Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales

Artículos
Danielle Zehnder-Maradiaga, Natalia Oberli

Dossier: Relecturas del pasado virreinal
Belinda Palacios, Silvia Rosa, Octavio Páez Granados, Miguel Betti, Natacha Crocoll

Dossier: Nichos deportivos en la literatura
Yvette Sánchez, Jon Kortazar, Antonio Sánchez Jiménez, José M. Domínguez Búrdalo, Sabrina Zehnder, Ana Merino, Silvia-Alexandra Ştefan, Roberta Alviti, Victor de Souza Soares, Alfredo Relaño

Dossier: Parodia y sátira de la literatura
Silvia Rosa, José Manuel Alonso Feito, Joanna Mańkowska, Daniel Rojas Pachas, Cristina Rosario Martínez Torres, Adrián J. Sáez, Marta del Pozo, Rubén Martín Giráldez

Número doble 33-34 (primavera-otoño 2019)

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)*
Germán Colón *(Universität Basel)*
Harm den Boer *(Universität Basel)*
Rolf Eberenz *(Université de Lausanne)*
Manuel Galeote *(Universidad de Málaga)*
Johannes Kabatek *(Universität Zürich)*
Itzíar 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)*
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:
Niki de Saint Phalle, *Footballeurs* (1993) (detalle),
Musée Olympique, Lausanne
© Foto: Marco Kunz

Índice

Luz Danielle Zehnder-Maradiaga Orellana: "Correr es mi destino para burlar la ley". Análisis discursivo de *Clandestino* de Manu Chao 5

Natalia Oberli: *Pasado perfecto* de Leonardo Padura: análisis de una problemática con trasfondo revolucionario 37

Dossier: Relecturas del pasado virreinal

Belinda Palacios: Prólogo 61

Octavio Páez Granados: "Hecho siervo de la gloria de otros, infeliz argumento de nuevas historias". Comentarios a propósito del Motezuma de Giusti-Vivaldi 65

Natacha Crocoll: La conquista de la pluma: la escritura en *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* de José Sanchis Sinisterra 93

Silvia Rosa: Y el verbo se hizo carne: *Inquisiciones pervanas* de Fernando Iwasaki y el imaginario religioso en la Colonia 119

Miguel Betti: La leyenda de las Siete Ciudades en el virreinato de la Nueva España (siglo XVI) 145

Dossier: Nichos deportivos en la literatura

Yvette Sánchez: Nichos deportivos en la literatura 173

Jon Kortazar: *Aquella edad inolvidable*. Fútbol, nación, identidad en Ramiro Pinilla 183

Antonio Sánchez-Jiménez: Fútbol e innovación en *Juan Belmonte, matador de toros* (1935), de Manuel Chaves Nogales 205

José M. Domínguez Búrdalo: De un gol de Mario Benedetti a un travesaño de Juan Villoro. El fútbol como materia filológica 227

Sabrina Zehnder: Fontanarrosa y la narrativa de fútbol: desapariciones y desbordes 255

Ana MERINO: Acercamiento creativo al fútbol 275

Silvia-Alexandra ŞTEFAN: "Si entiendes que es proeza, non soy ende judgador". *Homo ludens*, deportes y cortesía en la poesía cancioneril 279

Roberta ALVITI: "Lo épico y lo lírico mezclado": unas calas en la poesía de la Generación del 27 y fútbol 299

Victor de SOUZA SOARES: Los sonidos del fútbol: deporte, prácticas sonoras y movilidad en Barreiro Novo, Brasil 325

Transcripción de la entrevista de Ana MERINO a Alfredo RELAÑO 339

Dossier: Parodia y sátira de la literatura

Silvia ROSA: Introducción 359

Cristina Rosario MARTÍNEZ TORRES: Parodia y sátira en el conflicto literario entre poesía pura y poesía impura en la España de principios del siglo XX. La sátira de Alberti 371

Daniel ROJAS PACHAS: La estética de lo abigarrado en *La orquesta de cristal* 391

Adrián J. SÁEZ: "Tu risa es una ducha en el infierno": la reescritura de Neruda en «El desayuno» de Luis Alberto de Cuenca 413

Marta DEL POZO ORTEA: La seriedad del juego y de la parodia en la teoría y la praxis postpoética de Agustín Fernández Mallo 427

Joanna MAŃKOWSKA: Don Juan Tenorio en los espejos cóncavos de la literatura española 447

José Manuel ALONSO FEITO: Jardiel versus Mihura: ¿Un caso de plagio? Cinedramas y revistas musicales 471

Rubén MARTÍN GIRÁLDEZ: Poca broma. Después de más de dos siglos sin bufones de corte 495

Informaciones del hispanismo suizo

Acta de la Asamblea General Ordinaria 2017 515
Informe de actividades (Año académico 2017-2018) 525
Publicaciones de los socios en 2018 549

Colaboradores en este número 565
Normas de redacción 573

"Correr es mi destino para burlar la ley". Análisis discursivo de *Clandestino* de Manu Chao

Luz Danielle Zehnder-Maradiaga Orellana*

Universität Zürich
Suiza

Resumen: En este artículo, basándonos en algunos ejemplos de canciones, se tratará de mostrar los principios que Manu Chao propone en su primer álbum en solitario, *Clandestino*, a fin de crear un arte para todos. Con dichos principios —el mestizaje, la simplicidad y su visión del mundo—, el artista se aleja tanto de las normas literarias como musicales impuestas por la autoridad.

Palabras clave: Manu Chao, *Clandestino*, mestizaje, simplicidad, visión del mundo, análisis del discurso literario, análisis musicológico.

"Running is my Destiny to Outwit the Law". Discursive Analysis of *Clandestino* of Manu Chao

Abstract: In this article, based on some examples of songs, we will try to show the principles that Manu Chao proposes in his first solo album, *Clandestino*, in order to create an art for everyone. With these principles —hybridity, simplicity and his vision of the world—, the artist moves away as much from the literary norms as musicals imposed by authority.

Keywords: Manu Chao, *Clandestino*, hybridity, simplicity, vision of the world, literary discourse analysis, musical analysis.

* 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 2018 al mejor trabajo de investigación predoctoral.

> Nosotros nacimos de la noche,
> en ella vivimos,
> moriremos en ella,
> pero la luz,
> será mañana para los más,
> para todos aquellos que aún lloran la noche,
> para quienes se niega el día.
>
> Para todos la luz,
> para todos todo.
>
> (EZLN, *Cuarta Declaración de la Selva Lacandona*).

Manu Chao propone en *Clandestino,* su primer álbum en solitario, un arte para todos. Con tal fin, el artista "burla" tanto las normas literarias como musicales, que siente impuestas por la autoridad, y lo hace a través de un discurso híbrido con el que pretende acercarse a la mayoría. El objetivo de mi tesina —titulada *Correr es mi destino para burlar la ley. Análisis discursivo de Clandestino de Manu Chao*— era demostrar cuanto acabo de afirmar, desentrañando el metalenguaje de las canciones de ese álbum: mediante su análisis me proponía poner al descubierto las bases sobre las cuales Manu construye su arte: el mestizaje, la simplicidad y su visión del mundo.

El papel general que desempeñan estos principios en las canciones de *Clandestino* es lo que trataré de mostrar en la primera parte de este artículo; en la segunda, en cambio, mediante el análisis discursivo y musicológico de la primera canción (homónima del disco), trataré de visibilizar su rol concreto en la construcción del sentido textual.

CLANDESTINO

Clandestino, el primer disco en solitario del famoso cantautor José Manuel Thomas Arthur Chao, mejor conocido como Manu Chao (París, 1961), fue publicado en 1998, con 16 canciones en español, francés, inglés y portugués. Según las principales emisoras de radio en Francia, *Clandestino* no encajaba con su forma-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 5-35

to de programación[1]. Sin embargo, se convirtió en un fenómeno mundial y en el disco más vendido en la historia del rock francés[2]. *Clandestino* vendió más de cinco millones de ejemplares en todo el mundo, número que podría duplicarse si se incluyen las copias pirateadas[3].

Las 16 canciones que conforman *Clandestino* están muy entretejidas entre sí en cuanto a contenido, pudiéndose hablar en este plano de un álbum conceptual, como lo califica Runte-Collin[4]. Este disco, definido por muchos como *polaroid* de América Latina y diario de viaje, tiene como temas principales el desplazamiento de migrantes y la confusión babilónica de la humanidad en la era de la globalización, erigiéndose Manu en un portavoz vinculado a campañas de antiglobalización que abogan por las fronteras abiertas y la migración libre[5]. De hecho, Chao conoce bien estos temas, pues su familia emigró de España a Francia.

También en la música todas las canciones del álbum están relacionadas entre sí, algo que se manifiesta formalmente en la ausencia de pausas entre ellas, fluyendo de una a otra rítmica y musicalmente. A esto hay que añadir el argumento de existencia de intermusicalidad, no sólo entre las canciones de *Mano Negra* y del mismo Manu Chao, sino entre éstas y la música de otros autores, siguiendo los principios de restauración y reciclaje. Además, hay elementos musicales y muestras de grabaciones introducidos en todo el álbum como *leitmotive*[6], y que, en mu-

---

[1] Culshaw, Peter: *Clandestino. In Search of Manu Chao*. London: Serpent's Tail, 2013, p. 174; Robecchi, Alessandro: *Manu Chao. Música e liberdade*. Vigo: Xerais, 2001, p. 275, y Vérol, Andy: *Der Clandestino*. Höfen: Hannibal, 2010, p. 136.

[2] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 183, y Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 285. Este último afirma que el álbum fue comprendido por el público antes que por la crítica.

[3] Culshaw (2013), *op. cit.*, pp. 183-184.

[4] Runte-Collin, Annika: *ChanSongs. Mehrsprachigkeit im zeitgenössischen französischen Chanson*. Hamburg: Dr. Kovač, 2013, p. 244.

[5] Lebrun, Barbara: *Protest Music in France. Production, Identity and Audiences*. Aldershot: Ashgate, 2009, p. 89; Knauth, Karl Alfons: «Weltliteratur: von der Mehrsprachigkeit zur Mischsprachigkeit», en: Schmitz-Emans, Monika (ed.): *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg: Synchron, 2004, p. 104, y Robecchi (2001), *op. cit.*, pp. 139-140, 276, 286. Para Robecchi el álbum es político. Josh Kun define el álbum como "a migratory song-mix", en «Esperando la última ola. Waiting for the Last Wave. Manu Chao and the Music of Globalization», en: Fernández L'Hoeste, Héctor/ Pacini Hernandez, Deborah/ Zolov, Eric (eds.): *Rockin' las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004, p. 336.

[6] Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 244.

chos casos, enriquecen el contenido de las canciones. Esta continuidad de las canciones y el reciclaje de melodías y ritmos forman lo que hemos denominado *ciclo de canciones*, que Josh Kun llama *continuous minimalist song cycle*[7].

La poética y música de Chao configuran un discurso basado en sus experiencias personales, sus viajes y las influencias que ha recibido a lo largo de su vida. Hasta ahora, Manu Chao no ha escrito ningún libro que contenga reflexiones sobre su poesía y música; sin embargo, sí que especifica, aunque de manera fragmentaria en sus entrevistas, las bases sobre las cuales construirá su arte y que son las que antes he elencado y, de nuevo, enumero: el mestizaje, la simplicidad y su visión del mundo.

MESTIZAJE

Manu Chao estaba destinado, por la situación en la que vino al mundo y se crió, a crecer en un ambiente "mezclado":

> Nací en Francia, en la periferia de París. Y ahí aprendí la cultura francesa, pero en la periferia, donde el 70 por ciento de la cultura, por la inmigración, es árabe. Entonces, esa cultura, a la hora de la música, lleva una mezcla que teníamos en el barrio, no era algo de afuera. La primera vez que entré en África negra fue en mi barrio, en la casa de mis amigos, con las abuelas, las madres, que no olvidan su origen. No crecí en una realidad ya hecha, en una cultura ya definida, eran miles de culturas mezclándose y yo ahí. En el flan que hablamos de barrio, *es un lenguaje mezclado de multiculturalización*.[8]

También las experiencias adquiridas durante sus viajes contribuyen al estilo mezclado de Manu. Sus discos son producto de su pasión por los viajes[9]. Sus éxitos los escribe en el camino y también suenan así, como si los hubiera inventado para ser agradables compañeros de viaje, ya que para Chao viajar es

[7] Kun (2004), *op. cit.*, p. 336.

[8] Cit. en AA. VV.: «Manu Chao. 'Todos tenemos derecho a la felicidad'. Entrevista exclusiva», *Desde abajo*, 118 (10-VI-2002), https://www.desdeabajo.info/ediciones/587-manu-chao-%E2%80%9Ctodos-tenemos-derecho-a-la-felicidad%E2%80%9D-entrevista-exclusiva.html (consultado 29-VI-2017). La cursiva es mía.

[9] Cabré, David/ Font, Patricia: *Manu Chao*. Barcelona: La tempestad, 2004, p. 63.

tanto su "droga" como su "escuela"[10]. Afirma que "cuando se mezclan las raíces de varios sitios estás creando nuevas raíces para el futuro", y que "por eso deben existir los viajes. Estar y dejar de estar en todos lados". Cuando aún formaba parte de *Mano Negra* dijo que "el futuro está en el mestizaje"[11].

Manu figurativiza ese mestizaje en su poética mediante la mezcla de lenguas y estilos de habla ajenos, y en su música, mediante la mezcla de estilos musicales y uso de fragmentos melódicos. En los textos de sus canciones se observa un cambio fácil del español al francés o inglés, incorporando en algunas canciones textos en todas esas lenguas para obtener un efecto híbrido, por ejemplo, de *franglais*, *frañol* o *spanglish*[12].

Manu Chao se permite también algunas licencias ortográficas y gramaticales para adaptar las letras a la música, o como resultado de las influencias de otras formas de hablar[13], por ejemplo en «Welcome to Tijuana» llama la atención la forma de escribir la palabra *tequila* con k, incorrecta en cualquiera de las lenguas empleadas en *Clandestino*.

En cuanto a esa mezcla de estilos en la música, es el grupo *The Clash* el que más influencia ha ejercido en Manu Chao. En 1981 concretamente, Manu tuvo la oportunidad de verlos en vivo, lo que fue decisivo para él, ya que allí pudo observar que se pueden mezclar estilos como el *ska*, *reggae*, *r'n'b*, *hip hop* y *jazz*. Sobre todo su líder, Joe Strummer, se convirtió en un amigo paternal de Manu en sus últimos años de vida. Para Manu, ellos fueron su modelo cuando comenzó a escribir canciones[14]. De hecho, en los tiempos anteriores a su carrera en solitario, Manu ya era partidario también de un arte mezclado. Sin embargo, en esa época predominaba el punk en su música, mientras que, en el período final de *Mano Negra*, se nota la influencia del *reggae*. Manu Chao define este nuevo estilo musical así: "Mi estilo de música personal, el cachivachi, cachivachi boggie, mezclar todo con todo, y como venga, y sorprenderse..."[15].

Todas esas mezclas en la música de Manu Chao reflejan su origen y los contactos que ha tenido tanto en el ambiente donde creció como en sus viajes.

---

[10] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 222.

[11] Cit. en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, pp. 63, 92.

[12] Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 91, y Runte-Collin (2013), *op. cit.*, pp. 257, 264.

[13] Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, p. 94.

[14] Culshaw (2013), *op. cit.*, pp. 36-37; Robecchi (2001), *op. cit.*, pp. 51-52, y Vérol (2010), *op. cit.*, pp. 27-28.

[15] Cit. en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, p. 50.

Según Barbara Lebrun, Manu establece a través de estas copias de estilos no occidentales una afiliación directa entre sus oyentes europeos y las culturas del sur presentadas, entusiasmando a estos oyentes por esa connotación de alteridad de su música y la imposibilidad de atribuirle un origen nacional fijo[16]. Eduardo Olivares afirma que Manu ha creado una especie de identidad musical transuramericana, algo que ningún músico suramericano ha logrado conseguir[17].

Otra característica de su música es el empleo de lo que Chao denomina técnica de *collage*, esto es, la introducción en sus canciones de fragmentos de emisiones de radio, mensajes de contestadores de llamadas telefónicas, informes noticieros, demostraciones políticas, conversaciones entre personas, señales horarias, anuncios de metro, comentarios de partidos de fútbol, sonidos de la calle, voces de otros cantantes, etc.[18] Estos mismos fragmentos de vida sonoros, que se agregan a la ya multifacética sensación de la música y producen un sonido "sucio", como si la música hubiera sido grabada en la calle, cumplen el papel de intermedios o entreactos dentro de sus canciones. Algunos de ellos ofrecen información irrelevante que contribuye al estilo mezclado de Manu Chao, pero otros fragmentos tienen conexiones importantes con las letras de las canciones y ayudan a internarse en el viaje musical del artista. A menudo sirven de introducción a una canción, apareciendo al final de ésta en otras ocasiones o alternándose a lo largo de ella[19].

Chao aboga por un arte libre, transgresor, no puro, donde sea posible mezclar. Y piensa que un poco de irreverencia no vendría mal. Para él, la irreverencia es

---

[16] Lebrun (2009), *op. cit.*, pp. 91-92.

[17] Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 46.

[18] Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, p. 71; Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 91; Ramos-Jordán, Alicia: «Spaces of Self-representation in Transmodernity. Cheb Balowski's El Moro Rumbero del Call and Manu Chao», en: López-Calvo, Ignacio (ed.): *Peripheral Transmodernities. South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and "the Orient"*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 310, y Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 264.

[19] Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 91; Ramos-Jordán (2012), *op. cit.*, pp. 310-311, y Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 264. Este estilo se viene perfilando desde *Casa Babylon*, el último disco de *Mano Negra*, que salió al mercado cuando el grupo ya se había disuelto, por lo que muchos piensan que es ése, en realidad, el primer disco en solitario de Manu. En aquel entonces (1994), Manu le dijo a Robecchi: "Buscaba unha mestura dura, seca, como a dos discos piratas, algo que non fose limpo, senón que soase artesanal"; cit. en Robecchi (2001), *op. cit.*, pp. 213, 215.

> [u]n arte difícil. Irreverencia, pero siempre con un cierto respeto. En el mundo cultural, a muchos lugares donde voy no le haría mal un poco, muchas gentes trabajan con moldes preestablecidos, y los artistas que a mí *me apasionan y me traen frescura* siempre son un poco irreverentes. Está bien escuchar o ver lo que no te esperas. Está muy bien *asimilar* lo que se está haciendo alrededor tuyo, me parece como la base "educativa", pero luego hay que *transgredir* un poco.[20]

Esa irreverencia en el arte también es clandestina, como le dijo Manu a Robecchi: "Tamén musicalmente, non obedecer ós esquemas impostos xa é comportarse coma un clandestino"[21]. Y es que el artista se comporta como tal en el álbum, donde propone un discurso que se aleja de la autoridad. Algunas transgresiones se observan, por ejemplo, en el número de versos de las estrofas, sus cómputos silábicos y los modelos de rimas, que son generalmente irregulares, lo que también en este aspecto hace imposible clasificar las canciones dentro de los tipos "clásicos" de poemas. Además, en las once canciones escritas en español, donde analizamos más detalladamente la forma, predominan los versos de arte menor, que se usan en la lírica popular y en los poemas cantados, en contraposición a los versos de arte mayor, que desde un principio fueron destinados a la lectura[22]. También se emplean figuras literarias propias de las canciones populares, es decir, las de repetición/amplificación/intensificación, y metáforas, pero aplicadas a manera de parábolas con el fin de explicar mejor lo que se quiere decir, amén de los tópicos utilizados, que son ajenos a los que usa el discurso culto del mundo intelectual y donde se percibe la visión del mundo de Manu Chao, como veremos después.

SIMPLICIDAD

Otro concepto fundamental en el arte de Manu Chao es el de la *simplicidad*. En una entrevista a Xavier Valiño de 1998, nuestro autor dijo al respecto: "Cada vez me parece más importante

[20] Cit. en Hernández, R. A./ Polanco, Yinett: «Mi teoría es que toda esa energía que tengo en el palco viene de mi miedo a subirme en él», *La Jiribilla*, 21-X-2009, http://www.rebelion.org/noticia.php?id=93568 (consultado 29-VI-2017). La cursiva es mía.

[21] Cit. en Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 285.

[22] Ayuso de Vicente, María Victoria/ García Gallarín, Consuelo/ Solano Santos, Sagrario: *Diccionario de términos literarios*. Madrid: AKAL, 1990, p. 329.

tratar de buscar la vía más sencilla. Veo el mundo muy complicado y, para mí, la solución es la sencillez. Escucho una canción de Bob Marley y lo suyo es muy sencillo, y si hay alguien que haya llegado a todo el mundo, ése es él. Para mí es todo un ejemplo"[23]. Manu afirma incluso:

> [Bob Marley] *es mi profesor de simplicidad, aprender a cantar simple y hondo, aprender a componer simple*. Lo interesante en sus canciones es que *nunca intenta intelectualizar*, cualquiera puede cantar una canción suya, no hace falta ser virtuoso, así que durante estos años ha sido mi profesor [...][24]

Esta buscada "simplicidad", que es requisito de hondura y profundidad también, se manifiesta en el arte de Manu Chao en las letras a través del empleo de *figuras reiterativas*, que inciden en intensificar, y de un lenguaje coloquial o regional. En la música queda demostrada a través de ostinatos, cadencias sencillas, melodías repetitivas e instrumentación básica con guitarras, bajo, percusiones y vientos metal esporádicos.

VISIÓN DEL MUNDO

El trasfondo social y político presente en mayor o menor medida en el arte de Manu Chao fue adquirido sobre todo durante sus viajes por Latinoamérica. El *EZLN* es la formación político-social que más influencia ha ejercido en su forma de ver el mundo. Manu Chao entró en contacto con los zapatistas durante una estadía en Chiapas y quedó cautivado con su lucha por los derechos de la tierra y su crítica del nuevo orden económico mundial. Su análisis de que el poder real está en las manos de las multinacionales y de que los políticos electos tienen

[23] Cit. en Valiño, Xavier: «Manu Chao. El nómada más lúcido», *Ultrasónica*, 13-I-2008, http://www.ultrasonica.info/ultrasonica-1998-entrevista-con-manu-chao/ (consultado 21-VI-2017).

[24] Cit. en Babas, Kike/ Turrón, Kike: «El mito clandestino», *Rolling Stone*, 1-VIII-2001, http://www.rollingstone.com.ar/583610-el-mito-clandestino#top (consultado 22-VI-2017). Esta cita se menciona en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, p. 72. Véanse también Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 221, y Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 99. La cursiva es mía.

una capacidad limitada para maniobrar, armoniza con los propios pensamientos de Manu[25].

Precisamente el álbum *Clandestino* está dedicado —entre otros— al *EZLN*. De hecho, en el *collage* del folleto aparece incluso una fotografía de su líder, el subcomandante Marcos, levantando el dedo medio[26], amén de los fragmentos de su discurso que aparecen a lo largo del disco. Cuando *Clandestino* se convirtió en un éxito, el artista cedió parte de las regalías a los zapatistas[27].

Ese trasfondo social se refleja en los temas que se tratan en este disco, como la migración y sus consecuencias, la mentira y el medioambiente, que se manifiesta en la música a través del reciclaje de sus canciones.

Para Manu Chao, las migraciones y los viajes han estado sucediendo a lo largo de la historia de la humanidad, refiriéndose a las sociedades humanas en movimiento como ríos:

> Human societies are like rivers and that's why borders don't mean anything. If you close a river, the water no longer runs and it builds and builds and nothing good can come of it.[28]

Manu Chao describe así al clandestino, título del disco y de la primera canción de éste, en una entrevista a Don Disturbios: "*Clandestino* es eso. Todo pasa por tener papeles. No eres nadie si no los tienes, *eres una raya en el mar*, no tienes derecho a nada"[29]. Y es que, como afirma Manu en la entrevista a Josh Kun:

> Years ago it was more a matter of being political refugees, but now it's not just people coming for political reasons. They come for social reasons. They have to feed a family and in their countries it's not

[25] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 155. Para Robecchi, la mejor poética de Manu se dio gracias a los viajes que éste realizó por Latinoamérica: Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 119.

[26] Josh Kun denomina al subcomandante Marcos como el santo patrono de este álbum, mientras el de *Próxima estación: Esperanza* será Bob Marley: Kun (2004), *op. cit.*, p. 337.

[27] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 158, y Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 263.

[28] Cit. en Kun (2004), *op. cit.*, pp. 340-341.

[29] Cit. en Disturbios, Don: «Entrevistas históricas especial 200 - Manu Chao», *Mondo Sonoro*, 15-XI-2012, publicada el 1-V-1998, http://www.mondosonoro.com/entrevistas/manu-chao-especial-200/ (20-VI-2017). La cursiva es mía.

> possible anymore. Why is it not possible? Because the first world has taken everything. So they go to the first world to try to make a living, but the first world says "No, you can't come in".[30]

Mientras en otra entrevista a Xavier Valiño opina sobre los papeles que:

> Ésa es una de las cuestiones que me preocupan: [los pasaportes] son una forma de poner barreras y distanciar a los pueblos por parte del Estado. Veo por muchos sitios que el cierre de fronteras está provocando muchísimos problemas duros y violentos. Lo que sucede entre Europa y África, Europa y Sudamérica o entre los USA y Centroamérica sólo va a traer *complicaciones*.[31]

Precisamente en el disco *Clandestino* se habla sobre dos de esos confines, entre Europa y África en «Clandestino», y USA y Centroamérica en «Welcome to Tijuana», mostrando la visión que Manu tiene de Estados Unidos y de Europa desde el otro lado de la frontera[32]. En la citada entrevista con Josh Kun Manu dijo:

> When you travel a lot, you feel that there are certain places in the world that are hot points. Tijuana is one of them. It's a symbol of what is the biggest problem of the end of the century: the border and problems of immigration. Just like on the record I talk a lot about Gibraltar, a hot point between Africa and Europe; Tijuana is a hot point between the United States and South America.[33]

En esta misma entrevista, Chao también declara que "[...] not one *frontera* is actually a cultural border; there are always economic borders between those who have money and those who don't"[34].

Sobre "la mentira", Manu señaló en una entrevista a Don Disturbios: "Yo creo en la gente. Es lo único que me queda, creer en la gente, porque ya no puedo creer en ningún discurso.

---

[30] Cit. en Kun (2004), *op. cit.*, pp. 339-340.
[31] Cit. en Valiño (1998), *op. cit.*, s. p.
[32] Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 147.
[33] Cit. en Kun (2004), *op. cit.*, p. 338.
[34] *Ibidem*.

Cuando en el disco digo que 'Todo es mentira' es que todo lo veo mentira. Que nos están engañando en todo"[35].

Manu define su visión del mundo actual así: "Veo a todo el mundo como *esperando la última ola*: esa frase que subtitula el disco describe como yo veo las cosas"[36].

Su estado de ánimo se ve influenciado por esa visión: "No soy siempre una persona alegre. La alegría está porque hay que ponerla, no hay más remedio, de lo contrario no hay forma de vivir. Pero si analizas cómo funciona todo, es como para entristecerse y estoy muy triste, de verdad"[37].

Sin embargo, pese a todo, Manu conserva cierta esperanza de que el mundo vaya a cambiar. En la entrevista de R. A. Hernández y Yinett Polanco señala sobre el futuro: "Es muy difícil prever lo que va a pasar porque estamos en un período de cambio súper fuerte; pero a largo plazo el sueño, y la lucha de cada día, es que aparezca el sol"[38]. Y es que ésa es una de las preguntas sin respuesta que aparece en el disco, donde domina la noche, que representa el presente: "¿por dónde saldrá el sol?". El sol entonces parece representar el anhelo de Manu, que es:

> ¡Ser feliz! Pero no puedo serlo si otros no lo son. Quiere decir esto que aspiro al derecho a la felicidad. Para eso tienes que saber que toda la gente debe contar con cosas básicas para ser feliz. Y por desgracia no estamos así en el mundo. Entonces, hasta que no llegue ese momento, estamos en la lucha. Cada uno a su nivel, y donde esté: siempre hay que portar una cierta energía positiva y cierta dedicación al hecho que un día tengamos el derecho a ser feliz [sic]. Y ese derecho habrá que ganarlo.[39]

---

[35] Cit. en Disturbios (2012), *op. cit.*, s. p.

[36] Cit. en Galindo, Bruno: «El francés errante», *El país de las tentaciones*, 10-11-IV-1998, http://www.manuchao.com.mx/articulo5.html (consultado 22-VI-2017). La cursiva es mía.

[37] Cit. en Disturbios (2012), *op. cit.*, s. p.

[38] Cit. en Hernández/ Polanco (2009), *op. cit.*, s. p.

[39] Cit. en AA. VV. (2002), *op. cit.*, s. p. Para Josh Kun, este ideal de Manu que denomina como una política global oposicionista o cosmopolítica para el planeta tierra, está dentro de lo que Chela Sandoval llama "conciencia diferencial". Kun (2004), *op. cit.*, p. 337. Para Manu esa lucha es su propia revolución, como afirma en esa entrevista de Josh Kun: "My revolution is to try to radiate positive vibrations everywhere I go and give hope to people and give good energy to people and to have my kitchen clean. That's the only revolution I believe in": cit. *ibid.*, p. 345.

En las canciones de *Clandestino* se observa un contraste entre un sujeto individual o colectivo oprimido (el clandestino, el desaparecido, el rey del bongo bong, el amor, la compadrita/ mamacita/patchamama, el pueblo y la raza), y un sujeto opresor, que también puede ser individual o colectivo y que está representado por figuras implícitas (como, por ejemplo, los que habitan Babylón) o explícitas (como "la autoridad" de «Clandestino»).

En el nivel de la enunciación, ese Yo/canción ha traspasado la frontera y se encuentra perdido en Babylón/disco, el cual representa el espacio del arte. Allí presenta el discurso de los otros/colectivo/autoridades del mundo del arte sobre él, que es de rechazo porque no encuentran lo que buscan, como en «Clandestino» ("Me dicen el clandestino", v. 7), o en «Desaparecido» ("Me llaman el desaparecido", v. 1). En «Bongo Bong» el Yo incluso presenta su propia percepción de los demás: "But they don't go crazy/when I'm bangin' on my boogie" (vv. 15-16). Sin embargo, pese a la recepción negativa de su arte, el Yo no se somete a las leyes de la autoridad, manteniendo su postura como una propuesta a contracorriente en un mundo capitalista y preguntándose cuándo encontrará su lugar en ese espacio.

El Yo poético nos describe la ciudad como un lugar negativo, un espacio oscuro, nocturno, donde reinan valores negativos, entre ellos la mentira —como hemos mencionado anteriormente— y los intentos del Yo de establecer una comunicación con la industria del arte fallan.

Allí en Babylón el Yo se identifica con los inadaptados y marginados del sistema, a los que se une para rebelarse contra los valores que rigen la ciudad y buscar un ideal, representado por el día, el sol y su luz, símbolos asociados a un discurso no manipulado, verdadero, un futuro claro como el día. Esa rebelión está encarnada por el tambor, la razón y el guaguancón de «Lágrimas de oro» y por el acto de invitar a bailar a ese Tú en «Por el suelo», es decir, dando voz a los desfavorecidos. Manu también hace eso en sus conciertos:

> A mí, viene mucha gente a decirme: 'Manu, en el escenario, habla de esto...' Y yo digo: 'No; lo vas a decir tú, porque tú lo has vivido,

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 5-35

> porque tú sabes de lo que estás hablando. No es lo mismo que lo digas tú que lo diga yo'.[40]

Y es que Manu Chao —en palabras de Peter Culshaw— es un faro de esperanza para los inadaptados que no aceptan el mundo como es y para los marginados que él apoya, convirtiéndose en un poeta y crítico de la nueva globalización producto de sus viajes por Europa, África y Suramérica, donde entra en contacto con gente perdida y marginada, privados de sus derechos y desposeídos, muchos de ellos desplazados por exilio, migración y xenofobia[41].

Otra característica de Manu, que ya se observaba en *Mano Negra*, es su inclinación a restaurar y reciclar canciones, fenómeno que Runte-Collin denomina "intertextualidad intermedial"[42], y que representa el medioambiente, otro de los grandes temas que forman parte del trasfondo social de Manu.

En una entrevista de Pablo Gil, Manu caracteriza la música como el traje y la letra como el cuerpo de la canción:

> A las canciones les puedes cambiar el traje cada minuto… A lo mejor el cuerpo es la letra y cambiar eso es algo que cuesta más. Yo ahora tengo la confianza de que si nos ponemos puedo sacar en una horita algo guapo de música, pero una letra no se puede decidir así.[43]

Peter Culshaw en su primera entrevista a Manu le preguntó si el reciclar viejo material significaba que había perdido la inspiración, a lo que Manu respondió que el reciclaje de *riffs* y melodías se daba todo el tiempo en *reggae* y *dancehall*, atribuyendo la obsesión con lo nuevo al capitalismo y recomendando

---

[40] Cit. en Ertör, Irmak/ González Hidalgo, Marién/ Ráfols, Raimon: «Somos un altavoz. Una entrevista a Manu Chao», *Ecología política*, 51 (2016), p. 55, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5605787 (consultado 28-VI-2017).

[41] Culshaw (2013), *op. cit.*, pp. 12, 143, 222. Véase también Kun (2004), *op. cit.*, pp. 335-336.

[42] Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 265.

[43] Cit. en Gil, Pablo: «Manu Chao, borrón y cuenta nueva», *elmundo.es*/ publicado en *La Luna de Metrópoli*, 30-VIII-2007, http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/30/cultura/1188508275.html (consultado 27-VI-2017). La cursiva es mía.

hacer más uso de lo que tenemos[44]. Al respecto opina Manu Chao:

> Esa es otra de las batallas terribles hoy en día, esa dictadura de lo desechable, de las cosas que siempre tienen que ser nuevas. *Esa dictadura de la novedad que es puro consumismo*, es algo que nos lleva a una catástrofe generalizada. Poco a poco hay que saber que los recursos de este planeta no son tantos y que lo que se fabrique tienen [sic] que se [sic] pensado para durar.[45]

En una conversación con David Byrne dice sobre el reciclaje:

> Sí, creo que en esta nueva era el reciclar es muy importante, y no solamente estoy hablando de música. No hay razón de comprar nuevos zapatos si los viejos todavía sirven. No hay razón de comprar un auto nuevo si el viejo todavía camina. No hay razón para escribir una nueva canción si la vieja todavía funciona. En *La Feria de las Mentiras*, decíamos algo en la historia que escribimos. En este nuevo planeta, será reciclarse o morir. No podemos perder tanto tiempo preocupados con lo nuevo, lo nuevo, lo nuevo.[46]

Y esto también lo relaciona con el mestizaje, cuando dice en la misma conversación con David Byrne:

> Siempre estás reciclando. De verdad no creo que haya un estilo musical que sea realmente un estilo de raíz. No existe. Hasta la música que se considera de raíz, fue hace muchos años atrás una mezcla de muchas músicas. Siempre ha sido reciclar las cosas viejas para crear nuevas. Nunca inventas algo completamente nuevo. Siempre se recicla, de lo que nos encontramos alrededor.[47]

---

[44] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 218. Lebrun también menciona en su libro que Manu Chao ha respondido de forma similar a otras críticas que le han hecho con respecto a ese tema: Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 101.

[45] Cit. en A. D.: «Entrevista. Manu Chao», *elclavo.com*, 27-IV-2012, http://elclavo.com/entretenimiento/musica/entrevista-manu-chao/ (consultado 27-VI-2017). La cursiva es mía.

[46] Cit. en Lavín, Enrique: «David Byrne conversa con Manu Chao», *DDOOSS*, XII-2001, http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Byrne_ManuChao.htm (consultado 27-VI-2017).

[47] Cit. *ibid*.

En cuanto a un arte para todos, Manu dice:

> Por mi forma de encarar las cosas, mi arte sinceramente es para todo el mundo. Egoístamente les diría que es para mí. Es mi pequeña terapia personal para aguantar este mundo. Así me curo, así lo aguanto. A partir de ahí, a quien le sirva. Pero para todo el mundo. Es un proceso interno, personal y me sirve a mí, y si ese proceso le sirve a más gente, que es lo que me ha sucedido, pues bienvenido sea. Una emoción, una palabra, una melodía. Mi arte es música más que todo; hay más cosas, pero si hablamos de lo que me puso en el mapa, es así. Yo nunca pensé que iba dirigido a alguien. Mi arte está dirigido a quien le sirva. En el buen sentido de la palabra, a quien le ayude.[48]

Pero la música es más que eso para él, como afirma en la entrevista a Pablo Gil: "La música es una pasión de adolescencia que sigue siendo esencial. Y, como toda pasión, es tiránica y ocupa el 100% de mi vida. Además, tengo la suerte de que vivo de ello, eso es un lujazo, lo sé"[49].

¿Qué es la música para Manu Chao? En la entrevista para *Desde abajo*, Manu responde:

> Siempre es un medio, el fin es infinito. Bueno, no sé que es el fin. Para mí, lo importante es cada día, y *la música es un medio de catarsis personal. Aguantar este mundo y saber con claridad qué hago en este planeta*. Pero además es un medio de comunicación, de llegar a la gente, y en eso estamos tú y yo.[50]

Manu se autodefine y define a su grupo así:

> Somos un grupo de música. Como músicos, *nuestro primer deber es hacer feliz a la gente*. [...] *El único mensaje que intento comunicar es para mí solo.* Cuando escribo, cuando estoy grabando, cuando hago música, es

[48] Cit. en Lopardo, Ezequiel/ Martin, Lucas: «Es la vida, deja entrar la casualidad», *Trinchera*, 14-XI-2015, https://revistatrinchera.wordpress.com/2015/11/14/entrevista-a-manu-chao-es-la-vida-deja-entrar-la-casualidad/ (consultado 27-VI-2017).

[49] Cit. en Gil, Pablo (2007), *op. cit.*, s. p.

[50] Cit. en AA. VV. (2002), *op. cit.*, s. p. La cursiva es mía.

> como una autolimpieza. Es mi manera de soltar toda la rabia que tengo cuando veo cómo funcionan las cosas.[51]

Y es que la rabia parece ser una de las fuerzas que le hacen crear, como afirma en la entrevista a R. A. Hernández y Yinett Polanco:

> Escribes más cuando ves cosas que no te agradan, no sé si será egoísmo, pero en mis momenticos felices no me dan deseos de escribir, lo vivo y punto. Cuando algo me vuelve infeliz o me da rabia, por cómo funciona el mundo, necesito escribirlo, sacarlo, ha sido mi salvavidas toda la vida.[52]

En la entrevista para *elclavo.com*, Manu relaciona la rabia y la música de la siguiente manera:

> No es algo natural, ni ancestral. La rabia es lo que nace cuando ves la corrupción, las legalidades y la manera [sic] cómo está funcionando todo. *Si el motor que tienes dentro de ti, es la esperanza de un mundo mejor*, es importante canalizar esa rabia a través de una energía positiva, que para mí es mi música.[53]

En una conversación con David Byrne, Manu le da nombre a esa energía/fuerza positiva que crea para ir en contra de la negativa: "Lágrimas de oro"[54]. Por eso domina la tristeza en este álbum, pues afirma Manu:

> Escribo más ante una injusticia que cuando me conmueve un amor, por ejemplo. Tengo canciones de amor, pero son canciones de desamor, «La despedida» es una canción de amor fallido, escribí esa canción

---

[51] Cit. en Castilla, Amelia/ Manche, Philippe: «Manu Chao estrena banda y prepara un nuevo disco. "Hago música como una autolimpieza. Es mi manera de soltar toda la rabia que tengo cuando veo cómo funcionan las cosas"», *El País/La Vanguardia*, 17-X-2005, http://www.rebelion.org/noticia.php?id=21453 (consultado 29-VI-2017). La cursiva es mía. En la entrevista de Josh Kun, Manu se autodefine así: "I'm a musician. I'm an entertainer. That's my job": cit. en Kun (2004), *op. cit.*, p. 346.

[52] Cit. en Hernández/ Polanco (2009), *op. cit.*, s. p.

[53] Cit. en A. D. (2012)., s. p. La cursiva es mía. También habla de la rabia y su canalización en el conversatorio con David Byrne. Véase Lavín (2001), *op. cit.*, s. p.

[54] Cit. en Lavín (2001), *op. cit.*, s. p.

> cuando me curé de la separación con esa chica. Cuando estábamos los dos juntos y felices no me salió ninguna canción. También es bueno que salga de la alegría, hay artistas que trabajan la alegría, expresarla, y nosotros también de cierto modo, no en la letra, sino más bien en la música. La letra es más triste y mezclamos los dos, de ahí viene *"malegría", esa letra un poco triste que está en mis canciones y la alegría de la música en la cual las envolvemos.*[55]

Sin embargo, la música también enfatiza la tristeza de los textos de *Clandestino* por medio de las tonalidades menores que predominan en el disco, siendo La menor la tonalidad imperante en siete de las dieciséis canciones.

En cuanto al papel que desempeña en la sociedad un artista, Manu afirma que:

> Si nosotros servimos para generar identificación, eso es de puta madre, pero cuando me hablan de responsabilidades de los músicos les digo: es la misma que tiene un panadero o un estudiante, nuestro acceso al micrófono es mayor, pero no somos los únicos que accedemos a él.[56]

Y es que Manu Chao no ha pretendido nunca ser estandarte de ningún tipo de movimiento, y se niega a que su forma de pensar sea el motor de ventas de su música[57]. "Cuando me ponen como jefe de no sé qué movimiento, me enfado. No quiero estar en ningún altar", dijo en una entrevista de Diego Manrique[58]. Manu afirma: "Si la gente compra mi música, quiero que lo haga por mi música y no por mis ideas políticas"[59].

Por eso, como le dijo a David Byrne: "El significado de una canción es mejor, creo, cuando no tiene un propósito"[60]. Y tam-

[55] Cit. en Hernández/ Polanco (2009), *op. cit.*, s. p. La cursiva es mía.

[56] Cit. en Blejman, Mariano: «Manu Chao, frente a su condición de líder social», *NO/sin fecha*, http://www.lahaine.org/musica/manu_social.htm (consultado 4-V-2017).

[57] Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, pp. 47, 56, y Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 248. Manu Chao se niega sobre todo a ser visto como un ícono del movimiento antiglobalización.

[58] Cit. en Manrique, Diego: «Manu se deja tocar», *Tentaciones*, 4-V-2001, http://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_016.htm (consultado 1-V-2017).

[59] Cit. en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, p. 48.

[60] Cit. en Lavín (2001), *op. cit.*, s. p.

bién afirmó en esa conversación que la canción "[t]iene que ser música por sí misma"[61].

Manu también se manifiesta abiertamente contra la etiquetación de su música, sobre todo dentro de la categoría *world music*:

> No lo sé, para mí *world music* es una palabra que no quiere decir nada, el único artista de *world music* que conozco yo es Bob Marley, es el único que llega a todas las villas del mundo y que está respetado dentro de todos los barrios del mundo. Lo demás, *world music* puede ser *AC/DC* que es un grupo australiano, es una palabra muy muy [sic] de casa de disco. Para mí el problema de esto en regla general es que sí es música del mundo entero, de África, de Latinoamérica, pero sigue siendo manejada por compañías inglesas y norteamericanas. *Buena Vista* y esos señores de Santiago no hacen *world music*, hacen música cubana.[62]

Manu propone un *arte intuitivo*, no intelectual, regido por *la inspiración*, y no por los dictámenes de la autoridad. Según él, es su intuición la que lo llevó al arte:

> Yo soy exitoso en el sentido de que siempre hice lo que sentía *mi intuición* y hasta ahora me ha llevao [sic] a buen cabo, no me puedo quejar, tengo trabajo, tengo pa' cuidar de mi familia y mi gente, y laburando en lo que me gusta y siempre siguiendo *mi intuición*, nunca hice lo que la gente me decía que tenía que hacer, fui adonde *mi intuición* me llevaba. Hice un trabajo largo y estoy muy orgulloso de ello. Siempre lo hice en confianza de *mi intuición*, me siento muy perdido cuando no la tengo.[63]

La inspiración es otro impulso para Manu: "creo completamente en la inspiración", afirma en la citada entrevista a Pablo Gil[64]. Pues para él no existe la técnica para escribir una canción, sino que lo importante es la inspiración, la que logra al estar con sus amigos y en lugares ambiguos como los cafés, las tabernas y tascas, donde se mezclan los obreros y el hampa, y él es

[61] Cit. *ibid*.

[62] Cit. en Luaces, María Belén: «Cuando en las calles nadie duerme y el corazón se despierta», *Sitio al margen*, 13-XI-2000, http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/entrevistas/mchao/ (consultado 22/06/2017).

[63] Cit. *ibid*. La cursiva es mía.

[64] Cit. en Gil, Pablo (2007), *op. cit.*, s. p.

un joven más en la barra[65]. Y es que para Manu "[n]uestro lugar de trabajo es la calle"[66].

Él también afirma que no se le da muy bien la improvisación. Y añade: "Canciones nuevas llegan día tras día. Yo no me paro a componer dos meses para hacer un disco"[67]. "Personalmente, siempre escribo mis canciones y después las canto. Pero me fascinan los que inventan canciones y letras al instante, con los amigos como público. Les viene del corazón"[68]. Manu sostiene que algunas de sus canciones ya llegan escritas y que podrán ser simples, pues son tocadas por músicos callejeros por todo el mundo, pero lo mejor de ellas es que tienen ese sentido de inmediata familiaridad[69].

En cuanto a las grabaciones de sus canciones, Manu afirma que:

> Cuando estoy grabando puedo cambiar de idea muy, muy rápido. [...] Podemos estar terminando una mezcla y en el último segundo decidimos completamente destrozarla para hacer otra cosa de esa música.[70]

En la conversación moderada por Enrique Lavín, Manu dice: "Sólo grabo si escribí algo. Nunca me digo: 'Tengo que pasar un mes grabando'. Siempre estoy grabando; ésa es la diferencia. El material es más fresco"[71].

> El método consiste en que a mí *me gusta grabar con la casualidad, con el momentito; eso me encanta, estar abierto: cuando salga alguna tontería, anotarla en el momento, sin esperar a mañana, para que no se enfríe*. Eso es el resumen: que no se enfríe la idea. En cuanto sale la idea la grabamos, y luego, hasta que se mezcla, van pasando etapas. Las canciones más

[65] Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, pp. 49, 63.

[66] Cit. en Castilla/ Manche (2005), *op. cit.*, s. p.

[67] Cit. en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, pp. 49, 72. En la entrevista de Josh Kun, Manu afirma que: "My process is to not have process. Every song is a new adventure. My process is to be recording at all times and to have no concept of what I am doing": cit. en Kun (2004), *op. cit.*, p. 343.

[68] Cit. en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, pp. 49 y en Lavín (2001), *op. cit.*, s. p.

[69] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 214.

[70] Cit. en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, p. 49.

[71] Cit. en Lavín (2001), *op. cit.*, s. p. También en la entrevista de Josh Kun, Manu afirma lo mismo. Véase Kun (2004), *op. cit.*, p. 341.

