios aparecidas en el transcurso de 2020 e incluye solo los datos recibidos por la Secretaría de la SSEH. Omisiones y referencias incompletas no son responsabilidad de los editores.

BÉGUELIN-ARGIMÓN, Victoria

Artículos

- «Los albores de la actividad traductora sinohispánica: objetivos múltiples tras la mediación lingüística», en: Canonica, Elvezio. (ed.): *Traducir para convencer en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro, e-spania*, 36 (2020), <https://doi.org/10.4000/e-spania.35803>.
- «Castellanos en Oriente (siglos XV-XVI): traspasar las fronteras de la alteridad», en: Cartelet, Pénélope/ Gaullier-Bougassas, Catherine/ Hirel, Sophie/ Robin, Anne/ Thieulin-Pardo, Hélène. (coords.): *Représenter le passage (Mondes romans, XIIe-XVIe siècle), Atlante. Revista de Estudios Románicos*, 12 (2020), pp. 263-278.
- «La descripción de Samarcanda en la *Embajada a Tamorlán*: de la imagen visual a la imagen de poder», en: Roumier, Julia/ Cousse-macker, Sophie (eds.): *Ekphrasis et hypotypose (Moyen Âge et Siècle d'Or), e-spania*, 37 (2020), <https://doi.org/10.4000/e-spania.36172>.

BENITO MORENO, Carlota de

Artículo

- «Reflexiones sobre la “lengua vulgar dialectal” y el vulgarismo», en: Fernández-Ordóñez, Inés (ed.): *El legado de Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) a principios del siglo XXI, Anejo de la Revista de Filología Española*. Madrid: CSIC, 2020, pp. 386-418.

BRANDENBERGER, Tobias

Artículo

«Heterodoxe Männlichkeitsentwürfe im Drama des portugiesischen Estado Novo», en: Jacobi, Claudia/ Herold, Milan (eds.): *Geschlechter(re)inszenierungen im romanischen Drama des 17.-20. Jahrhunderts*, PhiN (Philologie im Netz) Beihefte, 26 (2021), pp. 215-231.

Reseñas

«Iker González-Allende: *Hombres en movimiento. Masculinidades españolas en los exilios y emigraciones, 1939-1999*. West Lafayette: Purdue University Press, 2018», *Iberoamericana*, 75 (2020), pp. 270-274.

«Dirk Brunke y Roger Friedlein (eds.): *El yo en la epopeya: nuevos espacios de subjetividad en la poesía épica ibérica y latinoamericana del siglo XIX*. Madrid: Frankfurt; Iberoamericana, Vervuert; 2020», *Iberoromania*, 92 (2020), pp. 286-288.

CARTA Constance

Artículos

«El *Libro del conde Lucanor* de don Juan Manuel», en: Grupo “O ensino da fé cristã na Península Ibérica (sécs. XIV e XV)”: *Obras pastorais e doutrinárias do mundo ubérica. Banco de datos*. Brasil: Universidade Estadual de Campinas, 2020, <https://umahistoriadapeninsula.com/libro-del-conde-lucanor/>.

«Barlaam y Josafat», *Obras pastorais e doutrinárias do mundo ubérica. Banco de datos*, en: Grupo “O ensino da fé cristã na Península Ibérica (sécs. XIV e XV)”: *Obras pastorais e doutrinárias do mundo ubérica. Banco de datos*. Brasil: Universidade Estadual de Campinas, 2020, <https://umahistoriadapeninsula.com/barlaam-y-josafat/>.

CASTILLO LLUCH, Mónica

Ediciones

& Rueda, Cristina (eds.): dossier *El español en contacto con el francés ayer y hoy*, *BHH*, 35-36 (2020).

& De Stefani Elwyx (eds.): *Vox Romanica*, 79 (2020).

Artículos

- «Los fueros en la obra de Ramón Menéndez Pidal», en: Fernández-Ordóñez, Inés (ed.): *El legado de Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) a principios del siglo XXI*, Anejo de la *Revista de Filología Española*. Madrid: CSIC, 2020, pp. 446-472.
- & Peña Rueda, Cristina: «Introducción», en: Castillo Lluch, Mónica/Peña Rueda, Cristina: *El español en contacto con el francés ayer y hoy*, *BHH*, 35-36 (2020), pp. 37-42.
- «El Corpus oral de la lengua española en la Suiza francófona (COLESfran)», en: Castillo Lluch, Mónica/Peña Rueda, Cristina: *El español en contacto con el francés ayer y hoy*, *BHH*, 35-36 (2020), pp. 289-316.

CORDONE, Gabriela

Artículos

- «Teatro y feminismo lésbico: confluencias y divergencias», *Revista Pygmalion*, 12 (2020), pp. 19-34.
- «La escena visible y la escena visual. Una nota a propósito del teatro romántico», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 22 (2020), pp. 368-379.
- «Una nota sobre teatro y fervor en la obra de Juan Mayorga», en: Burel, Erwan/ Merlo-Morat, Philippe (eds.): *Juan Mayorga: filosofía y religión*. Lyon: Université de Lyon, 2020, pp. 33-42.
- & Danilova, Oxana: «Lo que esconde la risa. Violencia de género y estrategias pragmatolingüísticas en *¡Arriba la Paqui!* de Carmen Resino», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 21 (2020), pp. 52-68.

CROCOLL, Natacha

Artículo

- «'Even the olives are bleeding': los voluntarios anglófonos y la guerra civil española», en: Molina Taracena, Pilar (ed.): *Poesía de la guerra civil española: una perspectiva comparatista*. New York: Peter Lang, 2020, pp. 195-212.