> bonitas son las que salen de una idea, se graban y de puro churro ya están mezcladas.[72]

De hecho, *Clandestino* también es un producto de la casualidad, como afirma el mismo Manu:

> [...] de mi crisis de creatividad más grande salió *Clandestino*. A nivel creativo yo me sentía totalmente perdido y grabando por grabar, porque ya no sabía hacer otra cosa, y de esa confusión y de no tener ganas salió mi disco más bonito.[73]

CLANDESTINO

I (ESTROFA 1)

7a	Solo voy con mi pena/		**A1**
7a	sola va mi condena/		
7b	Correr es mi destino/		
7c	para burlar la ley/		
8d	Perdido en el corazón/	5	
8d	de la grande Babylón/		
8b	Me dicen el clandestino/		
7c	por no llevar papel		

II (ESTROFA 2)

7e	Pa una ciudad del norte/		**A2**
7f	yo me fui a trabajar/	10	
7c	Mi vida la dejé/		
8f	entre Ceuta y Gibraltar/		
8f	Soy una raya en el mar/		
7f	fantasma en la ciudad/		
7g	Mi vida va prohibida/	15	
7f	dice la autoridad		

III (ESTROFA 3) **B1**

7a	Solo voy con mi pena/		
7a	sola va mi condena/		
7b	Correr es mi destino/		
7c	por no llevar papel/	20	
8d	Perdido en el corazón/		

[72] Cit. en Babas, Kike/ Turrón, Kike (2001), *op. cit*., s. p. La cursiva es mía.
[73] Cit. en Gil, Pablo (2007), *op. cit*., s. p.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 5-35

8d de la grande Babylón/
8b Me dicen el clandestino/
7c yo soy el quiebra ley

IV (CORO)

8g Mano Negra Clandestina/ 25 **B2.1**
7b Peruano Clandestino/
8b Africano Clandestino/
7f Marijuana Ilegal

V (ESTROFA 4)

7a Solo voy con mi pena/ **B2.2**
7a sola va mi condena/ 30
7b Correr es mi destino/
7c para burlar la ley/
8d Perdido en el corazón/
8d de la grande Babylón/
8b Me dicen el clandestino/ 35
7c por no llevar papel

El tema explícito de la canción que abre el disco homónimo, «Clandestino», es el del viaje de migrantes de nacionalidades del tercer mundo (es decir, del Sur) al mundo occidental (esto es, al Norte), sintetizándose el juicio que las autoridades occidentales tienen de estos migrantes en el adjetivo con el que habitualmente los designan: clandestinos[74]. «Clandestino», con una duración de 2:30 minutos y en compás *alla breve* (𝅗𝅥), está escrita en Fa# menor, una tonalidad que da una impresión de tristeza: impresión que se ve reforzada por una melodía repetitiva, similar a la de una canción de cuna, cuyos tonos melancólicos probablemente tratan de representar la vulnerabilidad de los migrantes por su situación límite, de fuga perenne, de constante inseguridad y precariedad[75].

En esta primera canción, el texto, cantado a dos voces, está enmarcado por una introducción de guitarra y percusión, a las que se unen el bajo y sonidos ambientales de fondo, además de una coda instrumental al final. La letra se divide claramente en cinco grupos de ocho versos cada uno a los que denominaremos estrofas, con excepción del cuarto grupo, que sólo tiene

[74] Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 93, y Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 244. Para Robecchi, el clandestino es una de las pocas figuras universales, ya que los bloqueos de las fronteras están por todas partes. Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 277.

[75] Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 93, y Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 277.

cuatro versos y que, en la versión musicada, es el coro de la canción.

Cada una de las estrofas de ocho versos se divide en dos subgrupos de cuatro versos con la misma melodía e idéntico acompañamiento armónico (Fa#m-Sim-Do#7-Fa#m), mientras el coro es acompañado tan sólo por dos acordes (Do#-Fa#m). La medida de los versos oscila entre siete y ocho sílabas, es decir, todos los versos son de arte menor, pero si los versos de siete sílabas se emplean para describir la soledad del emigrante clandestino, los de ocho sílabas coinciden con la evocación de su sentimiento de desubicación dentro de la "grande Babylón" (esta medida versal se amplía ligeramente cuando el Yo habla de la gran ciudad: hay, por tanto, una cierta identidad entre enunciado y molde métrico). Respecto a la rima, en el esquema métrico de la primera estrofa (7a, 7a, 7b, 7c/ 8d, 8d, 8b, 7c) se observa que las palabras más significativas de la canción son destacadas por medio de rimas consonantes (*p**ena**/cond**ena**, coraz**ón**/Babyl**ón**, dest**ino**/clandest**ino***). Sin embargo la rima asonante, llamada también parcial o incompleta, se reserva precisamente para las palabras *l**ey**/pap**el***, los atributos que definen al clandestino, un ser imperfecto por verse obligado a "burlar la ley" al no llevar papeles. Este esquema lo tienen, asimismo, la estrofa 3 y la 5, que comparten casi el mismo texto. Aquí llama la atención también la palabra *Babylón* (v. 6), el nombre inglés de Babilonia, no solamente por rimar con *corazón* (v. 5), sino por estar en inglés, que no es la lengua del Yo, lo que resalta aún más su condición de extranjero. Y es que, aunque en «Clandestino» no se especifica dónde se encuentra exactamente Babylón, ésta podría representar centros geográficos de los cuales dos sí se mencionan en el disco, ambos ciudades fronterizas, como he señalado anteriormente: Gibraltar es la primera de ellas, la segunda es Tijuana (de «Welcome To Tijuana»), llamadas por Manu "two central points of the planet's fever"[76]. Esto se debe, según Josh Kun, a que ambas palpitan sin ser detectadas en el corazón de la economía global, siendo tanto sitios de comercio global transnacional como de dislocación transnacional y pobreza económica de salarios bajos donde el trabajo de los oprimidos en las calles y en las fábricas maquiladoras mantiene los bienes exportados fluyendo a través de las mismas fronteras que no se les permite cruzar[77]. Gibraltar y Tijuana representan,

[76] Cit. en Kun (2004), *op. cit.*, p. 335.

[77] Kun (2004), *op. cit.*, p. 335.

a su vez, centros urbanos donde los marginados y desplazados luchan por nuevas formas de comunidad[78].

En cuanto al esquema métrico de la estrofa 2 (7e, 7f, 7c, 8f/ 8f, 7f, 7g, 7f), puede apreciarse cómo la rima consonante atañe tanto a las palabras relacionadas con el viaje del Yo como al lugar adonde llega y quién lo rige (*trabaj**ar**/Gibralt**ar**/m**ar**, ciud**ad**/ autorid**ad***). Las únicas palabras sin rima en esa estrofa son *n**orte**, dej**é*** y *prohib**ida***, la región donde está ubicada la ciudad a la cual ha llegado el migrante, y los verbos asociados a la existencia del migrante: la vida pasada que dejó durante el viaje, y la presente, de no-aceptación.

En el esquema métrico del coro de la canción (8g, 7b, 8b, 7f), la rima consonante corresponde precisamente a la palabra *clandest**ino***, que aparece dos veces. Las palabras *clandest**ina*** e *ileg**al***, que son sinónimas, no riman con el resto de palabras del coro, y tampoco están asociadas a nacionalidades, sino a la "mano negra" y la marihuana. "Mano negra" puede hacer referencia a la "mano negra" de trabajo, pero también al grupo *Mano Negra* y a la prohibición legal de usar ese nombre[79] que, por tanto, es tan ilegal como la marihuana.

De lo anterior podemos deducir que hay cierta regularidad métrica en las estrofas, pero no absoluta, y las rimas tampoco siguen un modelo definido. Por tanto, el texto no se deja "encasillar" dentro de un molde métrico específico, si bien hay veces en las que se aproxima parcialmente a formas populares de la lírica tradicional (por ejemplo, al romance y a la endecha, con rimas asonantes en versos pares). También llama la atención el tipo de palabras que la rima destaca, procedentes en su mayoría del lenguaje judicial o legal.

Esta primera canción se podría estructurar de la manera siguiente: las estrofas 1 y 2 constituyen lo que denominaremos el macrosegmento discursivo A[80]. En la estrofa 1, que llamaremos la secuencia A1, podemos observar primero cómo el Yo

[78] *Ibid.*, p. 336.

[79] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 169.

[80] Ésta y las demás canciones del disco las he segmentado de forma binaria en base a la teoría del discurso literario de Jacques Geninasca que, dentro del marco de la semiótica literaria, concibe el texto como resultado de un acto discursivo cuyos elementos son portadores de sentido, lo que implica que siempre se lleva a cabo un cambio o transformación en el discurso. Por tanto, el análisis parte de la comparación entre las partes del texto, buscando diferencias y similitudes entre ellas para inferir su significado. Véase Fröhlicher, Peter: *Theorie und Praxis der Analyse französischer Texte. Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004, pp. 2-4.

cuenta en presente su situación actual y el juicio que los otros tienen de él, para después, en la estrofa 2 (A2), pasar a relatar en pasado su caso particular, individual. Las estrofas 3 y 4 y el coro constituyen el macrosegmento B. La estrofa 3, que denominaremos B1, es idéntica a la secuencia A1, con excepción del último verso, pues en B1 se explica la consecuencia legal de "no llevar papel", que es ser un "quiebra ley" (expresión que, a la vez que quiebra la norma, crea un neologismo). Esta estrofa da paso al estribillo, que llamaremos B2.1, donde aparece un diálogo entre una voz que enuncia un tipo de individuo y otra que lo califica. El coro se destaca además formalmente: es el único grupo integrado por cuatro versos y con una melodía diferente del resto de estrofas, como veremos más adelante en detalle. Tras el coro, sigue la estrofa 4 (B2.2), que es la repetición exacta de la estrofa 1, pero dentro de un nuevo contexto global.

En la estrofa inicial (A1), el sujeto poético es un Yo que nos habla en primera persona y en presente: aunque no aparece el pronombre personal, en los tres primeros versos figura el pronombre posesivo *mi* haciendo referencia a ese Yo, un migrante que relata su situación actual. Para ello, además de la rima (que como vimos subraya y asocia determinadas palabras), emplea asimismo el hipérbaton, con el que, violentando el orden natural, sitúa al inicio de verso ciertas voces que definen su estado (*solo*, *sola* en los vv. 1 y 2) o su manera de vivir (*correr*, v. 3), llamando la atención sobre ellas. Se produce, pues, implícitamente una identidad entre el enunciado (un sujeto migrante y solitario) y la enunciación (ya que la figura más empleada para definirlo es el hipérbaton, que aísla las palabras al inicio de la frase, "migran" a lugares inusuales en la sintaxis, rompiendo el orden lógico). Esta soledad es aún más resaltada por el políptoton de los vv. 1 y 2 y la personificación de los sentimientos del Yo en esos mismos versos. El Yo usa, además, una metáfora para indicar cómo se siente en el lugar al que ha llegado, que llama "grande Babylón" (v. 6), haciendo referencia a Bob Marley y el *reggae*, donde Babilonia es la representación del mundo capitalista[81]. Finalmente, el Yo introduce el juicio que "otros"

[81] Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 98, que a su vez cita el artículo de Stephen A. King, «Protest Music as "Ego-Enhancement". Reggae Music, the Rastafarian Movement and the Re-Examination of Race and Identity in Jamaica», en: Peddie, Ian (ed.): *The Resisting Muse. Popular Music and Social Protest*. Aldershot: Ashgate, 2006, pp. 105-118. Según Chevalier, Babilonia es la antítesis de la Jerusalén celestial y del paraíso, ciudad que aunque contaba entre las siete maravillas del mundo, se destruyó debido a que estaba edificada sobre valores tempo-

tienen de él allí, destacándose la elipsis de la preposición y el pronombre personal (v. 7), además del uso de "papel" (v. 8) como una sinécdoque de documentos de identidad.

El sujeto se autocaracteriza por su soledad y su continuo movimiento apresurado ("correr es mi destino"): como individuo se sitúa en oposición al grupo ("me dicen", señala, y no "soy"), que tiene el poder para designarlo como "clandestino". Por consiguiente, la primera estrofa establece un contraste entre el Yo que habla y se describe como un individuo condenado al movimiento perpetuo, a la oscuridad metafórica y a la soledad, y quienes son responsables de su situación y lo definen como "clandestino": esto es, una colectividad que no "corre", asentada a la luz, que cuenta con documentación y con autoridades que fijan las identidades por escrito, en papel. Implícitamente se ponen en contraste las dos formas de otorgar identidad: la oral con la que se autodefine el yo y la escrita propia de la comunidad con autoridades. Esta realidad fijada por los que tienen el poder podría estar representada en el álbum por el orden que tienen las canciones en el folleto, mientras que la no coincidencia con lo grabado sería entonces una irónica desautorización de lo escrito "oficialmente".

En la primera mitad de la estrofa 2 (A2), donde aparece por primera vez el pronombre personal del Yo (v. 10), éste nos cuenta su historia en pretérito perfecto, introduciéndola con una preposición en forma apocopada, propia del lenguaje coloquial (v. 9: "pa una" en vez de "para una"). Esto demuestra tanto su extracción social como indirectamente la enunciación del texto y su ideología, visto que el Yo admite y hace propia esta variedad diastrática. Además, se observa una redundancia del complemento directo en el v. 11, que crea un paralelismo con el v. 15 ("**mi vida** la"/"**mi vida** va"), con el que el Yo compara su vida anterior y la actual, punto que he mencionado al hablar de la rima. En esa segunda mitad de la estrofa, el Yo pasa de nuevo al presente, tanto para dar a conocer lo que piensa de sí mismo, como el juicio que los "otros" tienen sobre él. Para ello, el Yo se vale de las metáforas de los vv. 13 y 14. En la primera se autodenomina "raya en el mar" haciendo alusión a un tema del que sólo se habla cuando se hunde la "patera" o cuando la abordan las autoridades migratorias y cuando los cadáveres llegan a las playas de Ceuta: la travesía de los clandestinos norte-

rales. Babilonia representa el triunfo pasajero de un mundo material y sensible, que exalta sólo una parte del hombre y por tanto lo desintegra (véase Chevalier, Jean: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007, p. 168).

africanos que después de atravesar Marruecos, *l'Amérique de l'Afrique*, intentan desembarcar en Europa[82]. Al mismo tiempo, dicha "raya en el mar" metaforiza también el proceso de pérdida de identidad que sufre el migrante para poder pasar desapercibido. La segunda metáfora, "fantasma en la ciudad", evoca su situación actual, donde debe prescindir de su cuerpo como si fuera un ser incorpóreo, ocultando su presencia física prohibida por las autoridades. Este sujeto es descrito por Robecchi como uno que está pero no debe estar, que se ve pero no debería verse, que existe pero no en los papeles, documentos ni en los permisos. Es alguien que no puede superar las fronteras de la burocracia y la torpeza de las reglas, que son aún más altas que los muros de las fronteras[83].

Aquí el sujeto evoca su viaje a "Babylón", es decir, desde África a Europa, del sur al norte; de un lugar pobre y sin trabajo, a un lugar rico y con trabajo, identificándose implícitamente Babilonia con el mundo capitalista. También alude a su propia transformación durante la migración: de ser un individuo en su lugar de origen, pasó a ser una raya en el mar, y finalmente un fantasma en la ciudad, observándose una progresión en la desaparición de la presencia física del Yo. La migración, pues, se presenta como un proceso en el que la propia presencia se va invisibilizando.

En la estrofa 3 (B1), se repite el contenido de la estrofa 1 casi en su totalidad, a excepción del último verso, como he dicho anteriormente. Pero además, si en la estrofa 1 la melodía de "por no llevar papel" (v. 8) continuaba en la siguiente estrofa, en "yo soy el quiebra ley" (v. 24) ésta da paso al coro.

Aquí el sujeto, al autodefinirse como un "quiebra ley", reconoce que se niega rotundamente a seguir la ley impuesta por la autoridad precisamente con una frase que quiebra la norma porque lo habitual sería decir "yo soy el que quiebra la ley", creando con esas elipsis sintácticas una frase nueva que representa la actitud del sujeto.

El coro (B2.1) carece tanto de artículos como de verbos copulativos, y además, desaparece la voz en primera persona del Yo. En él se menciona —como en una lista— todo lo que es clandestino: además de la "mano negra" (trabajadores contratados ilegalmente), personas de diferentes lugares, y por último, la "marijuana", que se refiere cariñosamente al estupefaciente, personificándolo, alterando su nombre y convirtiéndolo en el de una

[82] Robecchi (2001), *op. cit.*, pp. 277-278, 301-302.

[83] *Ibid.*, pp. 278, 302.

mujer (María Juana). El coro posee una estructura dialogada, en la que una voz enuncia tipos de individuos calificados en razón de su país o zona de origen, esto es, por su nacionalidad (por tanto, esta voz no pertenece a esos países), y otra que los va etiquetando en función de su documentación ("clandestino", "ilegal"), a modo de voz de la sociedad, de la grande Babylón. Este diálogo está representado, en la versión musicada, por una melodía al estilo del canto responsorial, en el que un grupo dice "Mano Negra" y el otro responde "clandestina", efecto que se logra gracias a las pausas que separan cada palabra, además de las voces.

El sujeto-migrante aquí deja de ser identificado por su nombre, deja de ser un sujeto individual, y pasa a ser percibido como un integrante más de un colectivo definido por el país de origen, en el caso de los provenientes de Suramérica, y por su continente, en el caso de quienes proceden de África, orientándonos esto sobre la mentalidad de los habitantes de Babylón: conocen más a la gente blanca o mestiza que viene de Latinoamérica, mientras que a la gente proveniente de África únicamente la definen por el color de piel, poniendo, además, en el mismo plano marihuana e inmigrantes, cosas y personas, con respecto a la ley (se presume, pues, una cosificación implícita de las personas por parte de la ley que considera drogas e inmigrantes igualmente "clandestinos").

La estrofa 4 (B2.2), con la que cierra la letra de la canción que aparece en el folleto que acompaña al disco, es la repetición exacta de la estrofa 1. No obstante, aquí la estrofa 1 adquiere un sentido general, donde ese Yo engloba a todos los migrantes mencionados.

Pero, en la versión musicada, después de esta última estrofa, se repite el coro, con otro texto, en el cual sí se mencionan algunas nacionalidades africanas, dos en concreto, y una nueva de América del Sur:

> 8b Argelino, clandestino/
> 8b Nigeriano, clandestino/
> 8b Boliviano, clandestino/
> 7f Mano Negra, ilegal!

Aquí, sin embargo, "Mano Negra" aparece en el último verso y no es "clandestina", sino "ilegal", tomando el lugar de la "marijuana". Encontramos, pues, una sociedad que aplica a personas adjetivos en principio válidos sólo para cosas, es decir,

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 5-35

una sociedad que proscribe a las personas cosificándolas. Esto contrasta con la voz individual enunciada en primera persona (estrategia enunciativa que obliga al oyente, a identificarse con quien habla), que nos relata sus peripecias, desmintiendo ser una "cosa", si bien el proceso migratorio lo lleva a pasar de ser raya en el mar, a fantasma, a "ilegal".

La canción finaliza con una coda instrumental en la que se oye un fragmento incomprensible acompañado de sonidos ambientales y un pito que se escucha a lo largo del disco[84].

En esta canción podemos observar que, en el nivel del enunciado, el Yo ha traspasado la frontera y se encuentra perdido en Babylón, donde no piensa someterse a las leyes de la autoridad. En el nivel de la enunciación es la canción (texto y música) la que ha pasado la frontera y ha entrado al espacio del disco, donde tampoco pretende seguir las leyes, lo que se demuestra tanto en el plano de la expresión (falta de regularidad métrica y de un modelo de rima definido) como en el del contenido (el tema de la canción misma, empleo de lenguaje coloquial y de frases nuevas que quiebran la norma).

En el análisis de esta primera canción se visibiliza —como anuncié en la introducción al presente artículo— el rol concreto que desempeñan los principios sobre los que Manu construye su arte en los diferentes niveles de sentido. Estos elementos artísticos e ideológicos, que he expuesto en la primera parte, conforman el discurso híbrido con el cual el artista pretende acercase a la mayoría, pues su propuesta es un arte para todos.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV.: «Manu Chao. 'Todos tenemos derecho a la felicidad'. Entrevista exclusiva», *Desde abajo*, 118 (10-VI-2002), https://www.desdeabajo.info/ediciones/587-manu-chao-%E2%80%9Ctodos-tenemos-derecho-a-la-felicidad%E2%80%9D-entrevista-exclusiva.html (consultado 29-VI-2017).

[84] Según Peter Culshaw y Josh Kun, este pito de plástico cuyo sonido emula una bomba cayendo es muy popular en Tijuana, por lo tanto su sonido es un símbolo de esa ciudad. Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 154, y Kun (2004), *op. cit.*, p. 335.

A. D.: «Entrevista. Manu Chao», *elclavo.com*, 27-IV-2012, http://elclavo.com/entretenimiento/musica/entrevista-manu-chao/ (consultado 27-VI-2017).

Ayuso de Vicente, María Victoria/ García Gallarín, Consuelo/ Solano Santos, Sagrario: *Diccionario de términos literarios*. Madrid: AKAL, 1990.

Babas, Kike/ Turrón, Kike: «El mito clandestino», *Rolling Stone*, 1-VIII-2001, http://www.rollingstone.com.ar/583610-el-mito-clandestino#top (consultado 22-VI-2017).

Blejman, Mariano: «Manu Chao, frente a su condición de líder social», *NO/sin fecha*, http://www.lahaine.org/musica/manu_social.htm (consultado 4-V-2017).

Cabré, David/ Font, Patricia: *Manu Chao*. Barcelona: La tempestad, 2004.

Castilla, Amelia/ Manche, Philippe: «Manu Chao estrena banda y prepara un nuevo disco. "Hago música como una autolimpieza. Es mi manera de soltar toda la rabia que tengo cuando veo cómo funcionan las cosas"», *El País/ La Vanguardia* (17-X-2005), http://www.rebelion.org/noticia.php?id=21453 (consultado 29-VI-2017).

Chevalier, Jean: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007.

Culshaw, Peter: *Clandestino. In Search of Manu Chao*. London: Serpent's Tail, 2013.

Disturbios, Don: «Entrevistas históricas especial 200 - Manu Chao», *Mondo Sonoro*, 15-XI-2012, publicada el 1-V-1998, http://www.mondosonoro.com/entrevistas/manu-chao-especial-200/ (consultado 20-VI-2017).

Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN): «Cuarta Declaración de la Selva Lacandona», México, 1-I-1996, http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/ (consultado 20-XII-2017).

Ertör, Irmak/ González Hidalgo, Marién/ Ráfols, Raimon: «Somos un altavoz. Una entrevista a Manu Chao», *Ecología política*, 51 (2016), p. 55, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5605787 (consultado 28-VI-2017).

Fröhlicher, Peter: *Theorie und Praxis der Analyse französischer Texte. Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004.

Galindo, Bruno: «El francés errante», *El país de las tentaciones*, 10/11-IV-1998, http://www.manuchao.com.mx/articulo5.html (consultado 22-VI-2017).

Gil, Pablo: «Manu Chao, borrón y cuenta nueva», *elmundo.es*/ publicado en *La Luna de Metrópoli*, 30-VIII-2007, http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/30/cultura/1188508275.html (consultado 27-VI-2017).

Hernández, R. A./ Polanco, Yinett: «Mi teoría es que toda esa energía que tengo en el palco viene de mi miedo a subirme en él», *La Jiribilla*, 21-X-2009, http://www.rebelion.org/noticia.php?id=93568, (consultado 29-VI-2017).

King, Stephen A.: «Protest Music as "Ego-Enhancement". Reggae Music, the Rastafarian Movement and the Re-Examination of Race and Identity in Jamaica», en: Peddie, Ian (ed.): *The Resisting Muse. Popular Music and Social Protest*. Aldershot: Ashgate, 2006, pp. 105-118.

Knauth, Karl Alfons: «Weltliteratur: von der Mehrsprachigkeit zur Mischsprachigkeit» en: Schmitz-Emans, Monika (ed.): *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg: Synchron, 2004, pp. 81-110.

Kun, Josh: «Esperando la última ola. Waiting for the Last Wave. Manu Chao and the Music of Globalization» en: Fernández L'Hoeste, Héctor/ Pacini Hernandez, Deborah/ Zolov, Eric (eds.): *Rockin' las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004, pp. 332-346.

Lavín, Enrique: «David Byrne conversa con Manu Chao», *DDOOSS*, XII-2001, http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Byrne_ManuChao.htm (consultado 27-VI-2017).

Lebrun, Barbara: *Protest Music in France. Production, Identity and Audiences*. Aldershot: Ashgate, 2009.

Lopardo, Ezequiel/ Martin, Lucas: «Es la vida, deja entrar la casualidad», *Trinchera*, 14-XI-2015, https://revistatrinchera.wordpress.com/2015/11/14/entrevista-a-manu-chao-es-la-vida-deja-entrar-la-casualidad/ (consultado 27-VI-2017).

Luaces, María Belén: «Cuando en las calles nadie duerme y el corazón se despierta», *Sitio al margen*, 13-XI-2000, http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/entrevistas/mchao/ (consultado 22-VI-2017).

Manrique, Diego: «Manu se deja tocar», *Tentaciones*, 4-V-2001, http://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_016.htm (consultado 1-V-2017).

Ramos-Jordán, Alicia: «Spaces of Self-representation in Transmodernity. Cheb Balowski's El Moro Rumbero del Call and Manu Chao» en: López-Calvo, Ignacio (ed.): *Peripheral Transmodernities. South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and "the Orient"*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 300-316.

Robecchi, Alessandro: *Manu Chao. Música e liberdade*. Vigo: Xerais, 2001.

Runte-Collin, Annika: *ChanSongs. Mehrsprachigkeit im zeitgenössischen französischen Chanson*. Hamburg: Dr. Kovač, 2013.

Valiño, Xavier, «Manu Chao. El nómada más lúcido», *Ultrasónica*,13-I-2008, http://www.ultrasonica.info/ultrasonica-1998-entrevista-con-manu-chao/ (consultado 21-VI-2017).

Vérol, Andy: *Der Clandestino*. Höfen: Hannibal, 2010.

Pasado perfecto de Leonardo Padura: análisis de una problemática con trasfondo revolucionario

Natalia Oberli

Université de Fribourg
Suiza

Resumen: La caída de los ideales revolucionarios propició una nueva realidad social que trastocó el ámbito de la literatura. Así, surgieron nuevas necesidades a las que respondieron autores como Leonardo Padura, cuya narrativa negra dista de la que se conocía hasta ese entonces en Cuba. Este artículo se centra en su obra *Pasado perfecto* y pretende mostrar cómo, aunque Padura elude hablar directamente de la Revolución, subyace en la novela una crítica social profunda, que se encuentra íntimamente vinculada a ella.

Palabras clave: Novela negra, Leonardo Padura, Revolución cubana, novela crítica.

***Pasado perfecto* by Leonardo Padura: Analysis of an Issue with Revolutionary Undertones**

Abstract: The fall of the revolutionary ideals propitiated a new social reality that had an impact on literature. New challenges generated new responses. That is the case of Leonardo Padura, whose detective novels are far from what was known up to that time in Cuba. This article focuses on his book *Pasado perfecto* and aims to show how, although Padura avoids talking about the Revolution directly, there is a deep social criticism underlying the criminal plot, which is intimately linked to the Revolution.

Keywords: Detective novel, Leonardo Padura, Cuban Revolution, critical novel.

INTRODUCCIÓN

> La novela negra […] surge en Estados Unidos en los años veinte desde una conciencia crítica. Son siempre textos incómodos para el *establishment*. Su propósito no está dirigido únicamente a la solución de un delito, sino, más bien, a la presentación de un escenario de conflictos humanos y de relaciones sociopolíticas perversas, a los que se une el estudio en profundidad de caracteres emblemáticos.
>
> Pío Serrano

La Revolución cubana permitió alimentar la esperanza de toda una nación que apostó por condiciones de vida más favorables y por la igualdad entre los ciudadanos. Visto que la literatura va siempre de la mano con su tiempo y su espacio, Cuba vio nacer una nueva forma de creación literaria:

> Debido a los cambios sociales ocasionados por la Revolución, el año '59 [sic] se interpreta en la historia cubana como un momento de epifanía y ruptura; la transición al socialismo se veía como el inicio de una "nueva historia" que requeriría, a la vez, una nueva literatura.[1]

Con el triunfo de la Revolución, la literatura se convirtió en una herramienta para apoyar y defender al régimen. La novela negra también debía ceñirse a este esquema político; por tal motivo el personaje principal de este tipo de obras no era un investigador que actuara por cuenta propia, sino una figura asociada a un cuerpo policial que debía coordinarse "[...] con las organizaciones políticas y de masas, fundamentalmente con los Comités de Defensa de la Revolución"[2].

De manera general, la novela policial[3] no ha contado con una fácil aceptación dentro del ámbito literario, pues algunos argu-

[1] Méndez Rodenas, Adriana: *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*. Madrid: Verbum, 2002, p. 93.

[2] Rodríguez Coronel, Rogelio: *Novela de la Revolución y otros temas*. La Habana: Letras Cubanas, 1983, p. 62.

[3] Si bien es cierto que algunos autores establecen diferencias entre los términos *novela negra* y *novela policial*, en este artículo emplearemos ambos términos como sinónimos (tan sólo por fines prácticos).

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 37-57

yen que no posee las características necesarias y suficientes para pertenecer a dicho terreno. De ahí el objetivo del presente artículo, que consiste en presentar una novela negra capaz de traspasar la barrera del entretenimiento, de conservar una notable calidad literaria y de fungir como un arma de denuncia. Así, en el caso de *Pasado perfecto*, veremos cómo Leonardo Padura inserta la obra en un periodo posrevolucionario en el que la literatura precisaba nuevamente de cambios respecto a la tradición que se había venido siguiendo. En un entorno donde la crítica al régimen está prohibida, Padura recurrirá a la trama policial como un medio para encubrir ciertas problemáticas sociales que aquejan al pueblo cubano y que se vinculan estrechamente con la Revolución.

Antes de proseguir con el análisis, es importante recordar el argumento del libro. La desaparición de Rafael Morín —jefe de una empresa de exportación en Cuba— da inicio a la narración. Su esposa Tamara realiza la denuncia y el caso es asignado al policía Mario Conde. Las pesquisas generan un vuelco hacia el pasado en la vida de Conde, dado que Rafael fue su compañero durante el Pre[4]. Es así que la trama va anudando las historias del pasado que ayudan no sólo a dar sentido a lo que sucede en el presente sino a resolver el misterio. A lo largo de toda su vida, Morín había sobresalido como una figura intachable y perfecta; sin embargo, su fortuna provenía de una serie de fraudes y del lavado de dinero que realizaba en su empresa. Al verse en una posición vulnerable, decide huir comprometiendo así a su cómplice y colega Maciques. Todo esto desencadena una disputa entre ambos, que termina con el asesinato (no premeditado) de Morín.

DIFERENCIAS SOCIALES

El presente de la narración en *Pasado perfecto* se centra en el año 1989, el cual se inserta en el llamado —de manera eufemística— "Periodo Especial"[5]. Esta etapa se caracteriza por una fuerte crisis económica y por la desilusión ocasionada por el incumplimiento de los ideales creados por la Revolución. Con esta novela, Leonardo Padura nos confronta con la caída de di-

[4] Forma coloquial de referirse al Instituto Preuniversitario en Cuba.

[5] Cf. Ramírez Guzmán, Soraya: «Un acercamiento a la novela de Leonardo Padura», en: Peñate Rivero, Julio (ed.): *Espacio insular y creación literaria: Antillas, Baleares, Canarias*. Madrid: Verbum, 2017, p. 79.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 37-57

chos ideales y con la añoranza de los tiempos previos a la Revolución; en otras palabras, "[...] la obra de Padura se levanta como una metáfora del desencanto frente al hiperbólico discurso triunfalista del régimen"[6].

En *Pasado perfecto* este sentimiento puede verse reflejado en Conde, quien se angustia y se lamenta constantemente por no haberse forjado el futuro que deseaba. Mario Conde abandonó su carrera cuando murió su padre, pues la precaria situación económica lo obligaba a trabajar. Si bien es cierto que su labor de policía lo motivaba al inicio (sentía "[...] que salía por el mundo a repartir justicia..."[7]), ahora "[v]eía remotos aquellos días de euforia que cedieron paso a la rutina [...]" (p. 142). ¿Sería posible equiparar esta emoción con la euforia y la ilusión del pueblo cubano ante la Revolución, que se fueron apagando paulatinamente?

De acuerdo con Pío Serrano[8], existen distintas etapas de la Revolución, dentro de las cuales podemos destacar "la luna de miel" (1959-1961) y "el reino de la ruina y la doble moral" (1989-2006). Si tomamos en cuenta que la historia que Padura nos narra pertenece a la última etapa mencionada, podremos comprender que al hacer un contraste con "la luna de miel" (es decir, con el pasado), los personajes sólo encuentran desilusión y la conciencia de que todos sus sueños se han visto frustrados.

Como se puede apreciar, los problemas económicos determinan de alguna forma el porvenir de Conde. El poder y la diferencia que existe entre los estratos sociales son temas que encontramos plasmados en múltiples ocasiones en esta novela. Por ejemplo, cuando desaparece Rafael Morín se hace una denuncia clasificada con el máximo nivel de prioridad. Al mismo tiempo se dan casos de asesinato de niños, de violaciones de mujeres, de robos, etc. No obstante, todo parece indicar que la gente en dificultad o en peligro no siempre cuenta con los sufi-

[6] Serrano, Pío: *Leonardo Padura o el desencanto*. Texto inédito [es el resultado de las conferencias pronunciadas por el autor el 3 y 4 de octubre de 2016 en la Universidad de Friburgo]. Hay una versión electrónica resumida en el siguiente enlace: https:// pro-scrito.blogia.com/2006/070103-leonardo-padura-o-el-desencanto.php (consultado 25-V-2018).

[7] Padura, Leonardo: *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets, 2015, p. 142. En lo sucesivo, las referencias a esta obra se indicarán dentro del texto únicamente con el número de página.

[8] Comunicación personal, conferencia pronunciada en el marco del *Seminario de Narrativa Cubana*, Universidad de Friburgo, 4 de octubre de 2016. Todas las comunicaciones personales que citaremos aquí provienen de dicho seminario, así que, en adelante, estas referencias indicarán exclusivamente la fecha.

cientes recursos para adquirir dicho nivel de prioridad. Morín es un hombre de clase alta que maneja cantidades exorbitantes de dinero, así que claramente es de suma importancia encontrarlo. Cuando Conde le pide ayuda a un capitán para obtener cierta información sobre Rafael, el capitán le contesta: "Oye, no me quieras meter en candela que este hombre tiene vara alta... Hay un ministro que llama al Viejo [el mayor Antonio Rangel] y todo" (p. 179). Es como si el capitán no quisiera inmiscuirse en los problemas de las "intocables" altas esferas, de la gente que acapara el poder.

La diferencia, a veces abismal, entre clases sociales se aprecia igualmente en la descripción de los barrios y las viviendas en las que habitan los personajes. Un ejemplo lo constituye la casa de Rafael, un auténtico palacio repleto de lujos, ubicado en un barrio de ensueño; en cambio, su propia madre vive en un solar:

> [...] —tenía el techo de zinc y las paredes una parte de ladrillo sin repellar, otra de cartón tabla y otra también de zinc—, y nada más entrar te sentías como un pan crudo en la punta de la paleta cuando te meten en el horno, y no te explicas cómo hay gentes que todavía puedan vivir así [...]. (p. 194)

Aunado a esta cuestión encontramos el deseo de los personajes de vivir en ciertos barrios: Conde vive en La Víbora (un barrio caracterizado por la pobreza), mas siempre soñó con tener una casa en Cojímar.

En ocasiones, las clases sociales más bajas se asocian con la criminalidad; éste es el caso del tatarabuelo canario de Conde, quien llegó a Cuba huyendo de la justicia que

> [...] lo buscaba en Madrid, Las Palmas y Sevilla. El barrio de los Condes nunca conoció la prosperidad ni la elegancia, y sin embargo creció al ritmo geométrico de la estirpe del canario estafador y absolutamente plebeyo que tanto se entusiasmó con su nuevo apellido y su mujer cubana de la que tuvo dieciocho hijos a los que hizo jurar [...] que tendrían a su vez no menos de diez hijos y que incluso las hembras les

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 37-57

> pondrían a sus vástagos como primer apellido aquel Conde que los haría distintos en el barrio. (p. 101)[9]

En efecto, Rafael es el personaje que rompe el esquema del criminal carente de recursos económicos, puesto que es un exitoso y fraudulento empresario. Ya no se trata de delincuentes que pertenecen a las clases bajas de la sociedad y que roban por necesidad: "[...] *Pasado perfecto* pone al descubierto el engranaje del oportunismo y de la doble moral en las altas esferas de la administración estatal [...]"[10]. En esta novela se advierte una fuerte crítica a las grandes empresas y a su manejo fraudulento del dinero. Dicha problemática parece ser usual en Cuba y algunos la califican de corrupción administrativa: de acuerdo con Fernando Barral[11], se manifiesta en delincuentes ocupacionales que se desempeñan como funcionarios o dirigentes. Este hecho pone al descubierto la corrupción del sistema que la Revolución no logró combatir:

> —Viejo, no sé por qué te asombra que haya esa falta de control en una empresa. Cada vez que se hace una auditoría sorpresiva de verdad, donde quiera aparecen las barbaridades que nadie se puede imaginar, que nadie se explica, pero que están siempre ahí. Ya se te olvidó el administrador millonario de la Ward [...] (p. 197).

La cita anterior nos conduce a un famoso crimen cometido en Cuba en el año 1983. El caso se destacó por ser uno de los primeros en su estilo, lo cual despertó toda una teoría acerca del abuso de las empresas y las burocracias intocables. Se trata del dueño de la heladería Ward[12], un empresario acaudalado, a quien delató su coche:

---

[9] Cabe preguntarse por qué Padura eligió este apellido que nos conduce a la ineluctable asociación con el título nobiliario. Resulta curioso que el tatarabuelo haya fundado su barrio y transmitido el "título" de generación en generación; pareciera que Leonardo Padura utiliza el apellido de manera sarcástica, como una forma de burlarse y contrastar la clase social del conde, perteneciente a la nobleza, con la ausencia de linaje del tatarabuelo plebeyo y estafador.

[10] Serrano, Pío: *Leonardo Padura o el desencanto*. Texto inédito (v. nota número 6).

[11] Cf. Barral, Fernando/ Aldana Fong, Alejandro: *Criminalidad en la sociedad cubana actual. De la delincuencia marginal a la corrupción burocrática*. Capistrano Beach, California: Barralopolis, 2014, p. 108.

[12] Cf. *ibid*., pp. 105-106.

> […] adornado con todos los atributos que usaban los dirigentes: cristales tintados[13], faros con extras y neblineros, retrovisores laterales y otros extras (a raíz de este caso el Ministro mandó a quitar en todos sus carros oficiales estos atributos que indicaban "status").[14]

Fue un policía quien descubrió este coche —que parecía ser el de un dirigente— estacionado fuera de la heladería; al averiguar quién era su propietario, se levantaron sus sospechas. A raíz de esto la policía puso al descubierto las múltiples denuncias y actividades ilícitas ligadas con la heladería. Gracias a la mención de sucesos como éste, Padura permite al lector suponer un vínculo entre lo que ocurre en la novela y la realidad de Cuba.

Retomando el tema de los distintos estratos sociales, es preciso subrayar que Morín no es sólo la imagen de una clase social acomodada sino de una polaridad social, dado que Rafael mantiene fuertes lazos con el bajo mundo: con Zoila que es prostituta, con su padre que es un *gusano*[15], con su madre y con su propio pasado porque nació en un solar. En lo que respecta a su esposa Tamara, a pesar de que ella mantuvo siempre una posición social privilegiada, a veces tenía dificultades para ubicarse: en el Pre "[...] había tratado de parecer igual que las demás, pero la cuna le pesaba demasiado" (p. 47). ¿Por qué querría ocultar su favorable situación? Tal vez buscaba la manera de "encajar", de ser igual que el resto de sus compañeros ya que, probablemente, al verse confrontada con la realidad de esa gente, se sentía culpable por tener tanto. Quizá ya desde pequeña alcanzaba a percibir una cierta injusticia en tan abismales diferencias.

El conjunto de disparidades sociales hace patente que el propósito de la Revolución, consistente en crear una sociedad más igualitaria, fue un fracaso. Incluso podría decirse que las desigualdades sociales y la injusticia se intensificaron:

> A santo de qué alguien puede jugar con lo que es mío y es tuyo y es de aquel viejo que está vendiendo periódicos y de esa mujer que va a cruzar la calle y que a lo mejor se muere de vieja sin saber lo que es te-

[13] Rafael también hacía uso de este tipo de vidrios: gracias a ellos podía ocultarse e ir en busca de Zoila (una de las prostitutas que frecuentaba).

[14] *Ibid*., p. 105.

[15] Voz utilizada para referirse a los que huyen de Cuba.

> ner un carro, una casa bonita, pasear por Barcelona o echarse un perfume de cien dólares, y a lo mejor ahora mismo va a meterse tres horas haciendo cola para coger una jaba de papas [...]. (p. 195)

En suma, la pérdida de la fe en la Revolución les ha ocasionado a muchos de los personajes —y, al parecer, también a muchos cubanos— un conflicto interno a nivel de sus expectativas, haciéndoles sentir que no consiguieron lo que querían. Algunos ven la solución en el marcharse; por ende, la emigración a los Estados Unidos es otro de los temas abordados por Padura. Esta problemática refleja el descontento de las condiciones de vida, al igual que un deseo de libertad: "[...] lo que significa viajar para cualquiera […]. El que viaja se siente distinto, escogido, es como si rompiera la barrera del sonido [...]" (p. 184). No cualquiera consigue irse, muchos se van en lanchas, desaparecen sin decir nada a nadie (para evitar ser descubiertos); la gente se entera cuando el cubano llega a su destino (en el mejor de los casos, ya que muchos mueren en el camino). Los *gusanos* son rechazados y vistos como traidores; Rafael y su madre preferían decir "[...] a todo el mundo que el padre era un borracho y que estaba muerto" (p. 154), antes que aceptar que era un *gusano*. Paradójicamente, el propio Rafael estuvo a punto de convertirse en uno de ellos, pues pretendía huir en una lancha.

De esta forma se ve cómo la mentada Revolución no impidió que las clases menos favorecidas de la sociedad cayeran más profundamente en la pobreza y, por tanto, en crisis. Tamara que siempre conoció la buena fortuna tuvo una fiesta de quince años maravillosa y muy elegante, incluso uno de los amigos de Conde aseveró: "Parece una fiesta de afuera" (p. 38). Lo cual demuestra que así no eran las cosas en Cuba, al menos no para la mayoría de la gente. Las personas tenían que desprenderse hasta de sus más pequeños y simples goces, no podían darse el lujo de comer lo que les gustara. Debían conformarse con lo que tenían y encontrar la alegría en las cosas más sencillas: "[...] si te toca ser hijo de un güaguero que con el sueldo tiene que mantener a seis personas, la felicidad tiene que costar mucho menos de ciento cuarenta pesos" (p. 132).

La crisis sale a relucir por doquier a lo largo de la obra; su presencia es tal que podemos encontrarla hasta en las comparaciones: "[...] una persona así era como una papa podrida en un saco de papas buenas: corrompía y pudría a las demás, era el ejemplo de siempre, con papas a falta de manzanas" (p. 164). Este ejemplo socarrón y sarcástico subraya la carencia. Previa-

mente hablamos de la imposibilidad de comer lo que a la gente le gustaba, pero el problema va mucho más allá de saciar un antojo, para colocarse en el plano de una necesidad vital. Los personajes de Leonardo Padura podían comer cosas nunca antes imaginadas, su creatividad iba muy lejos y lo esencial era no quedarse sin alimento. El Conejo —amigo de Conde— nos permite ilustrar dicha situación:

> Él sí estaba flaco, porque no le quedaba más remedio, en su casa se estaban comiendo un cable, no literalmente, sino un cable de verdad, de los que traía el Goyo de su trabajo de electricista remendón [...] espaguetis de cable, cable con papas, croquetas de cable. (p. 94)

Por otra parte, se hace hincapié en el deleite por las comidas; se destaca en múltiples ocasiones que Conde disfruta de acudir a los "grandes festines" en casa de Jose (la madre de su amigo el Flaco). Este detalle es relevante ya que muestra cómo el cubano encuentra "[…] en la gastronomía algo que permite vivir y saborear algunos instantes de la existencia"[16]. Aunque no lo parezca, Mario Conde también se enfrenta a la imposibilidad de comer, no es que el régimen no lo alimente, sino que su trabajo lo absorbe de tal modo que no tiene tiempo. Este hecho se menciona constantemente, intensificando la aflicción de Conde cuando se imagina todo lo que podría estar comiendo en casa de Josefina. Tal vez podría interpretarse como una forma indirecta de describir lo que experimenta el pueblo que sufre de inanición. El hambre está tan presente en el libro que incluso podemos encontrarla representada en el ámbito sexual cuando Conde se encuentra con Tamara, la besa y empieza "[...] a comérsela con un hambre muy vieja y nunca satisfecha" (p. 210).

VIOLENCIA Y CENSURA

Hasta aquí hemos hablado de la manera en la cual la caída de los ideales revolucionarios ha propiciado los sueños frustrados, el recrudecimiento de la diferencia entre las clases sociales, la acentuación de la crisis, el hambre y, por consiguiente, la aparición del deseo o la necesidad de irse de la isla y de emigrar a los Estados Unidos. Aunado a estos elementos encontramos el

[16] Peñate Rivero, Julio, comunicación personal, *Seminario de Narrativa Cubana*, 13 de diciembre de 2016.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 37-57

aumento de la violencia que en *Pasado perfecto* se ilustra con el tráfico de drogas, con los robos, homicidios, desaparecidos, etc. Concretamente, entre los casos que Padura nos presenta figuran el de un niño que molieron a golpes hasta la muerte sólo para robarle su bicicleta o el asesinato de una pequeña niña que sufrió un intento de violación por parte de su padrastro. De ahí que Jorrín —el investigador más veterano de la estación de policía— pensara en retirarse: "Ya debería estar acostumbrado a estas cosas, ¿no? Pues nunca me he acostumbrado, teniente, nunca, y cada vez me afectan más, me duelen más" (p. 64). Si aceptamos la hipótesis de que el deseo de Padura es reflejar la sociedad en la que vive, entonces es factible suponer que los cubanos se encuentran confrontados a este tipo de atropellos.

La presencia de la violencia también se hace patente cuando se toca el tema de la censura. Lo más grave no radica en la imposibilidad de decir lo que uno piensa, sino hasta dónde puede llegar el sistema para acallar la voz de aquel que constituye una amenaza. En efecto, la cuestión se aborda en la novela cuando se habla del Pre y de la creación del taller literario *José Martí* (lo cual nos brinda una idea global del corte que tenía el taller). Todos los que participaron esperaban un reconocimiento por su esfuerzo, su innovación y por los buenos textos producidos, pero, contrariamente, fueron reprendidos:

> ¿Qué quería decir ese lema de la revista de que «El Comunismo será una aspirina del tamaño del sol», acaso que el socialismo era un dolor de cabeza? ¿Qué pretendía la compañera Ada Vélez con su crítica a la obra sobre los presos políticos en Chile [...]? ¿Por qué todos los poemas de la revista eran de amor y no había ninguno sobre la obra de la Revolución, a la vida de un mártir, a la patria en fin? ¿Por qué el cuento de Conde era de tema religioso y eludía una toma de partido en contra de la Iglesia y su enseñanza escolástica y retrógrada? (p. 59)

Las autoridades del Pre vieron con muy malos ojos los escritos de los alumnos debido a que no enaltecían las máximas y logros de la Revolución; incluso algunos de estos alumnos parecían poner en cuestión ciertos principios revolucionarios, motivo por el cual fueron juzgados. Rafael apoyó la opinión del director increpando a sus compañeros y defendiendo los ideales de la Revolución: "¿Ése es el ejemplo que proponemos en lugar de resaltar la pureza, la entrega, el espíritu de sacrificio que debe primar en las nuevas generaciones...?" (p. 60).

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 37-57

La maestra Olguita fue la única que levantó la voz para protestar contra la injusticia y para apuntalar que la reacción de la dirección no era más que una aberración: "[...] estaba totalmente en desacuerdo con aquel método que tanto se parecía a la Inquisición […], sólo unos trogloditas políticos podían interpretar los trabajos de la revista de aquella forma" (p. 60). La comparación que la profesora realiza con la Inquisición pone de manifiesto la violencia ejercida al momento de aplicar la censura.

Por un lado tenemos a Olguita, quien personifica a aquellos que se levantan en contra del silencio y la represión; por otro lado está el grupo de estudiantes que simboliza a los inocentes, a la juventud que empieza a desarrollar sus ideas y que ni siquiera entiende por qué se le castiga:

> [...] yo [Conde] quise morir como nunca he vuelto a querer morirme en la vida, tenía miedo, no podía hablar pero no entendía mi culpa, si nada más había escrito lo que sentía y lo que me había pasado cuando era chiquito [...]. (p. 61)

Estos jóvenes son humillados por exteriorizar unas ideas que no son criminales; sin embargo, al atreverse a hablar de temas no estipulados por el régimen pueden convertirse en una especie de delincuentes para el gobierno.

Todo esto refleja el control que se ejerce en torno a la escritura: la censura a la que se encuentran sometidos los escritores cubanos y lo que pueden experimentar cuando expresan lo que viven. Lo anterior explica el hecho de que Padura haya tenido que recurrir al método de sugerir y no declarar, de ocultar su mensaje tras una historia de misterio y acción. Pío Serrano[17] destaca que la generación anterior a la de Padura vivía en la autocensura, es decir que el gobierno les permitía publicar si ellos mismos se regulaban y omitían lo que estaba prohibido. En efecto, era su propio miedo el que los controlaba y los hacía sentir tan mal como cuando Conde fue reprendido en el taller literario del Pre.

La trayectoria del taller no fue larga, tenían mucha visión y diversos proyectos pero su aliento fue cortado rápidamente desde la raíz. Su revista terminó como un suspiro; se titulaba *La Viboreña*, y "[...] jamás llegó al número uno que iba a ser el de la democracia, porque la profe Olguita […] pensó que lo podría-

[17] Comunicación personal, 4 de octubre de 2016.

mos hacer escogiendo a votación los mejores materiales de nuestra abundante cosecha literaria" (p. 61). Haciendo el parangón con la sociedad, es como si la voz del pueblo no hubiera podido ser realmente escuchada en Cuba.

Sabemos que la Revolución se preocupaba por ofrecer una educación gratuita, mas no se trataba sólo de un beneficio para los ciudadanos sino de una potente arma ideológica que el gobierno manejó a su antojo:

> […] la gran campaña de alfabetización y nacionalización de la enseñanza para extender una educación homogénea y doctrinaria que galvanice un absoluto control ideológico. El Che siempre lo supo: "El primer deber y la más urgente necesidad de la revolución es la educación política e ideológica de nuestro pueblo […].[18]

La censura era necesaria para proteger la Revolución; evoquemos una de las consignas más célebres de Fidel Castro: "Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada"[19]. Fue bajo el esquema anterior que se creó el sindicato UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), el cual sostenía que el escritor debía estar vinculado con la Revolución[20]. Así, mientras en *Pasado perfecto* se cierra el taller literario *José Martí*, en Cuba se cierra realmente el famoso *Lunes literario*; ambos hechos señalan la censura de los jóvenes[21]. La prensa o la literatura pueden ser representadas como un medio de lucha

[18] Serrano, Pío: «Cuba: insularidad, creación literaria e historia como resistencia y destino», en: Peñate Rivero, Julio (ed.): *Espacio insular y creación literaria: Antillas, Baleares, Canarias*. Madrid: Verbum, 2017, p. 43.

[19] Castro Ruz, Fidel: «Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961», Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario, http://www.uneac.org.cu/sites/default/files/pdf/publicaciones/boletin_se_d-ice_cubano_no.9.pdf (consultado 1-XI-2018).

[20] Serrano, Pío, comunicación personal, *Seminario de Narrativa Cubana*, 4 de octubre de 2016.

[21] Esto mismo se aprecia en otras obras de Padura como *Máscaras*, donde se denuncia la represión cultural de la década de los setenta (cf. Rudin, Ernst: «Ninguna isla es una isla: Cuba entre el Quinquenio Gris y Facebook», en: Peñate Rivero, Julio (ed.): *Espacio insular y creación literaria: Antillas, Baleares, Canarias*. Madrid: Verbum, 2017, pp. 57 y 58.

política, lo cual las convierte en un peligro para el gobierno que no ve otra opción que acallarlas.

La censura en esta obra se percibe incluso en la música: las canciones de Los Beatles estuvieron prohibidas durante muchos años en Cuba. La música nos permite advertir, asimismo, la caída de las ilusiones revolucionarias que tenían los ciudadanos:

> [...] qué pasaba con sus vidas para que invirtieran tiempo y dinero cantando durante años aquellas mismas canciones adoloridas que sólo acentuaban su soledad, su desengaño vital, el largo olvido y la traición sufrida [...]. (p. 131)

El control y la represión que percibimos tanto en la música, como en la producción literaria, también se aprecian en el bloqueo económico que dio lugar a la creación de las *diplotiendas*[22]. En la novela, el autor nos narra que Rafael fue a la *diplotienda* con su padre a vender la ropa que este último había traído de los Estados Unidos (p. 155); lo anterior no es más que otro elemento que asocia a Morín con la ilegalidad, ya que estas tiendas promovían el contrabando al implicar el rompimiento del bloqueo imperialista para abastecerlas[23]. El bloqueo económico propició igualmente el fraude y el lavado de divisas, dado que en Cuba sólo a los extranjeros les estaba permitido tener dólares. Muchos cubanos deseaban tener *fulas*[24] y obtener los productos que únicamente se conseguían con dicha divisa. Esta situación se plasma claramente en la novela: Rafael compraba cosas que sólo se podían adquirir en dólares; fue eso lo que lo delató, puesto que la policía empezó a sospechar que estaba lavando dinero. En efecto, Morín se había dedicado a estafar a sus inversionistas extranjeros y había creado cuentas en otros países para poder ingresar sus dólares.

---

[22] Término creado por el "[l]enguaje oficial castrista desde la década del sesenta para las tiendas de productos […] para la atención y venta en dólares a extranjeros residentes en Cuba o visitantes, y estrictamente prohibida a los cubanos [...]. La 'diplotienda' ofrecía productos y servicios que no podían ser adquiridos en la red de centros nacionales [...]" (Yáñez, Eugenio: *Diccionario del castrismo cotidiano. Códigos y lenguaje de la nomenklatura* [sic]. n.p., 2006, http://www.cubanalisis.com/BIBLIOTECA%20ON%20LINE/DICCIONARIO%20DEL%20CASTRISMO%20CO-TIDIANO %20ON%20LINE/D.htm (consultado 7-XI-2018).

[23] Cf. *ibid*.

[24] Término coloquial con el que los cubanos se refieren a los dólares.

Todo esto nos lleva a plantear la pregunta de si la calidad de vida en Cuba era mejor antes de la Revolución. Padura no emite juicios directos sobre tal cuestión; el autor insinúa que la pobreza venía arrastrándose desde los tiempos previos a la Revolución, no obstante parece ser que antes eran más felices. ¿Será por esto que la obra está plagada de añoranza y que el autor nos hace viajar constantemente hacia el pasado? Conde recuerda aquellos días en el Pre: "[...] éramos muy pobres —casi todos— y muy felices" (p. 95). A medida que Conde se concentra en su pasado, se torna evidente que no le agrada su vida: el personaje tiene el deseo de volver atrás para cambiar su presente (p. 56). Pero él no es el único personaje invadido por este sentimiento; también Josefina siente mucha nostalgia al verlos a él y a su hijo el Flaco juntos: "[...] hubiera dado cualquier cosa, su propia vida, su misma salud que empezaba a romperse, porque nada hubiera sucedido y aquellos dos hombres que se reían fueran todavía los muchachos que siempre se reían así [...]" (p. 99). Este anhelo podría sugerir el deseo de volver a los tiempos previos a la Revolución, pues cabe precisar que fue la guerra de Angola la que dejó al Flaco postrado para siempre en una silla de ruedas. El que Padura nos recuerde este acontecimiento en innumerables ocasiones[25] no es un detalle anodino, visto que dicha guerra dejó la huella de la catástrofe en toda una generación de cubanos que se vio obligada a luchar por una causa que no le era propia.

Conviene subrayar que incluso el título de la obra, *Pasado perfecto*, remite al lector a un tiempo mejor, como si lo que ayudara a las personas a soportar el presente fuera el recuerdo de los buenos momentos. Lo anterior se ve plasmado cuando Conde escucha su canción favorita, «Strawberry Fields»: "[...] quería negarse que aquella melodía era la bandera de sus nostalgias por un pasado donde todo fue simple y perfecto" (p. 84). El anhelado pasado (es decir el de la infancia y los primeros años de la Revolución) se posiciona bastante lejos en el tiempo, mientras que los recuerdos de los años más próximos se encuentran revestidos de una carga negativa:

> Diez años revolcándose en las cloacas de la sociedad habían terminado por condicionarle sus reacciones y perspectivas, por descubrirle sólo el lado más amargo y difícil de la vida, y hasta habían conseguido

[25] No sólo en *Pasado perfecto*, sino también en *Aquello estaba deseando ocurrir*, *Adiós Hemingway*, *Máscaras* o en *Paisaje de otoño.*

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 37-57

> impregnarle en la piel aquel olor a podrido del que ya no se libraría jamás […]. Todo perfecto, tan perfecto y agradable como una buena patada en los huevos. (p. 56)

Bajo esta perspectiva, "pasado perfecto" podría convertirse en una expresión sarcástica para indicar que la situación terminó siendo "perfectamente mala". Es así que puede establecerse un parangón con el personaje de Rafael Morín, quien en un principio aparecía como una figura idealizada: elegante, confiable, trabajador, educado, responsable, buen líder, inteligente, generoso... No obstante, la verdad saldrá a la luz paulatinamente y se descubrirán todos sus fraudes y el interés personal que yacía bajo su aparente altruismo. La transformación del concepto que los otros tenían de este hombre amado y alabado se percibe de manera diáfana en su velorio:

> Dentro estaba muerto y listo para el olvido Rafael Morín, y aquél sería un entierro muy triste: no vendría ninguno de sus amigos de fin de año y consejos de dirección y viajes al extranjero. Aquel hombre era un apestado en más de un sentido y quizás ni su propia esposa deseaba estar allí. […] Imaginó [Conde] lo que hubiera sido aquel velorio en otras condiciones, las coronas de flores amontonadas en toda la sala, los lamentos por la pérdida de aquel cuadro excepcional, tan joven, el discurso de despedida de duelo, tan emocionante y cargado de adjetivos generosos, adoloridos. (p. 226)

Recordemos el incidente del taller literario *José Martí*, donde Rafael fue uno de los primeros en reprender a sus compañeros y defender los ideales de la Revolución[26]. Estos datos pueden conducir al lector a preguntarse si Rafael simboliza de alguna forma la intachable Revolución. En otros términos, la obra nos vendió a un Rafael perfecto que finalmente cayó lleno de defectos. De manera análoga, ¿podríamos decir que a los cubanos les vendieron una Revolución perfecta que resultó estar revestida de muchas apariencias? Probablemente Rafael sea el reflejo del ideal fallido de "hombre nuevo" que pretendía crear la Revolución:

> Lo mejor de los adolescentes va ascendiendo en la jerarquía política hasta llegar a un puesto burocrático. Estos muchachos, que podrían

[26] *Supra*.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 37-57

> simbolizar "el hombre nuevo" o tender hacia él, en realidad buscan integrarse en el partido revolucionario y ocupar los empleos más distinguidos. Casi todos pretenden sólo el bienestar individual, se olvidan del pueblo, abandonan el ideal revolucionario y, si una oportunidad favorable se presenta, acaban huyendo del país.[27]

DISCRIMINACIÓN DE LAS MINORÍAS

Como ya hemos destacado, el ideal revolucionario suponía la difuminación de las distintas clases y la inclusión de los grupos marginados de la sociedad, por ejemplo, las prostitutas. En muchas ocasiones, la prostitución se presenta como una de las pocas posibilidades que tiene la mujer para ascender en la escala social y, al mismo tiempo, como una forma distorsionada de poder ser vista y tomada en cuenta. En su libro, Padura nos presenta una mujer sometida al yugo masculino; en ocasiones es la propia mujer quien reduce su existencia al servicio del hombre. Pongamos por caso a la madre de Rafael, a quien nunca le agradó mucho Tamara: "No es porque hiciera nada, no, ni yo tenía nada especial contra ella, pero creo que nunca lo atendió como se debe atender a un marido. Hasta criada tenía... [...] yo creo que ella siempre fue muy para ella" (p. 109). Estos elementos ponen en cuestión al régimen que no ha sabido incluir a la mujer: hay quien dice que "[e]l ser mujer es una clase social, que tiene todos los problemas del hombre y además el de ser mujer"[28]. Al mismo tiempo, Leonardo Padura va a mostrarnos una incipiente reivindicación femenina, pues Tamara cobra conciencia de haberse acostumbrado a vivir cómodamente al lado de un hombre al que ya no ama, sólo por temor a "[…] perder una tranquilidad que me gustaba" (p. 208). Asimismo, Zoila

> [...] se veía segura de sí misma […]. Aquella muchacha había vivido en la calle y la conocía, se había endurecido tratando a todo tipo de gentes […]. Le gustaba vivir bien y para hacerlo no le importaba bordear lo ilegal, porque además de ovarios tenía suficiente cerebro para no atravesar fronteras demasiado peligrosas. (pp. 146-147)

[27] Ramírez (2017), *op. cit.*, p. 87.

[28] Peñate Rivero, Julio, comunicación personal, *Seminario de Narrativa Cubana*, 6 de diciembre de 2016.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 37-57

Como se puede observar, Zoilita no es sumisa, su personaje deja aflorar la presencia de cambios: ¿podría ser el inicio de una especie de aceptación e incorporación de la figura de la prostituta en la sociedad cubana? Se trata de una mujer más real que ya no es sólo "carne"; es inteligente, posee una personalidad más compleja; tiene carácter; es segura de sí misma y sabe defenderse en un mundo de hombres.

Cabe precisar que la mujer no ha sido la única que ha padecido dificultades en esta sociedad: la Revolución era machista y así como no había lugar para ellas, tampoco lo había para los homosexuales:

> La creación de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) […] [que] sirvieron como verdaderos campos de concentración contra toda actitud considerada desviada, sexual o ideológicamente.[29]

"[...] [L]os hombres son hombres y lo demás es mariconería" (p. 19): *Pasado perfecto* no sólo deja entrever el rechazo y la discriminación hacia los homosexuales sino también hacia los grupos minoritarios, particularmente hacia los chinos y los negros. En efecto, Padura muestra, por una parte, a estas minorías como sectores discriminados. Sin embargo, por otra, proporciona las pistas de una lucha que altera el *statu quo*. Dicho de otra forma, el autor pone de manifiesto que el machismo está perdiendo terreno: "Padura protege a su investigador de los trazos fuertes del género […]. Le confiere así una humanidad "frágil" que rompe los esquemas del héroe machista"[30].

ESPERANZA Y DESESPERANZA

Si nos detenemos a analizar todos los elementos presentados hasta el momento, podríamos decir que a lo largo de esta obra, Leonardo Padura pareciera naufragar continuamente en la desesperanza. Por ejemplo, recordemos que Conde tiene la habilidad de encontrar el lado negativo de todas las situaciones; incluso el amor lo desanima, pues sólo experimenta el miedo y la angustia ante la idea de perderlo. Igualmente, el lector puede percibir un cierto abatimiento en la resolución del caso de Rafael, ya que no se trata de un problema nuevo que haya comen-

[29] Serrano, Pío: *Leonardo Padura o el desencanto*. Texto inédito (véase la nota número 6).

[30] *Ibid*.

zado con él: "—¿Y qué sucedió con el anterior director de la Empresa? […] Al que sustituyó Rafael Morín. —Fue demovido por un problema más o menos así, de dietas y despilfarros internos [...]" (p. 125). Lo anterior demuestra que el conflicto se viene arrastrando desde antes y nos permite suponer que continuará con el siguiente hombre que llegue al cargo. En otras palabras, no se ha atacado el problema de fondo: Rafael está muerto, pero alguien más lo reemplazará y los fraudes no desaparecerán; sólo cambiarán de autor.

Al analizar los aspectos positivos y negativos en la novela de Padura, la balanza parece inclinarse hacia lo negativo; el autor da luces de esperanza a lo largo de todo el texto, pero es él mismo quien líneas después las apaga. De igual forma, los personajes hacen constantemente aseveraciones que, al mismo tiempo, podrían ser interpretadas como esperanzadoras y desesperanzadoras: "[...] lo que está jodido no se va a arreglar porque te la pases todo el día pensando" (p. 190). Esta cita podría por un lado mostrar desesperanza al apuntar que las cosas son así y ni siquiera la reflexión permitirá remediarlas; por otro lado, podría indicar que la esperanza recae en dejar de darle mil vueltas al asunto, para pasar a la acción y generar un cambio significativo.

Esta fluctuación entre la esperanza y la desesperanza dificulta la tarea de develar si Padura tiene una visión pesimista u optimista de la situación social en Cuba y de su porvenir. No obstante, es el propio autor quien "[...] sostiene que pese a todo él es portador de un privilegio, que él sí tiene perspectivas de futuro"[31]. Lo anterior puede verse asimismo reflejado en su novela a través de Conde:

> [...] pensó que muchas veces él también había sido feliz y que alguna vez lo sería de nuevo y que la soledad no es un mal incurable y quizás algún día recuperaría sus viejas ilusiones y tendría una casa en Cojímar [...] y Rafael Morín saldría otra vez de sus nostalgias y quedarían a flote sólo los buenos recuerdos, como debe ser, los que el tiempo salva y protege para que el pasado no sea una carga horrible y repelente [...]. (p. 133)

[31] *Ibid*.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 37-57

CONCLUSIÓN

Como mencionamos al inicio de este artículo, la crítica ha solido dejar fuera del terreno de la literatura a la novela negra. Sin embargo, Padura, cuya experiencia como escritor abarca distintos géneros, pone de manifiesto que

> [e]scribir una novela policial puede ser un ejercicio estético mucho más responsable y complejo de lo que se suele pensar […] cabe entre las probabilidades querer redactar esa novela […] con una voluntad de estilo, cuidando que la estructura sea algo más que un expediente investigativo […] proponiéndose la creación de personajes con entidad sicológica y peso específico como referentes de realidades sociales e históricas.[32]

Ciertamente, en la obra de Leonardo Padura no sólo encontramos una prosa prolija, sino una fuerte carga significativa. A lo largo de este trabajo hemos visto cómo, sin abordar directamente el tema de la Revolución, el autor plasma la caída de los ideales revolucionarios que propició una sociedad con sueños frustrados. Este hecho dio lugar a la intensificación de la diferencia entre las clases sociales y al recrudecimiento de la crisis, de la corrupción, la discriminación y la violencia. De ahí la necesidad de emigrar de la isla y el anhelo por los tiempos pasados.

Como se puede apreciar, Padura posee la maestría de esconder en una trama "ficticia" mucha realidad, de cubrir con un crimen todo un análisis de una región, de su historia y su gente. Conviene subrayar que los personajes de este libro, a pesar de ser ficcionales, son de alguna manera auténticos, pues es toda una generación la que se siente encarnada en ellos. En otros términos, en la obra de Padura no se va a hablar de lo que Conde siente, sino del temor, alegría, desilusión y esperanza de los cubanos.

El lector puede asimismo percatarse de la astucia y técnica del autor para transportarlo del pasado al presente —dando múltiples saltos por las distintas épocas— sin perder el hilo conductor; brindándole gradualmente los elementos que le permitirán develar el misterio. Acaso por todo esto Alejo Carpentier también advierte que "[…] muy pocos maestros de la litera-

[32] Padura, Leonardo: «El soplo divino: crear un personaje», en: Padura, Leonardo: *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets, 2015, pp. 238-239.

tura contemporánea serían capaces de escribir una buena novela policiaca, y que este género es uno de los más difíciles de cultivar que existen en el mundo"[33].

En definitiva la obra de Leonardo Padura no es sólo técnicamente muy notable sino que plantea una visión crítica y lúcida de la sociedad cubana. Hay gente que lucha con armas; otros lo hacen con su arte y está claro que escribir también es una forma de combate: así se queda Leonardo Padura en su isla para seguir escribiendo sobre ella y los cubanos.

BIBLIOGRAFÍA

Barral, Fernando/ Aldana Fong, Alejandro: *Criminalidad en la sociedad cubana actual. De la delincuencia marginal a la corrupción burocrática*. Capistrano Beach, California: Barralopolis, 2014.

Carpentier, Alejo: *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

Castro Ruz, Fidel: «Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961», Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario, http://www.uneac.org.cu/sites/default/files/pdf/publicaciones/boletin_se_dice_cubano-_no.9.pdf (consultado 1-XI-2018).

Méndez Rodenas, Adriana: *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*. Madrid: Verbum, 2002.

Padura, Leonardo: *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets, 2015.

— «El soplo divino: crear un personaje», en: Padura, Leonardo: *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets, 2015, pp. 235-246.

Ramírez Guzmán, Soraya: «Un acercamiento a la novela de Leonardo Padura», en: Peñate Rivero, Julio (ed.): *Espacio insular y creación literaria: Antillas, Baleares, Canarias*. Madrid: Verbum, 2017, pp. 77-91.

Rodríguez Coronel, Rogelio: *Novela de la Revolución y otros temas*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

[33] Carpentier, Alejo: *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003, p. 228.

Rudin, Ernst: «Ninguna isla es una isla: Cuba entre el Quinquenio Gris y Facebook», en: Peñate Rivero, Julio (ed.): *Espacio insular y creación literaria: Antillas, Baleares, Canarias*. Madrid: Verbum, 2017, pp. 51-76.

Serrano, Pío: «Cuba: insularidad, creación literaria e historia como resistencia y destino», en: Peñate Rivero, Julio (ed.): *Espacio insular y creación literaria: Antillas, Baleares, Canarias*. Madrid: Verbum, 2017, pp. 27-50.

— *Leonardo Padura o el desencanto*. Texto inédito [es el resultado de las conferencias pronunciadas por el autor el 3 y 4 de octubre de 2016 en la Universidad de Friburgo], https://pro-scrito.blogia.com/2006/070103-leonardo-padura-o-el-desencanto.php (consultado 25-V-2018).

Yáñez, Eugenio: *Diccionario del castrismo cotidiano. Códigos y lenguaje de la nomenklatura* [sic]. n.p., 2006, http://www.cubanalisis.com/BIBLIOTECA%20ON%20LINE/DICCIONARIO%20DEL%20CASTRISMO%20COTIDIANO%20ON%20LINE/D.htm (consultado 7-XI-2018).

Dossier:
Relecturas del pasado virreinal

Prólogo

Belinda Palacios

Université de Genève
Suiza

Este *dossier*, titulado *Relecturas del pasado virreinal,* propone cuatro artículos muy distintos entre sí, que, sin embargo, comparten un eje central: todos abordan el asunto de la reescritura creativa a partir de materiales históricos (o pseudo-históricos), tomando como punto de partida un episodio del periodo colonial hispanoamericano. Así, mientras que los tres primeros textos nos ofrecen relecturas más bien contemporáneas, el cuarto da cuenta del proceso inverso: serán los mismos conquistadores los que reinterpreten los escritos del pasado para intentar dotar de sentido a sus más recientes descubrimientos.

El primer artículo se sitúa en los albores de la conquista. Octavio Páez Granados recurre a un suceso puntual durante la conquista de México (la pedrada que, lanzada por uno de los suyos, le habría costado la vida al emperador Moctezuma), para iniciar un recuento de algunas de las versiones más conocidas del *tlatoani* en tanto que personaje construido por el imaginario español. Éstas, a su vez, le servirán de inspiración al poeta veneciano Alvise Giusti, autor de *Motezuma, dramma per musica*, libreto de ópera musicalizado por Vivaldi. Giusti construye una versión propia del emperador, que Páez Granados identifica como "una relectura del *settecento* italiano sobre los imaginarios españoles de los siglos XVI y XVII a propósito de la figura de Moctezuma bosquejada por los cronistas de Indias". A partir de esto, y valiéndose de sus conocimientos en musicología, Páez Granados propone una sugestiva interpretación personal del Moctezuma italiano, permitiéndonos un acercamiento al personaje desde un nuevo enfoque abierto por los estudios de género.

La reinterpretación del pasado colonial hispanoamericano a partir de una relectura personal (y, por lo tanto, actualizada), es también lo que conforma el núcleo de la *Trilogía americana* de Sanchis Sinisterra, quien se sirve de la reescritura creativa de las crónicas de Indias para interrogarse sobre el peso de la conquista y los conflictos de la interculturalidad.

De la obra de José Sanchis Sinisterra se ocupa Natacha Crocoll. Tomando como punto de partida la pieza *Naufragios de*

Álvar Núñez o La herida del otro (1991), Crocoll explora la forma en la que esta obra de teatro dialoga con su fuente, a saber, la relación que compone Cabeza de Vaca luego de su fallida expedición por el sur de los Estados Unidos. Para ello, analiza en primer lugar las referencias concretas que toma Sinisterra de los *Naufragios* (en la construcción de algunos diálogos o en las acotaciones del texto, por ejemplo). En segundo lugar, el artículo se centra en los personajes principales de la obra y su relación con el acto de escribir. Así, señala Crocoll que "[e]l propósito de la reescritura de Sinisterra consiste en interrogar las nociones del fracaso, de la identidad y del papel de la escritura en la creación de la memoria", y cuestionar la validez del discurso oficial. Y algo similar propondrá Fernando Iwasaki —aunque, en este caso, en clave humorística, como nos revela Silvia Rosa en su artículo sobre las *Inquisiciones pervuanas*.

Como es bien sabido, la burocracia de la monarquía española de los siglos XVI y XVII construyó una inmensa cantidad de documentación, que dejó constancia (en lo que concierne a América) no sólo de acontecimientos mayores, como las empresas de conquista o la creación de los virreinatos y de las Audiencias, sino también de un sinnúmero de acontecimientos, muchos de ellos de carácter privado (bodas, nacimientos, entierros) y, por supuesto también, procesos inquisitoriales producto de las desviaciones de los súbditos. La existencia de estos últimos son los que le servirán de inspiración a Fernando Iwasaki para componer sus *Inquisiciones pervuanas*, que analiza Silvia Rosa primero desde un punto de vista retórico, y luego desde una mirada más contemporánea, demostrando cómo consigue Iwasaki deconstruir, a partir del propio lenguaje y de la doctrina eclesiástica, la imagen de una Lima "pura y casta" como su Santa. De este modo, tenemos aquí un tercer ejemplo tanto de relectura del pasado como de reescritura del mismo. No obstante, como demuestra el último artículo que compone este *dossier*, la ampliación creativa de fuentes históricas para generar nuevos significados no es exclusivo de tiempos más recientes.

Esto, aunque ya lo hemos evocado a propósito del primer artículo, se hace especialmente patente cuando nos centramos en el caso de textos como la *Relación* de Marcos de Niza, que da cuenta de una extraña expedición que organizara en 1538 Antonio de Mendoza, virrey de la Nueva España, hacia las tierras más septentrionales de su virreinato. La empresa, capitaneada por un fraile franciscano, será un rotundo fracaso desde el punto de vista económico. No obstante, su expedición dará inicio a una de las leyendas más llamativas del siglo XVI: la posibilidad

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 61-63

de que ahí, en el Gran Norte, se encuentren las Siete Ciudades de Cíbola. Para explicar este interesante caso de sincretismo y reescritura de un mito medieval europeo, Miguel Betti comienza rastreando el origen clásico de la leyenda de las Siete Ciudades, para luego detallar su vigencia en el contexto del descubrimiento de América. A continuación, nos introduce en el mito mexica de Chicomóztoc (lugar de las Siete Cuevas), demostrando que el relato llegó, efectivamente, a oídos de los españoles, quienes terminaron fundiendo ambas tradiciones para partir en la búsqueda de un nuevo gran imperio americano que los llenara de gloria y riquezas.

Así, como podrá observar el lector de este *dossier*, se desprende de estos artículos la convicción de que un mismo hecho o personaje histórico (ya sea la figura de Moctezuma, dos expediciones fallidas o un conjunto de documentos burocráticos) podrán leerse e interpretarse siempre de forma diferente dependiendo de la época o el contexto en el que son releídas. Sin embargo, todas estas lecturas contribuyen a completar nuestra visión general del complejo entramado simbólico y cultural que supuso la construcción de la sociedad virreinal y su historia a través de la palabra escrita.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 61-63

"Hecho siervo de la gloria de otros, infeliz argumento de nuevas historias". Comentarios a propósito del Motezuma de Giusti-Vivaldi

Octavio Páez Granados

Université de Genève/ Universidade de Coimbra
Suiza/ Portugal

Resumen: La figura del emperador azteca Moctezuma Xocoyotzin, a menudo asociado a la imagen de "víctima del destino y objeto de las circunstancias", ha sido motivo de numerosas tentativas de construcción de un personaje. Me propongo trazar un recorrido que comienza con algunos cronistas que se ocuparon del episodio de la conquista de México y que dieron pie a nuevas versiones del evento, con Moctezuma como protagonista. Me ocuparé del Motezuma propuesto por el poeta veneciano Alvise Giusti, autor de *Motezuma dramma per musica* (1733) y puesto en partitura por el compositor Antonio Vivaldi: inspirado en la *Historia de la conquista de México* (1684) del español Antonio de Solís y Rivadeneyra, nos presenta un Moctezuma susceptible de ser leído como alegoría de una masculinidad en crisis, como alternativa al tipo de lecturas que hacen de él un personaje-emblema asociado a los imaginarios coloniales y nacionales.

Palabras clave: Moctezuma, Crónicas de Indias, Antonio de Solís y Rivadeneyra, *dramma per musica*, Alvise Giusti, Antonio Vivaldi.

"Made a Servant of the Glory of Others, Unhappy Argument of New Stories". Remarks on Giusti-Vivaldi's *Motezuma*

Abstract: The figure of the Aztec emperor Moctezuma Xocotzin, often associated with the image of a "victim of destiny and object of circumstances", has been the subject of numerous attempts of character construction. I propose to trace a journey that begins with some chroniclers who gave accounts of the episode of the conquest of Mexico, and which gave rise to new versions of the event with Moctezuma as protagonist. I will deal with the Moctezuma proposed by the Venetian poet Alvise Giusti, author of *Motezuma drama per musica* (1733), with music by Antonio Vivaldi, that, inspired by the *Historia de la conquista de México* (1684) by the Spaniard Antonio de Solís y Rivadeneyra, presents us with a Moctezuma that can be read as an allegory of a masculinity in crisis, as an alternative to the type of readings that make him a character-emblem associated with colonial and national imaginaries.

Keywords: Moctezuma, Chronicles of the Indies, Antonio de Solís y Rivadeneyra, *dramma per musica*, Alvise Giusti, Antonio Vivaldi.

Peer reviewed article: Recibido: 7.4.2019
Aceptado: 3.6.2019

CRÓNICA DE LOS SUPUESTOS Y PRETENDIDOS HECHOS: LAS VICISITUDES DE MONTEZUMA

8 de noviembre de 1519, México-Tenochtitlán: Hernán Cortés y sus hombres entran en Tenochtitlán y son recibidos por el *huey tlatoani* Moctezuma Xocoyotzin, quien (se dice) creía en realidad que Cortés era el dios Quetzalcóatl.

Entre el 20 y el 22 de mayo de 1520, México-Tenochtitlán: Matanza del Templo Mayor. Durante unas fiestas religiosas en honor de los dioses Tezcatlipoca y Huitzilopochtli, los españoles dieron muerte a numerosos miembros de la nobleza mexica. El responsable de la masacre fue Pedro de Alvarado, Cortés se encontraba ausente y Moctezuma había sido tomado como rehén.

La muerte y figura del *tlatoani*: comienza el (des)concierto de voces. 29 de junio de 1520, México-Tenochtitlán: al parecer una piedra golpea a Moctezuma en la cabeza. Se dice que esa supuesta y fatídica pedrada le costó la vida.

Omitiendo gran parte de las abundantísimas descripciones en torno de la figura de Moctezuma —anotadas en el tropel de crónicas, relaciones y "verdaderas historias" de la conquista de la Nueva España— voy a detenerme en el motivo de la pedrada, tomándolo como arranque y ejemplo de una primera tentativa de construcción de un personaje. Es decir, de momento me interesa señalar ciertas dinámicas discursivas derivadas del cuadro narrativo que ilustra la muerte del monarca[1]. No obs-

[1] Las versiones sobre la muerte de Moctezuma son capítulo obligado en aquellas crónicas de Indias que se ocupan de la conquista de México. Concretamente, circulan dos versiones de base que son glosadas, ilustradas y salpimentadas *ad libitum:* la indígena que asegura que fue muerto por los españoles, y la española (en gran parte anotada por testigos presenciales) que dicen que fueron los propios indígenas quienes le provocaron la muerte con la mentada pedrada. Así, la versión española es manejada por: Acosta, José de: *Historia natural y moral de las Indias.* Cd. de México: FCE, 1962, pp. 369-371; Aguilar, Francisco de: *Relación breve de la conquista de la Nueva España.* Cd. de México: UNAM, 1977, pp. 86-91; Anglería, Pedro Mártir de: *Décadas del Nuevo Mundo.* Cd. de México: Porrúa, 1965, p. 494; Argensola, Bartolomé Leonardo de: *Conquista de México.* Cd. de México: Robredo, 1940, p. 318; Cervantes de Salazar, Francisco: *Crónica de la Nueva España.* Madrid: Atlas, 1971, libro IV, cap. CXII; Cortés, Hernán: *Cartas de Relación.* Madrid: Biblioteca Castro, 2013, p. 122; Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.* Madrid: Real Academia Española, 2011, pp. 472-473; Durán, Diego: *Historia de las Indias de Nueva España.* Cd. de México: Porrúa, 1967, p. 551, núms. 28-31; López de Gómara, Francisco: *Historia de la conquista de México.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007, pp. 202-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 65-92

tante, dada la inabordable cantidad de voces que comentaron este fallecimiento, me voy a centrar en comentar unos cuantos ejemplos a guisa de ejercicio ilustrativo. Comienzo por la voz que principió el (des)concierto de voces: la de Hernán Cortés. Aparentemente, estando Moctezuma cautivo y dado el tumultuoso desorden instalado, se le pidió que hablara con sus súbditos con el objetivo de calmar sus ánimos. El 30 de octubre de 1520 Cortés envió una carta al emperador Carlos I, en donde, entre otras cosas, le informa que Moctezuma murió de una pedrada lanzada por "los suyos":

> Y el dicho Mutezuma, que todavía estaba preso y un hijo suyo, con otros muchos señores que al principio se habían tomado, dijo que le sacasen a las azoteas de la fortaleza y que él hablaría a los capitanes de aquella gente y les harían que cesase la guerra. Y yo le hice sacar y en llegando a un pretil que salía fuera de la fortaleza, queriendo hablar a la gente que por allí combatía, le dieron una pedrada los suyos en la cabeza, tan grande, que de allí a tres días murió […][2]

Es pues a partir de este primer testimonio que el episodio de la pedrada será glosado, variado y ornamentado por el concierto de voces españolas. Francisco de Aguilar, uno de los soldados de Cortés que estuvo presente el día de la supuesta pedrada, difiere de la versión de Cortés al afirmar que

> Hernando Cortés fue a hablar a Moteczuma y a decirle que tuviese por bien rogar a su gente y vasallos que cesasen la guerra, y así le res-

203; Torquemada, Juan de: *Monarquía Indiana.* Cd. de México: UNAM, 1975, II, cap. LXX; Vázquez de Tapia, Bernardino: *Relación de méritos y servicios del conquistador.* Cd. de México: UNAM, 1972, pp. 42-43. Dicen que fue muerto por los españoles: Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de: *Décimo tercia relación de la venida de los españoles y principio de la ley evangélica.* Cd. de México: Robredo, 1938, p. 12; *Anales de Tlatelolco.* Cd. de México: Robredo, 1948, p. 64; *Códice Aubin.* Madrid: José Porrúa Turanzas, 1963, p. 58, lám. 85; *Códice Ramírez.* Cd. de México: Irineo Paz, 1878, p. 91; Muñoz Camargo, Diego: *Historia de Tlaxcala.* Cd. de México: Secretaría de Fomento, 1892, p. 217; Orozco y Berra, Manuel: *Historia antigua y de la conquista de México.* Cd. de México: Esteva, 1880, IV, p. 424 y ss.; Sahagún, Bernardino de: *Historia general de las cosas de la Nueva España.* Cd. de México: Robredo, 1938, IV, pp. 177-178; San Antón Muñón Chimalpahin, Francisco de: *Relaciones originales de Chalco Amecamecan.* Cd. de México: FCE, 1965, p. 236 (inclusive, este autor dice que Moctezuma fue estrangulado por los españoles).

[2] Cortés, Hernán: *Cartas de Relación.* Madrid: Biblioteca Castro, 2013, p. 122.

> pondió: tarde, señor, habéis acordado, porque ya tienen elegido y hecho señor a mi hermano; más empero yo iré como me lo mandáis.[3]

Esto contradice lo dicho por Cortés en la ya mencionada carta remitida a Carlos I, en donde anota que fue Moctezuma quien tuvo la iniciativa de hablar a sus súbditos. Bernal Díaz del Castillo (otro testigo presencial) por ejemplo, dramatiza la lapidación regia con un antes lleno de encuentros, diálogos cariñosos y sollozos; un durante con una lluvia paralela de palos y otras heridas más allá del descalabro fatal; y un después lleno de condolencias y sentidos llantos:

> Que Montezuma se puso a un pretril de una azotea con muchos de nuestros soldados que le guardaban y les comenzó a hablar con palabras muy amorosas que dejasen la guerra […]. Y muchos principales y capitanes mexicanos bien le conocieron y luego mandaron que callasen sus gentes y no tirasen varas ni piedras ni flechas, y cuatro de ellos se llegaron en parte que el Montezuma les podía hablar, y ellos a él, llorando le dijeron: "¡Oh, señor y nuestro gran señor, y cómo nos pesa de todo vuestro mal y daño y de vuestros hijos y parientes! […]". Y no hubieron bien acabado el razonamiento, cuando en aquella sazón tiran tanta piedra y vara, que los nuestros que le arrodelaban, desde que vieron que entre tanto que hablaba con ellos no daban guerra, se descuidaron un momento de le rodear de presto, y le dieron tres pedradas, una en la cabeza y otra en un brazo y otra en una pierna, y puesto que le rogaban se curase y comiese, y le decían sobre ello buenas palabras, no quiso, antes, cuando no nos catamos, vinieron a decir que era muerto. Y Cortés lloró por él, y todos nuestros capitanes y soldados, y hombres hubo entre nosotros, de los que le conocíamos y tratábamos, que fue tan llorado como si fuera nuestro padre, y no nos hemos de maravillar de ello, viendo que tan bueno era.[4]

Esta versión del episodio, claramente con más dramatización y ornamento, nos va encaminando a versiones cada vez más glosadas y "filtradas" de lo sucedido. El humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar, llegado cerca del año 1550 a la Nueva España (por lo tanto, no se trata de un testigo presen-

[3] Aguilar, Francisco de: *Relación breve de la conquista de la Nueva España.* Cd. de México: UNAM, 1977, p. 88.

[4] Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.* Madrid: Real Academia Española, 2011, pp. 472-473.

cial del episodio) menciona incluso que la Malinche (otro de esos personajes-emblema de la conquista de México abordada *ad nauseam*) estuvo presente en el momento de la pedrada:

> Crecía la guerra; víase afligido Cortés y Motezuma, y porque los españoles no le matasen, o porque verdaderamente los amaba y quería bien, ya jamás en ausencia ni en presencia le oyeron decir mal de ellos, que era de lo que más pesaba a los mexicanos, envió a llamar a Marina; rogole dijese al Capitán que él quería subir a la azotea y desde el pretil hablar a los suyos, que por ventura cesarían y vendrían en algún buen concierto. Pareciole bien a Cortés, mandole subir con doscientos españoles de guarda, y él, aderezado y vestido con sus paños reales, púsose Marina a su lado, para entender lo que dirían y responderían sus vasallos. Apartáronse algo los españoles para que los mexicanos le viesen y conociesen; hicieron señal de que cesaren y callasen, con las mantas, algunos señores que con Motezuma subieron; conociéronle luego los suyos, y en esto se engaña Gómara, que casi trasladó a Motolinea, que dice que no le conocieron.[5]

Además de introducir a la Malinche, resulta pertinente observar que Cervantes de Salazar refuta la versión de los hechos dada por Francisco López de Gómara argumentando que, a su vez, éste glosa lo dicho por el religioso Toribio de Benavente (conocido como "Motolinía"). Es decir, va quedando patente la dinámica discursiva del "filtrado" y "empalme" de versiones, que tan frecuentemente se puede encontrar en los cronistas de Indias. Otra cosa que llama la atención en este ejemplo es el hecho de que el cronista le otorga diálogos a Moctezuma justo antes de ser golpeado por la piedra:

> […] alzando Motezuma la voz contra su autoridad real, para que de los más y especialmente de aquellos señores que tanto encendían a los otros, fuese oído les habló de esta manera: "Por los dioses inmortales que nos dan los mantenimientos de que nos sustentamos y nos dan salud y victoria, os ruego que si en algún tiempo yo os he bien gobernado y hecho mercedes y buenas obras, que ahora mostréis el agradecimiento debido, haciendo lo que os rogare y mandare. Hanme dicho que siendo yo vivo habéis elegido Rey, porque yo estoy en prisión y porque

[5] Cervantes de Salazar, Francisco: *Crónica de la Nueva España.* Madrid: Atlas, libro IV, cap. CXII, 1971.

> quiero bien a los cristianos a quien vosotros aborrecéis tanto. No lo puedo creer que dejéis vuestro Rey natural por el que no lo es, ya los dioses me vengarían cuando yo no pudiese tomar venganza. Si habéis porfiado tanto en los combates, con tantas muertes y pérdidas de los vuestros, por ponerme en libertad, yo os lo agradezco mucho, pero sabed que, aunque vuestra intención es buena y de leales vasallos, que vais errados y os engañáis mucho, que de otro mundo vinieron a visitarme de parte de su gran Emperador. Dejad, os ruego, las armas, no porfiéis, mirad que son muy poderosos y valientes los cristianos y que uno de ellos que habéis muerto os cuesta más de dos mil de los vuestros; en los más de los reencuentros, por pocos que hayan sido, han sido victoriosos contra muchos de los vuestros. Os han rogado con la paz, no os han quitado vuestras haciendas, ni forzado vuestras mujeres ni hijas, y si con todo esto queréis que se vayan, ellos se irán, porque no quieren contra vuestra voluntad estar en esta ciudad. Yo saldré de aquí cuando vosotros quisierdes, que siempre he tenido libertad para ello; por tanto, si como al principio os dice, me amáis e yo os he obligado a ello, cesad, cesad, por amor de mí; no estéis furiosos ni ciegos de pasión, que ésta nunca dexa hacer cosa acertada.[6]

Este diálogo puesto en boca de Moctezuma, que nítidamente deja en muy buena posición a los españoles y perfila al *tlatoani* como un personaje altamente conciliador, presenta contradicciones. Así, por ejemplo, el emperador habla en calidad de preso ("Hanme dicho que siendo yo vivo habéis elegido Rey, porque yo estoy en prisión"), para luego afirmar que él permanece voluntariamente al lado de los españoles ("porque yo de mi voluntad estaba y estoy en estos aposentos, que son mi casa, como sabéis, para hacer buen tratamiento a estos huéspedes"). No diciendo nada nuevo, estas contradicciones textuales pueden ser claramente observadas en otros ejemplos de cronistas, pero antes de pasar a otro ejemplo de esta naturaleza, veamos cómo acaba el Moctezuma de la versión de Cervantes de Salazar:

> Oyeron los mexicanos con muy gran atención este razonamiento; hablaron quedo, un poco entre sí, y como vieron que todavía Motezuma se aficionaba a los españoles, que tanto ellos aborrecían, y el elegido era de su banda y pensaba quedar con el reino y señorío que no era suyo, con gran furia y desvergüenza le respondieron: "Calla, bellaco,

[6] *Ibid*.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 65-92

> cuilón, afeminado, nascido para tejer e hilar y no para Rey e seguir la guerra; esos perros cristianos que tú tanto amas te tienen preso como a mascegual, y eres una gallina; no es posible sino que ésos se echan contigo y te tienen por su manceba". Diciéndole estos y otros muchos denuestos, volvieron al combate, tiraron a Motezuma y los cristianos muchas flechas y piedras, aunque un español tenía cuidado de rodelar a Motezuma, quiso su desgracia que le acertó en la cabeza hacia la sien una pedrada. Bajó a su aposento, hechóse en la cama; la herida no era mortal, pero afrentado y avergonzado de los suyos que como a dios le obedecían, estuvo tan triste y enojado cuatro días que vivió, que ni quiso comer ni ser curado.[7]

Aquí, la variante novedosa radica en la supuesta lluvia de insultos que el monarca recibe por parte de sus súbditos, justo antes de recibir la pedrada. Moctezuma es, pues, acusado de cobarde y de servir como prostituto de los españoles. Otro cronista que paso a mencionar es Francisco López de Gómara, sujeto que nunca estuvo en México y que basó sus escritos a partir de lo dicho por otros. Éste detalla la escena de la muerte de Moctezuma, anotando que fue una pedrada en la sien lo que lo derribó y le provocó la muerte al tercer día. Nos dice luego que Cortés ordenó que dos caballeros mexicas sacaran el cadáver del *tlatoani* a cuestas, para que: "los indios viesen que moría de la pedrada que ellos le habían dado, y no de mal que él le hubiese hecho"[8]. Luego, amplía el cuadro de la muerte afirmando que Moctezuma "pidió el bautismo, según dicen, […]; y no se lo dieron entonces por dárselo la Pascua con la solemnidad que requería tan alto sacramento y tan poderoso príncipe"[9]. Con Gómara, la dinámica de la glosa es más que evidente y la información a partir de terceros es la argamasa de toda su construcción textual:

> Afirman que nunca Moteczuma, aunque de muchos fue requerido, consintió en muerte de español ni en daño de Cortés, a quien mucho amaba. También hay quien lo contrario diga. Todos dan buenas razones; mas empero no pudieron saber la verdad nuestros españoles, porque ni entonces entendían el lenguaje, ni después hallaron vivo a nin-

[7] *Ibid.*

[8] López de Gómara, Francisco: *Historia de la conquista de México.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007, p. 202.

[9] *Ibid.*, p. 202.