DELGADO, Mariano

Libro

Bartolomé de Las Casas. Sa vie et son œuvre en défense des Indiens. Genève: Labor et Fides, 2020.

Artículos

- «Ein philanthropisches Christentum ohne Altes Testament und Kreuz. Zum 'Modernismus' beim spanischen Dichter Antonio Machado»: Krips, Katharina/ Mokry, Stephan/ Unterburger, Klaus (eds.): *Aufbruch in der Zeit. Kirchenreform und europäischer Katholizismus* (Münchener Kirchenhistorische Studien, Neue Folge 10), Stuttgart: Kohlhammer, 2020, pp. 167-178.
- «Les religions indiennes et la question du salut, compte tenu notamment de Bartolomé de Las Casas et de l'École de Salamanque», en: Delgado, Mariano/ Hodel, Bernard (eds.) (avec la collaboration de Pascal Ortelli): *Huit siècles de mission et de dialogue interreligieux dans l'ordre des Prêcheurs.* Paris: Cerf, 2020, pp. 169-186.
- «Volkssouveränität und Widerstandsrecht bei Bartolomé de Las Casas und Francisco Suárez. Konvergenzen und Divergenzen», en: Bach, Oliver/ Brieskorn, Norbert/ Stiening, Gideon Stiening (eds.): *Die Staatsrechtslehre des Francisco Suárez.* Berlin/ Boston: De Gruyter, 2020, pp. 309-332.
- «... wie wenn wir Indianer wären. Universalismus und Option für die Armen in der Tradition der Schule von Salamanca»: Heimbach-Steins, Marianne/ Möhring-Hesse, Matthias/ Kistler, Sebastian/ Lesch, Walter (eds.): *Globales Gemeinwohl. Sozialwissenschaftliche und sozialetische Analysen* (Gesellschaft – Ethik – Religion. Schriften des Instituts für Christliche Sozialwissenschaften. Neue Folge 17). Paderborn: Ferdinand Schöningh-Brill, 2020, pp. 43-59.
- «Weder unzivilisierte Barbaren noch teuflische Götzendiener. Die Kulturen und die Religionen der Indianer nach Bartolomé de Las Casas», en: Verheyden, Joseph/ Müller, Daniela (eds.): *Imagining Paganism through the Ages. Studies on the Use of the Labels "Pagan" and "Paganism" in Controversies* (Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium, CCCXII). Leuven/ Bristol: Peeters, 2020, pp. 127-147.

DÍAZ DE ZAPPIA, Sandra Liliana

Artículos

«A Knight's tale: reminiscencias de la investidura de armas en la obra de Bernal Díaz del Castillo», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, I, 7 (2020), pp. 40-69, <http://www.artenuevovista.com/index.php/artenuevo/article/view/101>.

«Pedro De Ángelis, primer 'archivero delirante'», *Revista General de Información y Documentación Facultad de Ciencias de la Documentación*, I, 30 (2020), pp. 41-48, <https://doi.org/10.5209/rgid.69675>.

DIEZ DEL CORRAL ARETA, Elena

Reseña

«Vatrican, Axelle: *Linguistique espagnole. Fiches synthétiques*. Paris: Armand Colin, 2019», *La Clé des Langues*, (2020), <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/langue/linguistique/linguistique-espagnole-fiches-synthetiques>.

EBERENZ, Rolf

Artículo

«Tantos nombres ay de diversydad de vinos e de potajes ...'. Galicis-mos referentes a la alimentación en el español y el catalán medievales y renacentistas», en: Castillo Lluch, Mónica/ Peña Rueda, Cristina (eds.): dossier *El español en contacto con el francés ayer y hoy*, *BHH*, 35-36 (2020), pp. 43-66.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Adrián

Artículos

«*Historia de Alejandro Magno* de Quinto Curcio», en: Alves Teodoro, Leandro (coord.): *O ensino da fé cristã na Península Ibérica (séculos XIV e XV)*, (2020), <https://umahistoriadapeninsula.com/historia-de-alejandro-magno-de-quinto-curcio/>.

«*Livro de Alexandre/ Libro de Alexandre*», en: Alves Teodoro, Leandro (coord.): *O ensino da fé cristã na Península Ibérica (séculos XIV e XV)*, (2020), pp. 1-10, <https://umahistoriadapeninsula.com/livro-de-alexandre/>.

XV), (2020), <https://umahistoriadapeninsula.com/livro-de-alexandre-libro-de-alexandre/>.

«En esto vino la pestilencia e murieron todos’: muerte pestífera y legitimación en las *Memorias* de Leonor López de Córdoba», en: Botteron, Julie/ López Lorenzo, Cipriano (coords.): *Enfermedad y literatura: entre inspiración y desequilibrio*. Kassel: Édition Reichenberger, 2020, pp. 15-34.

KUNZ, Marco

Edición

(con Silvia Rosa): *Tabú y transgresión en la cultura hispánica contemporánea*. Binges: Orbis Tertius, 2020.

Artículos

«Tabú y transgresión: introducción», en: Marco Kunz/ Silvia Rosa (eds.): *Tabú y transgresión en la cultura hispánica contemporánea*. Binges: Orbis Tertius, 2020, pp. 9-52.

«Germán Colón (1928-2020). *In memoriam*», *Boletín Hispánico Helvético*, 35-36, primavera-otoño 2020, pp. 3-8.