> guno con quien Moteczuma hubiese comunicado esta puridad. Una cosa sé decir, que nunca dijo mal de españoles, que no poco enojo y descontento era para los suyos.[10]

No sabemos quién afirma y las contradicciones resultan patentes. Primero, se anota que la supuesta simpatía que Moctezuma sentía por los españoles no podía ser constatada dadas las limitaciones del lenguaje y por la falta de testigos de primera mano (murieron, se nos dice). Después, esta afirmación colisiona con la frase "una cosa sé decir, que nunca dijo mal de españoles". Esta pretendida vinculación tan positiva entre Moctezuma y los españoles, continúa siendo subrayada por Gómara:

> Más perdieron nuestros españoles con la muerte de Moteczuma que los indios, si bien consideraseis las muertes y destrozo que luego se siguió a los unos, y el contentamiento y descanso de los otros; porque muerto él, se quedaron en sus casas y tomaron nuevo rey.[11]

Al semblante de Moctezuma retratado por Gómara —el de un rey al que sus súbditos ciertamente querían, pero que fue finalmente maltratado, vituperado y rápidamente olvidado— se le suma la imagen de que"cuentan que fue sabio: a mi parecer, o fue muy sabio, pues pasaba por las cosas así, o muy necio, que no las sentía"[12], dándonos entonces un juicio de valor que remata la proyección de Moctezuma, en tanto "personaje construido". Así, con López de Gómara se ejemplifica una dinámica de construcción de un personaje —a partir de su figura silenciosa o silenciada (por las circunstancias o no, poco importa)— y basada en suposiciones y "filtros" testimoniales anónimos dados por terceros. Teniendo pues en cuenta que las crónicas de Indias (en este caso las centradas en la conquista de México) funcionan como los primeros testimonios de los imaginarios, las proyecciones y las construcciones coloniales, he tomado como caso de estudio el episodio de la muerte de Moctezuma para, más allá de la narración/descripción de los supuestos hechos, observar la dinámica construcción de un personaje. Esta tentativa, apoyada en las interpretaciones de los acontecimientos y (en algunos casos) en las filtraciones de lo dicho por terce-

[10] *Ibid.*
[11] *Ibid*.
[12] *Ibid.*, p. 203.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 65-92

ros, se proyecta a partir de una figura a la que se le ha dado psicología, voz y cuerpo. Y esto, allende de la deturpación provocada por la sobreabundancia de versiones y comentarios, devino en la proyección de un personaje que pasó a funcionar como símbolo, emblema, alegoría, comodín o proyección de imaginarios colectivos. Retomaré más adelante este argumento, pero antes sigo con la crónica de los hechos que interrumpí.

PROSIGUE LA CRÓNICA DE LOS "HECHOS"

1684, Madrid: El poeta, dramaturgo y Cronista Mayor de Indias (desde 1660), Antonio Solís y Rivadeneyra publica su *Historia de la conquista de México* basándose en relatos previos (los ya mencionados de Cortés, Díaz del Castillo y López de Gómara).

1704, Venecia: La obra de Solís y Rivadeneyra se publica en esta ciudad (*Istoria della conquista del Messico […] scritta in castigliano […] e tradotta in toscano da un'Accademico della Crusca)* en los talleres de Andrea Polleti. Una primera traducción italiana ya había aparecido en Florencia en 1699.

14 de noviembre de 1733, Venecia: Se estrena en el teatro Sant'Angelo el *dramma per musica Motezuma*. El libretista fue el poeta veneciano Alvise Giusti, quien afirmó basarse en la *Historia de la conquista de México* de Solís y Rivadeneyra. El propio poeta admite haber retocado y manipulado la historia de Cortés y Moctezuma para favorecer las necesidades del drama[13]. El

[13] "È famosa l'istoria della conquista del Messico sotto la condotta del valorosissimo Fernando Cortes in cui diede mirabili contrassegni di prudenza, e valore. Ne scrisse con minor sospetto di tutti gl'autori la famosa penna del De Solis, e quantunque giudicato il più interessato nelle glorie di quest'eroe, nulladimeno io lo giudico il più sincero. Molte furono le azioni generose, ed invitte di questo duce per arrivare al sospirato confine; ma per ridurmi quant'è possibile alla brevità dell'azione, io mi raccolgo nel tempo, che da Motezuma imperator del Messico fu il Cortes con il suo seguito ricevuto nella capitale. Suppongo l'amistà benché simulata, che fra quelle due nazioni correva, i pretesti per li quali fu interrotta la pace, e rappresento nel presente dramma le calamità dell' ultimo giorno in cui restò quel gran principe soggiogato, e vinta la monarchia. Tutto ciò, che di vero abbandono, e che di verisimile aggiungo è per adattarmi alla scena, e perché meno imperfetto, che sia possibile comparisca il presente dramma intitolato MOTEZUMA. Le voci, fato, numi, destino, ed altre sono termini poetici, che nulla offendono la religion dell'autore, ch'è cattolico": Giusti, Alvise: *Motezuma.* Prólogo del libreto, edición de Dario Zanotti a partir de un

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 65-92

libreto en lengua italiana fue puesto en música por el compositor, también veneciano, Antonio Lucio Vivaldi. Giovanni Gallo fue el coreógrafo y Antonio Mauro el escenógrafo.

28 de julio de 1741, Viena: Después de gozar de una cierta fama y provocar alguna polémica[14], muere Antonio Vivaldi. Admirado por el emperador Carlos VI de Austria fue invitado a residir en su corte y se dice que el compositor, en una situación económica comprometida, tuvo que malbaratar gran parte de sus manuscritos musicales para llegar hasta la capital austriaca[15]. Una vez muerto, su obra fue completamente olvidada hasta que la musicología del siglo XX lo consagró como "figura de autor", o más bien, "figura de compositor". Lanzado pues al estrellato por la musicología, la fama de Vivaldi se mantiene hasta la actualidad y lo convierte en uno de los compositores barrocos más conocidos por el gran público. El poeta no corrió la misma suerte que el compositor, hecho bastante frecuente en el mundo de la ópera.

1832, Berlín: El compositor, director de orquesta y pedagogo alemán Carl Friedrich Zelter deja en herencia su acervo musical a la Sing-Akademie zu Berlin, sociedad musical fundada en 1791 por el clavecinista Carl Friedrich Fasch, profesor de Zelter.

1945, Kiev: Llega a esta ciudad la colección de papeles de música de la Sing-Akademie zu Berlin (alrededor de 5,000 documentos). La colección, puesta a salvo por las autoridades berlinesas en un edificio ubicado en la región de Silesia, fue tomada por el ejército rojo y trasladada a la capital ucraniana.

---

ejemplar original conservado en la *Biblioteca nazionale "Braidense"* de Milán. Libretto núm. 225: www.librettidopera.it, 2012, p. 4.

[14] *Il prete rosso* (el cura rojo), tal y como era conocido Vivaldi ya que era pelirrojo y sacerdote, fue una figura bastante polémica en el contexto de la época. Nunca llegó a cumplir con sus deberes religiosos, alegando supuestos problemas de salud. Tales problemas, sin embargo, no le impidieron hacerse cargo de la dirección artística y de la enseñanza musical del *Ospedale della Pietà*, un orfelinato femenino que contaba con una nutrida orquesta de jovencitas, las cuales, bajo la dirección de Vivaldi, ganaron fama internacional. Además de lo anterior, Vivaldi desarrollaba una intensa actividad como empresario teatral —coordinando la actividad operística del teatro de Sant'Angel—, organizaba sus numerosas giras artísticas como director de óperas y conciertos y como virtuoso del violín. Sin mencionar que se ocupaba de atender la publicación de sus obras en varias ciudades europeas. Queda aún por señalar la dudosa relación que mantuvo con la cantante Anna Girò, "La Mantovana", virtuosa y protegida del compositor, quien fue además la *prima donna* en numerosas óperas del veneciano.

[15] Kolneder, Walter*: Antonio Vivaldi: Documents of his Life and Works*. New York: Petres, 1983, p. 179.

1974, Cd. de México: La casa editorial Siglo XXI publica la novela *Concierto Barroco* del cubano Alejo Carpentier. Uno de los personajes principales de esta historia, un rico criollo novohispano, viaja hasta Venecia y deslumbra a Antonio Vivaldi con la historia de Moctezuma, quien crea entonces el *dramma per musica Motezuma*. Carpentier —quien poseía un interés notable por el arte musical— dice haber tomado noticia de la existencia del libreto del *Motezuma* de Giusti-Vivaldi gracias a su amigo el musicólogo francés Roland de Candé[16], atribuyendo el entusiasmo por tal noticia al hecho de que

> […] se considera generalmente que la entrada del tema americano en la gran ópera universal fue marcado por las "Indias Galantes" de Rameau[17], cuya acción transcurre en el imperio de los incas. Pero la ópera de Vivaldi sobre México es anterior a la de Rameau, sería por lo tanto la verdadera entrada del tema latinoamericano en la ópera universal.[18]

Es de notar que ambas óperas, el *Motezuma* y *Las Indias galantes*, al lado del tema americano han tomado relevo gracias al sello "figuras de compositor" que las acompaña (Rameau ha sido y continúa siendo una figura de culto no sólo para la musicología francesa, sino también para la musicología occidental). A propósito de esta cuestión y de su relación con la génesis de su novela, Carpentier mencionó:

> La moda de Vivaldi, esta moda tan difusa actualmente, que hace que se oiga música de Vivaldi en todas las estaciones de radio del mundo entero —y principalmente en América latina, a todas horas del día— data de veinte años a esta parte. Entonces imaginé una novela barroca, cuya acción empieza en México, continúa en la Habana, después en el Madrid de Felipe IV, prosigue en el estreno de la ópera *Moctezuma* de Vivaldi, después hay una especie de tránsito onírico que

[16] Carpentier, Alejo: *Concierto barroco*. Cd. de México: Siglo XXI, 1997, p. 92.

[17] *Les Indes galantes,* ópera-ballet con música del compositor Jean-Philippe Rameau y libreto en francés de Louis Fuzelier, fue estrenada en la *Académie Royale de Musique et Danse* de París el 23 de agosto de 1735; es decir, dos años después del *Motezuma* de Giusti-Vivaldi. *Grosso modo,* la ópera narra historias de amor galantes sucedidas en lugares remotos y exóticos (comprendidos bajo el nombre genérico de "las Indias"): Turquía, Persia, Perú y Norteamérica.

[18] Carpentier, cit. en Campra, Rosalba: *América latina, la identidad y la máscara.* Cd. de México: Siglo XXI, 1987, p. 144.

> nos lleva doscientos años adelante, en la época en que resurge Vivaldi, y termina en la época actual. Y no es una mera fantasía, porque en esa novela hay un personaje, un negro cubano, y otro, un mexicano, que se plantean ciertas cuestiones que tienen un significado revolucionario.[19]

Carpentier logró entonces dar con un ejemplar del libreto, pero hasta ese momento la música de la ópera se consideraba perdida.

2001, Berlín: Después de numerosos trámites y maniobras jurídicas, el archivo musical de la Sing-Akademie zu Berlin retorna a Alemania.

2002: Berlín: El musicólogo Steffen Voss encontró la partitura del *Motezuma* de Giusti-Vivaldi en la colección de la ya mencionada academia berlinesa. No obstante, el manuscrito se encontró incompleto.

11 de junio de 2005, Rotterdam: Después de 272 años de silencio, el *Motezuma* volvió a ser escuchado en una versión de concierto (anunciado como "estreno mundial"). La representación de la ópera en dicha ciudad holandesa no fue posible, dado que esto fue prohibido por un tribunal de Düsseldorf, reservando así el montaje integral "en primicia" para la escena alemana. Para la versión de concierto escuchada en Holanda, las partes extraviadas fueron reconstruidas por el ya mencionado musicólogo Steffen Voss y el director de orquesta italiano Federico Maria Sardelli. Sobre ese día, escribió el compositor mexicano Gabriel Pareyon (quien estuvo presente):

> Muy pocos mexicanos tuvimos la suerte de asistir al concierto. No faltó la representación diplomática de nuestro país, pero hasta donde pude ver, sólo asistimos dos compositores de México. Ambos teníamos la curiosidad de averiguar si Vivaldi había incluido en su partitura algún aspecto mexicano. Algún elemento que recordara una chacona, una zarabanda o una huaracha[20], algún signo de monotonía percusiva o un tamboreo imitado por las cuerdas o el clave. Siquiera algún aire de

[19] *Ibid.*, p. 145.

[20] Se refiere a danzas que aparentemente surgieron en la América española de los siglos XVI y XVII y que luego se popularizaron por Europa occidental.

> fandanguillo[21] o cierto color español. Absolutamente nada. La música es estrictamente italiana, o mejor dicho veneciana, barroca […].[22]

Hasta este momento, me he dado a la tarea de presentar una cronología de los hechos para ilustrar una serie de enredos y vericuetos (literarios, musicales y circunstanciales) detonados a partir de la figura de Moctezuma Xocoyotzin. Estos hechos se refieren pues a la génesis, al camino seguido y a las reacciones provocadas por el primer *dramma per musica* (del que se tienen noticias hasta el momento) que aborda la figura del *tlatoani*[23]. Como ya lo mencioné, mi interés por esta figura —silenciosa o silenciada— y a la que se le ha puesto con tanto interés, voz, cuerpo y psicología, se desprende de las múltiples iniciativas de construcción de personaje a las que ha sido sometido. Así, partiendo de lo anotado por Cortés, Díaz del Castillo y López de Gómara, más de un siglo después apareció el *tlatoani* creado por Solís y Rivadeneyra. Traducida esta obra al italiano, este Moctezuma del *seicento* dio origen a una versión settecentista todavía más fantaseada: la del *dramma per musica* de Alvise Giusti. Este drama fue entonces el origen de un nuevo y novelado *Concierto Barroco*, que lleva entonces la figura de Moctezuma más allá del

---

[21] Fandango o fandanguillo: danza del barroco español que se arraigó fuertemente en el virreinato de la Nueva España.

[22] Pareyon, Gabriel: «El Motezuma de Vivaldi», *Pauta*, XXIII, 95 (2005), p. 52. Anotaciones como ésta, que parecen meras anécdotas, cobrarán otro sentido más adelante.

[23] El poeta español Antonio Enríquez Gómez había tratado el tema de la conquista de México en su obra teatral *La conquista de México* con anterioridad (fue publicada póstumamente en 1668). No obstante, según el estado actual de las investigaciones, en efecto, el *Motezuma* de Giusti-Vivaldi es la primera ópera que aborda el episodio de la conquista de México, con Moctezuma como uno de sus protagonistas. Ahora bien, al contrario de lo que en su momento Alejo Carpentier creyó, el tema americano ya había sido previamente tratado en la ópera del compositor toscano Bernardo Pasquini titulada *Il Colombo, overo L´India scoperta* (estrenada el 28 de diciembre de 1690 en el Teatro di Tordinona, en Roma) con libreto del cardenal Pietro Ottoboni. Es de mencionar que a partir de Giusti-Vivaldi, el tema de la conquista de México fue numerosas veces utilizado en la escena operística, con un especial énfasis durante el siglo XVIII (se conocen 18 óperas sobre el tema, siendo la de Antonio Vivaldi la única que al parecer utilizó el libreto de Giusti). Sobre óperas y el tema americano, ver el exhaustivo cuadro que se presenta en: Maehder, Jürgen: «Alvise Giusti's Libretto *Motezuma* and the Conquest of Mexico in Eighteenth-century Italian *Opera seria"*, en: *Vivaldi, "Motezuma" and the* Opera seria*. Essays on a Newly Discovered Work and its Background*. Turnhout: Brepols, 2008, pp. 76-80.

mero concepto de personaje, dando al *Motezuma* giustiniano un estatuto de "obra-personaje". Todo este proceso —a mi entender altamente barroquizante ya que ilustra la fascinación del barroco por la monstruosidad, la variación, lo rocambolesco y los enredos— me permite entonces abordar el *Motezuma* de Giusti-Vivaldi, como una relectura del *settecento* italiano sobre los imaginarios españoles de los siglos XVI y XVII a propósito de la figura de Moctezuma bosquejada por cronistas de Indias.

Ahora bien, ¿qué pretendo y qué no pretendo hacer en estas páginas? El *Motezuma* de Giusti-Vivaldi viene a ser el eslabón de una cadena (o "culebrón", si se me permite el término y entendiendo éste como una historia sumamente larga, deturpada y enrevesada) que comienza con los cronistas de la conquista de México y remata con el *Concierto barroco* de Carpentier. En este sentido, no pretendo hacer un "estudio genealógico" del personaje, ni hacer un estudio comparativo de las fuentes[24]. Es decir, mi objetivo es comentar exclusivamente el Moctezuma puesto en escena por Giusti y Vivaldi; sí, tomando en cuenta que viene de —y va a— otros Moctezumas, pero sin establecer genealogías ni comparaciones con éstos. Ya que estamos frente a una obra que ofrece varias posibilidades de lectura, comentaré algunos aspectos desprendidos del análisis de dos personajes clave: Mitrena y Moctezuma. Al tratarse de una obra dramática, y que además tiene la particularidad de haber sido creada *ex profeso* para ser puesta en música, mis comentarios no serán sólo de tipo literario, sino también musicológico. Es importante tener esto en consideración ya que dada la naturaleza de la obra, el tratamiento y la proyección del personaje pueden resultar diferentes de aquellos Moctezumas construidos por la historiografía, la novela, el teatro y la crítica[25]. Defiendo así que la música puede funcionar como una prolongación/expansión del sentido poético, proponiéndome ejemplificar y dejar patente esta posibilidad. Es por todo esto que el abordaje que propongo sobre la

[24] Un estudio comparativo de las fuentes puede ser encontrado en: Colorado, Alfonso: *La conquista cantada: fuentes historiográficas de tres óperas del siglo de las luces sobre la conquista de México*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2016.

[25] No busco ponerme a discutir, anotar y/o comparar lo que la crítica literaria o la historiografía han dicho a propósito de la figura de Moctezuma. Tampoco voy a indagar sobre las visiones polarizadas sobre el mismo (resumidas en la visión "europea" y en la visión "indígena o de tipo indigenista", visiones que por otra parte se vienen arrastrando desde el siglo XVI (a este propósito ver nota 1). Sobre la crítica y su "construcción de personaje" remito al estudio canónico de Todorov, Tzvetan: *La conquista de América. El problema del otro.* Cd. de México: Siglo XXI, 1987, cap. II «Conquistar» (Moctezuma y los signos).

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 65-92

figura de Moctezuma es la de un Moctezuma "que canta" y que es puesto a cantar por y para un imaginario europeo (italiano) del siglo XVIII, pero que es susceptible de lecturas e interpretaciones más acordes con nuestro tiempo.

EL *DRAMMA PER MUSICA*

El *Motezuma* de Giusti-Vivaldi es una ópera seria en tres actos en la que participan seis personajes: Motezuma, emperador de México (bajo[26]), Mitrena, esposa de Motezuma (alto); Teutile, hija de Motezuma (soprano)[27]; Fernando (Hernán Cortés), conquistador español (soprano *castrato*); Ramiro, hermano de Fernando (soprano *in travesti*)[28] y Asprano, general azteca (soprano

[26] Voy a anotar la tipología vocal correspondiente a cada personaje, ya que esto denota ciertos elementos que serán comentados más adelante. Entiéndase por "tipología vocal" la nomenclatura que se le asigna a las voces humanas de acuerdo a su tesitura (o altura propia). Durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, la distribución vocal habitual era la siguiente: bajo (voz grave masculina), tenor (voz aguda masculina), alto (voz grave femenina) y soprano (voz aguda femenina). A menudo, las voces de alto y de soprano eran interpretadas por hombres a los que se les castraba antes del cambio de voz (llamados *castrati* en italiano y *capones* en castellano), ya que de esta manera se conseguían voces muy agudas, pero con la potencia propia de un cuerpo masculino adulto. Otra alternativa era la utilización de los llamados *falsetistas*: hombres que dominan una técnica vocal particular consistente en hacer vibrar sólo una parte de las cuerdas vocales, dando como resultado la proyección de una voz más aguda de lo habitual. En la actualidad se conoce a este tipo de cantantes como *contratenores*.

[27] Posiblemente se trata de una alusión a Tecuixpo Itlaxochitl (c. 1509-1550), una de las hijas de Moctezuma y que fue bautizada con el nombre de Isabel Moctezuma. Fue casada con su tío Cuitláhuac quien murió de viruela en 1520. Luego fue casada con Cuauhtémoc, el último de los *tlatoanis* mexicas, muerto en 1525. Cortés decidió entonces casar a Tecuixpo con Alonso de Grado (muerto en 1527), siendo Pedro Gallego de Andrade el cuarto esposo de esta princesa. De Andrade murió en 1530 y de esta unión nació Juan de Dios Andrade Moctezuma. El quinto y último matrimonio de Isabel Moctezuma se celebró con Juan Cano de Saavedra, con quien procreó cinco hijos. Es de mencionar que Isabel Moctezuma dio a luz una hija de Hernán Cortés (después del matrimonio con Gallego de Andrade). Esta niña, de nombre Leonor Cortés Moctezuma, fue repudiada por Isabel por lo cual fue criada por Cortés quien la casó con Juan de Tolosa. Isabel Moctezuma es, junto con la Malinche, la princesa tlaxcalteca Tecuelhuetzin y la conquistadora María de Estrada, una de las pocas mujeres que se incluyen en las crónicas de la conquista.

[28] Es decir, este papel fue originalmente interpretado por la soprano Angiola Zanuchi, travestida de hombre.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 65-92

castrato)[29]. A estos seis personajes se les suman soldados españoles y aztecas como comparsas. *Grosso modo*, el argumento de la obra es el siguiente:

Acto I. Oculto en su palacio, Moctezuma está a punto de caer prisionero de Cortés. Mitrena y Teutile pretenden suicidarse antes de ser ultrajadas por los españoles. Llega el ejército español y Cortés toma como rehén a Teutile. Moctezuma (oculto) dispara una flecha y hiere a Cortés. Teutile y Ramiro, que están enamorados en secreto, discuten ya que Teutile acusa a Ramiro de haber traicionado su amor y confianza. Ramiro se debate entonces entre el amor por Teutile y su deber como soldado español y hermano del conquistador. Moctezuma, quien consiguió escapar tirándose a la laguna, descubre el amor entre Teutile y Ramiro e intenta matar a su hija acusándola de traidora. Ramiro interviene y evita el asesinato. Mientras tanto, aparece Fernando, y acto seguido, Mitrena, quien llega para confrontarlo. Fernando y Mitrena discuten, Moctezuma sale en defensa de Mitrena empuñando una espada contra Fernando, Ramiro lo detiene y al ser visto por Fernando con la espada entre sus manos, lo acusa de traidor. Moctezuma es capturado por los españoles.

Acto II. Asprano planea con Teutile el rescate de Moctezuma y el ataque contra los españoles. Fernando descubre el amor entre Ramiro y Teutile. Nueva confrontación entre Mitrena y Fernando. Aparece Moctezuma y lucha violentamente contra Fernando. Combate abierto entre aztecas y españoles. Fernando es tomado como prisionero por los aztecas, lo cual produce un nuevo enfrentamiento entre Ramiro y Teutile, quien amenaza con quitarse la vida. Asprano aparece y comunica a Teutile y Mitrena que Moctezuma y sus sacerdotes consultaron un oráculo, el cual ordenó que, para salvar al imperio, Teutile y un español deberían ser sacrificados. Mitrena, desconsolada por la potencial muerte de su hija, ordena entonces a Asprano que incendie la torre en donde se encuentra prisionero Fernando.

Acto III. Fernando, prisionero en una torre, es rescatado por Ramiro quien lo pone al tanto de los designios del oráculo. Se propone luego salvar a Teutile. Entretanto, Moctezuma llega hasta la torre y al entrar, Ramiro da orden para que lo encie-

[29] Puede referirse a Cuitláhuac (1476-1520), penúltimo *huey tlatoani* mexica, señor de Iztapalapa y hermano de Moctezuma Xocoyotzin. Preso Moctezuma y nombrado él *tlatoani*, luchó contra los españoles (reunió un ejército de 500,000 soldados), mas tan sólo a unas semanas de vencer a los españoles, murió de viruela.

rren. Asprano (enviado por Mitrena para sacrificar a Fernando) pensando que era Fernando quien estaba cautivo en la torre, ordena que ésta sea incendiada y al hacerlo, escucha los gritos de Moctezuma. Mientras Mitrena prepara el sacrificio de Teutile, llega Asprano y le da la noticia de que, por accidente, quemó a Moctezuma y no a Fernando. Ramiro llega con sus hombres para impedir el sacrificio de Teutile, destruyen el templo y la raptan. Moctezuma (que consiguió salvarse gracias a un pasadizo secreto) aparece justo antes de que Mitrena, desesperada, intenta suicidarse. No obstante, al tomar conocimiento de la pérdida de su hija y de la caída absoluta de su imperio, Moctezuma decide suicidarse junto con Mitrena, no sin antes dar muerte a Ramiro y Fernando. En medio de los festejos por la caída del imperio azteca y la ascensión del imperio hispánico, Mitrena ataca a Ramiro y Moctezuma a Fernando; pero Asprano (en calidad de vasallo de la nueva fuerza imperial) y Teutile los detienen. Fernando, en gesto de magnanimidad, perdona a los emperadores y les devuelve el trono con la condición de que se vuelvan vasallos del monarca español. Ramiro dice a Mitrena y a Moctezuma, que al final el sacrificio que el oráculo ordenó se ha cumplido: el sacrificio era en realidad su boda con Teutile. Así, el sacramento del matrimonio y la unión de ambos linajes (el azteca y el español) han sido el verdadero sacrificio.

SOBRE MITRENA Y MOCTEZUMA: ¿METÁFORA DE UNA MASCULINIDAD EN CRISIS?

Anotado lo anterior, quiero entonces arrancar con una pregunta a colación de este Moctezuma "cantante", puesto en escena por Giusti y Vivaldi. Una vez establecida la colaboración entre el músico y el poeta, ¿de qué manera puede el compositor reforzar y expandir la psicología o el "tipo" de un personaje? Es aquí donde cobran sentido mis anotaciones sobre la tesitura vocal dada a cada personaje. Generalmente, la ópera barroca optó por asignar los roles protagónicos a las voces agudas. Entonces, los papeles principales están destinados a interpretarse por las sopranos, los contratenores, los tenores y los *castrati* hasta el siglo XVIII. De esta manera, se reservaron para estas voces los papeles de héroes, guerreros, emperadores, reyes, dioses, semidioses, etc. y sus contrapartes femeninas. Ahora bien, en el caso del Moctezuma vivaldiano, quien se supone y es el protagonista o uno de los protagonistas de esta historia, aparece destinado a un bajo. Esta tesitura vocal era tradicionalmente

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 65-92

asignada a papeles secundarios del tipo padre, viejo, personaje cómico, o bien personajes trágicos, de "inframundo" o que denotaban gravedad. Como puede ser observado, la asociación a una tesitura vocal determinada coloca al personaje en un "tono", que en este caso lo proyecta en el registro de lo trágico, reforzando así el perfil psicológico propuesto por el poeta. El rol desempeñado por Moctezuma, ya perfilado poéticamente, se va a afianzar y expandir por medio de un mecanismo de tipo musical (la elección de una tesitura vocal con connotaciones *a priori*) que lo proyecta cabalmente —desde mi perspectiva— en tanto figura masculina prototípica en crisis: como padre, hombre y emperador. Es con esta imagen, la de un Moctezuma/ masculinidad en crisis, empuñando una espada y que no sabe a dónde dirigirse, con la que somos asaltados ya desde la escena I del acto primero:

> Son vinto, eterni dei! Tutto in un giorno
> lo splendor de' miei fasti e l'alta gloria
> del valor messican cade svenata.
> Anche la prova usata
> degl'incanti è delusa, e par ch'il Cielo,
> rivolto il guardo suo, più non rimiri
> le angustie mie, gl'universal sospiri.
> Sposa... figlia... grandezze...
> sudditi... amici... un dardo
> vibrate nel mio sen. Ma solo, invano,
> fra le stragi comun, fra tanti guai
> cerco inutil riparo.[30]

[30] Las propuestas de traducción que presento son de mi responsabilidad. Agradezco a mi colega Luana Bermúdez de la Universidad de Ginebra, quien amablemente revisó estas traducciones. "¡Estoy vencido, dioses eternos! / En un solo día el esplendor de mi magnificencia / y la gloria del valor mexicano caen desangradas. / Todo se ha perdido y parece que el cielo / aparta su mirada / sin ver mi angustia, ni los universales suspiros. / Mi esposa... mi hija... mi grandeza... / mis súbditos... mis amigos... / Su recuerdo es como una flecha en mi corazón. / En vano, entre la matanza de los caídos, / entre tanta desolación, / busco inútilmente refugio": Giusti, Alvise: Motezuma, ed. de Dario Zanotti. Libretto núm. 225: www.librettidopera.it, 2012, p. 5. En adelante me limitaré a indicar la página justo después de la cita, dejando las traducciones al español como notas a pie de página.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 65-92

Puede resultar paradójico cómo —desde una percepción de tipo tradicional— la tesitura vocal entendida como la más hombruna sea el vehículo para representar una masculinidad en crisis. Este elemento vocal resulta aún más llamativo al compararlo con el resto de las voces empleadas: los otros papeles masculinos (héroes y guerreros) responden a la usanza de utilizar voces agudas para tales personajes. De hecho, Moctezuma es la voz más grave de toda la ópera y una de las pocas voces de tesitura grave propuestas por Vivaldi. Mitrena resulta ser la otra voz de registro grave (recordemos que se trata de un papel asignado a una alto), que además es el único personaje sin ningún referente histórico. Recapitulemos: Fernando (Hernán Cortés) y Moctezuma, son los personajes claramente comprobables desde un punto de vista histórico. Como se ha dicho, Teutile podría hacer referencia a la princesa Tecuixpo/Isabel Moctezuma; Ramiro a uno de los tres españoles con los que Tecuixpo estuvo casada (Alonso de Grado, Pedro Gallego de Andrade o Juan Cano de Saavedra); y Asprano podría ser asociado al príncipe/ *tlatoani* Cuitláhuac. ¿Cómo ubicar entonces al personaje de Mitrena? Este personaje femenino imaginario[31] da muestras de una firmeza, un empoderamiento, una retórica y una resistencia notables. Si, por un lado, es Moctezuma quien se enfrenta físicamente al español, por otro lado, es Mitrena quien confronta a Fernando retóricamente, mostrándose como un personaje altamente combativo desde un punto de vista verbal. La escena IV del acto II es un buen ejemplo de las dinámicas discursivas nada carentes de audacia de este personaje. Mitrena se presenta ante Fernando, majestuosa y dueña de sí misma, para negociar y situarlo en el estado de los hechos. Sorprende que la emperatriz emplee una buena parte de los argumentos "civilizatorios" que los conquistadores usaron para justificar sus empresas: "Vivea fra l'ombre ancora / di natia cecità, fuori del mondo, / ignobile, negletta, questa vasta region. Fra mille errori / di culto e di costume, / ogni mente sommersa oltre misura / il metodo passava / d'una civil e regolar cultura […]" (p. 25)[32]. La reina va más allá, recordándole a Fernando su estatus de mito y de "figura de salvación": "Ma rischiarar tal nube / un di alfin si

[31] Ningún cronista de Indias hace mención particular sobre la(s) esposa(s) de Moctezuma.

[32] "Esta vasta región vivía / en la ceguera, / fuera del mundo, / innoble y abandonada; / entre mil errores / de culto y de costumbre / cada mente sumergida más allá de toda medida / atrasada y alejada / de una civil y regular cultura [...]".

dovea. Questo era scritto / nei decreti del Ciel, né si potea / tanto eseguir, se la natura e il Cielo / non apriva l'arcano, onde potesse / un seminume al mondo / la linea trapassar co'suoi eletti / per incogniti mar fino negletti"(p. 25)[33]. Fernando la acusa de falsa aduladora y Mitrena arremete, echándole en cara que con él llegaron sólo males y no los bienes esperados: "[…] Giungesti sul confine / di Cozumel al fine. Al primo sbarco / di quell'idiota gente / qual flagello facesti io / non rammento, / ché troppo dà tormento / i principi riandar, e troppo è dura / anche a pensar una simil sciagura"(p. 26)[34]. El español, ofendido, interrumpe a la emperatriz y ella le responde:

> Taci, crudel, il tuo delitto intendi.
> Talor sagace usaste
> con accorte maniere e rei consigli
> il manto venerato
> d'ospite e di legato; e benché fosse
> tepida ancor di sangue
> la tua destra infedel, con regio core
> fosti da noi. De tuoi precetti
> uso facemmo, e in apparenza onesta
> potesti usar tant'arte,
> che dell'intimo ancor restassi a parte.
> Alfin quall'or in pace
> ammirando viviamo i tuoi costumi,
> senza temer de' numi,
> veggo infranta ogni legge, e sento usarmi
> cento violenze e la cittade in armi (p. 26)[35]

[33] "Pero tarde o temprano, / esta oscuridad debía dejar paso a la luz, / pues así estaba decretado por el Cielo. / Todo esto debería de ocurrir de la mano / de un misterioso semidiós que, / viniendo por el mar infinito, / desembarcara en este mundo con sus elegidos".

[34] "Llegaste finalmente a las costas de Cozumel, / y al primer desembarco de esa gente idiota, / ¿qué flagelo hiciste? … no lo recuerdo, / mas tanto fue el tormento, que es harto doloroso / pensar en ello".

[35] "¡Calla, cruel tirano, y escucha tus infamias! / Ésas fueron las ocasiones en que tú / te disfrazaste de huésped y embajador, / en que nos engañaste con tus astutos métodos / y malvados proyectos. / Incluso cuando tu mano estaba cubierta de sangre / la casa real te dio la bienvenida. / Adoptamos tus principios / que cubriste de honestidad / para convertirte en nuestro íntimo. / Y ahora que vivimos en paz, / según tus costumbres; / y que hemos abandonado a los dioses,

El carácter de Mitrena queda también patente en uno de los momentos más críticos para el personaje. En la escena VI del acto III, ella se ve ante el inminente sacrificio de Teutile ordenado por el oráculo; así, su dolor de madre colisiona con su deber de reina: "Figlia, una volta ancora / lascia ch'io uffici adempia / di madre sconsolata; anch'un momento / dividasi il mio cor, e doni in parte / la maestà di regina, / agl'affetti di madre il primo luogo, / e soffra il Ciel quest'innocente sfogo"(p. 43)[36]. Asimismo, el ímpetu y la animosidad de este personaje es claramente observable en gran parte de los diálogos que mantiene con Moctezuma y en las arias que le son asignadas. Llegando a este punto, es pertinente que anote unas cuestiones de índole musicológica que me serán de gran utilidad para continuar con el análisis de los personajes que propongo. Como es sabido, la ópera fue una invención italiana que se gestó en los albores del siglo XVII, siendo por lo tanto un arte barroco[37]. Para el siglo XVIII, y una vez importada por toda Europa, la ópera italiana se caracterizaba por la alternancia de recitativos (partes a medio camino entre el habla y el canto, es decir, recitadas) y arias (partes completamente cantadas y acompañadas por varios instrumentos). Desde el punto de vista teatral, es por medio de los recitativos que las acciones van avanzando, las situaciones son expuestas y que los personajes dialogan entre ellos. Por su parte, las arias sirven para que los personajes se explayen emocionalmente. Para el siglo XVIII, estas arias se caracterizaban por poseer una forma fija de tipo ABA (son las denominadas arias *da capo*): la estrofa del texto poético correspondiente a una determinada aria se dividía en dos partes y a cada parte se le asignaba un texto musical de carácter más o menos contrastante. Es así que se distingue una parte A y una parte B, siendo la

/ veo el quebranto de toda ley, / veo cometerse cien actos crueles en contra mía / y veo al pueblo levantado en armas".

[36] "Hija mía, permíteme cumplir / una vez más con los oficios / de una madre desconsolada: / Dentro de un instante mi corazón se partirá / y en primer lugar, la majestuosidad de la reina dará paso / al sufrimiento de la madre. / ¡Que el cielo me sirva de testigo!".

[37] La *Dafne* de Jacobo Peri, es la primera composición considerada como una ópera tal y como la entendemos hoy. Fue escrita en 1597 bajo el auspicio de un círculo elitista de literatos humanistas florentinos, conocidos como la *Camerata Bardi.* Inspirada entonces por el humanismo tardo renacentista, esta obra pretendía revivir la tragedia griega, ya que los miembros de ese grupo intelectual creían que las tragedias griegas fueron originalmente cantadas. La *Dafne* se halla perdida, siendo la *Euridice* del mismo compositor (estrenada en 1600) la primera ópera que ha sobrevivido.

tercera parte la repetición de la sección A (de ahí el nombre de *da capo*). Esta repetición es generalmente ornamentada, *ad libitum* por el cantante. Las arias tienen además la función de servir para el lucimiento técnico e interpretativo de los cantantes, situación que a menudo descarrilaba en excesos por parte de los mismos[38]. Es pues en las arias donde además de expresar sus sentimientos más álgidos, los personajes muestran gran parte de su "psicología de base". Por ejemplo, las arias destinadas a Fernando y Astrano —dos personajes que encarnan el prototipo de masculinidad guerrera y heroica— abordan estados de ánimo relacionados con el valor, lo marcial, con ánimos triunfantes y con afectos afines. Teutile y Ramiro, como sería de esperar, expresan en sus arias toda una gama de estados anímicos relacionados con su situación de amantes contrariados: dolor, desesperación, dilema y sacrificio, por ejemplo. Existen además recursos musicales específicos que ayudan a expandir el sentido poético y el "afecto" contenido en el texto de cada aria, como se verá más adelante.

Por lo que concierne a los personajes de Mitrena y Moctezuma, es de notar que, en las arias que les son asignadas, se observa una gama más amplia de estados anímicos. Es de esta manera que, desde mi perspectiva, ellos son los personajes con más densidad psicológica y emocional, protagonistas reales de este drama musicalizado. Por ejemplo, el carácter y el aire imperial de Mitrena resultan muy nítidos en el contenido de sus arias: en el aria «Là sull'eterna sponda» (acto I, escena III, p. 8) con una daga en la mano y a punto de suicidarse, Mitrena se despide de su hija[39]; en la aguerrida aria «S'impugni la spada» (acto I – escena XVI, p. 19), ella incita a la lucha y a la resistencia; en «La figlia, lo sposo», aria que cierra el acto II (p. 20), Mitrena se debate entre el dolor, la cólera y el amor por su esposo y su hija, quedando patente que el destino de ambos (como el del imperio mismo) está en sus manos. Esta aria, situada además estratégicamente justo antes del tercer acto (en el se decide el final de la historia), parece condensar una buena parte de la esencia de este personaje (posiblemente el más heroico de todos). Es

[38] Las anécdotas e historias respecto de las extravagancias de los *castrati* y las *prima donnas* son numerosísimas. Remito a una obra satírica de referencia sobre este asunto: Marcello, Benedetto: *El teatro a la moda.* Madrid: Alianza, 2001.

[39] Resulta evidente la grecolatinización de los personajes pretendidamente indígenas, en este caso reflejado por el motivo del suicidio como un acto heroico y colmado de honor.

Mitrena quien gestiona las negociaciones con Fernando, quien planea los rescates y lucha por Moctezuma y Teutile, quien moviliza a Astrano y quien plantea una perspectiva de futuro. Así lo proyecta en su cuarta y última aria, «Nella stagion ardente» (acto III, escena IV, p. 42) en donde ella pronuncia: "[…] Risorgerà fra poco / questo abbattuto impero […]" (p. 42)[40].

Si la acción es encarnada por este personaje femenino "históricamente inexistente", Moctezuma, antes que la inacción, parece encarnar el deseo y el impulso por actuar, pero la imposibilidad de hacerlo cabalmente. Él termina por encarnar la impotencia y la desorientación ante los cambios. Giusti construye un personaje consciente de los aconteceres y con voluntad de acción, pero con poco margen de maniobra: "[…] Sposa, a te resta, / cui libera si dona / al ritorno la via, far mie vendette […]" (p. 18)[41], dice el *tlatoani*. Confrontado ante las sucesivas pérdidas y en peligro constante, tiene que hacer frente a la reconfiguración de sí propio y de su entorno, en un estado constante de huida y desplazamiento. De esta manera, la figura de Moctezuma puede entenderse como una alegoría de la masculinidad tradicional en crisis; figura patriarcal acorralada por los devenires y los cambios, ahogada en dudas y sin luz ni norte: "Confesso: non discerno / ove son, con chi parlo! A questo segno / in faccia del mio regno / per confusion, e a mio maggior tormento, / mi costringe il destin?" (p. 18)[42]. Todos sus intentos de lucha, principalmente expresados por medio de los ataques y enfrentamientos físicos con Fernando, más bien resultan anecdóticos y "obligatorios"[43], ya que finalmente no llegan a trascender. Lo anterior, se antoja como la imagen de un náufrago, que mientras se ahoga, da sus últimas brazadas intentando flotar: "Numi, se ancor pietosi / volgete i guardi vostri / verso un misero re, deh secondate / i miei disegni e il braccio mio guidate" (p. 11)[44]. Todos estos elementos parecen condensarse en las arias atribuidas al emperador. En el aria «Gl'oltraggi della sorte»

[40] "Así resurgirá pronto / este imperio abatido [...]".

[41] "[...] Esposa, tú que tienes / libertad de ir y venir, / ¡debes vengarme! [...]"

[42] "Confieso: no distingo de dónde soy, ni con quién hablo / ¿A este final me ha condenado el destino? / ¿A estar totalmente perdido en mi propio reino me obliga el destino?".

[43] Al igual que el final feliz obligatorio en todas las óperas y comedias del barroco, hay numerosas escenas que era conveniente presentar. La escena del combate/enfrentamiento entre las fuerzas antagónicas era recurrente. Marcello (2001), *op. cit.*, da constancia y hace mofa del tipo de escenas recurrentes.

[44] "¡Dioses! Si aún se dignan / a volver su mirada / sobre este mísero rey y sus proyectos, / ¡ayúdenme y guíen mi brazo!".

(acto I, escena II, p. 7), el monarca, al verse y sentirse tan acorralado por los acontecimientos, se percibe como una víctima del destino y piensa en la muerte como única solución: "Gl'oltraggi della sorte / non teme un'alma grande, / si vince con la morte / anche la crudeltà. / Tutto ne casi miei / forse temer dovrei / […]"(p. 7)[45]. Esta idea de la muerte como remedio absoluto, dado su total fracaso, es retomada en el aria «Se prescritta in questo giorno» (acto I, escena XV, p. 19). Ahora bien, dejando de lado el perfil derrotista de este personaje, llama la atención que allende de la aflicción que él expresa por la pérdida de su autoridad real y por salvaguardar a su esposa, uno de sus móviles principales sea proteger y recuperar a su hija. En efecto, este Moctezuma es susceptible de ser leído no sólo como una alegoría de la masculinidad tradicional en crisis, sino, también, como un intento de recuperar la paternidad perdida[46]. A lo largo de varios recitativos, resulta evidente la incesante procura y la preocupación de Moctezuma por Teutile. Esta preocupación alcanza un angustioso cénit en el que considero es el clímax de este *dramma per musica*, y que, por lo tanto, resulta uno de los momentos emocionalmente más impactantes. La escena X del acto III —ya muy próximos del final feliz de rigor— es ocupada por la tercera aria asignada a un Moctezuma completamente deshecho:

> Dov'è la figlia? Dov'è il mio trono?
> Non son più padre, più re non sono.
> La sorte barbara no ha più affanno,
> non ha più fulmine il Ciel tiranno,
> ch'esser terribile possa per me.
> Vede l'istesso nemico fato,
> che non più farmi può sventurato,
> che, se m'uccide, crudel non è. (p. 48)[47]

[45] "Las ofensas del destino, / un alma grande no las teme, / incluso la crueldad se vence / con el sacrificio de la muerte. / En el estado en que me encuentro, / quizá debería temerle a todo [...]".

[46] Sobre el tema de la paternidad en los tiempos actuales ver: Recalcati, Massimo: *El complejo de Telémaco.* Barcelona: Anagrama, 2014; Recalcati, Massimo: *¿Qué queda del padre? La paternidad en la época hipermoderna.* Barcelona: Anagrama, 2015.

[47] "¿Dónde está mi hija? ¿Dónde está mi trono? / Ya no soy padre, ya no soy rey. / El brutal destino no tiene más tormentos, / el cielo tirano no tiene más

Al desgarrador grito de "¡¿Dónde está mi hija?! ¡¿Dónde está mi trono?!", la intensidad del texto poético es no sólo acompañada, sino ampliada por un texto musical notablemente bien logrado. Esta aria, acompañada por la orquesta de cuerdas de una manera vertiginosa, sobresale por su belleza retórica. Por ejemplo, el uso de silencios interrogativos de una duración indeterminada, resulta altamente elocuente. El compositor bien podría haber optado por indicar una pausa "medida"[48], y acto seguido, continuar con la melodía, pero Vivaldi propone un signo —denominado "calderón, corona o fermata"— encima de cada silencio para indicar así que la duración de tal pausa queda al arbitrio del intérprete. Como resultado, se crean vacíos más orgánicos y claramente más perceptibles después de cada pregunta, dramatizando aún más el tono de cuestionamiento exclamativo. Moctezuma lanza su pregunta, obtiene silencio; un silencio súbito y aleatorio, que cala profundamente y que contrasta dramáticamente con los ritmos acelerados que acompañan su emoción desbordada. Sus preguntas se quedan en el aire y la ausencia de respuestas, se vuelven efectos retóricos. Vivaldi utiliza algunos otros recursos a lo largo del aria, para expandir la carga emocional de la poesía de Giusti: hace repetir a Moctezuma varias veces la palabra *¡dónde!*; precipita rítmicamente palabras como *fulmine* y *terribile* (lo cual provoca sobresalto); o bien, crea arrastramientos rítmicos en la palabra *no*, que antecede a la negación de que el personaje no es más ni un padre, ni un rey, ni nada. La sílaba *no* adquiere entonces otra dimensión, más allá de la negación, y pasa a funcionar como un plañido entonado y una pérdida de sí mismo[49].

Pero la asociación del silencio con la figura de Moctezuma, no queda aquí. A veces, los hechos confabulados con el acaso, se encargan de darnos la posibilidad de ver "estados poéticos" más allá de la ficción. Como expuse páginas atrás, la partitura de esta ópera estuvo extraviada durante siglos, y cuando final-

truenos que me hagan temer. / El destino enemigo sabe bien que no me puede hacer más desdichado, / si me quita la vida, no sería tan cruel".

[48] Cada figura musical (redonda, blanca, negra, corchea, etc.) posee una duración determinada, y a cada una de estas figuras le corresponde un respectivo silencio (expresado por medio de ciertos símbolos) de duración equivalente.

[49] De todas las grabaciones de esta aria que me fue posible consultar, considero que la versión que mejor refleja la retórica poético-musical es la interpretación del bajo Ugo Guagliardo acompañado por la orquesta "Modo Antiquo", dirigida por Federico Maria Sardelli (me refiero a la versión que circula en la plataforma de YouTube, y de la cual no pude obtener la referencia discográfica).