LEUZINGER, Mirjam

Artículos

«¿Hacia un séptimo arte inclusivo? El cine brasileño a través del prisma de los *disability studies*», en: Hartwig, Susanne (ed.): *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang, 2020, pp. 293-308. <https://doi.org/10.3726/b16655>.

«Ästhetik des (Nicht-)Wissens im Spiegel der Globalisierung: *El delirio de Turing* (2003) von Edmundo Paz Soldán», en: Pröll, Julia/ Mathis-Moser, Ursula (eds.): *Transkulturelle Begegnungsräume? Ästhetische Strategien der Überlagerung, Pluralisierung und Simultaneität in den zeitgenössischen romanischen Literaturen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020, pp. 109-124.

LÓPEZ GUIL, Itz'iar

Edición

& Carrillo Morell, Dayron (eds.): *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano. Homenaje al Profesor Georges Güntert en su 80 cumpleaños*. Berlin/ Bern/ Bruxelles/ New York/ Oxford/ Warszawa/ Wien: Peter Lang, 2020.

Artículos

«Eficacia expresiva y brevedad en la poesía de Pablo García Casado», en: Ette, Otmar/ Sánchez Yvette (eds.): *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 2020, pp. 189-201.

«Las afueras del poema en la obra inicial de Pablo García Casado», en: López Guil, Itz'iar/ Carrillo Morell, Dayron (eds.): *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano. Homenaje al Profesor Georges Güntert en su 80 cumpleaños*. Berlin/ Bern/ Bruxelles/ New York/ Oxford/ Warszawa/ Wien: Peter Lang, 2020, pp. 65-83.

«Preliminar», en: López Guil, Itz'iar/ Carrillo Morell, Dayron (eds.): *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano. Homenaje al Profesor Georges Güntert en su 80 cumpleaños*. Berlin/ Bern/ Bruxelles/ New York/ Oxford/ Warszawa/ Wien: Peter Lang, 2020, pp. 65-83.

MADROÑAL, Abraham

Edición

& Roncero López, Victoriano (eds.): *Pedro Calderón de la Barca: Entremeses y mojigangas para autos sacramentales: burlas profanas y veras sagradas*. Kassel: Reichenberger, 2020.

Artículo

«El alcalde mayor, de Lope de Vega. Entre comedia y novela», en: Badía, Josefa/ Souto, Luz C. (eds.): *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza, Anejos de Diablotexto Digital*, 5 (2020), pp. 325-348.

Reseña

«Diccionario de injurias de los siglos XVI y XVII, de Cristina Tabernero y Jesús María Usunáriz», *Boletín de la Real Academia Española*, 100 (2020), pp. 353-360.

MONDRAGÓN, Cristina

Libro

Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana, *Hispánica Helvética*, 32 (2020).

Artículo

«Tótem y transgresión en 'La muerte del tigre' de Rosario Castellanos», en: Kunz, Marco/ Rosa, Silvia (eds.): *Tabú y transgresión en la cultura hispánica contemporánea*. Binges: Orbis Tertius, 2020, pp. 53-67.

PALACIOS, Belinda

Edición

Entre la historia y la ficción: estudio y edición de la Historia del Huérfano de Andrés de León (1621), un texto inédito de la América colonial. New York: IDEA, 2020.

Artículos

«Bioy, de Diego Trelles Paz: el culpable es el Estado», *Polifonía*, X (2020), pp. 53-69.

«Algunas claves para el análisis de la posición 'criollista' de Martín de León y Cárdenas en *Historia del Huérfano (1621)*», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, I, 8 (2020), pp. 505-516.

PEÑA RUEDA, Cristina

Edición

& Castillo Lluch, Mónica (eds.): dossier *El español en contacto con el francés ayer y hoy*, *BHH*, 35-36 (2020).

Artículo

& Castillo Lluch, Mónica, «Introducción», en: Castillo Lluch, Mónica/Peña Rueda, Cristina: *El español en contacto con el francés ayer y hoy*, BHH, 35-36 (2020), pp. 37-42.

SÁNCHEZ, Yvette

Edición

& Ette, Ottmar (eds.): *Vivir lo breve: nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2020.

Artículos

«Solo para letraheridos: los soponcios de Enrique Vila-Matas y compañía», en: Botteron, Julie/ López Lorenzo, Cipriano (coords.): *Enfermedad y literatura: entre inspiración y desequilibrio*. Kassel: Édition Reichenberger, 2020, pp. 255-266.

«Kirol-nitxoak literaturan», en: Boillos, Mari Mar/ Kortazar, Jon (eds.): *Egungo Euskal Literatura eta Futbola*. Bilbao: Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea: Servicio Editorial D.L., 2020, pp. 19-26.

«Larga vida para formatos muy cortos: experimentos literarios, intermediales y digitales», en: Ette, Ottmar/ Sánchez, Yvette (eds.): *Vivir lo breve: nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 2020, pp. 11-22.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio

Ediciones

& Montero, Juan: *Beltraneja*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2020.

La poesía española en la década de 1620: el contexto de La Filomena (1621), de Lope de Vega, *Atalanta*, 8 (2020).