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 65-92

mente fue localizada se encontró incompleta. Y es, precisamente, después de que Moctezuma canta el aria "Dov'è la figlia? Dov'è il mio trono", que el manuscrito se interrumpe. Esta casualidad me resulta muy sugerente ya que el destino (esa entidad que tanto parece haber perseguido y determinado al Moctezuma histórico y al Moctezuma de la ficción) se impone una vez más ante el *tlatoani*. Independientemente de que la musicología se dio a la tarea de reconstruir las partes en falta de la partitura (respetando rigurosamente el estilo de Vivaldi), lo que sigue después del aria señalada es prácticamente lo habitual en todas las óperas del barroco: reconciliación de todos los personajes, triunfo del amor, boda, himeneo y final feliz. En mi opinión, el final abierto que el acaso impuso con la pérdida del final de la partitura, ni arruina el sentido, ni entorpece la conclusión de la obra (por lo menos para nuestra actual sensibilidad). Esos silencios de Moctezuma, traducidos como la ausencia de respuestas, se condicen claramente con las dudas a propósito de la reconfiguración de las figuras de masculinidad tradicionales que actualmente nos competen. Así como los imperios, los sistemas caen, surgiendo entonces nuevos órdenes. Así nos lo dice el Moctezuma de Giusti y Vivaldi: "Cade il Messico è ver, ma poi risorge" (p. 50)[50]. Es indiscutible la versatilidad de la figura de Moctezuma para ser utilizado como emblema: de los imaginarios coloniales, véase a Alejo Carpentier, por ejemplo; de los imaginarios nacionales, váyase al comentario del compositor mexicano Gabriel Pareyon anotado páginas atrás y enunciado a propósito del "descubrimiento" del *Motezuma*; o incluso, para detonar lecturas del tipo alegórico como la que propuse en estas páginas. Y es así que este Moctezuma barroco, masculinidad destronada, objeto de las circunstancias y argamasa de ficciones y metáforas, se define:

> Stelle, vinceste! Ecco un esempio al mondo
> della vostra incostanza. Ecco un monarca
> che solo si vantava
> di possanza simil ai vostri de,
> ludibrio della plebe,
> reso scherzo d'ognun, vinto ed oppresso,

[50] "México cae, es cierto, pero renace de nuevo".

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 65-92

fatto servo ben vil dell'altrui glorie,
argomento infelice a nuove storie. (p. 48)[51]

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Francisco de: *Relación breve de la conquista de la Nueva España*. Cd. de México: UNAM, 1977.

Campra, Rosalba: *América latina, la identidad y la máscara*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1987.

Carpentier, Alejo: *Concierto Barroco*. Cd. de México: siglo XXI editores, 1997.

— *Este músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza, 2007.

Cervantes de Salazar, Francisco: *Crónica de la Nueva España*. Madrid: Atlas, 1971.

Colorado, Alfonso: *La conquista cantada: fuentes historiográficas de tres óperas del siglo de las luces sobre la conquista de México*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2016.

Cortés, Hernán: *Cartas de Relación*. Madrid: Biblioteca Castro, 2013.

D'Antouno, Nancy: «Tra storicità e fantasia. La Historia de la conquista de México (1684) di Antonio de Solís e il Motezuma del poeta Alvise Giusti (1733) con alcuni riferimenti al Concierto barroco di Alejo Carpentier (1974)», en: *L'arti scena e l'esotismo in età moderna*. Napoli: Turchini Edizioni, 2006, pp. 271-283.

Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española, 2011.

Giusti, Alvise: *Motezuma*. Venecia: Marino Rossetti, 1733.

— *Motezuma*, ed. de Dario Zanotti. Libretto núm 225: www.libretti dopera.it, 2012.

Kolneder, Walter: *Antonio Vivaldi: Documents of his Life and Works*. New York: Petres, 1983.

López de Gómara, Francisco: *Historia de la conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.

[51] "¡Astros, ustedes han vencido! / Yo soy el vivo ejemplo de su inconstancia. / Un monarca que se jactaba de tener / el mismo poder que los dioses, y ahora, / escarnecido por el pueblo, / derrotado y vencido, / hecho siervo de la gloria de otros, / infeliz argumento de nuevas historias".

Maehder, Jürgen: «Alvise Giusti's Libretto Motezuma and the Conquest of Mexico in Eighteenth-century Italian *Opera seria*", en: *Vivaldi, "Motezuma" and the* Opera seria*. Essays on a Newly Discovered Work and its Background*. Turnhout: Brepols, 2008, pp. 63-80.

Marcello, Benedetto: *El teatro a la moda*. Madrid: Alianza, 2001.

Pareyon, Gabriel: «El Motezuma de Vivaldi», *Pauta*, XXIII, 95 (2005), pp. 50-59.

Recalcati, Massimo: *El complejo de Telémaco*. Barcelona: Anagrama, 2014.

— *¿Qué queda del padre?: La paternidad en la época hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2015.

Solís y Rivadeneyra, Antonio de: *Historia de la conquista de México*. Madrid: Bernardo de Villa Diego, 1684.

— *Istoria della conquista del Messico […] scritta in castigliano […] e tradotta in toscano da un'Accademico della Crusca*. Venizia: Andrea Poletti, 1704.

Vivaldi, Antonio: *Motezuma* (RV 723). Manuscrito de la ópera disponible en: https://imslp.org/wiki/Motezuma,_RV_723_(Vivaldi,_Antonio) (consultado 1-III-2018).

Voss, Steffen: «Antonio Vivaldi's *Dramma per musica Motezuma*. Some Observations on its Libretto and Music», en: *Vivaldi, "Motezuma" and the* Opera seria*. Essays on a Newly Discovered Work and its Background*. Turnhout: Brepols, 2008, pp. 1-18.

La conquista de la pluma: la escritura en *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* de José Sanchis Sinisterra

Natacha Crocoll

Université de Genève
Suiza

Resumen: *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* (1991) de José Sanchis Sinisterra es una reescritura teatral de la narración de Cabeza de Vaca. En ella, el dramaturgo juega con el texto original, que aparece fragmentado y subvertido, con el fin de cuestionar los límites de la objetividad histórica, de reivindicar el papel de aquellos que la crónica ha condenado al olvido y de poner en escena su propia visión de la interculturalidad conflictiva que nació durante la conquista. El presente artículo tiene el objetivo de destacar las formas en las que la pieza dialoga con la relación del siglo XVI, a través de un análisis pormenorizado de las referencias a la narración en las réplicas, pero también en las acotaciones, además de un estudio de la relación que mantienen los distintos personajes con el proceso de la escritura de la Historia.

Palabras clave: *Naufragios*, Sinisterra, escritura, memoria, dramaturgia.

The Conquest of the Quill: Writing in *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* by José Sanchis Sinisterra

Abstract: *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* (1991) by José Sanchis Sinisterra is a theatrical rewrite of Cabeza de Vaca's account. In it, the dramatist plays with the original text, that appears fragmented and disrupted, in order to question the limits of historical objectivity, reclaim the role of those condemned to oblivion by the chronicle and stage his own perception of the troubled interculturality created by the American conquest. The aim of the present paper is to underline the intertextuality between both works —the play and the sixteenth-century story— through a careful analysis of the references to the story in the lines and in the stage directions, as well as through a study of the relationship between the characters and the process of historical writing.

Keywords: *Naufragios, Sinisterra,* writing, memory, dramaturgy.

Peer reviewed article: Recibido: 20.4.2019
Aceptado: 1.6.2019

1. *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*: reescritura de la relación de Cabeza de Vaca

"Ambivalente" es el adjetivo que usa José Sanchis Sinisterra para definir su relación con la conquista de América[1]. En una reciente conferencia dictada en la Universidad de Ginebra, el dramaturgo español explicó que su interés por este periodo histórico había nacido, primero, del arte precolombino, antes de apasionarse por la lectura de los textos de la época. Esta segunda perspectiva desencadenó un conflicto interior en nuestro autor, que se sintió divido entre el malestar provocado por la catástrofe que significó la conquista para las culturas indígenas y cierta emoción por el valor y la osadía de aquellos españoles que huyeron de la miseria de la península ibérica y se embarcaron hacia tierras incógnitas.

Trilogía americana aparece como un intento de explorar esta ambivalencia y, en la medida de lo posible, conciliar estos dos planteamientos. Publicado en 1996 bajo el sello de la editorial Cátedra y editado por Virtudes Serrano[2], este libro reúne tres obras muy diferentes (*Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, *Lope de Aguirre, traidor* y *El retablo de Eldorado*), cuyo único punto en común reside en el proceso de reescritura de textos coloniales. Estrenadas en fechas distintas (respectivamente, sin estrenar hasta el tiempo de redacción del presente artículo, 1986 y 1985), cada pieza tiene sus fuentes, su tono y su objetivo propio[3].

La obra que forma el núcleo del presente estudio, *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, fue terminada en 1991 y publicada con ocasión del quinto centenario de la llegada de Colón a América un año más tarde[4]. La lectura de la relación de

[1] Sanchis Sinisterra, José: «Teatro y memoria: la memoria en mi teatro», conferencia dada en la Universidad de Ginebra el 11 de abril de 2019.

[2] Usamos la edición de Serrano por la riqueza de su estudio y de sus notas hechas bajo la supervisión del autor, pero las tres obras ya habían sido publicadas bajo el nombre de *Trilogía americana* en la editorial *El Público* con introducciones de Moisés Pérez Coterillo en 1992.

[3] Para más detalles, véase el excelente estudio preliminar de Virtudes Serrano revisado por el autor en Sanchis Sinisterra, José: *Trilogía americana*, ed. de Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 11-77.

[4] Se inspira, como su título indica, de los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca (1542-1555), que cuenta la expedición emprendida en 1527 bajo el mando del gobernador Pánfilo de Narváez hacia la Florida, pero se encuentra con una serie de infortunios, entre otros, varios naufragios que sólo dejan cuatro

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 93-118

Cabeza de Vaca inspiró en el dramaturgo contemporáneo una profunda reflexión sobre el impacto del fracaso en la conciencia colectiva —tanto en el caso de los indios como para los miembros de la desastrosa expedición— y sobre el peligro identitario que produce la aniquilación del otro en el conquistador[5]. El texto de Sanchis Sinisterra no propone una mera adaptación del relato original, sino una reescritura del mismo en dos actos, con una dramaturgia compleja que refleja la confusión de sus protagonistas y la pérdida de sus coordenadas culturales visible a través de la escritura: "Escribir no es tanto llegar a la 'esencia' profunda de uno mismo sino, quizás, encontrar al otro que hay dentro de uno mismo, encontrar a los otros que hay dentro de uno mismo"[6].

El telón se abre sobre un hombre desnudo, aún no identificado, que atraviesa corriendo el escenario durante una tormenta. La aparición fugaz del actor deja paso a un primer acto que despista al espectador. Mientras que se encuentra visualmente ante el cuarto de una casa contemporánea, se suceden réplicas pronunciadas desde los bastidores que aluden a —o incluso citan— la crónica del siglo XVI. Estas voces pertenecen a personajes históricos que aparecen en la relación de Cabeza de Vaca (por orden de aparición: Narváez, Castillo, Dorantes, Esteban y el propio Álvar Núñez), pero también interviene un personaje inventado por Sanchis Sinisterra: la india Shila, mujer ficticia del protagonista. Las diferentes réplicas se suceden, se mezclan y se interrumpen, al mismo tiempo que en el cuarto del siglo XX, un hombre afligido deja la cama conyugal para desnudarse y acostarse en el suelo. La escena polifónica se detiene abruptamente, cuando una mujer española llamada Mariana —otra invención del dramaturgo— entabla una conversación entrecortada con el hombre echado que lleva al espectador a entender que se trata del propio Álvar Núñez, desubicado temporal y geográficamente.

En medio de su discusión discontinua y superficial llega Esteban, esclavo negro que fue uno de los cuatro sobrevivientes de la expedición histórica. Ha sido mandado por otros miembros de la empresa que partió a la Florida para quejarse de la

sobrevivientes: el propio Álvar Núñez, Alonso del Castillo Maldonado, Andrés Dorantes de Carranza y su esclavo Esteban.

[5] Sanchis Sinisterra, José: «Teatro y memoria: la memoria en mi teatro», conferencia dada en la Universidad de Ginebra el 11 de abril de 2019.

[6] Sanchis Sinisterra, José: *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editorial, 2003, p. 16.

versión de los hechos dada por el protagonista en su narración de *Los Naufragios*. A pesar de la reticencia de Álvar Núñez, que se niega a revivir los acontecimientos traumáticos que dejó escritos, los demás personajes históricos invaden progresivamente la escena y recrean los hechos narrados en el texto para corregir, o incluso negar, el relato de Cabeza de Vaca.

El resto del primer acto consiste en una sucesión de escenas —que no respetan la cronología de la relación— que dibujan los acontecimientos de la expedición y culminan con la desilusión de los conquistadores, narrada en el sexto y el séptimo capítulo de la obra de Núñez. Como veremos a continuación, no se trata únicamente de representar los acontecimientos que aparecen en el texto de Cabeza de Vaca, sino que los personajes dramáticos intentan apropiarse del discurso del autor del siglo XVI para reivindicar su participación en los hechos históricos.

El segundo acto sigue, en grandes líneas, el mismo proceso. El telón se abre sobre lo que queda de la tropa de conquistadores, perdidos y hambrientos en tierras hostiles, algunos de los cuales han cambiado de identidad según las necesidades de la obra de teatro (por ejemplo, Melchor Pérez exige que lo llamen Miruelo a partir de este acto). Seguimos a los pocos sobrevivientes del naufragio en su proceso de acercamiento a los pueblos indios del sur de Estados Unidos y empieza a representarse el proceso de mestizaje de Álvar Núñez, uno de los núcleos de esta parte del espectáculo. Algunas páginas antes del final de la obra, el ritmo se acelera y asistimos al rescate de los conquistadores por otros españoles, aunque, en el caso del protagonismo este parece más un rapto. La pieza termina con un diálogo de los personajes representativos de la marginalidad —Esteban y Shila—, que se interrogan sobre la realidad y la utilidad de lo ocurrido en escena.

En suma, el propósito de la reescritura de Sinisterra consiste en interrogar las nociones del fracaso, de la identidad y del papel de la escritura en la creación de la memoria[7]. Es más, gracias

[7] Varios críticos han afirmado que Sanchis Sinisterra se inscribe, junto con otros dramaturgos españoles del mismo periodo, dentro de una visión posmoderna de la conquista, que pone en duda la "reconstrucción histórica objetiva" de los hechos a favor de una revisión de la concepción del discurso oficial, además de la reivindicación de la perspectiva indígena y de la concepción subjetiva de los acontecimientos históricos. Así lo señalan Floeck, Wilfried: «Dramaturgos españoles contemporáneos como lectores de las crónicas de la conquista: Sanchis Sinisterra y López Mozo», *Hispanística*, XX, 17 (1999a), pp. 26-28, y Sosa Ramírez, Manuel: «Fisuras y alteridad historiográfica en *El retablo de Eldorado* y

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 93-118

a la ruptura de la cuarta pared y a varios recursos metateatrales, entre los cuales destacamos el constante diálogo entre pasado y presente, el autor invita al público a participar en la reflexión y poner en duda la validez histórica del discurso narrativo de Álvar Núñez. Esta constatación da lugar a las dos preguntas que iniciaron el presente artículo: ¿cómo dialogan la pieza y su fuente narrativa? y ¿qué recursos dramáticos emplea el dramaturgo para representar el cuestionamiento de la escritura histórica en las tablas?

2. La permeabilidad del texto dramático: un caso de narraturgia

La frontera entre relato y teatro es algo que Sanchis Sinisterra está acostumbrado a trasgredir; incluso ha elevado esta costumbre al rango de teoría literaria con el concepto de *narraturgia*. Al proponer un neologismo a medio camino entre narrativa y dramaturgia, plantea una infracción en la nomenclatura habitual de los géneros literarios. Su propuesta de mezcla genérica no es del todo original, ya que él mismo indica que la fuerte permeabilidad entre artes dramáticas y textos narrativos data de la Grecia clásica[8]. Sin embargo, la novedad de lo que propone Sinisterra reside en que no se limita a la mera adaptación escénica de obras novelescas o cuentísticas, sino que propone una verdadera interrogación de la dramaturgia a partir del análisis literario; un proceso que dio lugar a una serie de obras de todo tipo, entre las cuales destacan *La leyenda de Gilgamesh* y *La noche de Molly Bloom*, que proviene del último capítulo del *Ulises* de Joyce[9]. En el proceso que lo lleva del relato original a su propuesta dramática, el autor español pasa por una serie de etapas analíticas profundamente inspiradas en el estructuralismo. De hecho, para él, cada texto consiste, al mismo tiempo, en una *historia* —o sea la cadena de acontecimientos— y en un discurso —la forma en la que se transmiten estos acontecimientos al destinatario—, y le parece de suma importancia que su propia reescritura tome en consideración ambos componentes de la versión original[10]. Así, una intensa reflexión sobre los mecanismos

Naufragio de Álvar Núñez de Sanchis Sinisterra», *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 23 (2010), s. p.

[8] Sanchis Sinisterra (2003), *op. cit.*, p. 17.

[9] *Ibid.*, pp. 11-12.

[10] *Ibid.*, pp. 32-33.

discursivos del texto suele aparecer en la propuesta del valenciano, que siente la necesidad de someterse a la estructura narrativa preexistente:

> A diferencia del proceso normal de dramaturgia de autor, en el que nuestro trabajo parte de nuestro propio imaginario, en la dramaturgia de textos narrativos la primera fuente del producto dramático, el fragmento de realidad que queremos explorar, la sensación a la que queremos dar forma, resulta que no son nuestros: son de otro, son del autor del texto fuente. Por lo tanto, nuestra escritura se verá extrañada, no sólo por una subjetividad ajena, sino, además, por unas maneras, unas formas, unas opciones estéticas que ya son predeterminadas por el texto originario.[11]

Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro no se desvía de esta teoría y ofrece una interrogación no sólo sobre la veracidad de los acontecimientos históricos, sino también sobre los mecanismos discursivos empleados por el narrador para enunciar su relato. Para contestar a las preguntas que motivaron el presente análisis, es imprescindible tomar en cuenta este doble enfoque y, por lo tanto, proponer ante todo un estudio de la relación textual que mantienen ambas obras, la crónica del siglo XVI y la pieza teatral del XX.

¿Dónde y cómo aparece el texto original en la propuesta de Sanchis Sinisterra? El dramaturgo valenciano recurre a diversos procedimientos discursivos, con distintos grados de reescritura, para integrar la relación dentro de su obra. A continuación, proponemos unos ejemplos de tales procedimientos, con el objetivo de demostrar algunos de los recursos empleados por el autor[12].

2.1. Citas literales

La primera técnica empleada por el dramaturgo es recurrir a citas literales de los *Naufragios*. En contadas ocasiones, aparece en boca de los personajes dramáticos el texto de la relación, que se puede identificar fácilmente gracias al empleo de comillas

[11] *Ibid.*, pp. 15-16.

[12] A pesar de que un análisis semejante no se haya hecho hasta ahora, la lista propuesta no es exhaustiva y, por lo tanto, no hace justicia a los matices del texto de Sanchis Sinisterra, que pediría un estudio pormenorizado en este sentido.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 93-118

que enmarcan el discurso prestado[13]. Las primeras intervenciones de la pieza de teatro ofrecen un buen ejemplo de este procedimiento. Shila —físicamente ausente de escena— cita una serie de extractos de la crónica, empleando siempre la misma estructura:

> VOZ DE SHILA.– Cuando digas… "y en este tiempo yo pasé muy mala vida, así por la mucha hambre como por el mal tratamiento que de los indios recibía"…, acuérdate de mí, y de cómo en mitad de la noche te buscaba y apretaba mi cuerpo contra el tuyo para darte calor…[14]

Aunque la cita aparece marcada con comillas, dando la impresión de una referencia objetiva al texto original, este fragmento demuestra que la subversión que opera Sinisterra sobre la narración de Cabeza de Vaca se da desde las primeras líneas de la obra[15]. Un primer indicio de ello es la apropiación del discurso por otras voces enunciativas. Así, mientras que toda la relación está regida por un único narrador homodiegético, son varios los personajes que retoman las palabras de Álvar Núñez en la obra teatral. En el fragmento citado, el recurso va incluso más allá, porque el texto histórico aparece en boca de un personaje enteramente ficticio que logra desacreditar de entrada la fiabilidad de los sucesos enunciados en la relación, sobre todo si consideramos que el resto de la pieza vendrá a corroborar su versión de los hechos[16].

---

[13] Este estudio ha sido facilitado por el trabajo anterior de Virtudes Serrano, editora de la *Trilogía americana* publicada por Cátedra, quien ha rastreado la presencia del texto original dentro de la obra de Sinisterra y ha indicado los capítulos correspondientes en la narración de Cabeza de Vaca. Las intertextualidades con la relación que indicamos en el presente artículo son fruto de su investigación.

[14] Sanchis Sinisterra, José: *Trilogía americana*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 2006, 1ª ed., p. 93.

[15] Este proceso subversivo encuentra su auge al final del segundo acto, cuando Shila dice: "Me dijo en mi lengua: «Espérame aquí, junto al estero, cuidando a nuestra hija…»" (p. 175). El lector reconoce aquí una construcción similar a la que abre la obra (un verbo enunciativo y la presencia de una cita entre comillas) y, por consiguiente, supone que se trata de una cita del texto original, pero, en este caso, no hay correspondencia con la relación de Cabeza de Vaca, pues en ella no existen ni Shila ni su hija.

[16] La voz de Shila no es la única en aparecer en esta fase inicial, sino que está acompañada por las voces de otros personajes (Álvar Núñez, Pánfilo de

Además de la escena inicial, la narración vuelve a aparecer bajo la forma de cita literal en otra parte de la pieza, esa vez como truco metateatral. Así, poco antes del intermedio, Jerónimo de Alaniz —notario que acompaña la expedición a América— consulta un libro particular:

> NARVÁEZ.– (*Saliéndose de su papel.*) ¿Conviene aderezar la historia con presagios funestos? ¿La mano del destino, y todo eso?
>
> ALANIZ.– (*Sacando un libro actual de sus ropas.*) Aquí lo dice muy claro… (*Lee.*) "Aquellas personas que allí estaban vieron y oyeron todas muy claramente cómo aquella mujer dijo a las otras que, pues sus maridos entraban por la tierra adentro y ponían sus vidas en tan grande peligro…" (p. 119)[17]

A pesar del uso simplificador del determinante indefinido *un*, el libro que aparece en manos de Alaniz es nada menos que una edición contemporánea (o sea del siglo XX) de *Los Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Además del guiño generado por la *mise en abyme* con la aparición física del texto original dentro de la representación, es llamativo observar cómo la crónica se convierte aquí en un mero accesorio teatral.

Conviene subrayar también que la ambigüedad va más allá del gesto de Alaniz, porque ocurre dentro de un contexto en el que los personajes se salen de su papel, como indica la acotación del autor. Los niveles de la representación se multiplican hasta desorientar al público, que se enfrenta con una situación en la que la metateatralidad se mezcla con la intertextualidad[18]. El personaje de Narváez no cuestiona aquí únicamente la vera-

---

Narváez, Castillo, Dorantes y Esteban). Todos recurren al discurso narrativo del texto original, aunque con una construcción diferente a la de Shila.

[17] Excepcionalmente, Virtudes Serrano no indica a qué parte de la relación corresponde este extracto, pero se trata del último capítulo (el XXXVIII), donde el narrador cuenta las profecías de la mora de Hornachos. Núñez Cabeza de Vaca, Álvar: *Naufragios*, ed. de Arturo Dávila. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, 1ª ed., p. 137.

[18] En cuanto a la intertextualidad, el público debe discernir entre el texto original y la reescritura de Sinisterra, a pesar de que éste no respete el orden cronológico de la relación y quite, añada y transforme personajes y acontecimientos. Además, se suma la dificultad de comprensión ocasionada por la metateatralidad: algunos personajes no se conforman con su papel y reflexionan sobre el mismo, dejando al público frente a un actor que actúa de actor; una situación que participa del cuestionamiento identitario de cada uno de los personajes.

cidad de la relación, sino que incluye en sus dudas la escritura del propio texto dramático, un recurso recurrente en la obra de Sanchis Sinisterra. Dicho en palabras de Virtudes Serrano, "[e]l libro actúa como objeto distanciador y establece un juego entre realidad (historia) y ficción (teatro), entre pasado (tiempo evocado) y actualidad (representación) que debe provocar la complicidad del receptor y activar su juicio sobre lo que contempla"[19].

2.2. Citas modificadas

Otra técnica empleada por el dramaturgo para que dialoguen teatro y relación es la utilización de citas modificadas, que aparecen cuando el autor valenciano transforma directamente el texto original para adaptarlo a su reescritura. Para ilustrar este fenómeno, traigamos a colación la primera réplica del gobernador Pánfilo de Narváez o, mejor dicho, de su voz:

> Y los que vienen conmigo vamos a pelear y conquistar muchas y muy extrañas tierras y gentes. Y tengo por muy cierto que, en la conquista, muchos habrán de morir. Pero aquellos que queden regresarán muy ricos, porque tengo noticia de la gran riqueza que esas tierras guardan… (pp. 95-96)

A primera vista, parece que Sinisterra sólo pasa del discurso indirecto que aparece en el capítulo XXXVIII de la crónica al discurso directo, tal vez por obligaciones escénicas. Ahora bien, el efecto logrado va más allá. Al cambiar el texto original al discurso directo, Sinisterra empieza ya a dar agencia y voz propia a un personaje que la relación dejaba mudo. En este sentido, se debe notar la ausencia de comillas para enmarcar el fragmento repetido, que posiblemente denota la voluntad de mostrar que no se trata de palabras "prestadas", sino enteramente propias e independientes del control del narrador.

Por consiguiente, no es casual que, inmediatamente después de este extracto, las primeras intervenciones de los tres compañeros de Álvar Núñez a los que el dramaturgo ha querido dar protagonismo —Castillo, Dorantes y Esteban— sirvan para presentarse. El hecho de que sus primeras frases sean para nombrarse (empleando, por supuesto, la narración de Cabeza de

[19] Sanchis Sinisterra (2006), *op. cit.*, p. 119, n. 36.

Vaca) determina su posición ambigua en la obra teatral: crearse y reivindicarse una identidad que la relación les había negado al reducirlos a la casi transparencia, pero obligados a recurrir a ella para afirmarse.

2.3. Alusiones al texto original

Un tercer recurso *narratúrgico* consiste en aludir al texto original sin citarlo. Así, son aquellas palabras puestas en boca de los personajes dramáticos que, sin retomar las de la relación, se refieren a acontecimientos y discursos que aparecen en la crónica.

Encontramos un ejemplo del procedimiento en las intervenciones de Shila al inicio de la pieza cuando, después de las citas literales que ya mencionamos, añade un comentario propio:

> Cuando digas… "y al cabo de cinco días llegué a la ribera de un río donde hallé a mis indios, que ya me contaban por muerto"…, acuérdate de mí, y de cómo me viste arañada y cubierta de barro por los cinco días de dolor… (p. 97)

Hemos visto que estas añadiduras se pueden leer, en general, como correcciones del texto de Álvar Núñez que aparece entre comillas. Ahora bien, este extracto resulta particularmente interesante porque Shila contradice las aseveraciones de Cabeza de Vaca recurriendo al texto mismo y apropiándoselo. En otras palabras, el personaje ficticio se inspira de la propia relación —aquí, del capítulo XIV donde el narrador deja constancia de las costumbres de luto entre los indios— para contradecirla.

Conste como otra ilustración del fenómeno el discurso elaborado por Castillo y Dorantes al inicio del segundo acto, cuando enuncian, de forma alternativa, los diferentes acontecimientos que construyen la acción de la expedición:

> CASTILLO.– Ya caminamos hasta hora de vísperas y llegamos a una entrada de la mar…
>
> DORANTES.– Aquí encontramos muchos hostiones, con que la gente pudo calmar un tanto el hambre…
>
> CASTILLO.– Ya es otro día, de mañana. Envías veinte hombres a reconocer la costa… (p. 139)

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 93-118

Cabe resaltar el uso de los pronombres en este fragmento. Castillo y Dorantes, ansiosos por hacer hincapié en su participación activa, recurren a la primera persona de plural para designar el conjunto de los miembros de la expedición[20]. La segunda persona de singular, en cambio, se dirige a Álvar Núñez y da a entender que, a pesar del silencio insistente del protagonista, lo que están haciendo los dos comparsas es forzarlo a revisar minuciosamente su percepción de los hechos, robándole el papel de narrador y dictándole sus movimientos.

Ahora bien, la revisión de los sucesos también se dirige implícitamente al público. En efecto, este procedimiento estructural —probablemente uno de los más recurrentes en la obra— posibilita la construcción de la acción en la pieza. Dado que ésta no sigue la cronología de la relación del siglo XVI, era imprescindible encontrar una forma de ubicar al público dentro de la intriga y Sinisterra aprovechó la oportunidad para delegar a Castillo, Dorantes y, en menor medida, a Esteban la tarea de organizar los acontecimientos, ya que son los mismos personajes que piden la revisión de la Historia.

Asimismo, la elaboración del argumento mediante las réplicas de los personajes sustituye a veces la acción propiamente dicha. De esta manera, los diálogos de los personajes permiten referirse a sucesos que no aparecen representados en las tablas y apelan, por lo tanto, a la imaginación del público. En cambio, en otras ocasiones ocurre lo contrario, ya que el mismo procedimiento desencadena el movimiento en el escenario, convirtiendo a los enunciadores en directores de teatro. Así, al final del primer acto, Claudia —personaje ficticio—[21] parece dirigir los desplazamientos y la actuación de los miembros de la expedición gracias a su conocimiento del texto original:

---

[20] Más adelante, cerca del final del segundo acto, los mismos personajes debatirán sobre el uso del plural:

"CASTILLO.– No fue así, exactamente… Ni Dorantes ni yo estábamos allí, aquel día.

DORANTES.– ¿Qué importa ya quién estuviera o quién no? Éramos nosotros, ¿no?

CASTILLO.– Nosotros…

DORANTES.– Los nuestros, en fin" (p. 158).

[21] Virtudes Serrano afirma que se trata de un personaje inspirado probablemente del capítulo XXXVIII de los *Naufragios*, donde el narrador menciona a un grupo de mujeres que acompañaron a los miembros de la expedición, casándose con algunos de ellos. En este sentido, la Claudia de Sinisterra sería la portavoz de aquel grupo femenino. Sanchis Sinisterra (2006), *op. cit.*, pp. 34-35.

CLAUDIA.– Lo que sé bien y rebién es la sarta de infortunios que os aguardan a todos. Semanas y semanas y meses de andar más que perdidos, sin hallar otra cosa que comer más que palmitos verdes…

(Como arrastrados por su voz, todos los hombres de la expedición inician una confusa danza o pantomima que evoca vagamente las circunstancias descritas por CLAUDIA. *Desde los laterales de la escena, las mujeres arrojan a sus pies baldes de agua que van encharcando el suelo y dificultan sus movimientos. Algunos hombres caen, se incorporan y prosiguen su incierto deambular, cada vez más penoso.)*

CLAUDIA.– … Atravesando ríos muy hondos y muy anchos, de corriente muy recia, o por montes espesos, con árboles altísimos, muchos de ellos caídos de las muchas tormentas, y otros tantos hendidos por los rayos…[22] (pp. 124-125)

2.4. Adaptación del original

En el último extracto, la estrecha frontera entre las palabras de Claudia y la actuación de los demás actores demuestra que texto y puesta en escena funcionan de manera complementaria en la obra del dramaturgo valenciano. Por consiguiente, no resulta extraño que el último recurso empleado por Sanchis Sinisterra para reescribir la relación de Cabeza de Vaca no se encuentre en las réplicas de los personajes, sino en las acotaciones. Cerraremos este listado, pues, con la mención de aquellos fragmentos que, sin respaldo discursivo por parte de los actores, traducen física y materialmente episodios de la narración del siglo XVI[23].

La acotación que abre el segundo acto, donde asistimos al fracaso de la expedición, es una buena ilustración de ello. A diferencia de la cita anterior, el lector y el espectador se encuentran no ante una escena en construcción, sino ante una indicación geográfico-temporal para que puedan ubicarse después

[22] Virtudes Serrano indica que Claudia usa aquí "fragmentos casi textuales" del capítulo V. *Ibid.*, p. 124, n. 43.

[23] Es de notar, en este sentido, la omnipresencia de los temas de la desnudez, de la ropa y del hambre, representados una y otra vez a lo largo de la obra. Sobre su importancia en la crónica, véase Prieto Calixto, Alberto: «Aculturación en las fronteras de América. Cabeza de Vaca: el primer mestizo cultural», *Estudios Fronterizos*, VIII, 16 (2007), pp. 129 y ss., y, por supuesto, el análisis de los *Naufragios* como narrativa del fracaso en Pastor, Beatriz: *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983, pp. 294-337.

del intermedio. El dramaturgo no establece una correspondencia exacta con un episodio determinado de su fuente, hasta que el propio Álvar Núñez sitúe a la escena en un lugar llamado Aute, al que se refiere en el capítulo VII.

Más interesante, tal vez, es la acotación de la escena de apertura de la pieza. En ella, el espectador se encuentra con un personaje desnudo —definido en su última aparición como Álvar Núñez— que atraviesa la escena corriendo durante una tormenta. Episodio fundamental por su recurrencia en la obra, retoma elementos clave del texto de Cabeza de Vaca —la tormenta y la desnudez— para trasladar a las tablas el estado de espíritu decaído del protagonista. En la última aparición de la escena, el dramaturgo ofrece su clave interpretativa: "*El fugaz resplandor de un relámpago permite ver a* ÁLVAR*, desnudo, que cruza la escena corriendo y grita: «¡Shila…!»*" (p. 172). Así, podemos deducir que la turbación del protagonista se debe a la negación de su componente indígena personificado en la figura de Shila, como veremos a continuación, depositaria de la memoria colectiva de su pueblo, que Álvar Núñez sigue buscando inconscientemente incluso después de su vuelta a España.

3. LA ESCRITURA Y EL DERECHO A LA MEMORIA

Una vez identificadas —aunque de forma parcial— las formas en las que aparece la relación dentro de la obra teatral, se puede proceder al análisis del papel que desempeña la crónica y, por extensión, la escritura en general, en la construcción de la memoria sobre la conquista. Para llevar a cabo esta segunda parte de nuestro estudio, importa plantearnos quién usa el texto y por qué.

3.1. Castillo y Dorantes: su nuevo papel de narradores

En las partes en las que introdujimos los recursos de la modificación de citas y de las alusiones al texto original, adelantamos el papel fundamental de los personajes de Castillo y Dorantes[24]. Difícilmente distinguibles, los dos compañeros son los

[24] Alonso del Castillo Maldonado y Andrés Dorantes de Carraza fueron dos salmantinos que se integraron en la expedición como capitanes. El último llevó consigo a su esclavo moro, Esteban, a menudo apodado Estevanico. Después de los acontecimientos narrados en la crónica, Castillo se quedó en Nueva España,

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 93-118

portavoces de los demás miembros anónimos de la expedición e incitan a Álvar Núñez a volver sobre lo ocurrido para reivindicar su papel histórico. Más allá de un litigio basado en el orgullo, logran plantear, a través de sus intervenciones, la cuestión de la importancia del texto escrito en la construcción y en la cristalización de la memoria.

La auto-presentación de ambos personajes ocurre en las primeras páginas de la obra con el apoyo del texto original, como vimos en la parte anterior de este artículo. Sin embargo, más adelante en el texto, van a empezar a cuestionar la veracidad de los hechos presentados por el narrador en la relación de Cabeza de Vaca, empezando con su propia identidad:

> DORANTES.– Yo, por ejemplo: se supone que soy Andrés Dorantes, natural de Béjar y vecino de Gibraleón…
>
> CASTILLO.– Y yo, Alonso del Castillo Maldonado, natural de Salamanca…
>
> DORANTES.– Pero eso no se lo cree nadie.
>
> CASTILLO.– Bueno: casi nadie. (p. 121)

¿Es este extracto un ejemplo de metateatralidad o un profundo cuestionamiento existencial? En el primer caso, la negación de la identidad propuesta en el inicio de la pieza se basaría solamente en el hecho de que no son realmente Castillo y Dorantes, sino actores que asumen este rol en el marco de la representación[25]. En el segundo, pondrían en duda las afirmaciones del narrador para inferir que su existencia no se limita al papel que se les atribuye, un desacuerdo que expresan de manera recurrente a lo largo de las páginas. Es más, su enfado con la reducción de su contribución a favor del protagonismo de Álvar Núñez está formulado claramente: "[dicen] que tú y yo parecemos enanos a su lado, unos don nadie, un par de pobres tipos… ¿Te imaginas? ¡Figurar en la historia de comparsas suyos!" (p. 112).

A raíz de esta declaración van a exponer, en varias ocasiones, su deseo de afirmar su verdadero papel en la expedición

---

mientras que Dorantes participó en otras expediciones hacia el norte, entre ellas, la de Francisco Vázquez de Coronado (1540).

[25] Este recurso nos recuerda al que aparece en *Ñaque o de piojos y actores*, donde Ríos dice: "Por eso podemos hacer lo que hacemos… y decir lo que decimos. Porque no somos nadie… fuera de aquí" (Sanchis Sinisterra, José: *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, ed. de Manuel Aznar Soler. Madrid: Cátedra, 1998, 1ª ed., p. 155).

(pp. 161 y 169-170). Para llevar a cabo su propósito, piden a Álvar Núñez que vuelva a escribir la Historia, siguiendo su dictado. Dicho dictado, como también hemos visto, se manifiesta a través del resumen de los acontecimientos que proponen Castillo y Dorantes durante la representación teatral. Son ellos quienes dan la impulsión para la recreación de los hechos: "Dilo tal como fue, ¿de acuerdo? Importa que se sepa todo lo que ocurrió, con pelos y señales. Cuatro de cuatrocientos, ahí es nada… Y sólo tú sabes de letras. Has de contarlo paso a paso…" (p. 100). En esta orden, a primera vista anodina, Dorantes admite que ni él ni su compañero saben leer —al igual que gran parte de los conquistadores— pero que son perfectamente conscientes del papel que desempeña la escritura en la formación de la Historia: no sólo está pidiendo un reconocimiento por parte del autor, sino por parte de las generaciones posteriores.

> DORANTES.– Y sin embargo, aquí estamos: hinchando el pecho y apretando el culo para enmendar la Historia, con mayúscula.
>
> CASTILLO.– O por lo menos, tu historia, con minúscula.
>
> DORANTES.– *(A* CASTILLO.*)* Para el caso, es lo mismo, ¿no?
>
> […]
>
> CASTILLO.– Lo escrito, escrito queda, desde luego. Pero eso no significa que haya que estar conforme. (p. 121)

En el aparato crítico de su edición, Virtudes Serrano afirma que este intercambio pone en cuestión la versión consagrada de la Historia, a favor de la visión subjetiva de los olvidados, un proceso que vincula nuestra pieza con otras obras del dramaturgo como *¡Ay, Carmela!* o *Los figurantes*[26]. Al poner en duda la veracidad de los acontecimientos cristalizados en el discurso oficial —en este caso representado por el texto de Cabeza de Vaca—, Castillo abre las puertas a una posible recuperación de aquellas voces que habían quedado silenciadas y, en mayor medida, proporciona una clave para despertar la reflexión del público acerca de los mecanismos culturales e históricos que van formando nuestro concepto de memoria[27].

[26] Sanchis Sinisterra (2006), *op. cit.*, p. 121, n. 39.

[27] Así, Castillo y Dorantes corrigen a menudo la versión de Álvar Núñez (pp. 120, 158, 160 y 162), pero más interesante aún es la distancia crítica que establece el dramaturgo cuando, en el segundo acto, el propio Núñez se rebela contra la versión propuesta por los conquistadores (p. 162), demostrando que toda visión de la Historia es subjetiva.

Por su analfabetismo, Castillo y Dorantes están obligados a recurrir a la representación teatral, única forma de enseñar lo que, según ellos, realmente ocurrió. Se convierten en los "narradores" principales de la obra, seleccionando los hechos y enseñándolos a Álvar Núñez para que vea lo que tendría que escribir; al hacerlo, asumen un papel que supera, en mucho, el de personajes secundarios o "comparsas" del protagonista[28]. Su actitud, similar a la de directores teatrales, está destinada primero al propio Álvar, que dirigen a lo largo de la obra, enseñándole quién es quién y cómo debería actuar, incluso llegan a vestirlo con trajes y tratarlo con violencia cuando se niega a asumir el papel que le han preparado (pp. 116-118 y 160). Ahora bien, el cronista no es el único que no cumple dócilmente las órdenes de la pareja de conquistadores. En otras ocasiones, la situación en escena parece irse de sus manos. A pesar de afirmar que están "controlando la situación" (p. 168), les cuesta mantener el orden entre los demás actores, que se expresan de forma cacofónica a pesar de los intentos desesperados de parte de Castillo por conservar un mínimo de autoridad: "No así, no así, señores… Cada cosa a su tiempo, uno detrás del otro. […] Pero eso fue después. No nos adelantemos…" (p. 154).

Pese a esos deslices puntuales, la dirección de Castillo y Dorantes se basa en un excelente conocimiento de la obra de Cabeza de Vaca —a pesar de no haberla leído—, que se puede comprobar en las múltiples alusiones y citas al texto original, hasta saber en qué capítulo se encuentran ciertos acontecimientos: "A punto de perderse unas barcas de otras, a punto de crecer aquel viento del Norte que se llevó dos de ellas a alta mar, y nunca más las vimos, a punto de ir desfalleciendo todos del cansancio y del hambre, a punto de… *(Pausa.)* O sea: por el capítulo diez, más o menos." (p. 151).

[28] Deciden dejar de lado unos cuantos elementos que, gracias a tretas discursivas y escénicas, Sanchis Sinisterra proporciona igual al público. Un claro ejemplo de ello aparece en el comienzo del segundo acto, cuando Dorantes dice: "Y echemos un discreto velo sobre el intento de los caballeros, queriéndose evadir secretamente, para salvarse solos, desamparando al gobernador y a los enfermos… […]
(De lo alto del escenario cae un enorme velo casi transparente, sucio y desgarrado aquí y allí, que viene a cubrir a Narváez y a los hombres de su entorno. […]*)"* (pp. 140-141).

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 93-118

3.2. Jerónimo de Alaniz, escritor fantasma

Ahora bien, la escritura no está únicamente vinculada con el personaje de Álvar Núñez, sino que se manifiesta también en escena bajo los rasgos de Jerónimo de Alaniz, aunque desempeña un papel más que secundario en la pieza teatral[29]. La mayoría de sus —escasas— intervenciones se limita a integrarse dentro de la construcción de la acción por medio de alusiones al original, en un papel difícilmente distinguible de los demás personajes que forman parte de la expedición[30]. Su función de personaje letrado lo destaca de sus camaradas cuando, poco antes del naufragio, denuncia las lagunas del texto de Cabeza de Vaca:

> No es normal esta sombra, nadie puede explicarla, nadie quiere hablar de ella, pero es lo único cierto, toda esta oscuridad aquí, envolviéndonos, ¿por qué?, ¿para qué?, no estaba escrito, no está escrito en ninguna parte, el libro no la cita y, para noche, es demasiada noche, y como símbolo, la verdad, me resulta muy pobre, a no ser… a no ser que… a no ser que ya… (pp. 150-151)

También se refiere a su trabajo de escribano en otras ocasiones. Así, al inicio del segundo acto, Pánfilo de Narváez lo llama para que redacte las hazañas de la empresa: "Vea, vea, señor escribano… y tome nota para la posteridad" (p. 144)[31]. Es más, a continuación le precisa qué hechos son dignos de alabanza y, por consiguiente, deberían ser consignados por escrito. Ahora bien, a pesar del prestigio del que aparece rodeada la función de escribano, Alaniz aparece enseguida burlado cuando da muestra de una erudición —con una cita de *Antígona* de Sófocles— que el gobernador considera insignificante: "Menos poesía y a bregar, Alaniz, que se nos hace tarde" (p. 145).

Más allá de la visión grandilocuente de Narváez, esta cita da muestra del tratamiento a menudo irónico que recibe el escriba-

[29] Jerónimo de Alaniz fue el escribano oficial de la expedición y fallecerá en la Florida.

[30] Véanse, a modo de ejemplo, sus intervenciones en ambos actos (pp. 120, 127-128, 142 y 154).

[31] En la crónica (capítulo IV), tanto Narváez como Cabeza de Vaca recurren al escribano para "dar por testimonio" de lo ocurrido en ocasión de su disputa acerca de los barcos. Pupo-Walker, Enrique: «Notas para la caracterización de un texto seminal: los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1 (1990), p. 170.

no en varias de sus apariciones en escena, incluso con ocasión de su muerte. Cuando el actor que desempeñaba el papel de Figueroa lee la lista de las víctimas del naufragio, Alaniz exclama: "¡Mierda! El primero…" (p. 155). La comicidad reside en que, en su calidad de persona letrada —uno de los únicos de la obra teatral— y basándose en el hondo conocimiento de la narración que ha mostrado, debería estar al tanto de su muerte inminente. Asimismo, en otra parte, es precisamente su fidelidad al texto original lo que genera la burla:

> ALANIZ.– ¿Los navíos, decís? ¡A saber ahora por dónde andarán…! Bien recomendé yo que nos esperasen en puerto seguro… Y Álvar Núñez alcanzó incluso a requeríroslo.
>
> DORANTES.– ¡"Requeríroslo…"! Bueno, Alaniz: tampoco hay que exagerar con el lenguaje de la época… (pp. 138-139)

3.3. Shila o la memoria de los ausentes

La figura de Shila proporciona un mayor campo de análisis, ya que a menudo habla en voz del pueblo indígena: "Sólo quedo yo, de los míos" (p. 134). Es más, su relación amorosa con Álvar Núñez simboliza el acercamiento progresivo del protagonista hacia los autóctonos, que sin embargo desemboca en la derrota del proceso de interculturalidad, ya que el español no asume su nuevo mestizaje, resultado que Sanchis Sinisterra representa en escena bajo los rasgos de la hija muerta de la pareja Álvar Núñez–Shila, cuyos restos lleva ella consigo mientras persigue al conquistador en el siglo XX.

Aunque se trata de una creación del dramaturgo valenciano, varios estudiosos han subrayado la alta probabilidad de que los conquistadores hayan tenido relaciones de tipo amoroso con mujeres indígenas[32]. Parece que Sinisterra comparte esta opinión, ya que aprovecha los mecanismos de la intertextualidad para hacer más verosímil la presencia de la india. Así, en el primer acto, Esteban intenta razonar a Álvar Núñez para que deje de ignorar la voz de Shila que lo está persiguiendo con sus reproches: "Ése es el problema. Parece ser que ni la nombras. En el libro, quiero decir. Pero ella estuvo allí, contigo… ¿O no? ¿Tres años, cuatro, cinco…?" (p. 109). Como hemos visto, en su

[32] Floeck, Wilfried: «Historia, posmodernidad e interculturalidad en la 'Trilogía americana' de José Sanchis Sinisterra, *Anales de la literatura española contemporánea*, XXIV, 3 (1999b), p. 522.

intento de corregir los fallos y rellenar las lagunas del texto de Cabeza de Vaca, los personajes históricos cuestionan los acontecimientos descritos, pero también acusan al narrador de haber callado numerosos hechos; la pregunta de Esteban se inserta, entonces, dentro de un marco discursivo ya establecido, lo que ubica a Shila en el mismo plano de verosimilitud que los compañeros oficiales que aparecen en la crónica[33].

Ahora bien, resulta relevante para nuestro análisis constatar que, pese a ser un personaje central para la obra, Shila apenas mantiene relación con la escritura. Dicho de otro modo, a diferencia de los demás, que intervienen para reivindicar un papel que la relación les ha negado, la propia Shila usa métodos alternativos, y tal vez más sutiles, para defender su existencia. Así, este personaje discreto —pero impactante— no se inscribe tanto en el tema de la memoria histórica, sino más bien en la crisis individual de Álvar Núñez frente a su proceso de mestizaje reprimido[34]. Por consiguiente, sus intervenciones están estrecha-

[33] El hecho de aprovecharse del cuestionamiento del discurso oficial para hacer verosímil la presencia de un personaje ficticio o, al contrario, sembrar la duda sobre la historicidad de los personajes de la crónica, aparece también en el segundo acto cuando Pérez, soldado ficticio, expone sus dudas existenciales directamente a Álvar Núñez:

"PÉREZ.– *(A* ÁLVAR.*)* Dígame la verdad, señor Núñez, ahora que la cosa está así como parada… Yo no salgo en su libro, ¿verdad?

ÁLVAR.– *(Risueño.)* ¿Tú, quién? ¿Pérez o Miruelo?

PÉREZ.– Pérez, Pérez… Lo de Miruelo ha sido… un apaño.

ÁLVAR.– No, Pérez. En verdad, no sales en mi libro.

PÉREZ.– Algo notaba yo…

ÁLVAR.– Pero aquí sí que sales. Y no poco…

PÉREZ.– Ya… Pero no es lo mismo. En el libro, uno queda, mientras que aquí… Por no hablar del papelito que me han endosado… Hombre, por Dios… […]" (pp. 151-152).

En este caso, la intertextualidad se mezcla otra vez con la metateatralidad. Miruelo aparece en el relato de Cabeza de Vaca como piloto traído por Pánfilo de Narváez (en el capítulo II). Ahora bien, en la obra de Sinisterra es en realidad un soldado insignificante —Pérez— que, por razones de puesta en escena, está forzado a cambiar de papel en medio de la obra —y ante los ojos del público— para asumir el de Miruelo en el episodio del naufragio. Esa doble identidad —ficticia e histórica— es la que provoca la risa de Álvar Núñez, como si estuviera delante de una parodia de lo que había escrito, pero es también la que lleva al receptor a revisar las categorías genéricas, ya que es el personaje ficticio quien reduce su papel de verdadero miembro de la expedición a una mala decisión escénica.

[34] Se trata, pues, de una forma de memoria más bien personal, ya que, en sus primeras réplicas, Shila repite "Acuérdate de mí", como forma de reivin-

mente vinculadas con el tema de la dualidad y generan una serie de incomprensiones que culminan en una escena cerca del final del segundo acto, donde seguimos un intento de diálogo fallido entre el protagonista y Shila. Es más, la india alude en varias ocasiones al hecho de que no entiende la lengua de los españoles ni su sistema de comunicación en general[35]. Más allá de un mero problema de intercambio, parece insistir en la distancia cultural que aleja a los conquistadores de su pueblo y en el orden de las prioridades que los rige:

> SHILA.– ¿Dónde está el padre de mi hija?
>
> ESTEBAN.– Y Castillo y Dorantes… Y yo también. Todos nos hemos ido. La historia se acabó. […] Te lo diré más claro: yo no tendría que estar aquí. Ni tú tampoco. *(Señala hacia el fondo.)* Aquello es el final de la historia. Aquí tú y yo sobramos.
>
> […]
>
> SHILA.– No sé de qué me hablas. Esas palabras… "final"… "historia"… no están en mi lengua[36]. (p. 175)

Shila se ubica, entonces, fuera del marco referencial que estructuró gran parte de los diálogos de la obra teatral, a favor de un ámbito más íntimo, que conviene mejor para cuestionar la identidad conflictiva del propio Álvar Núñez. Tal vez por su pertenencia a la esfera personal se puede explicar su discreción en escena. En el capítulo anterior vimos que las primeras intervenciones de Shila se hacen fuera del escenario, por medio de su voz que cita y corrige ciertos fragmentos textuales del relato de Cabeza de Vaca. Su ausencia en las tablas se prolonga en la casi totalidad del primer acto, en el que, como veremos a conti-

---

dicar su propio papel a través de la intimidad que compartió con el conquistador. Si recordamos que la india actúa como portavoz de su pueblo, podríamos incluso llegar a la conclusión de que personifica la memoria oral de su pueblo.

[35] Por ejemplo, al final del primer acto se dirige al público de esta forma: "Esta no es mi lengua. Puedes desconfiar de todo lo que diga porque yo, en verdad, nunca lo diría así. Mi lengua es otra, muy otra. Tanto, que ya no queda nadie para hablarla. Sólo quedo yo, de los míos. Sólo yo. […] Estoy fuera de todas las palabras. Hablo tu lengua, pero tu lengua no me habla. No habla de mí" (p. 132).

[36] Según Serrano, el "final" al que se refiere Esteban, y que Shila no entiende, es "la vuelta al hogar de Álvar que, en traje actual, está junto a Mariana". Serrano, Virtudes: «Teatro de revisión histórica: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7 (1995), p. 135.

nuación, Álvar Núñez se niega a volver sobre la expedición. Sin embargo, conforme se deje llevar bajo el impulso de Castillo y Dorantes, la figura de Shila se hace paulatinamente más presente, como si el protagonista recobrara la memoria y, a través de ella, el recuerdo de su propia realidad fragmentada.

4. ¿La escritura del fracaso o el fracaso de la escritura?

Al cerrar este recorrido, importa subrayar, una vez más, el papel fundamental de la escritura en la propuesta dramática de José Sanchis Sinisterra. Vimos que sirve de base para la mayoría de las interacciones e intervenciones escénicas de los personajes, incluso para rechazarla, como ocurre con la figura de Shila. Ahora bien, falta por analizar el rol desempeñado por la pluma en la trayectoria del que la lleva en su puño: Álvar Núñez.

En la crónica del siglo XVI, el papel de la escritura es primordial. Además de dejar constancia de los avances de la expedición al rey, los textos de este género sirven fundamentalmente para reivindicar el mérito de los miembros que la componen[37]. Ahora bien, el emprendimiento de Pánfilo de Narváez acaba siendo un fracaso rotundo. En este caso, el hecho de escri-

[37] De hecho, en sus relatos, los conquistadores empleaban un tono a menudo heroico para exponer sus hazañas ante el rey y conseguir la fama. Como señala Beatriz Pastor, esto resulta incluso más importante para quienes participaron en expediciones fallidas (como fue la de Cabeza de Vaca), pues lo único que queda a los sobrevivientes es el relato de lo vivido. Así, la experiencia se ve transformada en una relación de servicios que reivindique, por lo menos, la fidelidad del conquistador a la Corona y a Dios, y que lo haga meritorio de alguna clase de reconocimiento o recompensa. Pastor (1983), *op. cit.*, pp. 291-293. Este propósito aparece a lo largo de la obra de Sinisterra de forma implícita, pero en dos ocasiones el objetivo se hace explícito. Una es durante la primera escena de la pieza, cuando la voz de Álvar Núñez cita el proemio y enuncia la necesidad de escribir para entrar en la Historia: "Creí que no tendría necesidad de hablar para ser recordado entre los que cumplen los encargos de vuestra Majestad. Pero, si no doy cuenta yo de mis obras y servicios, ¿lo dirán las nubes o los pájaros que en aquellos tiempos pasaron sobre mí?" (p. 98). En la segunda aparición del tema, la voluntad de marcar su tiempo se nota en boca de Pérez, personaje ficticio que decidió participar en la expedición —teatral— para obtener reconocimiento: "Bueno, fama… No del calibre de la suya, claro. Pero, por lo menos, lo justo para que la gente de mi pueblo me saludara quitándose el sombrero…" (p. 152). El pedido de Pérez, de tono casi patético, está probablemente motivado por la admiración que sentía Sinisterra hacia las olas de individuos anónimos y de baja clase social que dejaban atrás todo lo que conocían para ir a conquistar América.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 93-118

bir después de que se haya conocido la suerte del grupo de conquistadores provee más bien la oportunidad para los cuatro sobrevivientes de la tripulación de explicar un silencio de casi diez años, que corresponde con su estancia en los territorios americanos[38].

En lo que se refiere personalmente a Álvar Núñez, algunos críticos han notado una intención que va más allá de la redacción tradicional del memorial de servicio y que se expresa bajo la forma de la reivindicación de su propio servicio al rey como evangelizador milagroso[39]. Además, importa recordar que los estudiosos se han interrogado sobre los aspectos ficcionales del texto, entre otras cosas por la intensa subjetividad del relato[40]. De hecho, el narrador se expresa desde las páginas iniciales de su relato en primera persona del singular, haciendo énfasis en sus propias iniciativas y éxitos; se aprovecha asimismo del monopolio del discurso directo, sobre todo a partir del capítulo X y del desacuerdo entre Pánfilo de Narváez y Cabeza de Vaca[41].

---

[38] Sobre el papel de las relaciones de cautiverio dentro de la crónica de Indias, véase Prieto Calixto (2007), *op. cit.*, pp. 125-126. En lo que se refiere a las motivaciones de Cabeza de Vaca para la redacción de su crónica, véanse Sosa-Ramírez (2010), *op. cit.*; Godoy, Carmen Gloria: «Alteridad y conquista en *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca», *Signótica*, XXII, 1 (2010), p. 5, y Serra, Giorgio: «De lo cronístico y lo ficcional en los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca», *Lemir*, 9 (2005), p. 8.

[39] Una intención marcada de forma casi anecdótica en la obra de Sanchis Sinisterra por Castillo, cuando afirma: "Parece que en el libro te pintas como un segundo Jesucristo…" (p. 162).

[40] Serra (2005), *op. cit.*, pp. 4-6. Sobre el aspecto autobiográfico de la relación y su situación literaria dentro de la historiografía indiana, véase Pupo-Walker (1990), *op. cit.*, pp. 176-196. En su artículo, analiza los matices con las que el narrador de los *Naufragios* recurre a la primera persona de singular, cuya agencia evoluciona a lo largo del relato (*ibid.*, pp. 180-183). Compara también el texto con otros testimonios de la expedición, como el que aparece en tercera persona con protagonismo compartido entre los cuatro sobrevivientes en el libro de Fernández de Oviedo (*ibid.*, pp. 177-180). Sobre el uso subjetivo de la primera persona, véase también Molloy, Sylvia: «Formulación y lugar del yo en los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca», en: Bellini, Giuseppe (dir.): *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982, vol. II, pp. 761-766.

[41] Según Serra, el recurso al discurso indirecto como prueba de veracidad es frecuente. Ahora bien, hemos demostrado que, en la obra de Sinisterra, los personajes se apropian de forma simbólica del derecho a la enunciación y del texto de Álvar Núñez. Serra (2005), *op. cit.*, p. 3.

Al contrario, en la propuesta del dramaturgo, es de notar la extraña ausencia de protagonismo de Álvar Núñez[42]. Así, en el primer acto, a pesar de estar presente en escena, habla muy poco en comparación con los demás personajes —salvo, tal vez, durante su intercambio inicial con Mariana— y, las veces en que toma la palabra, casi nunca lo hace citando o aludiendo a su propio texto[43]. La situación enunciativa evoluciona poco a poco durante el primer acto, en el que empieza a interactuar con otros personajes para recrear la acción, sobre todo a partir de las escenas del naufragio, antes de volver a rechazar todo tipo de participación en la reactivación del pasado cuando llega al pueblo indio y que se desvincula de la crónica a favor de su intimidad con Shila[44].

Tal vez este silencio se deba a su rechazo de recordar, expresado física y verbalmente contra Castillo y Dorantes al final del primer acto: "*(Forcejeando con ellos.)* ¡Soltadme! ¡No quiero volver! ¡Aquello ya ocurrió! ¡Ya lo viví, lo conté, lo escribí! ¡No quiero soñarlo!" (p. 120)[45]. En otras ocasiones, este rechazo aparece más bien a través de críticas puntuales que dirige a los de-

[42] Nos referimos aquí a su discreción en escena. Contrasta con la importancia que le otorgan sus compañeros, que lo ven como la figura central de la obra (p. 169) o, por lo menos, como un constante punto de referencia (p. 117).

[43] Con algunas excepciones, por ejemplo al comienzo de la obra, cuando mezcla su voz con las de Castillo y Dorantes, Shila, Esteban y Narváez. En estas ocasiones, se limita a citar el proemio de la relación, lo que permite al espectador entrar en contacto con la obra original, pero también familiarizarse con el tema de la fama y de la memoria (véase nota núm. 37 del presente trabajo).

[44] También hay momentos, escasos, en los que Álvar Núñez participa en los diálogos, pero saliéndose de su papel, lo que paraliza a los demás actores que ya no saben qué deben hacer (p. 116) y molesta a Castillo y Dorantes, porque amenaza su control —relativo— sobre lo que ocurre en escena: "¡No! ¡No fue así! ¿Qué te inventas ahora?" (p. 171).

[45] Desde el comienzo de la obra, la puesta en escena y algunas réplicas de Álvar Núñez dejan pensar que toda la pieza ocurre en realidad dentro de la mente del protagonista. Ahora bien, en un giro inesperado final, típico de la dramaturgia de Sinisterra, Shila anuncia que todo fue un sueño suyo, con la intención de dejar al espectador perplejo, obedeciendo a la estética de la recepción que ha trabajado el dramaturgo valenciano: Sánchez Jiménez, Santiago/ Sánchez Salas, Francisco: «Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra», *Pandora: Revue d'études hispaniques*, 7 (2007), p. 51. Según Juan-Navarro (1999: 222), resulta sugestivo que la historia de la Conquista "se manifiest[e] de ese modo, como la fabulación de una mujer indígena": Juan-Navarro, Santiago: «Los mitos culturales de la otredad: revisiones contemporáneas de los *Naufragios* de Cabeza de Vaca», *Letras. Revista do Curso de Mestado em Letras da UFSM*, 18-19 (1999), p. 222.

más personajes en su proceso de reconstrucción de los acontecimientos, llevándolo incluso a defender su versión de los hechos:

> Ustedes [se dirige al público] lo están viendo: me niego, me resisto a ser cómplice de esta… burda mascarada. ¿Es así como algunos pretenden enmendar mi testimonio? Que no están conformes, que no se reconocen, que callo muchas cosas… ¿Y piensan, de este modo, servir la verdad? *(Pausa.)* Nadie la sirvió con más tesón que yo. Podría demostrarlo paso a paso… *(Mira el reloj.)* Si no tuviera que irme. *(Señalando vagamente la escena.)* No así, desde luego… No a golpes de parodia, no acoplando torpemente los restos del naufragio, abultando detalles y descuidando puntos capitales… No así. (p. 132)

Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, Álvar Núñez fracasa en su intento de mantenerse al margen de la "farsa" organizada por Castillo, Dorantes y Esteban[46]. De hecho, es Esteban quien le recuerda la imposibilidad para él de huir de lo ocurrido:

> Por miedo a la memoria, ¿verdad? Escribirlo, digo. Por miedo a la memoria. Uno lo escribe y así ya no tiene por qué recordarlo. Lo escribe como quiere, y a olvidar… Esteban no sabe escribir, por eso no sabe olvidar. Mala cosa, no saber olvidar. Mala cosa, la memoria por ahí, desbocada, sin riendas… (p. 122)

Este extracto nos da la clave para concluir sobre la consideración dual de la escritura para los diversos personajes que aparecen en escena. Por un lado, tenemos a los miembros de la expedición, analfabetos, que creen que la escritura es la única herramienta para salir del olvido y conquistar la Historia. Por otro lado, Álvar Núñez recurrió a la escritura como forma de catarsis, usando la pluma para conquistar el olvido e intentar

[46] Esteban es un personaje ambiguo. Figura en la crónica como esclavo llevado por Dorantes a América, pero dentro de la obra de Sinisterra, a pesar de participar en ocasiones con Castillo y Dorantes para construir la acción, se vincula más bien dentro de la esfera más íntima de Álvar Núñez y de Shila. Tal vez su frecuente aparición en escena con la india se debe al hecho de que, según la crónica, Esteban es quien comunica con más facilidad con los autóctonos: Núñez Cabeza de Vaca (2015), *op. cit.*, p. 114. Sobre el papel de Esteban como representante de las minorías, véase Rings, Guido: *La Conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánico contemporáneo*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert /Iberoamericana, 2010, pp. 149-151.

deshacerse de elementos que Sinisterra interpreta como traumáticos y los representa como tales a través de la escena del protagonista corriendo desnudo y de su incapacidad de escoger entre presente y pasado[47].

BIBLIOGRAFÍA

Floeck, Wilfried: «Dramaturgos españoles contemporáneos como lectores de las crónicas de la conquista: Sanchis Sinisterra y López Mozo», *Hispanística*, XX, 17 (1999a), pp. 25-34.

— «Historia, posmodernidad e interculturalidad en la 'Trilogía americana' de José Sanchis Sinisterra, *Anales de la literatura española contemporánea*, XXIV, 3 (1999b), pp. 493-532.

Godoy, Carmen Gloria: «Alteridad y conquista en *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca», *Signótica*, XXII, 1 (2010), pp. 1-18.

Juan-Navarro, Santiago: «Los mitos culturales de la otredad: revisiones contemporáneas de los *Naufragios* de Cabeza de Vaca», *Letras. Revista do Curso de Mestado em Letras da UFSM*, 18-19 (1999), pp. 201-224.

Molloy, Sylvia: «Formulación y lugar del yo en los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca», en: Bellini, Giuseppe (dir.): *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982, vol. II, pp. 761-766.

Núñez Cabeza de Vaca, Álvar: *Naufragios*, ed. de Arturo Dávila. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, 1ª ed.

Pastor, Beatriz: *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.

Peiró, José Vicente: «Visitas a la conquista de América: la *Trilogía* americana, de José Sanchis Sinisterra», en: Romera Castillo, José/ Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor Libros, 1999, pp. 439-449.

[47] Como prueba de ello se puede acudir al extracto surrealista ubicado en el segundo acto, en el que Álvar Núñez conversa desde América con Mariana —que está en España— a través de una caracola marina y le cuenta sus infortunios de forma trivial, como si le contara sus vacaciones o un viaje de negocios (p. 156).

Prieto Calixto, Alberto: «Aculturación en las fronteras de América. Cabeza de Vaca: el primer mestizo cultural», *Estudios Fronterizos*, VIII, 16 (2007), pp. 123-143.

Pupo-Walker, Enrique: «Notas para la caracterización de un texto seminal: los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1 (1990), pp. 163-196.

Rings, Guido: *La Conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánico contemporáneo*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert /Iberoamericana, 2010.

Sánchez Jiménez, Santiago/ Sánchez Salas, Francisco: «Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra», *Pandora: Revue d'études hispaniques*, 7 (2007), pp. 49-64.

Sanchis Sinisterra, José: *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, ed. de Manuel Aznar Soler. Madrid: Cátedra, 1998, 1ª ed.

— *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editorial, 2003.

— *Trilogía americana*, ed. de Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra, 2006, 1ª ed.

Serra, Giorgio: «De lo cronístico y lo ficcional en los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca», *Lemir*, 9 (2005), pp. 1-9.

Serrano, Virtudes: «Teatro de revisión histórica: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7 (1995), pp. 127-138.

Sosa Ramírez, Manuel: «Fisuras y alteridad historiográfica en *El retablo de Eldorado* y *Naufragio de Álvar Núñez* de Sanchis Sinisterra», *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 23 (2010), http://www.lehman.edu/facutly/guinazu/ciberletras/v23/sosaramirez.html (consultado 25-III-2019).

Y el verbo se hizo carne: *Inquisiciones pervanas* de Fernando Iwasaki y el imaginario religioso en la Colonia

Silvia Rosa

Université de Lausanne
Suiza

Resumen: El presente artículo analiza el libro de relatos *Inquisiciones pervanas* de Fernando Iwasaki (Páginas de espuma, 2007) poniendo en evidencia su construcción retórica a partir de la emulación y apelación al discurso religioso inquisitorial durante la Lima colonial en sus diversas variedades lingüísticas. Al servirse de los archivos inquisitoriales y dotarlos de una narrativa y una mirada contemporánea, Iwasaki expone jocosamente la obsesión del Santo Oficio por controlar y corregir las pulsiones sexuales al mismo tiempo que ilumina las fisuras y contradicciones de la propia doctrina. En materia literaria, las *Inquisiciones pervanas* recuperan la eficacia documental y ficcional de los archivos desde los cuales se pueden interpelar diversos cuadros de la intersección entre religión y sexualidad en la Colonia.

Palabras clave: Lima colonial, Santo Oficio, sexualidad, variedades lingüísticas.

And the Verb Became Flesh: *Inquisiciones pervanas* of Fernando Iwasaki and the Religious Imaginary in the Colony

Abstract: This article analyses Fernando Iwasaki's *Inquisiciones pervanas* (Páginas de espuma, 2007), highlighting its rhetorical construction from the emulation and appeal to the inquisitorial religious discourse during colonial Lima in its diverse linguistic varieties. By using the inquisitorial archives and endowing them with a contemporary narrative and perspective, Iwasaki jokingly exposes the Holy Office's obsession with controlling and correcting sexual drives while illuminating the fissures and contradictions of the doctrine itself. In literary matters, the *Inquisiciones pervanas* recover the documentary and fictional efficacy of the archives from which various pictures of the intersection between religion and sexuality in the Colony can be questioned.

Keywords: Colonial Lima, Santo Oficio, sexuality, linguistic varieties.

Peer reviewed article: Recibido: 22.11.2018
Aceptado: 7.6.2019

> Lima, aire que tienes una leve pátina de moho cortesano,
> tiempo que es una cicatriz en la dulce mirada popular,
> lámpara antigua que reconozco en las tinieblas, ¿cómo eres?
>
> (Sebastián Salazar Bondy)

Hay ciudades cuyas literaturas presentan una evidente obsesión por sí mismas convirtiéndose en personaje, espacio e incluso lenguaje[1]. Son ciudades que se huelen, que se ven, que se oyen y se palpan desde y en los textos que las dicen. En América Latina, Buenos Aires y Lima pertenecen a esta categoría. Buenos Aires, la arrabalera, la caótica, la del cuchillo y el compadrito, eternizada por Borges bajo el manto del espanto[2], se ofrece como el disímil de Lima, la devota, la piadosa personificada por su Santa y perdurará hasta en «Procesión en Lima» (*Canto General*) de Neruda. Frente a tal concepción, sin lugar a dudas, fue *Lima, la horrible* de Salazar Bondy (1964) el texto que vino a fundar un nuevo imaginario de la "triste Ciudad de los Reyes" (César Moro) algo más pavoroso que el plasmado por el "viejo socarrón" de Ricardo Palma y definitivamente en las antípodas de una "Arcadia colonial".

Eva María Valero dedicó más de trescientas páginas a rastrear la construcción de Lima en la tradición literaria peruana desde la colonia hasta los inicios del siglo XX[3]. Entre las tantas conclusiones de Valero, resultan primordiales dos ideas: por un lado, que el periodo colonial de Lima y la reelaboración de sus imaginarios son una constante de envergadura en toda la literatura peruana; y que, por otro, existe un carácter marcadamente autorreferencial, según el cual no sólo el pasado colonial es recuperado y reactualizado incesantemente, sino también los textos literarios mismos se autorrefieren:

---

[1] Para profundizar sobre Lima en el contexto histórico-artístico, ver Porras Barrenechea, Raúl: «Panorama y perspectiva de Lima», en: *La marca del escritor*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 94-128.

[2] *No nos une el amor sino el espanto; / Será por eso que la quiero tanto* (en el poema «Buenos Aires» del libro *El otro, el mismo* (1964).

[3] Valero Juan, Eva María: *Lima en la tradición literaria del Perú: de la leyenda urbana a la disolución del mito*. Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 2003. En este caso nos interesa entroncar tales aspectos con esa característica de la literatura peruana a la que alude Valero Juan, aunque por supuesto sin restringir.

> La secuencia viva de la literatura peruana no sólo se sustenta sobre el valor del pasado y su recuperación mítica a través de la escritura, sino también en otra forma de recuperación, como es la creación misma del intertexto entre varios autores de la historia de la literatura peruana. Al igual que Ricardo Palma reformuló textos del Inca en algunas de sus tradiciones […] escritores posteriores utilizan algunas tradiciones de Palma en su recuperación del mundo colonial [limeño].[4]

Y es en este cruce intersticial de textos e Historia donde se posicionará un autor como Fernando Iwasaki, y por supuesto el libro que abordaremos en estas páginas: *Inquisiciones pervanas*, colección de cuentos publicada por primera vez en 1994, revisada y reeditada en 2007 por Páginas de espuma, edición con la cual trabajaremos.

Si repasamos rápidamente algunos títulos de la narrativa de Fernando Iwasaki y de ciertas dedicatorias, no podremos menos que identificar su escritura no sólo con las referencias literarias —como generalmente la crítica ha señalado[5]— sino con los diversos usos del idioma castellano según la situación comunicativa creada ficcionalmente, a fin de escribir una literatura "autoderrisoria" cuya comicidad "tiene una fuerza depuradora, liberadora y, en el mejor sentido de la palabra, humillante o kenótica"; tal como muy bien lo ha demostrado Bernat Castany Prado[6].

El conjunto de relatos *Ajuar funerario*[7], por ejemplo, opera ya desde su título una contradicción semántica evidente entre el mundo referenciado por la semántica de la palabra *ajuar*[8] (ma-

---

[4] Valero (2003), *op. cit.*, p. 223.

[5] Véase el *dossier* dedicado a Fernando Iwasaki: Díaz Ruiz, Fernando/ Morales Benito, Lidia (coords.): «Sección Fernando Iwasaki», *Cauce (Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas)*, 39 (2016), pp. 163-292.

[6] Para profundizar el sentido de la risa y lo cómico en la obra de Iwasaki, véase el excelente artículo de Castany Prado, Bernat: «La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki», *Pasavento*, III, 2 (verano 2015), pp. 371-392. En lo relativo al carácter netamente paródico de la literatura iwasakiana remitimos al texto de García Ramos, Arturo: «La ficción, ja, ja: humor y parodia en la narrativa de Fernando Iwasaki», ponencia leída en el *II Congreso de Narrativa peruana: Tradición y rescate*, Huanchaco, octubre 2007. Publicada en: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, http://www.cervantesvirtual.com/ obra/la-ficcion-ja-ja-humor-y-parodia-en-la-narrativa-de-fernando-iwasaki/.

[7] Iwasaki, Fernando: *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de espuma, 2004.

[8] El uso de la palabra *ajuar* puede considerarse en su semántica una variedad diatópica, puesto que en regiones de los Andes peruanos la palabra popu-

trimonio, ropa para un niño que está por nacer) y el adjetivo que lo connota "funerario" (relativo a la muerte). Desde el inicio ya este título instaura el libro en la ambivalencia vida/muerte y culto/popular. La dedicatoria es aún más contundente: "*A Marle, que está de muerte*"[9]. La palabra *muerte* en este caso no puede ser leída (¿o sí?) en su significación tanática, sino en un uso particular de la semántica propia de una variedad diafásica (registro juvenil coloquial) que utiliza la frase *está de muerte* para aludir a algo o alguien que está muy guapo, muy sensual, muy sabroso. Así, con esta polisemia, el texto desde el título y la dedicatoria se posiciona más allá del terreno de lo lúgubre, más bien de lo festivo, y no sólo en el ámbito de lo popular sino también de lo erudito.

Algo similar ocurre con la dedicatoria de la novela *Neguijón*, que trata sobre el *métier* de sacamuelas sevillano en el Perú colonial del siglo XVI: "*A Marle, siempre al dente*". Si bien la locución adjetiva *al dente* nos resulta familiar, el recurrir a la palabra *dente* tomada del acusativo latino con diptongación en la /e/ tónica se trenza semánticamente con la expresión italiana *al dente* que significa 'a punto', pero a la vez con *dente*, *diente* en italiano. El juego lingüístico que entrecruza (*dente* > *diente*) es un préstamo lingüístico convencional en el español actual que usa la expresión italiana para hacer referencia a algo o alguien que se encuentra apetecible, "en su punto justo"; lo que potencia el sentido semántico otorgado a Marle y plantea la temática odontológica del texto.

Este particular uso humorístico del lenguaje "en la obra de Fernando Iwasaki es omnipresente" y se erige como una de "las estrategias derrisorias más habituales para burlarse de las capacidades descriptivas, racionales e, incluso, pragmáticas del lenguaje"[10]. Así, entre un registro cómico del lenguaje, especialmente —y es este nuestro foco— a partir de la puesta en juego de diferentes variedades lingüísticas; y un archivo documental del periodo de la Lima inquisitorial, el escritor echa a andar la

larmente se usa sólo con una acepción: 'conjunto de ropa para un bebé' (uso coloquial), pero especialmente se utiliza también como variante diafásica en tanto tecnolecto de la arqueología para hacer referencia al conjunto de objetos colocados con el cuerpo de los muertos en su tumba.

[9] Recordemos que todos los libros de ficción de Iwasaki contienen una dedicatoria a Marle, su esposa. Para ahondar la cuestión de los juegos lingüísticos en los títulos de los libros del autor y su/s sentido/s, véase el artículo de Castany Prado (2015), *op. cit.*, p. 3.

[10] Castany Prado (2015), *op. cit.*, p. 380.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 119-144

trama de sus *inquisiciones* reelaborando no solamente los procesos inquisitoriales "reales" de los que se sirve para ficcionalizar la Historia o historizar la ficción, sino para reflexionar con socarrona ironía sobre los imaginarios construidos en torno a la sexualidad en el periodo colonial. En un sentido más específico, nos invita a pensar la manera en que tales procesos inquisitoriales revelan un potencial transgresivo consustancial a los preceptos religiosos que los generaron salvando la imagen de Lima "como limpia ciudad perfumada de magnolias", habitada por una "población entregada a los rezos y a los cilicios"[11]. Para llevar a puerto tal empresa qué mejor que hacerlo "desde sus propios sedimentos religiosos, redimiendo de la incuria a una singular floresta de monjas, confesores, beatas, heterodoxos, exorcistas e inquisidores, para regalo de arrechos y escándalo de necios"[12]. Efectivamente, *Inquisiciones pervanas* es un libro (en nuestra edición)[13] compuesto por 17 relatos que versan sobre diferentes procesos inquisitoriales en la Lima colonial, principalmente de los siglos XVI y XVII. Fernando Iwasaki Cauti los escribe basándose en las fuentes que empleó para una tesis doctoral en Historia sobre *Lo maravilloso y lo imaginario en Lima Colonial*[14]. El origen documental de esta elucubración literaria se hace evidente en la sección «Notas» hacia el final del libro en la que el autor señala el archivo histórico donde se encuentra el proceso al que hace alusión e incluso el número de legajo[15]. Aunque lo más jugoso de estos procesos es que convocan situaciones íntimas relacionadas con la sexualidad de los procesados: monjas libertinas, sacerdotes sodomitas o lujuriosos, beatas o señoras de alcurnia incontinentes, en fin, toda una mitología no oficial de la Lima colonial —para decirlo con Iwasaki— que está más próxima al imaginario universal de Lima en tanto "voluptuosa ciudad de mujeres fatales e inercias siniestras"[16] que

[11] Iwasaki (2007), *op. cit.,* p. 19.

[12] *Idem.*

[13] Hacemos esta salvedad porque las distintas ediciones varían en la cantidad de relatos. Con respecto a esto también bromea el autor, por eso la llama "edición definitiva".

[14] "Descubrí estos procesos investigando para una tesis doctoral que nunca presenté, aunque entonces me pareció que carecían de toda importancia histórica" (p. 119, en «Abjuración final»).

[15] La mayor parte provienen de los Anales de la Inquisición de Lima.

[16] Idea que no es ajena al propio Iwasaki, quien bien recuerda cómo ciertas literaturas extranjeras vehiculizaron esta construcción de *otra* Lima. Él mismo se sorprende de la imagen que existe de su ciudad en el imaginario extranjero, trayendo a colación ciertos textos de Henry James (*Watch and Ward*, en el que "el

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 119-144

la capital "pacata" y "pudibuda", "cucufata" y "santurrona" que se pretende sostener desde el imaginario del conservadurismo nacional. Tanto los epígrafes con los que se abre el libro (Archipreste de Hita, coplas populares y versos de Chabuca Granda) y el título mismo iluminan este asunto, pues como salta a la vista desde la tapa (grabado), el autor opta por el desvarío, por la sugerencia de una relación religiosa, cuando menos sensualizada[17].

Como es posible observar ya desde el título, *Inquisiciones pervanas*[18], la referencia literaria a Ricardo Palma y sus *Tradiciones pervanas* es evidente; noticia que se entrelaza con otra referencia de tipo lingüística: el uso diacrónico de la grafía latina *-v-* en lugar de la *-u-* del castellano moderno. De este modo el autor guarda en el título la letra *u* en su variante inicial del alfabeto latino (*v*) recuperando su evolución histórica a fin de emular, con este recurso, el carácter también histórico que pretende impregnarle a sus relatos. El juego con el uso diacrónico que hace de la grafía va a repetirlo tanto a nivel icónico[19] como en el subtítulo: "*En forma breve de los negocios, artes y donosvras las artes el demonio inficiona en mientes de incautos y mamacallos*" (cubierta).

Para embeber sus textos en el periodo histórico que les sirve de marco, Iwasaki echa mano a todas las variantes lingüísticas posibles que le permitan rememorar aquel contexto. Esto es muy claro en el subtítulo: "En forma breve de los negocios, ar-

joven protagonista se enamora de una dulce limeña de ojos avellanados"), Conan Doyle (en *El vampiro de Sussex*, Sherlock Holmes persigue a una "refinada y sensual asesina peruana") y H. P. Lovecraft (que ubica en la biblioteca de la Universidad de San Marcos uno de los ejemplares de su mítico, "apócrifo y terrible" *Necronomicón*).

[17] Aún más elocuente resulta la portada elegida para la edición de 1994 (Renacimiento): "Detalle de la serie de la Procesión del Corpus en Cuzco por Diego Quispe Tito (s. XVIII)": en ella se presenta el paso de una cofradía muy colorida en la que el clima esperable de recogimiento se opone a la presencia de un loro con una flor en el pico o a la actitud de uno de los feligreses, que ríe mirando al espectador/lector mientras guiña un ojo.

[18] El texto recupera la grafía de la -v- en lugar de la -u-. El juego a nivel diacrónico de la lengua castellana es, a nuestro juicio, uno de los pilares de la construcción del texto que no ha sido señalado específicamente por la crítica, subrayando siempre el tono de jugueteo lingüístico propuesto por Iwasaki. Por otro lado, es interesante constatar el entroncamiento literario con las *Inquisiciones* de Borges y su concepción de la ficción histórica junto a las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, referencias vertebrales y evidentes en el libro, tal como en muchas ocasiones el mismo autor ha reconocido.

[19] La tapa evoca la pintura bizantina en trazos, colores y temática religiosa.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 119-144

tes y donos*v*ras el demonio inficiona mientes de incautos y mamacallos". Observemos con detenimiento este largo subtítulo. En primer lugar, se patentiza la intención de inscribir el libro en el formato lingüístico propio de la escritura de textos medievales a partir de esos dilatados subtítulos que funcionaban a modo de resumen argumental. Por otro lado, nuevamente el empleo semántico de ciertas palabras, como *negocios*, hacen referencia más a su significado patrimonial que inmediato. En este caso *negocio* debe entenderse sobre todo como "[u]tilidad o interés que se logra en lo que se trata o pretende"[20], más que como *business*, significado con gran connotación económica. Lo mismo ocurre con *arte*, destreza, en este contexto, y no manifestación artística.

El término "donos**v**ras" es más complejo en su juego. Se trata de un uso sociodialectal culto entrecruzado con la emulación de la grafía latina *-v-*, como ya hemos señalado, reafirmando así el tono erudito e histórico que franquea el texto, ya que estamos frente a la elección de un latinismo: *donosura*, que proviene de *donoso*, del latín DONŌSUS, de DONUM, 'don'. Como explica Pharies[21], el sufijo español de adjetivos abstractos o de *nomina qualitatis* muchas veces debe su génesis a un análisis erróneo de ciertos sustantivos latinos en –TŪRA derivados de verbos (MIXTŪRA 'acción de mezclar' < MISCĒRE 'mezclar'). Cuando en español antiguo palabras como *derechura* 'doctrina' y *estrechura* 'lugar estrecho' se asocian no con sus étimos *DĪREC- TŪRA* y *STRIC- TŪRA*, sino con los adjetivos correspondientes *derecho* (< DĪRECTU) y *estrecho* (STRICTU), se ven sometidos a un reanálisis como *derech-ura y estre-chura*. Esta asociación entre sustantivo y adjetivo sirve luego de modelo para toda una serie de derivaciones cuyas bases no son verbales, como *alt-ura* 'lugar alto', *locura* 'acción loca'. Más tarde, los derivados en *–ura* dejan de denotar cosas dotadas de la cualidad y empiezan a denotar la cualidad misma: *altura* 'cualidad de alto', *locura* 'cualidad de loco'. Es de prever que *donosura* siguió este camino, así, *donosura* pasó a significar 'cualidad de donoso' (gracioso), sentido que amplifica el cariz ocurrente del texto al jugar con el arcaísmo para sugerir al lector el contexto histórico y provocar gracia. El modelar el lenguaje desde un registro diacrónico permite al autor provocar el humor hasta con el término *mientes*, que en el contexto significa 'mente' pero que aparece diptongado cuando

[20] DRAE digital.

[21] Pharies, David: *Breve historia de la lengua española*. Chicago: University of Chicago Press: 2007, p. 188.

nunca lo hizo, pues *mente* proviene del latín MENS, MENTIS; y es aquí justamente donde aflora una de las principales peculiaridades de la escritura de Iwasaki: el humor lingüístico tal como la mayor cantidad de críticos han explicado, pero que nosotros pretendemos afinar demostrando que no sólo juguetea con el lenguaje cotidiano, sino con un uso verdaderamente erudito del mismo[22]. El supuesto diptongo en una variante diacrónica *mente*[23] (siglos XV-XVI) que se entrecruza con la semántica de un verbo MENTĪRI > *mentir*, verbo que si diptonga y debilita en su conjugación, hace aflorar lo jocoso. Tal estratagema lingüística genera un sentido que será el hilo conductor de los relatos: *cómo el "demonio" inficiona (Del lat.* INFECTĬO, -ŌNIS*) las mentes —con mientes (mentiras)— a incautos y mamacallos*. Estos últimos dos adjetivos también guardan su lógica argumental: el latinismo *incautos* (del lat. INCAUTUS) corresponde a un registro culto, pero frecuente, mientras que *mamacallos*[24] sería más bien una variante coloquial que está cayendo en desuso y que por eso mismo podría estar evolucionando a variante culta. Esta serie de contradicciones estimula lo que Bajtín denominó "zona de la risa"[25], es decir, esa zona de contacto entre elementos contrapuestos y, al parecer, incompatibles que se unen a través de una lógica estructural. En este caso, esa lógica son las variedades lingüísticas que se solapan: este uso de diferentes variedades diastráticas, diafásicas y diacrónicas apela a una intención mimetizadora de léxico y estilo. De ahí que desde la tapa (título, subtítulo e iconografía), los cuentos que seguirán se prefiguren como cruces de épocas, códigos y valores.

Dejando atrás la tapa del libro, vamos a situarnos ahora en la página 8 que el autor incluye a modo de *portada* después del índice, pues la portada "real" del libro corresponde a la de la segunda página y no presenta ninguna alteración de tipo estructural ni lingüístico, mientras que la que el autor nos propone como "su portada", sí. Desde la diagramación en la página

[22] En el sentido que su escritura hace gala de un acervo histórico, literario, sociológico muy potente. Las citas y remembranzas de textos especializados son permanentes.

[23] Según Ralph Penny, *ment*e es un latinismo adoptado definitivamente por el español en el siglo XV. Penny, Ralph: *Gramática histórica del español*. Barcelona: Ariel Lingüística, 2001, p. 234.

[24] Variante coloquial de *mamarracho* que proviene del árabe *muharrig,* 'bufón o payaso', y que evolucionó al árabe hispano como *muharràg/muharrìg*: cf. el diccionario de etimologías de Corominas.

[25] Bajtín, Mijaíl: «Rabelais y Gogol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa», *Revista de Occidente*, 90 (noviembre 1988), pp. 47-62.

hasta el uso de determinadas tipografías y grafías emulan intencionadamente el estilo de siglos pasados. El uso de la preposición "por" antepuesta al nombre del autor corresponde a una codificación textual que se mantuvo hasta el siglo XVII y que hoy sólo permanece en formatos como las tesis doctorales. La descripción de títulos del autor también corresponde a una hechura más bien medieval, aunque constatamos que la variedad diacrónica funciona como un mero ejercicio literario, pues el uso de la *v* en lugar de la vocal cerrada y posterior *u* es antojadizo y no diacrónico[26] con una mera voluntad emulativa. Este procedimiento se reconoce también en el uso de la numeración romana para colocar el año de edición, formato en desuso ya en la industria editorial del siglo XV; y en la recurrencia a palabras con una gran carga semántica en los siglos XV y XVI, como *ultramar*[27].

Volviendo a los argumentos, los cuentos están franqueados por las relaciones de tipo eróticas, de poder y de prohibiciones que se dan entre hombres y mujeres de la Iglesia y los ciudadanos comunes de la Lima colonial. Para adentrar al lector en la cuestión, Iwasaki recupera en el inicio del libro la cita de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita:

> Como dize Aristóteles, cosa es verdadera,
> El mundo por dos cosas trabaja: la primera
> Por aver mantenençia; la otra cosa era
> Por aver juntamiento con hembra plazentera.

[26] En el texto se sustituye simplemente la grafía de la letra *u* por la *v* de manera totalmente libre; pues si bien contamos con documentos americanos de los siglos XV y XVI en los que se alternaba su uso, en realidad ya en el español áurico la problemática con la grafía *v* era de tipo fonética y en relación al fonema consonántico oclusivo sonoro bilabial /b/. Sabemos que ya en la Edad Media, los fonemas /b/ y /ß/ existían de forma perfectamente diferenciada en situación intervocálica y, menos claramente, en situación inicial. Según Alarcos Llorach, esa distinción se mantendría hasta el siglo XV, luego se va consolidando la desaparición de la distinción /b/ - /v/ que se neutraliza en /b/ ya durante el siglo XVI. Por estas razones la alternancia gráfica en documentos de la época se relaciona más bien con la oposición consonántica /b/ - /v/ que con el fonema vocálico /u/ del latín (v). Recordemos que ya Antonio de Nebrija defendió en 1492 la necesidad de distinguir en la escritura la vocal *u* de la consonante *v*, lo que —al decir de Alarcos Llorach— ya estaba consolidado en el siglo XVI.

[27] En la época de las colonias se usaba esta palabra para denominar los territorios de América. En el libro de Iwasaki la ecuación se da a la inversa: pues ahora, para el escritor *los títulos de ultramar* son los españoles.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 119-144

Tal como ya fue señalado, en el «Exordio», el autor se rebela contra una imagen de la Lima colonial que aún pervive en el imaginario colectivo peruano, y que encuentra en Santa Rosa de Lima su símbolo más fiel: una ciudad santa, tranquila, calma y en exceso escrupulosa. Frente a esta imagen, los relatos de *Inquisiciones pervanas* pretenden sugerir una visión más hedonista, erótica, convulsa, desenfrenada y malsana, cuya representante más leal sería otra figura femenina: María Micaela Villegas (la Perricholi), una actriz y cantante limeña, de vida licenciosa y amante del virrey Amat. Esta oposición Santa Rosa/Perricholi tensa las ficciones que se materializan tanto a nivel ideológico como a nivel retórico: religiosidad/santidad vs. paganismo-lujuria.

Es notable en la escritura el excelente conocimiento y manejo de las estructuras retóricas clásicas del discurso: en su "exordio" la alusión a un imaginario religioso que pretende combatir es manifiesta, evocando a grandes rasgos el marco de la temática a tratar o las circunstancias que la rodean. Este uso de la retórica clásica —que se continúa en el colofón— revela que estamos ante un narrador de estilo culto, cómodo en las aguas de la lingüística histórica, la retórica, la historia y la literatura. Desde «Las apariciones del 'Armado'» hasta «El pie de Lucía del Espíritu Santo», los relatos descubren una construcción textual muy similar en la que opera la polifonía en sus diferentes formas. Los cuentos se inician con una cita de autoridad que sentencia algo referido al proceso inquisitorial que ocupará el relato[28]. Posteriormente se expone el proceso con sus connotaciones sexuales y de ahí en adelante la narración avanza gracias a dos estrategias: la narración ficcional de la historia del procesado y la cita de fragmentos de las actas del proceso:

> Advierte San Bernardo en su sermón De Diversis contra el demonio que esparce negras legañas sobre nosotros cada vez que nos invade el sueño, que […] («Las apariciones del 'Armado'», p. 21)
>
> La cuarta cuestión del capítulo uno de la primera parte del Malleus Maleficarum de Kramer y Sprenger lo explica muy claramente: […] («El confesor de señoras», p. 31)
>
> Fray Luis de Granada proponía en su Libro De la Oración y Meditación una serie de posibilidades para revivir el Vía Crucis y… («Inés, La voladora», p. 49)

[28] Muchas veces veraz y muchas otras fabulada, a la manera borgeana.

Basten estos ejemplos para clarificar cómo el narrador recurre a la cita de autoridad para abrir cada historia. Este empleo retórico comulga con el sustrato ideológico de los relatos, que recala el imaginario social de Lima en la Colonia desde dos órdenes: el moral-religioso (identificado con la Iglesia y la Inquisición) y el profano (identificado con el pueblo y lo libertino[29]). Este universo en conflicto de valores se cristaliza en la construcción retórica a partir de las variedades lingüísticas a las que se recurre. Así, siempre que se habla de/desde la Iglesia se emplean voces en latín: citas de libros —*Tractatus de Hereticis et Sortilegiis*[30] o *Malleus Maleficarum*[31]—, citas de frases enteras como la célebre frase de Torquemada: "cum nulum hic mortis periculum timeatur"[32], o de oraciones: "*Dominus dedit, Dominus abstuli, sit nomen Domini benedictus*". El latín en tanto uso lingüístico particular y reducido en el ámbito limeño de entonces y el campo léxico de la religión como variante diafásica (vírgenes, santos, sacerdotes, pecado, milagro, oración, rezo, penitencia, cilicio) pretende representar en este caso no sólo la autoridad inquisitorial de la época sino un orden anquilosado en valores asociados con la beatitud, la fidelidad, el puritanismo y la castidad, que estos textos pretenden socavar. Ahora bien, ¿cómo lo hacen? ¿Cómo minar esa imagen de un mundo religioso casto y

[29] Decimos "libertino" en el sentido trabajado y propuesto por Bernard Castany Prado como una de las principales características de la obra del autor: "El libertino identitario de Iwasaki hereda muchos elementos del libertino de los siglos XVII y XVIII fundamentalmente, una epistemología escéptica, una física materialista y una ética hedonista" […] "Recordemos que también el libertinismo religioso del siglo XVII vio en el humor una vía de liberación y sanación, conectada directamente con la ética hedonista, que defienden los libertinos de todas las épocas, y que consiste, simplemente, en la maximización del balance entre placeres y displaceres, siendo la tristeza, amargura, rabia o vergüenza displaceres que el humor desactivaría", *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 39 (2016), p. 192.