Artículos

«Tradición retórica en las vidas de Antonio Palomino: esquemas biográficos y extravagancia del artista en *El Parnaso español pintoresco y*

- laureado (1724)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 26 (2020), pp. 317-331.
- «Cómo se hace un libro de poemas: la forja de *Sin miedo ni esperanza* (2002), de Luis Alberto de Cuenca», *Artifara*, 20 (2020), pp. 111-124.
- «Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621), de Lope de Vega», *Studia Aurea*, 14 (2020), pp. 367-394.
- «'Cuando heredó su majestad estos reinos': el contexto poético de *La Filomena*», *Atalanta*, 8 (2020), pp. 5-9.
- «Peculiaridades métricas de la poesía no dramática de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 13 (2020), pp. 297-315.
- «La importancia de la minucia. Prefacio a la Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español», en: Gómez Canseco, Luis: *Don Juan Enriquez de Zúñiga y su perrita*. Huelva: Universidad de Huelva, 2020, pp. 11-21.
- «Orfeo, Anfión, Tubal: la música y sus inventores en tres disquisiciones musicales de Lope de Vega (*Arcadia, El peregrino en su patria, Pastores de Belén*)», en: Pancorbo, Fernando J./ León, Sebastián (eds.): «*La palabra en la cadencia: la visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)*. Kassel: Reichenberger, 2020, pp. 157-180.
- «Lope de Vega ante la censura», en: Stefan, Silvia (ed.): *Curiosidad y censura en la Edad Moderna*. Bucaresti: Editura Universitatii din Bucaresti, 2020, pp. 99-121.

Reseñas.

- «Arellano, Ignacio (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid: Iberoamericana, 2019», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7 (2020), pp. 327-340.
- «Ponce Cárdenas, Jesús (ed.), *Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega*. Madrid: Iberoamericana, 2019, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7 (2020): pp. 348-352».
- «García Santo-Tomás, Enrique (ed.), *Science on Stage in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2019, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7 (2020), pp. 358-362.
- «López Poza, Sagrario/ Pena Sueiro, Nieves/ Campa, Mariano de la/ Pérez Cuenca, Isabel/ Byrne, Susan/ Vidorreta, Almudena (eds.), *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2019, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7 (2020), pp. 368-371.
- «Tabernero, Cristina y Jesús María Usunáriz, *Diccionario de injurias de los siglos XVI y XVII*. Kassel: Reichenberger, 2019, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7 (2020), pp. 372-376.

SCHLUMPF, Sandra

Artículos

- «African languages and Spanish among Equatoguineans in Madrid», *Spanish in Context* I, 17 (2020), pp. 108-130, <https://doi.org/10.1075/sic.18020.sch>.
- «El español hablado por los bubis y los fang de Guinea Ecuatorial. Valoraciones desde la comunidad guineoecuatorial en Madrid», en: Paredes García, Florentino/ Sancho Pascual, María (eds.): *Lengua y migración/ Language and migration* I, 12 (2020), pp. 103-125, <http://lym.linguas.net/Download.axd?type=ArticleItem&id=250> https://edoc.unibas.ch/77552/1/20200629133320_5ef9d18020c89.pdf.

SCHMID, Stefan

Artículos

- & Morand, Marie-Anne/ Bruno, Melissa/ Julmi, Nora/ Schwab, Sandra, «Speech rhythm in multiethnolectal Zurich German», *10th International Conference on Speech Prosody 2020*, Tokyo: 566-570. DOI: 10.21437/SpeechProsody.2020-116, https://www.isca-speech.org/archive/SpeechProsody_2020/pdfs/215.pdf.
- «Swiss German dialects spoken by second-generation immigrants: bilingual speech and dialect transformation», *Journal of Multilingual and Multicultural Development* (2020), <https://doi.org/10.1080/01434632.2020.1730386>.

SILES RUIZ, Jaime

Artículos

- «¿Un ibero entre los eduos? Nota a CIL XIII 2690», *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, II, 10 (2020), pp. 55-59.
- «Poesía, ética, estética e ideología en Horacio c. 1.38», *Estudios Clásicos*, 157 (2020), pp. 65-80.
- «La poesía crítica, social y de denuncia de Manuel Álvarez Ortega», en: Dios Torralba Caballero, Juan de (ed.): *Manuel Álvarez Ortega. Traducción poética, lucidez, crítica social y denuncia*. Madrid: Devenir Ensayo, 2020, pp. 37-99.
- «El sueño en la Antigüedad Clásica: algunos aspectos lingüísticos, filológicos, psicológicos y literarios», en: Narro, Ángel/ Sáez, M^a Sebas-

tià (eds.): *Somniss, insomnis i entresons a les literatures antigues i la seua recepció*. Reus (Tarragona): Rhemata Monografías, Universitat de València, 2020, pp. 215-232.

VAUTHIER, Bénédicte

Ediciones

Filias... hispánicas, hispanoamericanas, iberorrománicas o iberoamericanas, Versants. Revista suiza de literaturas románicas, III, 67 (2020).

& Mahrer, Rudolf (eds.): *Jean-Louis Lebrave: Théorie et linguistique de l'écriture. Des manuscrits aux processus scripturaux (1983-2018). Textes choisis et présentés par Bénédicte Vauthier & Rudolf Mahrer*. Paris: Garnier, 2020.

Artículos

«Aux origines de la 'génétique des transitions entre états'», en: *Jean-Louis Lebrave: Théorie et linguistique de l'écriture. Des manuscrits aux processus scripturaux (1983-2018). Textes choisis et présentés par Bénédicte Vauthier & Rudolf Mahrer*. Paris: Garnier, 2020, pp. 9-27.

«Pensar lo cotidiano, lo ordinario. *Umgangssprache, infraordinaire e infra-realismo*», *ConceØtos*, 2 (2020), *L'ordinaire/ Lo ordinario*, <https://ameriber.u-bordeaux-montaigne.fr/articles-conceptos-n-2/669-2-2020-ordinaire-ordinario>.

«Preliminares», *Versants. Revista Suiza de Literaturas románicas*, III, 67 (2020), pp. 5-11, <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/67.3.1>.

«De cara al futuro. Hispanismo como 'problemática', hispanismos como 'redes'», *Versants. Revista Suiza de Literaturas románicas*, III, 67 (2020), pp. 97-118, <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/67.3.9>.

«Una (re)lectura de *Industrias y andanzas de Alfanhui*. Paralipómenos», *Anales de literatura española contemporánea*, I, 45 (2020), pp. 143-164.

Colaboradores en este número

Kevin de Abreu Vilaranda realizó su Máster en Lenguas y Literaturas Ibéricas y en Psicología/Pedagogía en la Universidad de Friburgo. En el año 2020 ganó el premio de mejor trabajo académico de la SSEH. Actualmente se dedica a la docencia en los estudios secundarios en español y psicología/pedagogía y también enseña el portugués como lengua extranjera.

Contacto: kevin.vilaranda@hotmail.com

Sebastián Arce Oses (1986) es profesor del curso “Comunicación y lenguajes” y del “Taller Literario” en la Universidad de Costa Rica. Máster en Literatura Latinoamericana. Licenciado en Filología Española. Poeta, narrador y gestor cultural. Ha publicado los poemarios *Emigrar hacia la Nada*, *Variantes de una herida* y *La grieta en el espejo*. Aparece en la antología de poesía centroamericana *Deudas de sangre* (2015), reunida por Magdiel Midence; varios de sus microrrelatos han sido publicados en la *Antología iberoamericana de microcuento*, compilada por Homero Carvalho (2017, Editorial Torre de papel).

Contacto: SEBASTIAN.ARCEOSES@ucr.ac.cr

Luana Bermúdez es doctora por la Universidad de Ginebra y encargada de curso de Literatura española moderna y contemporánea en la misma universidad. Entre sus intereses figuran la reconstrucción de los acontecimientos históricos traumáticos en las obras teatrales del siglo XXI, y las novelas gráficas españolas sobre la recuperación de nuestro pasado reciente.

Contacto: Luana.Bermudez@unige.ch

Nathalie Besse es Maestra de conferencias en la Universidad de Estrasburgo, especialista de literatura hispanoamericana, más precisamente nicaragüense, defendió en 2003 la tesis en la Sorbona (París 3) sobre *Mythe et récit dans les romans de Gioconda Belli*, y en 2016 una Habilitación para dirigir investigaciones titulada *La littérature nicaraguayenne contemporaine: révolution, désillusion, reconstruction*. Organizó varios congresos internacionales centrados en la literatura hispanoamericana reciente, sobre las representaciones del cuerpo, el poder, el fracaso, y dirigió las revistas tituladas *Les représentations du corps dans la littérature latino-américaine* (2010), *Figures du pouvoir dans la littérature hispano-américaine* (2011), y *L'échec dans la littérature hispano-américaine* (2012). En 2018, publicó *Les romans nicaraguayens: entre désillusion et éthique (1990-2014)*, un estudio de unas cien novelas nicaragüenses de los últimos 25 años.

Contacto: nbesse@unistra.fr

Constance Carta es profesora asistente de literatura española de la Edad Media y del Renacimiento en la Université de Genève desde 2019. Su investigación se centra principalmente en, por una parte, la narrativa castellana medieval y, por otra parte, los pliegos de cordel. Gracias al apoyo de la Fondation philanthropique Famille Sandoz-Monique de Meuron, dirige un proyecto de investigación interdisciplinar sobre el fondo ginebrino de pliegos de cordel españoles (2020-2022).

Contacto: Constance.Carta@unige.ch

Jorge Chen Sham es Doctor en Estudios Románicos, especialidad Español, por la Université Paul Valéry, Montpellier III, Francia (1990). Es profesor catedrático de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica (2003), en donde enseña literatura centroamericana, teoría literaria y literatura española. Sus campos de investigación son los siguientes: la Generación del 98, literaturas centroamericanas, prosa española e hispanoamericana del siglo XVIII, además de la lírica hispánica. Es miembro correspondiente de la Academia Nicaragüense de la Lengua y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Ha ganado el Premio al investigador del Área de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica (2008) y Docente Destacado (2010, 2011 y 2012). Tiene a su haber más de 275 artículos en revistas especializadas y capítulos de libros y actas en Costa Rica, Nicaragua, Guatemala, México, EE. UU., México, Colombia, Chile, Brasil, Argentina, España, Francia, Alemania, Italia, República Checa. Los libros de su autoría se dedican a la prosa del siglo XVIII (José Francisco de Isla y José Cadalso) y a las literaturas centroamericanas (Rima de Vallbona, Mariana Sansón, Jorge Debravo). Ha editado o co-editado volúmenes sobre Rima de Vallbona, Gloria Elena Espinoza de Tercero, la Generación del 98, las nuevas novelistas latinoamericanas, Rubén Darío, Carmen Naranjo y Virgilio Mora. En el campo de la creación poética ya ha publicado *Nocturnos de mar inacabado* (2011), *Conjuros del alba* (2014) y *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos* (2015); sus libros más recientes son una coedición con Mayela Vallejos Ramírez, *Onomástica e intertextualidad en el relato corto latinoamericano* (2016), y la edición de *Cartas de Eunice Odio a Rodolfo* (2017).