[30] Es un tratado sobre exorcismo y brujería publicado en 1536 por el sacerdote y jurista italiano Paulus Grillandus. El libro, basado esencialmente en su experiencia como inquisidor, se convirtió en un texto estándar en la brujería y la demonología de la época.

[31] El *Malleus Maleficarum* (del latín: 'Martillo de las Brujas') es el tratado más importante que se haya publicado en el contexto de la persecución de brujas y la histeria brujeril del Renacimiento. La primera edición fue alemana en 1486, pero le siguieron docenas por toda Europa. Para ahondar, véase Rob-Santer, Carmen: «Le *Malleus Maleficarum* à la lumière de l'historiographie: un *Kulturkampf*?», *Médiévales*, XLIV, 1 (printemps 2003), pp. 155-172.

[32] "Aquí nadie teme a la peligrosa muerte", en *Ternario sacramental* (1575), Valencia.

puro en la Lima colonial? Justamente desde su propio lenguaje, desde sus propios textos. Es por ello por lo que Iwasaki se sirve de los documentos inquisitoriales de la Iglesia para montar la ficción.

Vistos con nuestros ojos, los procesos transcritos aparecen como delirantes, irrisorios e incluso ofensivos (damas que vuelan, la mujer como objeto sexual, hombres con falos kilométricos, el color de la piel como determinante de la homosexualidad, personas santas porque huelen a santo, o el adulterio inducido por el hijo de Dios), y es, precisamente, merced a ese espacio de "extrañeza" presente en los procesos que la posibilidad ficcional se cuela y genera el distanciamiento necesario para provocar la sospecha —en términos foucaultianos— de que otra Lima existía más allá de la de Santa Rosa de Lima. «El que huyó de Dios», por ejemplo, es un relato que cuenta cómo un clérigo abandona su vida espiritual para convertirse en un corregidor que se aprovecha de los indios. Un día, creyendo morir, el corregidor deja caer de entre sus ropas una carta en la que confiesa su amancebamiento y solicita ser enterrado con su hábito de dominico. Finalmente, no muere y es llevado ante el Tribunal de la Inquisición para ser juzgado. El documento citado corresponde a este proceso:

> Estando en la noble **ç**iudad de Quito este declarante tomó por nombre el de sus parientes maternos y se ca**ss**ó con mu**g**er, Doña Blanca de Guzmán, difunta, con quien tuvo una hija, no**ui****ç**ia en el con**u**ento de la Encarnación de la dicha **ç**iudad. **Y**ten más, di**x**o que hará seis años soli**ç**itò la pla**ç**a de teniente de corregidor de la villa de Paranicochas y que desde entonces reside en dicha villa, donde se volvió a ca**ss**ar con Doña Gerónima de Orozco. **Yt**en más, juró por la Santí**ss**ima Cruz que a nadie di**x**o que era religioso porque nadie se lo preguntó. Asimismo [sic] declaró que no se considera mentiroso ni blasfemo, porque a nadie di**x**o lo contrario y porque Nº Sº JesúsXº siempre supo que su cora**ç**on y su entendimiento pertene**ç**ían al siglo. (p. 84)[33]

La intercalación de un documento histórico (el folio) sirve de refuerzo para el carácter de veracidad que el autor pretende transmitir en estas narraciones. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la tapa, subtítulo y portada, se observa a lo largo del libro una continuidad con respecto a los fenómenos de

[33] La referencia a este proceso data del 1660 aproximadamente y pertenece a la nota 12 de la página 115.

variación gráfica, gramatical y morfosintáctica, lo cual nos hace confiar en que estamos ante documentos oficiales —por ende, históricos— y no ante la voluntad de emulación lingüística como ocurría anteriormente.

En el fragmento citado distinguimos un sistema ya definido, el uso de *ç*, pues las consonantes *ç* y *z* pasan a ser el fonema interdental con pronunciación equivalente a /ts/) que se escribirá *ç* durante el siglo XVI e inicios del XVII; se observa aún que no se funden en un único fonema la /z/ sonora y /s/ sorda; lo que provoca también una gran vacilación ortográfica entre *c*, *ç* y *z*. Las variaciones fonéticas que representaban *x*, *g*, *j* también están presentes, variaciones que más tarde se solucionaron en favor del sonido velar fricativo sordo que en el siglo XVII pasa a tener la pronunciación y grafía actuales de *g* y de *j*. Asimismo se nota la existencia de la vocal cerrada anterior redondeada /y/, cuyo uso recién la Real Academia Española de la Lengua separa en 1726 al distinguir las íes (antiguas íes latinas) y las yes (antiguas íes griegas): decidió que sólo la *i* se usase como vocal. Por eso varias veces leemos a lo largo del libro *Yglesia* en lugar de *Iglesia* o *yndecencia* por *indecencia*. Por último, un fenómeno se repite constantemente: la alternancia *u/v* (*conuento* por *convento*, *selua* por *selva*, *huuiese* por *huviese*, *euangélica* por *evangélica*).

En cuanto a la morfología se perciben ya los tiempos compuestos de los verbos claramente formados con el auxiliar *haber*, aunque en tres ocasiones en el libro se utiliza el verbo *haber* en su sentido de posesión. Por otro lado, en función de la fecha de cada proceso podemos encontrar pronombres pospuestos como "*Hase averiguado por el dicho y deposición de Doña Beatriz*" (p. 28).

El transcribir fragmentos completos imitando las grafías antiguas (y que ya no tienen valor fonológico) como hemos dicho, por un lado, tamiza el relato con cierto aire de historicidad y por el otro, crea una tensión entre el carácter oficial/histórico de esos documentos y el carácter ficcional del relato total (en contenido y forma). El lenguaje latinizante, erudito e institucional que alude a lo púdico y eclesiástico contrasta de sobremanera con ese otro uso también latinizante, pero al servicio de lo coloquial y lo lujurioso, lo bajo, en términos bajtinianos[34]. Esta dis-

[34] Bajtín nos explica que las visiones populares de lo corporal en la Edad Media conectaban el cuerpo con lo *bajo, lo inferior, la tierra*. Dentro del cuerpo también el teórico ruso percibía imágenes topográficas. Si la palabra se localizaba en la boca y en el pensamiento, es decir, en la cabeza, en lo alto y elevado, estamos entonces en el lugar idóneo para ubicar lo *espiritual*. Por el contrario, el

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 119-144

cordancia provoca humor y denuncia el doble juego de moralidades en Lima:

> *Las arrepentidas mujeres deseaban reconciliarse con el Señor y le contaban al buen padre Luis López "sus deshonestidades" para saber si lo que hacían también era agradable para el Altísimo. Así, el superficial* coïtus in ore vulvae *casi no era pecado, mientras que el trasero* more ferrarum *oscurecía el alma e irritaba a Nuestra Señora porque la boca era para rezar, y todas las que practicasen el nefando* paedicatio *no entrarían jamás al Reino de los cielos. Sin embargo, Lima era una ciudad tan rica que de todas partes arribaban forasteros con sus dineros, vicios y costumbres, y entonces los mercaderes de Santiago de la Habana difundieron el perverso "cubano" (*coïtus inter mammas*) y los azogueros de Nueva España introdujeron el complicado "sesenta y nueve" (*irrumatio*), ambos odiosos y repugnantes a la Santa Madre Iglesia.* (p. 33)[35]

La presencia en este fragmento de variedades lingüísticas está totalmente al servicio del humor sicalíptico. El hilo semántico del fragmento son las diferentes posibilidades corporales en las relaciones sexuales[36]. En el texto, el uso del latín pierde todo su halo de oficialidad y sacralidad por ser, en primer lugar, una variante artificial e inexistente, una simple fabulación[37], una apariencia erudita que hace referencia a un registro vulgar como es el caso de *inter mammas*; y, en segundo lugar, por cohabitar sintagmáticamente con un registro diacrónico actual y ramplón perteneciente a la jerga de la sexualidad: cubano y sesenta y nueve.

La percepción de las variedades lingüísticas y sus distorsiones o reinserciones en un contexto erótico encubierto permiten a estas *Inquisiciones* ganarse el adjetivo que las caracteriza: *pervanas*, en donde el gentilicio incorpora una nueva connotación gracias al uso de la variedad diacrónica *v*/*u* y al entrecruzamiento por cercanía fonética con otra palabra clave: per**v**ersión.

---

vientre, el trasero y los genitales nos hacen pensar en las actividades que se generan en la esfera de lo *inferior* que se aproxima a lo *terrenal*.

[35] En «*El confesor de Señoras*». Redondas nuestras.

[36] Lo que Mijail Bajtín ubicaría dentro de "lo inferior corporal". Ver nota 34.

[37] Con excepción de *irrumatio* y *paedicatio*.

DE LO PERVERSO Y LO DIVERSO: CONSTELACIONES DE LA SEXUALIDAD

El ánimo de Iwasaki de desmontar la imagen "santurrona" de Lima desde una pléyade de sujetos deseantes adscribe en cierta medida al paradigma de Lima como la ciudad-mujer por excelencia en la literatura latinoamericana, tal como bien lo recordara Eva María Valero:

> La ciudad del boato, donde la limeña derrocha gracia y belleza tras el insinuante y, a la vez recatado ropaje de saya y manto, continúa creciendo a lo largo de los siglos XVI y XVII en arcos y bóvedas de iglesias que marcan los caminos de avance y crecimiento urbano, y que, por otra parte, imprimen ese aspecto monacal y beato que tanto contrasta con la frivolidad y el sensualismo de la considerada mujer-ciudad por excelencia.[38]

En esta tradición, *Inquisiones pervanas* viene a beber de la propia agua de la fuente (los archivos inquisitoriales y las tradiciones de Palma) para mostrar no sólo como Bernard Castany ha explicado "la promiscuidad, mestizaje y el desorden que se daban cita en la Lima colonial"[39], sino cómo lo testificado guarda una eficacia a futuro que contiene todas las Limas posibles. Es decir, los archivos a los que recurre el autor sin que el lector sepa si se los inventa, o tal como sabremos en el colofón, existen verdaderamente, permiten hacer de lo contado un elemento con el que elaborar algo nuevo. Es literalmente un acto de reciclaje que, por un lado, valora la función histórica del archivo en su acepción primera: "Conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades"[40]; y por el otro, expone las fisuras y contradicciones del propio ente archivador.

La asociación entre los procesos del Santo Oficio colonial y lo potencialmente delirante de cada uno de ellos toma un cariz relevante si atendemos al contexto netamente sexual al que aluden. En él, la paradoja reside en que de cada uno de los culpados se reducían a seres despreciados, útiles sólo "por la manera en que podían contribuir al espectáculo de redención que supervisaba el Santo Oficio, sea con admitir su propia culpa y

[38] Valero (2003), *op. cit.*, p. 28.
[39] Castany Prado (2015), *op. cit.*, p. 383.
[40] DRAE digital, s.v. *archivo*.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 119-144

dilatar a otros/as, sea con su participación corporal en un auto de fe, vestidos de penitente"[41]. Esto no hace más que indicar, en el sentido que agudamente observara Teodoro Hampe Martínez, que la imagen pública de la religión, los religiosos y los devotos durante la colonia se articulaba sobre todo con el valor de castidad y el consecuente "control de las pulsiones sexuales"[42]. De allí que Iwasaki ironice sobre el hecho de que el afán inquisitorial por redimir al descarriado del deseo carnal denote más la impronta de la carne a reprender que la de la caridad y piedad espiritual. El andamiaje retórico del libro nos invita a narraciones que retoman un procesamiento, vislumbrando en ellos la fuerza transgresora propulsada desde los marcos religiosos mismos. Así, las prácticas íntimas expuestas (orgia, sodomía, violación, fornicación, felación, excreción, adulterio, etc.) se justifican a partir de la trama de una imaginería religiosa que se encontraba bajo la influencia de lecturas y preceptos piadosos, vidas de santos, de reliquias, de milagros y de extremismos místicos[43]. De este modo, por ejemplo, en la primera narración, «Las apariciones del 'Armado'», la concupiscencia de María Pizarro, quien copula con cinco sacerdotes a "instancias de Armado", es tratada según las convenciones de la *aparición* demoníaca:

> *la noche que tiene dicho que le dio el pasmo, estando en su cama, vio entrar al dicho demonio en calças y em jubón, y así como venia se echó con ella. Y ella lo había sentido y lo besaba y lo abrazaba y sentía que tenía parte con ella como suele tener un hombre con una mujer.*[44] (p. 21)

Se juega así con la idea de unión corporal, comunión y deseo en un registro cómico que convierte en fantoche al diablo ataviado de "*calças y em jubón*". El universo religioso profesado a través de posesiones, exorcismos, confesiones, apostasías, revelaciones, bulas, penitencia y misterios, da paso en la escritura de Iwasaki a la carnalidad de los sujetos deseantes. Bajo la inte-

[41] Schlau, Stacey: «El cuerpo femenino y la inquisición colonial: dos casos ejemplares», *PROHAL Monográfico, Revista Programa de Historia de América Latina,* I (2008), p. 3.

[42] Hampe Martínez, Teodoro: «Inquisición y sociedad en el Perú colonial (1570-1820): una lectura crítica de la bibliografía reciente», *Histórica*, XIX, 1 (julio 1995), pp. 1-28, citamos p. 14.

[43] *Ibid.*, p. 56.

[44] Cursiva en el texto para marcar las citas de los juicios. De allí que nosotros al transcribir estas citas respetaremos su cursiva.

rrogación atenta del Santo Oficio, María Pizarro se autorretrata como una santa que mantiene coloquios con un ángel (Armado) quien le anuncia la liberación del Perú a manos de los indios y los negros. O, para ir más allá en el orden de las apariciones, se relata la lascivia de Juan Ignacio de Atienza en «El soñador pecaminoso» atribuyendo los innumerables apareamientos de este "sevillano de rico linaje" al engendramiento "per noctámbulos", es decir, a la manera en que el hijo de Dios fue engendrado, o sea, en sueños:

> *porque la concepción se ajusta y concierta mientras la madre sueña, como soñó María Santísima que el ángel le anunciaba el nascimiento de Nuestro Senior Jesucristo, mientras la materia prolífica de Dios Padre penetraba espiritualmente en su seno*. (p. 73)

El humor en este caso parodia evidentemente la explicación mística del nacimiento de Jesús revelándose como oportunidad discursiva para el disparate sobre el cual este reo edifica su defensa por fornicación. Algo similar ocurre en «En olor de la santidad» donde se traba con la tan argüida relación entre cuerpos incorruptos y santidad:

> Para que la Iglesia pueda canonizar a los santos y a otros santos varones que consagrados al Creador abandonan el siglo y el mundanal ruido aplastando la cabeza de la serpiente, Dios Nuestro Senior ha querido que [sic] en sus cuerpos, una vez muertos resplandezcan prodigios y milagros como la agilidad y el movimiento o la blandura y el buen olor, pues solo se pudren, se corrompen o entumecen y apestan aquellos que no son dignos de entrar derechamente al Paraíso sin padecer en el Purgatorio. (p. 59)

A través del paralelo entre el "miembro viril" del padre Pan y Agua (que ya cadáver no cesaba de estar erecto) y las referencias a la incorruptibilidad de los cuerpos de los santos[45] que la Iglesia católica, entre otras, ha considerado tradicionalmente como uno de los signos de reconocimiento de santos y beatos, se renueva el juego intertextual entre doctrina católica y materia

[45] A título de referencia, citamos aquí una de las ideas principales sostenidas por Fernando Iwasaki en su tesis doctoral sobre *Lo maravilloso y lo imaginario en Lima colonial, siglo XVII*. Universidad de Sevilla, 2015: "gracias a sus 38 figuras de santidad Lima tuvo que ser la ciudad del siglo XVII con más reliquias de santos por habitante" (p. 348).

corporal. Esta relación opera en la mayoría de los acusados cuando explican sus prácticas "amorales" por medio de lecturas, iconografías y tradiciones provenientes del dogma católico descubriendo la contingencia de la religiosidad misma cuyo poder crítico y/o transgresivo radicaría precisamente en su propia lógica. Los relatos, a fin de cuentas, se presentan como narraciones íntimas de eventos históricos de la Lima colonial que se articulan alrededor de una regularidad principal: conjugar fórmulas de la Iglesia con inscripciones (figuras, relatos, lengua y lenguaje) del deseo sexual, en el marco, desde luego, de prescripciones sexuales características de la época. Baste aquí recordar —tal como da cuenta la extensa bibliografía con la que hoy contamos sobre experiencias del sexo durante el periodo de la colonia— que la sexualidad fue una de las prácticas corporales más controladas por las instituciones del poder colonial; tanto la administración política como la Iglesia determinaban qué prácticas sexuales se podían realizar y cuáles se debían evitar en los siglos XVI y XVII para ser aprobado en la resplandeciente sociedad limeña colonial. Alrededor de las prácticas y representaciones derivadas de la sexualidad se trenzó un cerco biopolítico que encauzaba las pulsiones del deseo impulsando o cohibiendo a los individuos a aceptar o censurar ciertas conductas; sin embargo —a las claras está— la relación entre pauta y conducta no siempre se mantuvo ni fue homogénea para todos los grupos sociales; al contrario, las prácticas tendían a circular por caminos diversos a los diseñados por las normas establecidas, y a cada grupo social se le permitían y atribuían prácticas sexuales diversas[46].

El caso de «Cuando el que no tiene inga se busca un mandinga/ Sobre el pecado nefando en Lima» expone otra de las miserias del periodo inscribiendo el cuerpo en tanto "residuo biopolítico" —para decirlo con Foucault[47]—. El cuerpo del protagonista Andrés Cupi se juega en virtud de su emplazamiento social en la doctrina evangélica del Nuevo Mundo:

[46] El volumen *La inquisición en Hispanoamérica*, coordinado por Abelardo Levaggi, cuenta con minuciosos artículos que detallan estas cuestiones, tales como la bigamia (Torres Aguilar), la solicitación (Carvacho), el adulterio (Torquemada Sánchez), etc.

[47] Véase Brandimarte, Rénata/ Chiantera, Patricia/ Di Vittorio, Pierangelo/ Marzocca, Ottavio/ Romano, Onofrio/ Russo, Andréa/ Simone, Anna: *Lexique du biopolitique. Les pouvoirs sur la vie*. Ramonville Saint-Agne: Érès, 2009.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 119-144

> Sin embargo, el autor de la *Discriçon de Lima* no mencionó a los macizos y robustos africanos que llegaron al Perú como esclavos. ¿Pensaría que los negros no eran hombres tal como creía el santo padre Bartolomé de las Casas? Tomás de Aquino estableció que el hombre era la suma de cuerpo y alma, y aunque algunas autoridades civiles y eclesiásticas de Lima dudaron acerca de la existencia del alma inmortal de los negros, un documento de 1590 revela que en cambio no tuvieron duda ninguna sobre la solidez de sus cuerpos […] Empero, el negro fue siempre asociado con el demonio por la Santa Madre Iglesia, quien no era feo por negro sino más por Diablo. (pp. 43-44)

Es evidente que Andrés Cupi en este contexto se hace visible en su anomalía, su ser *contra natura*, en relación a la zona en que los derechos, la ciudadanía, la civilidad de la raza negra estaba suspendida respecto al orden jurídico, político y religioso[48]. La vida de Andrés Cupi había sido despojada de valor en el orden colonial, y, por lo tanto, su acusación por "mandinga de nación", es decir, por "haber corrompido con el pecado nefando a otros esclavos de la parroquia" es materia doble para el ejercicio del poder inquisitorial: por negro y por homosexual. Sin embargo, es interesante notar que al estar "naturalmente" *a-fuera* la defensa del acusado no encuentra justificación en las pautas religiosas sino en las sociales y, más particularmente, en los intereses del *statu quo* de la comunión entre Estado e Iglesia:

> Los jueces condenaron al nefando mandinga a la pena del garrote, pero el reo se defendió denunciando a sus cómplices de lubricios: el obispo de Huamanga, el presidente de la Audiencia de Quito, El prior de los dominicos del Cusco, el capitán de las Lanzas y Arcabuces del Virrey, el corregidor de la villa de Potosí, "tres frailes que no se rrecuerda" […] y el propio párroco de Malambo. (p. 45)

[48] Cabe recordar que el negro esclavo también podía ser llevado ante el Tribunal inquisitorial como parte de los bienes confiscados del amo acusado, y como tal era utilizado dentro del tribunal para diferentes ocupaciones, o podía ser vendido para generar dinero y poder solventar los gastos de su amo en la cárcel. Para profundizar: Bowser, Frederick: *El esclavo africano en el Perú colonial (1524-1650)*. México: Siglo XXI, 1997; Rosas Navarro, Ruth Magalli: *Los negros esclavos y el tribunal de la Santa Inquisición en América (1570-1650)*. Madrid, marzo de 2003. Tesis de Máster en Historia Iberoamericana. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En línea.

De allí que el prisionero sea liberado, pues

> [e]l testimonio de Andrés Cupi no sólo involucraba a altos funcionarios de Cristo, sino que echaba por tierra a la Teología Natural, a las Constituciones de la Santa Madre Iglesia y al "buen gouierno de la rrepública". (p. 47)

En estos sórdidos vínculos entre el poder virreinal mundano y el poder eclesiástico se enmarca también «El monedero de Dios» tematizando la gestión patrimonial de la Iglesia en lo concerniente a los diezmos, las primicias, las bulas, los bienes de difuntos, las obras pías y los donativos. Al parecer, el padre Fray Antonio de San Germán, aduciendo "que las ánimas lo visitaban por las noches para que interçediera por ellas" (p. 88), solicitaba pago a sus deudos para que con sus plegarias y revelaciones (más atendidas por Dios que las del vulgo) las elevara al paraíso eterno. La fe católica como moneda de cambio institucionalizada abre paso a la ironía con que el narrador resume la cuestión:

> La denuncia del cajonero Pedro Sánchez provocó una teológica discusión en el seno del Santo Tribunal, pues nadie supo dilucidar dónde había mayor delito: si en vender indulgencias sin bula papal o en cobrar por asiento en la Gloria, como si el Paraíso fuera un vulgar corral de comedias. (p. 88)

Y, como no podía ser de otra manera en estas *Inquisiciones*, la culpa última del embuste económico-eclesiástico, la carga el apetito sexual, pues Fray Antonio es sobreseído al confesar:

> que sus revelaciones eran fingidas y que todos sus embustes y engaños los hizo con achaque de socorrer a mujeres necesitadas que luego le correspondía con "caricias y deleites propios de las deshonestidades de la carne". (p. 89)

Capítulo aparte merecerían las *Inquisiciones* que se fabrican en torno al deseo carnal y la entidad demoníaca engendrando lógicas de "producción" de prácticas que se especifican en relación a pactos, posesiones, apariciones y exorcismos. Un ejercicio radical de la alegoría —en tanto y en cuanto esta figura se ofrece como mecanismo propicio para exponer su enlace arbitrario entre las representaciones y los cuerpos— para *iluminar* los os-

curos designios de Belcebú en la tierra, y sobre todo en los cuerpos de los "simples mortales": María Pizarro[49] fornica con sacerdotes porque está poseída por "mil demonios" y convencida de que a través de este acto se salva su alma y se consuela su carne; el jesuita Luis López[50] copula reiteradamente con las arrepentidas damas que acuden a su confesionario no por excitación propia sino por causa de su semen "en polución":

> La cuarta cuestión del capítulo uno de la primera parte de *Malleus Maleficarum* de Kramer y Sprenger explica muy claramente: el demonio tiene el poder para generar semen y pasarlo de un hombre a otro como quien cambia de recipientes. (p. 32)

Fray Antonio de Ribera aclara haber mantenido relaciones sexuales con hembras porque el mismo diablo se las mandó[51]. El fraile —en tanto hombre del Señor— no dudaba de la existencia del diablo y de las formas en las que éste se presenta, de aquí que se dedicara a esperar a aquellas "embajadoras del infierno" para con su carne redimirlas[52]. Inés de Ubitarte[53] se

[49] En «Las apariciones del Armado».

[50] En «El confesor de señoras».

[51] En «Invocatorium interruptus».

[52] María Jesús Torquemada Sánchez resume perfectamente cómo según el *Malleus maleficarum* eran las mujeres las personas más propensas al ejercicio de las actividades heréticas (pacto de adoración al demonio, brujería, superchería, etc.) porque eran más débiles de cuerpo y de mente; al mismo modo que en ellas el deseo carnal aparece más insaciable. "En el fondo, —continúa Torquemada— no se trataba más que de la plasmación de la filosofía imperante desde la Roma clásica consistente en considerar jurídicamente la *fragilitas* o *imbecillitas sexus*, que se encuentra reflejada no sólo en la legislación y la práctica inquisitorial española, sino en todos los libros jurídicos anteriores a la fundación del Santo Oficio en 1478". Ver Torquemada Sánchez, María Jesús: «Apuntes sobre inquisición y femineidad en la cultura hispánica», *Foro, Nueva Época*, 14 (2011), pp. 101-118, citamos p. 104.

[53] En «Una monja castigadora de demonios». El mismo Fernando Iwasaki Cauti publica un artículo histórico en 1990 en el que estudia a Santa Rosa de Lima inmersa en su ambiente familiar y social y en el contexto del modelo de perfección religiosa difundido en Lima por la literatura mística del Siglo de Oro. Los mismos expedientes sobre los que se basa para tal trabajo son los que dan origen al libro que analizamos en este artículo. Iwasaki Cauti investiga al grupo de "beatas" limeñas —acusadas de alumbradismo— que pertenecieron al círculo más íntimo de Santa Rosa, y entre ellas evidentemente contamos con varias presentes en las *Inquisiciones*: las "beatas" procesadas (auto de fe de 1625) fueron María de Santo Domingo, Inés Velasco, Ana María Pérez, Inés de Ubi-

autoinflige el delito de apostasía, pues tras ser famosa por haber castigado al demonio y haber mantenido largos combates corporales con él (escupitajos, golpes, arañazos), una noche yació con Satanás en su celda al presentarse el íncubo junto a su cama y doblegarla para que "*le entrara su miembro en su natura como hombre a muger*" (p. 54).

En suma, lo que es apreciable en estos relatos es cómo las preceptivas cristianas sobre la representación del mal (Diablo) y el bien (Dios) se reelaboran en la materialidad/carnalidad de los sujetos deseantes dentro de un contexto religioso tan opresivo y a la vez libertino, como fueron los siglos XVI y XVII en Lima[54]. El desplazamiento de la mirada de la Inquisición que nos propone Fernando Iwasaki hacia la imaginería religiosa católica y la manera en que toma literalmente cuerpo en los ingeniosos hombres y mujeres relacionados con la Iglesia desde el humor nos permite quizás, aprehender la sociedad limeña de entonces en materia erótica desde un "presente tolerante y sensato" frente "a un pasado tan ridículo como implacable"[55].

A MODO DE CONCLUSIÓN

A la carne todo al espíritu nada

(Fernando Iwasaki)

El mismo Fray Luis de Granada proponía en su *Libro de la Oración y la Meditación* una serie de conductas para revivir el *Vía Crucis* y acceder a la dimensión unitiva de la contemplación intelectual a través de "asperezas y rigores" como ayunos, azotes, cilicios, disciplinas, coronas de espinas y abstinencia sexual (Iwasaki 2007: 49). Santa Rosa de Lima accedió a estas lecturas junto a un grupo de piadosas mujeres entre las que se encontraba Inés Velasco: una dama sevillana de la alta sociedad

tarte, Isabel de Jesús y Luisa Melgarejo. El autor llama la atención sobre la vinculación de estas mujeres con sus confesores, sus lecturas piadosas y sus modelos gráficos de imaginación. Más tarde, en 1993, Iwasaki retoma la cuestión sugiriendo que tales lecturas, imágenes y representaciones mentales de las mujeres de vida mística debieron evidentemente influir en su concepción general de las cuestiones de la vida. Véase Iwasaki Cauti 1990 y 1993.

[54] Al respecto, sería interesante profundizar los procesos desde un punto de vista estrictamente psicoanalítico, tal como lo hace Ludwig Fineltain en «La naissance de la psychiatrie à la faveur des procès de sorcellerie et de possession diabolique», *Bulletin de psychiatrie*, VII, 1 (agosto 1999).

[55] García Ramos (2007), *op. cit.*, p. 12.

limeña que anunciaba no solamente mantener amenos coloquios con Cristo, sino que llegó a asegurar haber contraído nupcias con él y, por lo tanto, haber disfrutado de los placeres de la carne junto al hijo de Dios. Inés Velasco, apodada "la voladora" describe la ceremonia de casamiento con "Xto" como un acto de amor devoto a la vez que terrenal, pues según ella es Cristo quien se acerca y le dice "Ynés, yo soy tu amado y tu esposo" (p. 51), al mismo tiempo que el cuerpo de ella siente la unión, pues "sus pechos sentían una cossa que pareze no hac[ía] pesso", para finalizar con ambas caras unidas: "Y sentía yo, no imaginariamente, juntar el Señor su rostro con el mío" (p. 52). Mientras tanto, la relación marital despliega el revés de esta retórica erótico-ceremonial: Inés Velasco tenía hechos formalmente votos de castidad con su esposo real. El cuerpo de Inés, casto, despojado de las delicias que alguna vez estuvo destinado a encarnar, simboliza perfectamente aquellos planteamientos dogmáticos de la época acerca de la sexualidad encaminados a la negación de la existencia del deseo. La sociedad cristiana de la colonia —al igual que la occidental— vinculó la sexualidad al pecado, y, por ende, el ejercicio de este pecado se ligaba con la maldad, con Satán y sus tentáculos. La obsesión del Santo Oficio por controlar y corregir tales pulsiones y las derivas consecuentes es el material que *Inquisiciones pervanas* de Fernando Iwasaki pone en el centro de su reflexión sirviéndose del propio lenguaje y doctrina eclesiástica para iluminar las fisuras del discurso coercitivo mismo de la época. Usar el lenguaje en su diversidad (variedades lingüísticas) para decir la carnalidad impresa en la doctrina viene a desmontar la relegación sufrida por siglos del cuerpo como lugar indigno, sucio e indeseable, verdadero "aposento del diablo". *Inquisiciones pervanas* narra la comunión entre cuerpo y alma a través de cuerpos inquiridos por deseantes exponiendo el juego de ambivalencias entre carne, imaginería y autoridad/es de la moral; entre deseo y represión, que el/los cuerpo/s de Cristo pone/n en escena. Así, se interpelan diversos cuadros de la vida en la Lima colonial ostentando el erotismo practicado bajo el manto de la ortodoxia eclesiástica: solicitación, sodomía, exhibicionismo, fetichismo, concubinato o bigamia, siempre ataviado con un humor fino e inteligente que cuenta lo sexual sin caer en lo explícito del acto ni en lo cruel del sistema inquisitorial. Si la risa libera, la carne es débil y Dios habla todas las lenguas, sin lugar a dudas estas *Inquisiciones* son un interlocutor más que válido para negociar no sólo *otra* Lima, sino un serio y risueño "desagravio" a tantas

"criaturas extravagantes y desmesuradas" cuyo único pecado fue nacer en los tiempos de la Inquisición.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcos Llorach, Emilio: *Fonología española*. Madrid: Gredos, 2015.

Arrelucea Barrantes, Maribel: «Esclavitud, movilidad social y resistencia en Lima a fines del periodo colonial», *Pacarina del Sur*, III, 11 (abril-junio 2012), http://www.pacarinadelsur.com/info/29-misc/indices/440-esclavitud-movilidad-social-y-resistencia-en-lima-a-fines-del-periodo-colonial (consultado 23-X-2018).

Bajtín, Mijail: «Rabelais y Gogol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa», *Revista de Occidente*, 90 (noviembre 1988), pp. 47-62.

Bowser, Frederick: *El esclavo africano en el Perú colonial (1524-1650)*. México: Siglo XXI, 1997.

Brandimarte, Rénata/ Chiantera, Patricia/ Di Vittorio, Pierangelo/ Marzocca, Ottavio/ Romano, Onofrio/ Russo, Andréa/ Simone, Anna: *Lexique de biopolitique. Les pouvoirs sur la vie*. Ramonville Saint-Agne: Érès, coll. «Société (Hors collection)», 2009.

Castany Prado, Bernat: «El libertinismo identitario en la obra de Fernando Iwasaki», *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 39 (2016), pp. 179-194.

— «La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki», *Pasavento*, III, 2 (verano 2015), pp. 371-392.

Castañeda Delgado, Paulino/ Hernández Aparicio, Pilar: *La Inquisición de Lima: 1697-1820*. Madrid: Editorial Deimos, 1989 y 1998, vols. 1 y 3.

Díaz Ruiz, Fernando/ Morales Benito, Lidia (coords.): «Sección Fernando Iwasaki», *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 39 (2016), pp. 163-292.

DRAE digital. https://dle.rae.es.

Fuente, José Luis de la: «Fernando Iwasaki Cauti: las metamorfosis de la escritura», en: *New Peruvian Writing*. Leeds: Trinity and All Saints-University of Leeds Press, 2000, pp. 81-100.

García Ramos, Arturo: «La ficción, ja, ja: humor y parodia en la narrativa de Fernando Iwasaki», ponencia leída en el II Congreso de Narrativa peruana: Tradición y rescate: Huanchaco, octubre 2007. Publicada en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante:

2010, http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ficcion-ja-ja-humor-y-parodia-en-la-narrativa-de-fernando-iwasaki/ (consultado 3-XI-2018).

Hampe Martínez, Teodoro: «Inquisición y sociedad en el Perú colonial (1570-1820): Una lectura crítica de la bibliografía reciente», *Histórica*, XIX, 1 (julio 1995), pp. 1-28.

— «Cristianización y religiosidad en el periodo colonial (un estudio sobre la bibliografía de los años 1990)», *REDIAL - Revista Europea de Información y Documentación sobre América Latina*, 8-9 (1998), pp. 53-67.

Iwasaki, Fernando: *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de espuma, 2004.

— *Inquisiciones pervanas*. Madrid: Páginas de espuma, 2007.

— *Lo maravilloso y lo imaginario en Lima colonial, siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.

Iwasaki Cauti, Fernando: «Santos y alumbrados: Santa Rosa y el imaginario limeño del siglo XVII», en: *Actas del III Congreso Internacional sobre los Dominicos y el Nuevo Mundo.* Madrid: Deimos, 1990, pp. 531-576.

— «Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima», *Hispanic American Historical Review*, LXXIII, 4 (noviembre 1993), pp. 581-613.

Levaggi, Abelardo: *La Inquisición en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, 1999.

Ludwig, Fineltain: «La naissance de la psychiatrie à la faveur des procès de sorcellerie et de possession diabolique», *Bulletin de psychiatrie*, VII, 1 (agosto 1999).

Penny, Ralph: *Gramática histórica del español*. Barcelona: Ariel Lingüística, 2001.

Pharies, David: *Breve historia de la lengua española*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Porras Barrenechea, Raúl: «Panorama y perspectiva de Lima», en: *La marca del escritor.* México: Fondo de cultura económica, 1994, pp. 94-128.

Rob-Santer, Carmen: «Le *Malleus Maleficarum* à la lumière de l'historiographie: un *Kulturkampf*?», *Médiévale*s, 44 (printemps 2003), pp. 155-172.

Rosas Navarro, Ruth Magali*: Los negros esclavos y el tribunal de la Santa Inquisición en América (1570-1650)*. Tesis de Máster en Historia Iberoamericana. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ma-

drid, marzo de 2003, https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/1783/tesisCSICRR.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Salazar Bondy, Sebastián: *Lima, la horrible.* Prólogo de Gilberto Triviños, María Nieves Alonso y Mario Rodríguez; epílogo de Carlos Belli. Concepción/ Madrid: Universidad de Concepción/ Calambur, 2008, 5.ª ed.

Schlau, Stacey: «El cuerpo femenino y la inquisición colonial: dos casos ejemplares», *PROHAL Monográfico, Revista Programa de Historia de América Latina*, I (2008), pp. 1-21.

Torquemada Sánchez, María Jesús: «Apuntes sobre inquisición y feminidad en la cultura hispánica», *Foro, Nueva Época*, 14 (2011), pp. 101-118.

Valero Juan, Eva María: *Lima en la tradición literaria del Perú: de la leyenda urbana a la disolución del mito*. Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 2003.

La leyenda de las Siete Ciudades en el virreinato de Nueva España (siglo XVI)

Miguel Betti

Université de Genève
Suiza

Resumen: El presente artículo analiza el modo en el que una leyenda ibérica medieval y relatos mesoamericanos del período posclásico confluyen en el virreinato de Nueva España para dar origen a la leyenda de Cíbola y las Siete Ciudades. En primer lugar, se estudia la historia de la isla de Antilia y su aparición en mapamundis y portulanos medievales y renacentistas. A continuación, se introduce el mito mexica de Chicomóztoc ('lugar de las Siete Cuevas') y se demuestra que los españoles lo conocían desde los primeros años de la Conquista. Finalmente, se observa cómo estas dos tradiciones se funden en la *Relación* (1539) de Marcos de Niza y las maravillosas Siete Ciudades dejan de estar perdidas en el océano Atlántico para localizarse en las áridas estepas del sudoeste de los Estados Unidos.

Palabras clave: Cíbola, Chicomóztoc, Antilia, Siete Ciudades.

The Legend of the Seven Cities in the Viceroyalty of New Spain (16th Century)

Abstract: This paper analyses how the meeting of a medieval Iberian legend and Postclassic Mesoamerican stories gave origin to the legend of Cibola and the Seven Cities in the Viceroyalty of New Spain. First we study the history of Antilia Island and its representations in medieval and Renaissance maps and portolan charts. Then the Mexica myth of Chicomoztoc or the Seven Caves is introduced, and we demonstrate that it was well-known by the Spaniards since the first decades of the American Conquest. Finally it is the purpose of this paper to see how these two traditions merge in Marcos de Niza's *Relación* (1539) and the magnificent Seven Cities go from being lost in the Atlantic Ocean to being located in the United States' arid steppes of the *Southwest*.

Keywords: Cibola, Chicomoztoc, Antilia, Seven Cities.

Peer reviewed article: Recibido: 1.4.2019
Aceptado: 4.5.2019

LOS ANTECEDENTES EUROPEOS: ANTILIA Y LAS SIETE CIUDADES

Cuenta una leyenda medieval que en el siglo VIII, huyendo de la avanzada de los musulmanes en la Península Ibérica, siete obispos portugueses se embarcaron junto a sus fieles. En alta mar, una tempestad hizo derivar sus naves hacia el Oeste, hasta una isla desconocida llamada *Antilia*, donde cada uno de ellos fundó una ciudad. Siglos más tarde, se afirmaba que ciertos navegantes españoles y portugueses se habían acercado a ella o habían desembarcado en sus costas, pero ya nadie conocía el camino.

La leyenda de la isla de Antilia o las Siete Ciudades es deudora del mito de la Atlántida[1]. Platón, en el *Timeo* (20d-25d), pone en boca de un sacerdote egipcio el siguiente relato:

> En efecto, nuestros escritos refieren cómo vuestra ciudad [Atenas] detuvo en una ocasión la marcha insolente de un gran imperio, que avanzaba del exterior, desde el Océano Atlántico, sobre toda Europa y Asia. En aquella época, se podía atravesar aquel océano dado que había una isla delante de la desembocadura que vosotros, así decís, llamáis columnas de Heracles. Esta isla era mayor que Libia y Asia juntas […]. En dicha isla, Atlántida, había surgido una confederación de reyes grande y maravillosa que gobernaba sobre ella y muchas otras islas, así como partes de la tierra firme […] Posteriormente, tras un violento terremoto y un diluvio extraordinario, en un día y una noche terribles,

[1] La etimología del nombre *Antilia* es discutida. Por las similitudes entre las dos palabras y las dos leyendas, se cree que podría provenir del término *Atlántida* (nombre derivado de Atlas, el titán de la mitología griega). El naturalista y geógrafo alemán Alexander von Humboldt aventura otras dos hipótesis: podría tratarse de la adaptación de un nombre geográfico árabe, *Al-Tinnin* o *Al-Tin*, cuyo significado sería 'isla de las serpientes' o 'de los dragones marinos', o provenir de la unión de los vocablos portugueses *ante* e *ilha*, puesto que el nombre haría alusión a una isla situada antes, o en el lado opuesto, del Caribe (o de Portugal). G. R. Crone, por su parte, ve en el nombre *Antilia* la deformación de *Getulia*, palabra latina con la que se identificaba en la Antigüedad al noroeste africano. Cf. Humboldt, Alexander von: *Examen critique de l'histoire de la géographie du Nouveau Continent et des progrès de l'astronomie nautique au XVe et XVIe siècles. Tome II*. Paris: Librairie de Gide, 1836, pp. 210-214, y Crone, Gerald Roe: «The Origin of the Name Antillia», *The Geographical Journal*, XCI, 3 (marzo 1938), pp. 260-262.

> la clase guerrera vuestra se hundió toda a la vez bajo la tierra y la isla de Atlántida desapareció de la misma manera, hundiéndose en el mar.[2]

Critias, uno de los personajes del diálogo platónico, cita como fuente de este relato a su abuelo, quien lo habría escuchado de Solón, el célebre legislador ateniense, y a quien, a su vez, se lo habrían contado ciertos sacerdotes egipcios en Saïs, una antigua ciudad del delta del Nilo[3]. La historia describe una isla remota llamada Atlántida, más grande que Libia (la parte occidental de África) y Asia juntas, que en tiempos prediluvianos se alzaba en medio del océano Atlántico, al otro lado de las columnas de Hércules (el estrecho de Gibraltar, frontera de la *ecúmene* para los helenos). La Atlántida era gobernada por una poderosa confederación de reyes, descendientes de Poseidón, que llegaron a imponer su gobierno sobre las costas continentales de Europa y de África y cuya expansión imperial fue frenada por los antiguos atenienses, nueve mil años antes del nacimiento de Solón (siglo VII antes de Cristo). Poco tiempo después, "en un día y una noche terribles", un violento cataclismo la hundió en el mar, al igual que a los hoplitas de la Atenas arcaica.

Platón, en el *Timeo* (20d), afirma que no se trata de una fábula ficticia, sino de un "relato muy extraño, pero absolutamente verdadero"[4]. Sin embargo, resulta evidente que el filósofo desarrolla el mito de la Atlántida para proponer, en el prólogo de esta obra y sobre todo en un breve diálogo posterior, el *Critias*, un ejemplo o supuesto antecedente histórico de su ideal de un gobierno justo. Mientras que la desaparecida Atlántida funciona como paradigma arcaico de un imperio talasocrático, gobernado por una monarquía absoluta y opulenta, una Atenas originaria representa el ideal político propugnado por Platón: una ciudad-Estado con un gobierno aristocrático (del griego ἄριστος, 'mejor', 'sobresaliente', en lo que respecta al intelecto y a la virtud) donde los responsables del orden y la seguridad

[2] Platón: *Diálogos*, vol. VI: *Filebo, Timeo, Critias*, ed. de María Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Gredos, 1992, pp. 161-168.

[3] Según Platón, existirían a su vez dos fuentes escritas de este relato: un documento egipcio (*Timeo* 24a; 27b) y las notas que Solón habría redactado en griego (*Critias* 113b). Todas estas fuentes, orales y escritas, son sin duda una ficción literaria; ciertamente el mito de la Atlántida es anterior a Platón, pero debemos al filósofo griego su desarrollo tal y como lo conocemos. Cf. Vidal-Naquet, Pierre: *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien.* Paris: Seuil, Points, Essais, 2007.

[4] Platón (1992), *op. cit.*, p. 161.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 145-169

viven en comunidad, ajenos a toda propiedad privada (*República* 416a; 473d, *Critias* 112a-e; 119c-e)[5]. A su vez, esta isla legendaria, de abundantes riquezas naturales y minerales, sirve al filósofo griego como ejemplo distópico de una nación degradada por la soberbia y la avidez de sus gobernantes, y por esta misma razón condenada por los dioses. En definitiva, en el *Timeo* y en el *Critias*, Platón desarrolla el mito de la guerra entre los antiguos atenienses y los atlantes a modo de alegoría política de un gobierno justo y de otro degenerado, confiriéndole una supuesta realidad histórica a los principios teóricos expuestos previamente en *La República.*

En la Antigüedad clásica y tardía, diversos autores atribuyeron al relato de Platón un posible fundamento histórico (Plinio el Viejo y Filón de Alejandría —aunque con un dejo de escepticismo—, Amiano Marcelino y Tertuliano), o incluso lo desarrollaron precisando algunos detalles (como Plutarco); sin embargo, otros tantos reconocieron el carácter mítico y alegórico de la Atlántida (principalmente los comentaristas de la escuela neoplatónica)[6]. Posteriormente, durante la Alta Edad Media, esta isla legendaria fue por lo general ignorada, cuando, paradójicamente, el *Timeo* fue el único diálogo platónico en haber resistido al exilio de la filosofía griega —la *translatio studiorum*, de Occidente a Oriente y viceversa—, luego de que Justiniano ordenara el cierre de la escuela neoplatónica de Atenas[7].

---

[5] *Ibid.,* pp. 283-284, 293-294, y *Diálogos*, vol. IV: *República*, ed. de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988, pp. 199-200, 282. Según Vidal-Naquet, la Atlántida podría representar tanto al Imperio persa como a la Atenas imperialista del siglo V. Así, Platón podría haberse servido de este mito para criticar el modelo monárquico del gobierno persa o a la democracia ateniense en un momento histórico de degeneración. Otros historiadores, como Enrique de Gandía, ven en la Atlántida platónica una temprana e "idealizada visión del Asia hacia el Occidente". Cf. Vidal-Naquet (2007), *op. cit.*, pp. 40-42, y Gandía, Enrique de: *Historia crítica de los mitos de la conquista americana*. Buenos Aires: Juan Roldán y Compañía, 1929, p. 7.

[6] Vidal-Naquet (2007), *op. cit*., pp. 45-62. Las obras de los autores mencionados, estudiadas por Vidal-Naquet, son las siguientes: Plinio el Viejo, *Historia natural II* (204-205), Filón de Alejandría, *De Aeternitate Mundi* (141), Amiano Marcelino, *Rerum gestarum* (XVII, 7), Tertuliano, *Contra los gentiles* (I, 5, 1), Plutarco, *Vida de Solón* (26,1; 31, 6-32-2), y Proclo, *Comentario sobre el Timeo de Platón* (76, 5-10).

[7] Como consecuencia del cierre de la Escuela neoplatónica de Atenas, heredera de la tradición filosófica griega, en Occidente, durante la Alta Edad Media, sólo se difunden los dos primeros tratados del *Órganon* de Aristóteles (las *Categorías* y *Acerca de la interpretación* traducidos por Boecio), un fragmento del

Con la llegada de Cristóbal Colón a América, el debate renace con cierta popularidad entre los cosmógrafos e historiadores europeos y la Atlántida comienza a ser identificada con el Nuevo Mundo. Bartolomé de las Casas, por ejemplo, en su *Historia de las Indias,* cita una serie de autoridades (Plinio, Séneca, Filón, San Anselmo y Marsilio Ficino) que confirmarían las teorías del filósofo griego y que lo llevan a afirmar que "las maravillas que Platón de aquella isla dice" son en verdad un relato histórico y no una mera fábula. El fraile dominico sostiene que podría tratarse de las "Anegadas", unas islas del Caribe "por las cuales aquel compás no se puede navegar", y que, incluso, si la Atlántida era tan extensa como Platón creía, las Canarias podrían haber formado parte de ella[8]. Francisco López de Gómara, en el capítulo CCXX de su *Historia General de las Indias*, basándose en la similitud entre el vocablo náhuatl *atl* ('agua') y el nombre *Atlántida*, afirma que "no hay para qué disputar ni dudar de la isla Atlántide, pues el descubrimiento y conquistas de las Indias aclaran llanamente lo que Platón escribió de aquellas tierras". Según Gómara, la isla descrita en los diálogos platónicos es en realidad el continente americano[9].