Contacto: jorgechsh@yahoo.com

Patricia García Sánchez-Migallón es Doctora en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad Complutense de Madrid, actualmente es Profesora Tutora en la UNED e investigadora en el proyecto Philobiblon asociado a la UCM. Ha colaborado en proyectos como Bieses o Mapping Pliegos y en instituciones como la Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid; sus principales líneas de investigación son la historiografía medieval, la literatura escrita por mujeres y los pliegos sueltos y la literatura popular.

Contacto: pgsanchezmigallon@gmail.com

Diana Cecilia Kobel cursó estudios en Idioma y Literatura Español en la Universidad de Friburgo, el título de la tesina de máster es *La cultura tradicional en el Tesoro de la lengua castellana de Sebastián de Covarrubias*. Actualmente prepara una tesis doctoral, cuyo título es *El habla del municipio de Medio San Juan* bajo la dirección del Prof. Pedro Sánchez. Se trata de una investigación de las construcciones dialectales del habla popular de la población afro-americana y su relación con equivalentes criollos.

Contacto: olave.nana@icloud.com

Josefa Lago Graña es doctora en literatura hispanoamericana y catedrática de estudios hispánicos en la University of Puget Sound en el estado de Washington (Estados Unidos), donde enseña cursos de lengua, cultura y literatura, tratando temas de alimentación, identidad y migración.

Contacto: jlago@pugetsound.edu

Vladimer Luarsabishvili es profesor de la Escuela de Política y Diplomacia de la Universidad New Vision, donde también contribuye al programa de la Escuela de Medicina. Se doctoró en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Madrid (España) y realizó un estudio postdoctoral en la Universidad de Lausana (Suiza). El Dr. Luarsabishvili es miembro del grupo de investigación internacional CPyR (Comunicación, Poesía y Retórica) de la Universidad Autónoma de Madrid, así como del proyecto Horizontes Convergentes (Proyecto Anillo de ANID - CHILE SOC180045), y profesor visitante en la Universidad de la Frontera (Temuco, Chile). Ha fundado la serie de libros *Rethinking Society. Individuals, Culture and Migration* y ha editado *Out of the Prison of Memory. Nations and Future* (NVU Press, 2020).

Contacto: vluarsabishvili@newvision.ge

Cristina Rosario Martínez Torres es asistente en literatura e historia de la lengua hispánicas en la Universidad de Ginebra y realiza su proyecto de tesis doctoral sobre literatura española del siglo XVIII, bajo la dirección del profesor Abraham Madroñal. Sus líneas de investigación abordan la edición, la reescritura y la refundición de textos junto a las problemáticas sobre autoría e impostura, así como las escrituras del compromiso desde sus primeras manifestaciones hasta nuestros días.

Contacto: cristina.martineztorres@unige.ch

Belinda Palacios es doctora en Literatura hispánica colonial por la Universidad de Ginebra. En este momento ejerce como encargada de curso en la Unidad de Español y trabaja a tiempo parcial en el pro-

yecto *Desenrollando el cordel* que dirige la profesora Carta con apoyo de la Fundación Sandoz. Se interesa especialmente por los inicios de la prosa de ficción en las colonias americanas, la crónica de Indias y la literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI.

Contacto: Belinda.Palacios@unige.ch

Silvia Rosa es licenciada en literatura por la Universidad Nacional de San Juan (Argentina), donde trabajó en la cátedra de Literatura Argentina Contemporánea y en diversos proyectos de investigación, publicando artículos sobre el cine de Alejandro Agresti o la narrativa de Guillermo Martínez. Realizó un Master en literatura hispánica en la Universidad de Ginebra y ha trabajado como lectora en universidades de España y Alemania. Sus áreas de interés giran en torno a la literatura hispánica actual, particularmente en la interacción entre espacio público y espacio privado. También se ha dedicado en los últimos años a la literatura española de la crisis publicando reseñas y artículos. Al presente se encuentra realizando una tesis de doctorado sobre la *Representación de la intimidad en la narrativa hispánica reciente* en la Universidad de Lausana.

Contacto: Silvia.RosaTorres@unil.ch

Ada Aurora Sánchez es doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Es profesora-investigadora de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Entre sus últimas publicaciones se encuentran la compilación y prólogo de *Veintidós poetas de Colima. Parota de sal, antología* (Puertabierta Editores/ Amargord, 2019) y la compilación y presentación de *Poesía Reunida*, de María Cristina Pérez Vizcaíno, en colaboración con Vicente Preciado Zacarías (Puertabierta Editores/ Archivo Histórico Municipal de Zapotlán el Grande, Jalisco, 2019). Sus líneas de investigación son el rescate hemerográfico de autores colimenses del siglo XX y el estudio de la narrativa mexicana contemporánea. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México.

Contacto: sanchezp@uacol.mx

Mayela Vallejos Ramírez es costarricense. Es doctora en literatura hispanoamericana. Se desempeña como catedrática en Colorado Mesa University, donde enseña cursos en estudios femeninos y literatura costarricense.

Contacto: mvallejo@coloradomesa.edu

Julio Zárate es doctor en literatura hispanoamericana (UPV-Montpellier, 2014), maître de conférences en la Universidad Savoie Mont Blanc. Su trabajo de investigación comprende el estudio de la literatura

hispanoamericana contemporánea (S. XX-XXI), las manifestaciones de la ironía y el viaje, las relaciones entre periodismo y literatura y las representaciones de la migración, la frontera y la violencia en México y América central.

Contacto: julio.zarate-ramirez@univ-smb.fr

Marie Zesiger acabó su maestría en lengua, literatura y civilización españolas en junio 2020.

Contacto: mariezesiger@hotmail.com

BOLETÍN HISPÁNICO HELVÉTICO

Normas de redacción

1. Los originales para el número doble 39-40 (primavera-otoño 2022) se entregarán por correo electrónico en formato Word y PDF antes del 31 de mayo de 2022: marco.kunz@unil.ch.

2.1. Los artículos, escritos en español, formato DIN A4, tendrán una extensión entre 20.000 y 60.000 signos (incl. espacios blancos entre palabras).

2.2. Los artículos incluirán un resumen (*abstract*) de entre unos 500 y no más de 900 signos (incl. espacios blancos entre palabras) en español y en inglés (con traducción también del título del artículo), y unas palabras clave (3-6), también en español e inglés.

2.3. Se ruega añadir al abstract una breve nota biográfica en español (no más de 500 signos) e indicar el correo electrónico y una dirección postal.

3. El título del artículo debe aparecer justificado a la izquierda, en negritas 12 pt Palatino o Times New Roman (el subtítulo en 10 pt), seguido de los nombre(s) y apellido(s) del autor, justificado(s) a la izquierda, en tamaño 10 pt, y, debajo, los nombres de la institución y del país, en 10 pt cursiva, seguidos de un espacio sencillo.

4. Los títulos de capítulos deben aparecer en tamaño 10 pt Palatino o Times New Roman, en versalitas, ajustados a la izquierda y precedidos y seguidos de un espacio en blanco de 12 pt.

5. Composición del texto

- interlineado simple
- tamaño 10 pt Times New Roman, justificado a ambos lados.
- sangrado 0.5 cm en la primera línea de cada párrafo.

6. Citas

Las citas breves se incorporarán al texto entre comillas dobles (“...”). Las citas más extensas de tres líneas formarán un párrafo aparte, sangrado a 1.0 cm del margen izquierdo (más un sangrado de 0.5 cm en la primera línea de cada párrafo), tamaño 9 pt, justificado, interlineado sencillo. Omisiones y cambios en las citas se pondrán entre corchetes: p. ej. [...], [sic!].

7. Notas al pie

7.1. Las notas tendrán las características siguientes: tamaño 8pt Palatino o Times New Roman, interlineado sencillo, sangrado 0.5 cm en la primera línea. El número de llamada a las notas se pondrá antes de coma y punto y después de interrogante, signo de exclamación y todo tipo de comillas.

7.2.1. Las referencias bibliográficas correspondientes a las citas se pondrán en nota a pie de página indicando, la primera vez que se cita un texto, los datos completos según las normas especificadas para la bibliografía (v. 8). Se usarán las abreviaturas p. y pp. para la(s) página(s).

7.2.2. En las citas posteriores se pone *ibid.* cuando la nota inmediatamente anterior remite al mismo texto; en todos los demás casos, se indican el apellido del autor y el año de publicación seguidos de *op. cit.*

P. ej.: Fuentes (1995), *op. cit.*, pp. 23-24.

7.2.3. Cuando se trata de una cita de segunda mano, indiquen, si posible, la referencia completa del texto original, seguida de "cit. en:" y la referencia completa del texto de donde han tomado la cita.

7.2.4. Si el artículo analiza una sola obra, las referencias correspondientes a esta obra se indicarán en el texto principal, entre paréntesis después de cada cita —ej.: "Para hacer las cosas no hay más que hacerlas" (p. 9)—, excepto la primera vez que se cita el libro (v. 7.2.1).

7.2.5. Si el artículo analiza varias obras que se citan a menudo, las referencias correspondientes se ponen en el texto principal indicando, entre paréntesis después de cada cita, el título abreviado y el número de página —ej.: "Tijuana es el proyecto caído de la posmodernidad" (*Tijuanologías*, p. 114)—, excepto la primera vez que se citan (v. 7.2.1).

8. Bibliografía

La bibliografía debe aparecer después del texto (Palatino o Times New Roman, 9pt). Se mencionarán: autor con nombres y apellidos completos (los nombres no se abreviarán nunca), título, lugar, editorial y año/fecha de publicación según los modelos siguientes:

8.1. Libros

Cota Torres, Édgar: *La representación de la leyenda negra en la frontera norte de México*. Phoenix: Orbis, 2007.

Rulfo, Juan: *Pedro Páramo*, ed. de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2008, 21ª ed.

— *El llano en llamas*, ed. de Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 1986, 3ª ed.

Yépez, Heriberto/ Montemozolo, Fiamma/ Peralta, René: *Here is Tijuana*. London: Black Dog, 2006.

Garza, Roberto (ed.): *Contemporary Chicano Theatre*. Notre Dame: Notre Dame University Press, 1976.

8.2. Artículos en libros

Toro, Alfonso de: «Figuras de la hibridez: Carlos Fuentes, Guillermo Gómez Peña, Gloria Anzaldúa y Alberto Kurapel», en: Mertz-Baumgartner, Birgit/ Pfeiffer, Erna (eds.): *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Frankfurt a. M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2005, pp. 83-103.

8.3. Artículos en revistas

Villoro, Juan: «Nada que declarar. Welcome to Tijuana», *Letras Libres*, II, 17 (mayo 2000), pp. 16-20.