Al mito de la Atlántida habría que sumar otros relatos que tuvieron cierto éxito durante la Baja Edad Media y el Renacimiento. Las islas Afortunadas o de los Bienaventurados, paraíso terrestre de héroes y semidioses helenos según Hesíodo, fueron asociadas por los romanos con distintos archipiélagos del océano Atlántico y dieron por un tiempo su nombre a las Canarias. La isla de San Brendán (o San Borondón), que habría sido

Timeo de Platón (traducido por Calcidio) y algunos comentarios como la *Isagoge* de Porfirio. La filosofía griega retornará a Europa recién a partir del siglo XI, en parte gracias a la ocupación musulmana de la Península Ibérica, cuando se comiencen a traducir al latín los textos griegos que los árabes habían heredado de las escuelas de Harrán y Alejandría. Cf. Libera, Alain de: *La philosophie médiévale.* Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

[8] Casas, Bartolomé de: *Historia de las Indias*, ed. de André Saint-Lu. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986, pp. 49-53. No podemos saber con precisión a qué islas del Caribe se refiere Bartolomé de las Casas cuando menciona a las *Anegadas* ('inundadas', 'sumergidas'). Hoy, una de las Islas Vírgenes Británicas lleva este nombre.

[9] López de Gómara, Francisco: *Historia General de las Indias*, ed. de Jorge Gurria Lacroix. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. 313-314. Otros intelectuales renacentistas, como el jesuita José de Acosta, niegan que el mito de la Atlántida pueda tener algún fundamento histórico. Acosta, José de: *Historia natural y moral de las Indias*, ed. de Fermín del Pino Díaz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, I, XXII, pp. 38-40.

descubierta por un monje irlandés en el siglo VI y que tendría la particularidad de ser una ínsula-pez que aparece y desaparece en el mar, figura en numerosos portulanos y mapamundis entre los siglos XIII y XVI[10]. Lo mismo sucede con la isla de Brasil, en la que confluyen tradiciones folclóricas gaélicas y la denominación dada por los comerciantes medievales a un tipo de madera tintórea que, por hallarse en abundancia en las costas brasileñas, daría su nombre al país sudamericano[11]. Por último, las Hespérides, huerto de Hera y morada de ninfas, podían ser identificadas según Gonzalo Fernández de Oviedo con las islas del Caribe, y habrían tomado su nombre de Hespero, duodécimo "rey de España", más de tres mil años antes de la conquista[12].

Pero volvamos a la isla de las Siete Ciudades. Hernando Colón, hijo del célebre Almirante, desarrolla la leyenda medieval al enumerar las razones que movieron a su padre a emprender su primer viaje transatlántico:

> Añádese que en el año de 1484 fue a Portugal un vecino de la isla de Madera a pedir al Rey una carabela para descubrir un país que juraba lo veía todos los años, y siempre de igual manera, estando de acuerdo con otros que decían haberlo visto desde las islas Azores. Por cuyos indicios, en las cartas y mapamundis que antiguamente se hacían, ponían algunas islas en aquellos parajes, y especialmente porque Aristóteles, en el libro *De las cosas naturales maravillosas*, afirma que se decía que algunos mercaderes cartagineses habían navegado por el mar Atlántico a una isla fermosísima, como adelante diremos más copiosamente, cuya isla ponían algunos portugueses en sus cartas con nombre de *Antilla*, aunque no se conformaba en el sitio con Aristóteles, pero ninguno la colocaba más de doscientas leguas al Occidente frente a Canarias y a la isla de los Azores, y han por hecho cierto que es la isla de las Siete Ciudades, poblada por los portugueses al tiempo que los moros quitaron España al Rey D. Rodrigo, esto es, en el año 714 del nacimiento de Cristo.

[10] Babcock, William Henry: *Legendary Islands of the Atlantic. A Study in Medieval Geography*. New York: American Geographical Society, 1922, pp. 34-39.

[11] *Ibid.*, pp. 50-54, y Gandía (1929), *op. cit.*, p. 8.

[12] Fernández de Oviedo, Gonzalo: *Historia General y Natural de las Indias*, ed. de Juan Pérez de Tudela Bueso. Madrid: Atlas, 1959, vol. I, p. 17. Otras islas legendarias figuran habitualmente en los mapas medievales: *Royllo*, *Tanmar*, *Maida*, *Satanaxio*, etc.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 145-169

> Dicen que entonces se embarcaron siete obispos y con su gente y naos fueron a esta isla, donde cada uno de ellos fundó una ciudad, y a fin de que los suyos no pensaran más en la vuelta a España, quemaron las naves, las jarcias y todas las otras cosas necesarias para navegar. Razonando algunos portugueses acerca de dicha isla, hubo quien afirmó que habían ido a ella muchos portugueses que luego no supieron volver […]. Dícese que mientras en dicha isla estaban los marineros en la iglesia, los grumetes de la nave cogieron arena para el fogón, y hallaron que la tercera parte era oro fino.[13]

En la versión de Hernando Colón se relata la llegada de siete obispos portugueses a la isla de Antilia[14], se aventura una fecha, 714 después de Cristo —es decir, durante los primeros años de la conquista musulmana de la Península Ibérica—, y se determina su posible ubicación, menos de "doscientas leguas al Occidente frente a Canarias y a la isla de los Azores". Las fuentes históricas que cita el hijo del Almirante son naturalmente problemáticas: un testigo de vista, "vecino de la isla de Madera", que habría viajado a Portugal en 1484 (y del que ninguna otra información tenemos), y un tratado apócrifo de Aristóteles, *De las cosas naturales maravillosas*, en el que se menciona una isla descubierta por los cartagineses más allá de las columnas de Hércules. Sin embargo, el autor no miente al afirmar que la isla de Antilia solía ser representada en la cartografía medieval[15]. El portulano de Zuanne Pizzigano (1424) es el mapa más antiguo que conservamos en el que se utiliza el nombre *Antilia* para

[13] Colón, Hernando: *Historia del Almirante.* Madrid: Historia 16, 1985, pp. 73-74. La leyenda es retomada por Antonio de Herrera en Herrera y Tordesillas, Antonio de: *Historia General de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del mar Océano.* Madrid: Imprenta Real de Nicolás Rodríguez Franco, 1726-1730, Déc. I, libro I, cap. II, p. 4.

[14] El número siete tiene un alto valor simbólico. Como señala Carlos García Gual: "No es un número con significación religiosa, pero, siendo el número primo más alto en la decena, resulta muy apropiado para formar un pequeño grupo, discreto y variado, suficiente para un *collegium* de doctos, para un simposio divertido o para una banda de salteadores". Siete eran los célebres sabios griegos, fundadores legendarios del orden social heleno, de los cuales podemos encontrar equivalentes en la literatura sumeria, hindú, china y persa. Hacia el siglo XII, aparece una versión latina de una colección de cuentos de tradición oriental, el *Sendebar*, conocida bajo el nombre de *Liber de septem sapientibus*, que tendrá una gran difusión en el Occidente latino. Cf. García Gual, Carlos: *Los siete sabios (y tres más)*. Madrid: Alianza, 1989, p. 17.

[15] Cf. Babcock (1922), *op. cit.*, pp. 144-163.

designar a una isla en medio del océano Atlántico, al oeste de Portugal, con una forma rectangular bastante peculiar que se repite en diversas representaciones posteriores[16]. En efecto, adopta la misma ubicación y la misma forma en los portulanos de Battista Beccario (1435), Bartolomeo Pareto (1455), Francesco Roselli (1468), Grazioso Benincasa (1482) y Albino de Canepa (1489), y en el mapamundi de Andrea Bianco (1436)[17]. En estas representaciones, la isla de Antilia tiene el tamaño aproximado de Portugal, es tres veces más larga que ancha y presenta siete bahías, cuatro en la costa oriental y tres en la occidental; en algunas de ellas aparecen incluso siete nombres de ciudades, producto de la fantasía de sus autores. Cabe mencionar que Martín de Behaim, en su *Erdapfel* de 1492 (donde naturalmente todavía no figura el continente americano), sitúa la isla de Antilia en la latitud 24º N, entre Cipango (Japón) y las islas Canarias, justo debajo del trópico de Cáncer. A su lado, una leyenda redactada en un dialecto alemán de la época precisa:

> En el año 734 después de Cristo, cuando toda España había sido ganada por los infieles de África, esta isla de Antilia llamada 'Siete Ciudades' estaba habitada por un arzobispo de Oporto de Portugal y seis otros obispos y otros cristianos, hombres y mujeres, que habían huido de España en barco junto a su ganado y sus bienes. En 1414, un barco español se acercó sin peligro.[18]

La llegada de Cristóbal Colón a América y el posterior proceso de exploración y conquista del continente no hicieron desaparecer esta isla legendaria de la cartografía renacentista. En el planisferio de Johann Ruysch (1507-1508), la "Antilia Insula" es representada entre las latitudes 37º y 40º N, al oeste de las Azores y al noroeste de América del Sur (que conforma

[16] En el portulano de los hermanos venecianos Pizzigani (1367), posiblemente antepasados de Zuanno Pizzigano, aparece una leyenda en el océano Atlántico en la cual algunos historiadores leen el nombre "Atilliae" o "Atulliae", que podría hacer referencia a la isla de Antilia. G. R. Crone, como hemos visto (cf. nota 1), propone *Getuliae*.

[17] Una isla con la misma forma y en la misma ubicación figura en el polémico "mapa de Vinlandia" (c. 1440) —donde aparece la primera representación cartográfica de América, de no tratarse de una falsificación—, pero identificada con San Brandán.

[18] Ravenstein, Ernest George: *Martin Behaim, his Life and his Globe.* London: George Philip and Son, 1908, p. 77.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 145-169

un continente independiente llamado "Terra Sancta Crucis" o "Mundus Novus"). Una leyenda escrita en latín precisa:

> Esta isla de Antilia fue descubierta alguna vez por los portugueses, pero ahora cuando se la busca no se la encuentra. En ella se hallan pueblos que hablan la lengua española y que, en tiempos del rey Roderico, último que reinó en España en tiempos de los godos, habían huido a esta isla frente a los bárbaros que entonces habían invadido España. Aquí hay un arzobispo con otros seis obispos y tienen cada uno de ellos su propia ciudad. Por eso es llamada por muchos "Isla de las Siete Ciudades". Aquí el pueblo vive muy cristianamente y colmado de todas las riquezas de este siglo.[19]

Seguiremos encontrando testimonios cartográficos de las Siete Ciudades bien entrado el siglo XVI, como en los célebres mapamundis de Abraham Ortelius (1570) y de Gerardus Mercator (1587), donde con el nombre de "sept cites" esta isla aparece en medio del océano Atlántico, sobre el trópico de Cáncer.

Pero la Antilia no es mencionada exclusivamente en mapamundis y portulanos. Al astrónomo italiano Paolo del Pozzo Toscanelli, supuesto autor de una carta fechada el 24 de junio de 1474 y de un mapa en los que se pretende demostrar la posibilidad de alcanzar las Indias navegando hacia el Oeste —de los cuales Cristobal Colón habría tenido una copia en su poder al emprender su primer viaje, según afirma su hijo—, se le atribuye la siguiente descripción: "[…] e de la isla de Antilla, que vosotros llamáis de Siete Ciudades, de la cual tenemos noticia, hasta la nobilísima isla de Cipango, hay 10 espacios, que son dos mil y quinientas millas, es a saber doscientas y veinte y cinco leguas"[20]. También Bartolomé de las Casas precisa que

> en las cartas de marear que los tiempos pasados se hacían, se pintaban algunas islas por aquellas mares y comarcas, especialmente la isla que decían de Antilla, y poníanla poco más de 200 leguas al Poniente de las islas de Canaria y las Azores. Ésta estimaban los portugueses, y hoy

[19] La traducción de la leyenda latina es del autor del presente artículo. Una reproducción digital del mapa, con muy buena resolución, puede encontrarse en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Ruysch_map.jpg (consultado 28-IV-2019).

[20] Colón (1985), *op. cit.*, p. 69.

> no dejan de tener opinión que sea la isla de las Siete Ciudades, cuya fama y apetito aun han llegado hasta nos […].[21]

Durante el siglo XV, principalmente en la Península Ibérica, se organizaron diversas expediciones para partir en búsqueda de la isla de las Siete Ciudades. Pero cabe señalar que no sólo los portugueses y los españoles se interesaron por esta isla: Pedro de Ayala, embajador español en Londres, señala en una carta a los Reyes Católicos del 25 de julio de 1498 que en aquel tiempo los habitantes de Bristol equipaban cada año entre dos y cuatro carabelas para ir en busca de "la isla de Brasil y las Siete Ciudades"[22].

La elección del nombre *Antillas* por parte de los historiadores y cartógrafos europeos para referirse a las islas del Caribe es una prueba más de la pervivencia de esta leyenda en el siglo XVI y de su influencia durante la Conquista. Juan Gil cita un documento notarial, fechado el 2 de septiembre de 1493, en el cual el escribano Luis García de Celada escribe al margen la siguiente apostilla, hoy cercenada: "[En es]te día partieron veinte / [e çin]co velas de Armada / [que el Re]y, nuestro señor, fizo para [ir] / a las Yndas / [de la] Antilla" (haciendo alusión al segundo viaje de Cristóbal Colón, aunque la fecha mencionada y el número de naves no sean exactos)[23]. Pedro Mártir de Anglería, en un texto dedicado al cardenal Ascanio Sforza y fechado el 13 de noviembre de 1493 (pero probablemente modificado algunos meses más tarde), identifica a las islas del Caribe con la legendaria Antilia y es probablemente el primero en utilizar la palabra en plural para designarlas: "islas Antillas" (*Antiliae insulae*)[24]. En el planisferio llamado de Cantino (c. 1502) y en el de Caverio o Canerio (c. 1504-1505) se utiliza la expresión "Has Antilhas del Rey de Castella" para designar a La Española y La Isabela (Cuba), mientras que en uno de los globos de Johanes Schöner (1520) podemos leer: "Insule canibalor sive Anti-

[21] Casas (1986), *op. cit.*, p. 70.

[22] Gandía (1929), *op. cit.*, p. 14.

[23] Gil, Juan: *Mitos y utopías del descubrimiento: I. Colón y su tiempo.* Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 81. Otros documentos posteriores citados por este autor, fechados entre 1497 y 1520 y conservados en el Archivo de Protocolos de Sevilla, corroboran la utilización de la expresión "islas de Antilla" o simplemente "Antilla" para referirse a las islas del Caribe en las primeras décadas del siglo XVI.

[24] Anglería, Pedro Mártir de: *Décadas del Nuevo Mundo*, ed. de Ramón Alba. Madrid: Polifemo, 1989, Déc. I, libro I, cap. I., p. 11.

glie" sobre las Antillas Menores. Encontraremos denominaciones similares en textos de mercaderes y cartógrafos italianos de principios del siglo XVI[25]. Por último, cabe señalar que en un llamativo mapamundi anónimo y datado aproximadamente en 1508, que se conserva en el Museo Británico (*Egerton*, ms. 2803), sobre una inmensa extensión territorial que se corresponde con América del Norte —y cuya representación se asemeja notablemente a la del mapa de Juan de la Cosa (1500)— podemos leer las palabras "Septem Civitates" y, a lo largo de la costa, los supuestos nombres de las siete ciudades; el término "Antiglia", por su parte, se utiliza por primera vez para denominar a los territorios septentrionales de Sudamérica[26].

Los antecedentes americanos: Chicomóztoc o el lugar de las Siete Cuevas

Sin lugar a dudas, la leyenda de Antilia y las Siete Ciudades forma parte de una tradición medieval europea. Sin embargo, existen ciertos relatos americanos prehispánicos que en el siglo XVI contribuyeron al renacimiento de esta leyenda en el virreinato de Nueva España. En su *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional* (1684), Antonio de Solís afirma que durante una entrevista con Hernán Cortés, Moctezuma II, emperador (*huey tlatoani*) de la Triple Alianza, le habría mencionado las "Siete Cuevas de los Navatlácas [sic]" (*nahuatlacas*: 'gente que habla náhuatl'), de donde habrían partido las "siete naciones" que poblaron el valle de Anáhuac[27]. Este diálogo es ciertamente una invención de Solís o de algún cronista anterior, pero se apoya en relatos de la tradición mesoamericana.

La ciudad de México no tenía 200 años cuando Hernán Cortés desembarcó en el continente americano. Los mexicas eran en su origen un pueblo chichimeca (del náhuatl *chichi*, 'perro', y *mecatl*, 'cuerda' o 'linaje': "pueblo del linaje de los perros"), es decir, nómade y oriundo de las áridas estepas del norte mexicano, que tras una larga peregrinación y varios intentos fallidos de sedentarización se instalaron en los cañaverales y las ciéna-

[25] Babcock (1922), *op. cit.*, p. 146, y Gil, Juan (1992), *op. cit.*, p. 83.

[26] Babcock (1922), *op. cit.*, p. 74.

[27] Solís, Antonio de: *Historia de la conquista de Méjico, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. Madrid: Imprenta de Blas Román, 1776, libro III, capítulo XI, p. 211.

gas del lago de Texcoco[28]. Allí fundaron una ciudad, México-Tenochtitlán, que alcanzó a tener alrededor de 200 000 habitantes antes de la llegada de los españoles —mayor que cualquiera de las ciudades europeas de su época—, y trabaron una serie de alianzas que los llevaron a consolidar el imperio más poderoso de Mesoamérica.

La historia de los mexicas, como la de tantos otros pueblos, es la historia de una migración. Su largo viaje es comparado por algunos cronistas españoles y mestizos con el éxodo de los judíos: Huitzilopochtli ('colibrí de la izquierda') —dios tribal del sol y de la guerra—, los habría convencido de abandonar su tierra bajo la promesa de hacerlos señores de todas las provincias del valle de Anáhuac[29]. Los relatos tradicionales de esta peregrinación suelen fundir fantasía y realidad, pero las fuentes que tenemos a disposición, en su gran mayoría poshispánicas (crónicas coloniales, textos redactados en lengua náhuatl a partir del alfabeto latino o sus transcripciones castellanas, pinturas figurativas y manuscritos pictográficos) prueban que los mexicas afirmaban ser originarios de una isla lejana llamada *Aztlán*, topónimo cuya etimología desconocemos y que podría significar tanto "lugar de las garzas" como "tierra de la blancura"[30]. Los *aztecas* no son otra cosa que la "gente de Aztlán", antes de convertirse en *mexicas*: "gente de México"[31].

---

[28] Cf. Duverger, Christophe: *L'origine des Aztèques.* Paris: Seuil, Points, Histoire, 2003.

[29] Huitzilopochtli figura como instigador, jefe y guía del exilio en varias de las crónicas que narran el origen de los mexicanos. Cf. Durán, Diego: *Historia de las Indias de Nueva España y Tierra Firme,* ed. de José Fernando Ramírez. México: Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1867, caps. III y XXVII; Castillo, Cristóbal del: *Historia de la venida de los mexicanos y de otros pueblos e historia de la conquista*, ed. de Federico Navarrete Linares. México: Conaculta, 2001, p. 95, o Chimalpáhin, Domingo: *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*, ed. de Rafael Tena. México: Conaculta, 2003, p. 83.

[30] Durán (1867), *op. cit.*, p. 19, y Chimalpáhin (2003), *op. cit.*, p. 65: "El dicho Teocolhuacan Aztlan donde se establecieron los antiguos era una isla, pues esa tierra estaba rodeada de agua por todas partes".

[31] Como bien señala Duverger, Cristobal del Castillo es extremadamente preciso al explicar que el pueblo *Mexica Tenocha*, instalado en la ciudad de Mexico Tenochtitlán, se llamaba *Azteca Chicomoztoca* cuando era nómada y marchaba desde Chicomóztoc hacia su destino final. Castillo (2001), *op. cit.*, p. 87. Cf. Duverger (2013), *op. cit.*, para un interesante análisis de la creación del mito de la ciudad arquetípica de Aztlán como reflejo o doble de la ciudad de México, "pasado compuesto" con fines políticos, ideológicos y propagandísticos desde tiempos prehispánicos.

La mayoría de las crónicas sitúan a Aztlán hacia el norte o el noroeste de la capital del imperio de la Triple Alianza. Algunas, incluso, la asocian con "el reino de Nuevo México"[32]. En cuanto a la fecha de inicio del exilio de los aztecas, no hay acuerdo en los diversos testimonios que tenemos a disposición. Tezozómoc afirma que los aztecas habrían permanecido en Aztlán "durante mil y catorce años", antes de emprender su larga marcha "en el año uno-pedernal" (*técpatl*), "cuando hacía ya mil y setenta y cuatro años que había nacido el precioso hijo del verdadero Dios, Jesucristo"[33]. Chimalpáhin comparte las mismas fechas, mientras que los códices *Mexicanus* y *Azcatitlan* proponen el año 1-técpatl, pero dos ciclos o 104 años más tarde (*huehuetiliztli*, "una ancianidad"), es decir, en 1168[34].

Ahora bien, según cuentan Diego Durán, Cristobal del Castillo y Fernando Alvarado Tezozómoc, la isla de Aztlán era también llamada Chicomóztoc (de *chicome*, 'siete', y *oztotl* 'cuevas': "lugar de las siete cuevas"), porque albergaba en su corazón siete grutas, fuentes de agua y vida en medio del desierto[35]. En otros documentos, como las *Ocho relaciones* de Domingo Chimalpáhin, la *Monarquía indiana* de Tomás de Torquemada o los códices *Ramírez*, *Mexicanus*, *Azcatitlan y Boturini*, Chicomóztoc no representa la cuna del pueblo azteca sino una escala en su largo camino de Aztlán a México[36]. En cualquier caso, lo cierto es que desde tiempos prehispánicos se creía que en estas Siete Cuevas se habían formado, o por ellas habían pasado, las siete tribus nahuatlacas o nahuas que, una a una, por oleadas, habían poblado progresivamente el valle de Anáhuac. La última nación en abandonar Chicomóztoc, y por ende en instalarse en las orillas del lago de Texcoco, habría sido el pueblo mexica[37].

---

[32] Por ejemplo, el *Códice Tovar* y la *Crónica Mexicáyotl* de Fernando Alvarado Tezozómoc. Este último identifica a la isla de Aztlán con Nuevo México, aunque la ubica previamente "hacia el poniente". Tezozómoc, Fernando Alvarado: *Crónica mexicáyotl*, ed. de Adrián León México. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1998, pp. 11, 15 y 25.

[33] *Ibid*., p. 14.

[34] Chimalpáhin (2003), *op. cit.*, p. 83. La elección de la fecha no es histórica, ni azarosa, sino simbólica: en la cosmografía mexica, el *técpatl* representa al Norte. Duverger (2003), *op. cit.*, p. 148.

[35] Tezozómoc (1998), *op. cit.*, p. 14.

[36] Cf. Duverger (2003), *op. cit.*, p. 187.

[37] Diego Durán nos da la supuesta lista de estas siete naciones: los *xuchimilcas*, los *chalcas*, los *tepanecas*, los *culhuas*, los *tlalhuicas*, los *tlaxcaltecas* y los *mexicas*. Durán (1867), *op. cit.*, capítulo XXVII, p. 222.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 145-169

De acuerdo a lo que narran las crónicas y lo que muestran las pinturas, Chicomóztoc o el 'lugar de las Siete Cuevas' estaba emparentado con las áridas estepas del norte de México y el sudoeste de los Estados Unidos y, por ende, era un símbolo del pasado chichimeca de los mexicas. En Mesoamérica, antes y después de la llegada de los españoles, se denominaba con el término *chichimeca* a una serie de comunidades indígenas de etnias diversas, que reunían las siguientes características comunes: compartían un inmenso espacio geográfico —la Mesa del Norte mexicana, entre la Sierra Madre Oriental y la Sierra Madre Occidental—, eran nómades o semi-nómades, se desplazaban en grupos relativamente reducidos y vivían principalmente de la caza y de la recolección, con un grado de desarrollo cultural y tecnológico cercano al del paleolítico[38]. No obstante, es importante señalar que la distinción entre "barbarie" y "civilización", que de manera simplista podría aplicarse a la cultura chichimeca frente a la cultura mexica, no tenía para los mexicas la misma impronta peyorativa que en las historias y crónicas europeas o criollas: para los nahuas del valle de México, el mundo de los chichimecas no representaba solamente una alteridad "salvaje", la de los pueblos nómades del norte, sino también una identidad remota, la de su propio origen[39].

El modo de vida de los chichimecas respondía en definitiva a las exigencias de una geografía hostil. Diego Durán pone en boca de Cuauhcoatl, sacerdote e "historiador real" de Moctezuma I, una descripción de Chicomóztoc que se acerca al tópico occidental del *locus amoenus*: un lugar con gran variedad de fauna y flora, en el que los aztecas gozaban del canto de los pájaros y de la abundancia de la tierra; sin embargo, al salir de aquel paraíso terrenal, el sacerdote mexica afirma que sus antepasados debieron enfrentarse a un entorno difícil:

> las yeruas mordían, las piedras picauan, los campos estauan llenos de abrojos y de espinas […]. Todo lo hallaron lleno de víboras y culebras y de sauandijas ponçoñosas y de leones y tigres y otros animales que les eran perjudiciales y dañosos.[40]

[38] Duverger (2013), *op. cit.*, pp. 190-207.

[39] Gruzinski, Serge: *La machine à remonter le temps. Quand l'Europe s'est mise à écrire l'histoire du monde*. Paris: Fayard, 2017, pp. 143-146.

[40] Durán (1867), *op. cit.*, capítulo XXVII, p. 220.

Fernando Alvarado Tezozómoc, por su parte, describe directamente a las Siete Cuevas como una tierra de peligros: "era aquél un lugar espantoso, puesto que allí predominaban las innumerables fieras ahí establecidas: osos, tigres, pumas, serpientes; y está repleto de espinos, de magueyes dulces, de pastales"[41]; y Chimalpáhin lo confirma: "también es muy espantoso el dicho Chicomóztoc porque allá hay y viven incontables fieras, como lobos, ocelotes, pumas, víboras y serpientes, y muchas otras fieras desconocidas"[42].

Sabemos que desde la entrada de Hernán Cortés en Tenochtitlán, si confiamos en los dudosos testimonios de Antonio de Solís, o en todo caso durante las primeras décadas de la Conquista, como lo prueban los diversos documentos históricos recogidos, transcriptos o traducidos, el relato de las Siete Cuevas llegó a oídos de los españoles. Chicomóztoc era una tierra pobre, árida y hostil, pero conservaba para los mexicas un fuerte valor simbólico: las Siete Cuevas representaban un origen remoto, un pasado que permitía explicar y justificar el orden presente, al mismo tiempo que la partida de la mítica Aztlán marcaba el comienzo de su propia historia. Con la llegada de los españoles, este relato se fundirá con la leyenda medieval de las Siete Ciudades y despertará la esperanza de encontrar un nuevo gran imperio americano más allá de los límites septentrionales del virreinato.

LA LEYENDA COLONIAL: CÍBOLA Y LAS SIETE CIUDADES

La historia es conocida. El 23 de julio de 1536, el primer virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza y Pacheco, y el marqués del Valle de Oaxaca, Hernán Cortés, reciben en la ciudad de México a cuatro sobrevivientes de la expedición de Pánfilo de Narváez a la Florida[43]. Se trata de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, tesorero y alguacil mayor, de los capitanes Alon-

[41] Tezozómoc (1998), *op. cit.*, p. 17.

[42] Chimalpáhin (2003), *op. cit.*, p. 91.

[43] La expedición comandada por Pánfilo de Narváez partió del puerto de Sanlúcar de Barrameda el 17 de junio de 1527, con el objetivo de "conquistar y gobernar las provincias que se extienden desde el Río de las Palmas hasta el cabo de La Florida" (es decir, las costas septentrionales del Golfo de México, más allá de la provincia de Pánuco). La armada del flamante adelantado y gobernador de La Florida constaba originalmente de cinco navíos y 600 hombres, pero más de 140 desertaron en La Española. Cf. Cabeza de Vaca, Álvar Núñez: *Naufragios*, ed. de Eloísa Gómez-Lucena y Rubén Caba. Madrid: Cátedra, 2018.

so del Castillo Maldonado y Andrés Dorantes, y de Esteban de Dorantes, más conocido como Estebanico, un esclavo ladino del norte de África del que volveremos a hablar más adelante[44]. En una verdadera odisea de nueve años, habían sobrevivido al naufragio, a la guerra, al hambre y al cautiverio, y habían atravesado a pie, de Este a Oeste, los actuales Estados de Texas (U.S.A.), Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila y Chihuahua (México), para descender hacia el suroeste en Sonora y llegar finalmente al reino de Nueva Galicia[45].

Algunas semanas más tarde, en la capital del virreinato, estos cuatro hombres son recibidos con pompa y algarabía y sus relatos despiertan el interés por la *Tierra Nueva* (una inmensa extensión territorial de límites difusos, que se corresponde hoy en día con el noroeste de México y el sudoeste de los Estados Unidos). Si bien en los testimonios acerca de su viaje, como los célebres *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, no abundan las referencias al oro, la plata o las piedras preciosas, queda claro que las autoridades de la Corona se ven atraídas de inmediato por esta región, o al menos así parece probarlo la carta que el virrey de Nueva España escribe a Isabel de Portugal el 11 de febrero de 1537[46]. En esta misiva, Antonio de Mendoza

[44] *Ibid*., p. 222: "Negro alárabe, natural de Azamor" (Azemmour, en Marruecos, 70 km al suroeste de Casablanca).

[45] Mucho se ha debatido sobre el posible itinerario de Álvar Núñez Cabeza de Vaca y sus tres compañeros en América del Norte. En el presente artículo, seguimos en sus líneas generales el itinerario y la cronología propuestos por Eloísa Gómez-Lucena y Rubén Caba en su reciente edición de los *Naufragios.* Cf. *ibid*., pp. 13-20.

[46] La primera edición de los *Naufragios*, dirigida a la Real Audiencia de Santo Domingo y al Consejo de Indias, fue publicada en 1542, en Zamora, bajo el título: *La relación que dio Aluar nuñez cabeça de vaca de lo acaescido en las Indias en la armada donde yua por Gobernador Pamphilo de narbaez desde el año de veynte y siete hasta el año de treynta y seys que boluio a Sevilla con tres de su compañía*. Una segunda edición, titulada: *La relación y comentarios del governador Alvar nuñez cabeça de vaca, de lo acaescido en las dos jornadas que hizo a las Indias,* fue publicada en 1555, en Valladolid, seguida de otro texto del mismo autor, sus *Comentarios.* Pero existen dos crónicas anteriores: una relación "oficial", redactada en Nueva España tras la llegada de los cuatro sobrevivientes a México, conservada en el Archivo de Indias y publicada en la *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas en América y Oceanía* (vol. XIV, pp. 265-279), y un testimonio conocido como "Relación conjunta", enviado a la Audiencia de Santo Domingo desde Cuba por Cabeza de Vaca y reproducido libremente por Fernández de Oviedo en su *Historia general y natural de las Indias* (XXXV). Las fuentes inmediatas del virrey Antonio de Mendoza son la primera relación que Cabeza de Vaca y sus compañeros ha-

informa a la emperatriz sobre la inminente llegada a la Península de dos de los sobrevivientes de la armada de Pánfilo de Narváez, Álvar Núñez Cabeza de Vaca y Andrés Dorantes, con el objetivo de hacerle al emperador una descripción detallada y en persona de su larga travesía. El virrey afirma haber recibido una copia escrita de esta relación (que también le envía) y le suplica recompensarlos y ofrecerles "toda la merced que hubiere lugar", puesto que esto animaría otros a partir hacia la Tierra Nueva[47]. Posteriormente, en una larga carta dirigida a Carlos V y fechada el 10 de diciembre de 1537, Mendoza declara haberle comprado a Andrés Dorantes "un negro que vino de allá y se halló con ellos en todo, que se llama Esteban", para que sirviera de guía en caso de que el emperador decidiera enviar una expedición a dicha región[48].

Ahora bien, ¿cuál era el interés que Antonio de Mendoza podía tener en esta interminable estepa semi-desértica? Los testimonios que Cabeza de Vaca vuelca en sus *Naufragios* no son muy alentadores: "desde allí hacia el mediodía de la tierra, que es despoblada hasta la mar del Norte, es muy desastrosa y pobre, donde pasamos grande e increíble hambre"; en lo que respecta a sus habitantes, se precisa: "los que por aquella tierra habitan y andan es gente crudelísima y de muy mala inclinación y costumbres", y "ningún caso hacen de oro y plata, ni hallan que puede haber provecho de ello"[49]. El hambre y la miseria son una constante en el relato de Cabeza de Vaca, tanto para los cristianos que están de paso como para los pueblos autóctonos. A su vez, las referencias a metales o piedras preciosas son pocas, vagas, y no se trata nunca de un producto del territorio explorado: en los *Naufragios* se mencionan ciertas perlas y corales provenientes del Mar del Sur, que su autor habría recibido

brían dado en México y las entrevistas personales que debió de tener con ellos durante el periodo que residieron en dicha ciudad.

[47] *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas en América y Oceanía, sacados de los archivos del reino, y muy especialmente del de Indias,* ed. de Joaquín F. Pacheco y Francisco de Cárdenas. Madrid: Imprenta de José María Pérez, 1870, tomo XIV, pp. 235-236.

[48] *Ibid.*, tomo II, p. 206. Finalmente, Andrés de Dorantes no viajó a España a causa de un problema en su embarcación y en Veracruz recibió una carta de Antonio de Mendoza, rogándole "volver a esta tierra [la Tierra Nueva] con algunos religiosos y gente de caballo", para "saber de cierto lo que en ella había". Dorantes habría aceptado la propuesta, pero por algún motivo la expedición nunca se llevó a cabo.

[49] Cabeza de Vaca (2018), *op. cit.*, p. 188.

como regalo de una de las comunidades indígenas, y ciertos adornos de cobre, muchas turquesas y algunas esmeraldas provenientes de unas "sierras muy altas" que se encontrarían hacia el Norte, donde a su vez habría "grandes muestras de oro" y villas muy pobladas[50].

Nada sabemos de las entrevistas que los cuatro sobrevivientes debieron de tener con Antonio de Mendoza en la ciudad de México. Sin embargo, queda claro que, si sus testimonios coinciden con las relaciones que se han conservado, en los que la geografía de la Tierra Nueva se muestra como un medio hostil y los indígenas que la habitan viven sumidos en la miseria, el virrey sólo podía interesarse por los supuestos relatos que hablaban de grandes poblaciones septentrionales en las que habría oro y piedras preciosas en abundancia. En cualquier caso, lo cierto es que no esperará una respuesta oficial de parte de la emperatriz o del emperador. En 1538, Antonio de Mendoza envía una serie de instrucciones a un fraile franciscano para llevar a cabo una expedición a la Tierra Nueva. Su nombre es Marcos de Niza, y pasará a la posteridad como el creador de la versión norteamericana de la leyenda de las Siete Ciudades.

En las instrucciones que el virrey envía al fraile francés, se le ordena partir hacia la villa de San Miguel de Culiacán y, si logra "pasar adelanttre y entrar por la tierra adenttro", llevar consigo en calidad de guías a Esteban de Dorantes y a seis indígenas que habían acompañado a los cuatro sobrevivientes en su camino de regreso[51]. Se le ruega informarse allí sobre la situación política de las distintas comunidades indígenas, observar y recoger testimonios acerca de la demografía, la calidad de la tierra, el clima, la fauna, la flora, la geografía, la hidrografía y los metales de la región. Finalmente, se le encarga averiguar si hay noticias del Mar del Norte (océano Atlántico) y del Mar del Sur (océano Pacífico), o si la tierra se estrecha en algún momento[52].

Marcos de Niza firma el documento en Tonalá (misión franciscana situada cerca de Guadalajara) el 20 de noviembre de

---

[50] *Ibid*., pp. 181-182.

[51] Las instrucciones del virrey y la relación de Marcos de Niza han sido conservadas en un mismo documento, firmado por el fraile francés. Seguimos la siguiente edición: Niza, Marcos de: *Relación*, ed. de Jerry R. Craddock. Berkeley: UC Berkeley, Research Center for Romance Studies, 2013.

[52] Es importante recordar que en aquellos tiempos todavía se buscaba el ansiado "estrecho de Anián", equivalente septentrional del estrecho de Magallanes, que permitiría a los europeos llegar a las "Islas de la Especiería" navegando hacia el Oeste y sin tener que circunvalar el subcontinente sudamericano.

1538 y parte enseguida hacia la villa de San Miguel de Culiacán. Algunos meses más tarde, tras abandonar los límites septentrionales del territorio controlado por los españoles y atravesar un despoblado de cuatro días, llega a una región donde los locales se asombran de su presencia, puesto que nunca antes habían visto un cristiano. En este pueblo, el fraile francés recoge por primera vez el testimonio de una tierra hacia el Norte en la que habrían "muchas y m[u]y grandes poblaçiones en que ay gente vestida de algodon", vajillas y adornos de oro[53].

Tres jornadas dice haber andado Marcos de Niza en las tierras de esta comunidad hasta llegar a un pueblo que llama Vacapa, a cuarenta leguas de la costa del golfo de California, donde decide permanecer hasta Pascua. Desde allí envía a Estebanico unas cincuenta o sesenta leguas hacia el Norte, para obtener noticias de aquellas grandes poblaciones que describían los locales. Cuatro días más tarde, algunos de los indígenas que habían acompañado al africano regresan cargando una cruz muy grande, señal convenida del hallazgo de una gran ciudad "mayor y mejor que la Nueva España"[54], y pronto hacen saber al fraile francés que han tenido "rrelaçion de la mayor cosa del mundo": a treinta jornadas de distancia se alzan "siette çiudades muy grandes", la primera de las cuales "se dize Çivola"[55].

A partir de ese momento, los testimonios de los indígenas acerca de las Siete Ciudades se repiten a lo largo de la relación de Marcos de Niza. Se habla de *Cíbola* como una gran ciudad con casas de piedra y cal de hasta diez pisos y con turquesas empotradas en sus puertas, y se menciona el nombre de *Ahacus*, la "más principal" de las siete[56]. El fraile llega incluso a afirmar que en aquellas tierras "avia tanta notiçia de Çivola commo en la Nueba España de Mexico y en el Peru del Cuzco"[57]. La comparación no es un detalle menor: tras largos meses de asedio, la ciudad de México había sido subyugada por Hernán Cortés la mañana del 13 de agosto de 1521; el 16 de noviembre de 1532,

[53] Niza (2013), *op. cit.*, p. 85.

[54] *Ibid*., p. 85.

[55] *Ibid*., p. 85. Este es el primer testimonio histórico sobre la legendaria ciudad de *Cibola* o *Cíbola*. Se trata posiblemente de uno de los tantos pueblos zuni de la región, tal vez Hawikuh o Kiakima. En lo que refiere a la etimología del nombre, no hay acuerdo entre los especialistas, pero podría ser la deformación de algún vocablo en una lengua local (tal vez s*hi'wona*, el nombre tribal con el que se identificaban los zunis). Cf. la nota de J. R. Craddock, *ibid*., pp. 106-107.

[56] *Ibid*., p. 89.

[57] *Ibid*., pp. 87-88.

Francisco Pizarro captura al rey Atahualpa, emperador de los Incas. La esperanza de encontrar una tercera gran ciudad, semejante en sus dimensiones, su cantidad de habitantes, su cultura y sus riquezas a México, capital del imperio de la Triple Alianza, o Cuzco, ombligo del Tahuantinsuyo, es sin duda una de las causas del renacimiento de la leyenda de las Siete Ciudades en América Septentrional.

Marcos de Niza sigue adelante junto a su séquito indígena y algunos días más tarde se topa con otro de los mensajeros de Estebanico, quien le trae malas noticias: el africano ha desaparecido tras un ataque de los habitantes de Cíbola (posiblemente alguna de las tantas comunidades zuni de la región). Sin mayores novedades de su compañero, al que nunca más volverá a ver, el fraile francés decide acercarse a la ciudad, pero no se atreve a adentrarse en ella. Según refiere en su relación, alcanza solamente a verla desde lejos y afirma:

> está asenttada en un llano a la falda de un çerro rredondo. Tiene muy hermoso paresçer de pueblo, el mejor que en estas parttes yo he bisto. Son las casas por la manera que los yndios me dixeron, todas de piedra con sus sobrados y açuteas, a lo que me pareçio desde un çerro donde me puse a vella. La poblaçion es mayor que la çibdad de Mexico.[58]

En sus *Naufragios* y en los demás testimonios que se han conservado, Cabeza de Vaca no hace una sola mención de las Siete Ciudades. ¿Es Marcos de Niza el responsable del renacer de esta leyenda medieval en el continente americano? Pedro Castañeda de Nájera, uno de los hombres que acompañaría a Francisco Vázquez de Coronado en su expedición a la Tierra Nueva (1540-1542), afirma que en el año 1530, Nuño de Guzmán, entonces presidente de la Audiencia Real de la Nueva España, tenía en su poder un "indio natural del valle o valles de Oxitipar" llamado Tejo. Este indígena, que decía ser hijo de un mercader que solía viajar "tierra adentro" para intercambiar plumas de aves por "mucha cantidad de oro y plata que en aquella tierra lo ay mucho", afirmaba que había acompañado a su padre en una o dos oportunidades y aseguraba que, a cuarenta días de marcha, había visto con sus propios ojos "siete

[58] *Ibid.*, p. 85.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 145-169

pueblos muy grandes donde auía calles de platería"[59]. No podemos confirmar la veracidad de este testimonio, pero sabemos con certitud que Nuño de Guzmán conocía los relatos nahuas que hablaban de grandes ciudades septentrionales: en 1530, en una carta dirigida al emperador Carlos V, le informa que planea encabezar una expedición para partir en búsqueda de la "provincia de Aztatlán"[60].

La expedición de Marcos de Niza había sido insuficiente en términos materiales: más allá de algunas turquesas o cueros de búfalo, el fraile francés volvía ante el virrey con las manos vacías. Para redactar una relación que justificara su expedición y le valiera alguna merced de parte de la Corona, no tenía otra opción que recurrir a la exageración. No nos interesa estudiar en este trabajo si, en el plano histórico, se acercó efectivamente a uno de los tantos pueblos zuni de casas de piedra y adobe o si inventó completamente su hiperbólica descripción. Tampoco nos parece importante saber si verdaderamente recogió a lo largo de su camino los testimonios de los indígenas, como afirma en su crónica, o si nuevamente se trata de una ficción narrativa[61]. Lo que nos interesa presentar en este artículo es la manera en la que una leyenda ibérica medieval adopta ciertos elementos americanos y revive en el siglo XVI, más allá de los confines septentrionales del virreinato de Nueva España[62].

---

[59] Castañeda de Nájera, Pedro: «Relacion de la Jornada de Cibola», en Parker Winship (1896), *op. cit*., pp. 416-417.

[60] «Carta a Su Magestad del Presidente de la Audiencia de Méjico, Nuño de Guzman, en que refiere la jornada que hizo a Mechuacán, a conquistar la provincia de los Tebles-Chichimecas, que confina con Nueva España (8 de julio de 1530)», en *Colección de documentos…* (1870), *op. cit*., tomo XIII, p. 391: "Iré a la provincia de Astatlan, que dicen que es cosa muy grande y de mucha gente que me espera de guerra, que está de aquí tres jornadas, y de allí, mediante su gracia, iré en busca de las amazonas que me dicen están diez jornadas".

[61] Como afirma Jean-Pierre Sanchez, es muy probable que el número siete tuviera también cierta importancia entre las comunidades indígenas de Nuevo México. Sabemos, por ejemplo, que los zunis se dividían en siete grupos o hermandades, divididos en dieciséis clanes. Cf. Sanchez, Jean-Pierre: *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1996, cap. XXIII, y Webb Hodge, Frederick: *Handbook of American Indians, North of Mexico*. Washington: Government Printing Office, 1979, vol. II, p. 1018.

[62] La bibliografía norteamericana sobre el viaje de Marcos de Niza desde un punto de vista histórico, antropológico y arqueológico, intentando recrear el itinerario y los pueblos indígenas a los cuales habría llegado, es abundante. Cf. la bibliografía en la edición de Niza (2013), *op. cit*., pp. 115-118.

Hemos visto cómo circulaban entre los españoles relatos acerca de las Siete Cuevas de los nahuas y una leyenda europea que hablaba de Siete Ciudades fundadas por obispos portugueses en el siglo VIII. No sabemos hasta qué punto ni con qué lujo de detalles Marcos de Niza conocía las historias sobre la isla de Antilia y Chicomóztoc, o los testimonios del supuesto esclavo de Nuño de Guzmán llamado Tejo. Pero lo cierto es que, en su *Relación*, el fraile francés logra fundir una leyenda ibérica medieval con una leyenda mesoamericana del periodo posclásico y hace renacer la esperanza de encontrar un nuevo gran imperio como el de la Triple Alianza. Jerónimo Ximénez de San Esteban, sacerdote en la capital del virreinato por aquellos días, afirma:

> De la riqueza de la tierra no escribo, porque [fray Marcos] dice tanto que no parece creíble; esto me dijo el mismo fraile, que vio templo de sus ídolos, que dentro y fuera tenía cubiertas las paredes de piedras preciosas; pienso me dijo esmeraldas. También dicen que en la tierra más adentro hay camellos y elefantes.[63]

Tras el regreso de Marcos de Niza, la ciudad de Cíbola adquiere características maravillosas y al parecer, en México, ya no se habla de otra cosa[64].

[63] «Carta de fray Jerónimo Ximénez de San Esteban a Santo Tomás de Villanueva (Acapichtla, 9 de Octubre de 1539)», en *Cartas de religiosos de Nueva España, 1539-1594*. México: Andrada y Morález, 1886, pp. 194-195.

[64] Parker Winship (1896), *op. cit*., p. 364. La decepción, sin embargo, llegará pronto. Luego del regreso de Marcos de Niza, Antonio de Mendoza decide enviar a la Tierra Nueva a Francisco Vázquez de Coronado, gobernador de Nueva Galicia, en búsqueda de Cíbola y las Siete Ciudades. Algunos meses más tarde, en una carta al virrey, Coronado no oculta su desilusión: "No había oro ni otro metal en toda aquella tierra; y las demás, de que me dieron relación, no son sino pueblos pequeños; y en muchos dellos no siembran ni tienen casa, sino que andan mudándose con las vacas"; y más adelante: "[…] porque desde que llegué á la provincia de Cibola, á donde el Visorey de la Nueva España me envío en nombre de V. M., visto que no había ninguna cosa de las que Fr. Márcos dijo, he procurado descubrir esta tierra, docientas leguas y mas a la redonda de Cibola, y lo mejor que he hallado es este río de Tiguex en que estoy y las poblaciones del, que no son para poderlas poblar […]": *Colección de documentos inéditos…* (1870), *op. cit*., tomo III, p. 367-368.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, José