8.4. Publicaciones electrónicas

Se indicará el máximo de informaciones disponibles, es decir, si es posible, nombre(s) y apellido(s) del autor, título del texto, título de la revista electrónica o página web, fecha de la publicación, y en todos los casos la dirección de la página web (URL) y la fecha de consulta:

Ali-Brouchoud, Francisco: «Entrevista al artista Guillermo Gómez-Peña: Un chicano en Tucumán», *Página/12*, 14-VI-2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/artes/index-2005-06-20.html> (consultado 11-III-2008).

9. Sólo deberían incluirse imágenes si éstas resultan imprescindibles para la comprensión del texto y si el autor del artículo tiene los derechos de reproducción. Las imágenes y las tablas se mandarán también en formato PDF y JPG y deben ajustarse al formato de la revista (es decir, no pueden exceder un máximo

de 10 cm de ancho y 17 cm de alto) e integrarse sin problemas en el texto (en el caso contrario tendrán que ser reproducidas en un apéndice).

10.1. Se agradece el envío de artículos inéditos en español. La dirección y el consejo de redacción de la revista se reservan el derecho de decidir si un artículo se publica o no, incluso si la evaluación por pares ha sido positiva.

10.2. Para garantizar la calidad de los artículos, éstos pueden ser sometidos a una evaluación por parte de dos expertos: si ambos dictámenes son positivos, el artículo se publicará y se indicará en la primera página que se trata de un "peer reviewed article".

**FICCIONES APOCALÍPTICAS
EN LA NARRATIVA
CONTEMPORÁNEA MEXICANA**



Cristina Mondragón

© Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Lausanne, 2020

Distribuidor:
Pórtico Librerías
Muñoz Seca, 6
50005 Zaragoza (España)
distrib@porticolibrerias.es
www.portico.librerias.es

ISBN: 978-84-7956-206-9, Depósito legal: Z 1613-2020

Directora: Victoria Béguelin Argimón
Coeditores: Mariela de La Torre & Antonio Lara Pozuelo
Section d'espagnol
Université de Lausanne
CH-1015 Lausanne

Volumen publicado con la generosa ayuda de



Soutenu par l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch

Resumen

El libro bíblico del Apocalipsis ha sido la fuente de inspiración para una gran cantidad de productos culturales de toda índole, y si bien las obras plásticas suelen ser las más populares en el imaginario común, los productos literarios también han creado toda una tradición que suele llamarse "apocalíptica". El presente volumen aborda en primera instancia el problema de lo apocalíptico en los textos literarios (¿a qué llamamos "literatura apocalíptica"?; ¿qué distingue un texto apocalíptico de otro cuyo tema también sea el fin del mundo?; ¿cuáles son los rasgos característicos del apocalipsismo literario?) y propone un modelo teórico para el análisis basado en cinco novelas mexicanas publicadas entre 1993 y 2012. La primera parte toma como punto de inicio el tema del fin del mundo en dos tradiciones religiosas, la cristiana y la nahua, a fin de distinguir entre la retórica de lo sagrado (el mito) y la retórica de la ficción literaria (el tema), para terminar con la presentación de los textos que forman el *corpus* de análisis. Las partes segunda y tercera rastrean los elementos que relacionan a las novelas con el hipotexto bíblico desde una perspectiva narratológica; la cuarta parte analiza la construcción del universo diegético que signa los relatos de herencia apocalíptica. Finalmente se propone el estudio de lo apocalíptico como un *modo de la ficción*.

El *Boletín Hispánico Helvético* (BHH) es el órgano de expresión de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (SSEH).

Además de brindar información acerca de las actividades realizadas en el seno del hispanismo suizo, el BHH ofrece un espacio de difusión del hispanismo en sus diversas tendencias hermenéuticas y campos de interés (la investigación literaria, lingüística, histórica y cultural). Constituye asimismo una plataforma de publicación para los jóvenes hispanistas incentivándolos de este modo en su labor investigadora.

BHH se publica con ayuda económica de la ASSH (Académie Suisse des Sciences Humaines et Sociales):
<http://www.sagw.ch/fr/sseh/publikationen/Boletin-Hispanico-Helvético.html>.

BHH está indexado en CIRC, MIAR, MLA, Latindex, Elektronische Zeitschriftenbibliothek.

BHH sale dos veces al año (en primavera y otoño), o en un número doble (otoño), tanto en papel como en versión electrónica disponible en libre acceso:
<https://bhh-revista.ch>

Los artículos que aparecen en la revista son evaluados y revisados por los miembros del Comité de redacción y en casos especiales por expertos externos.

Diríjase toda correspondencia relacionada con el contenido del BHH a Marco Kunz, Université de Lausanne, Faculté des Lettres, Section d'Espagnol, UNIL-Dorigny, Anthropole 4125, CH-1015 Lausanne, SUIZA (dirección electrónica: marco.kunz@unil.ch).

Para hispanistas suizos o residentes en Suiza, la suscripción al BHH está incluida en la cuota de socio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.

Precio de suscripción por 2 números anuales:

Europa: 40 CHF, Resto del mundo: 45 CHF, Número suelto: 25 CHF.

Para suscripciones, diríjase al secretario de la revista, Ángel Berenguer Amador: angel.berenguer@unibas.ch.

SOCIEDAD SUIZA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

Presidente

Itziar López Guil (Universität Zürich)

Vice-Presidentas

Yvette Sánchez (Universität St. Gallen)

Dora Mancheva (Université de Genève)

Tesorera

Juan Antonio González Vicente (Universität Zürich)

Secretaría

Cristina Albizu (Universität Zürich)

ssehalbizu@gmail.com

ISSN: 1660-4938

Dep. Legal: V-2207-2003



Soutenu par l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch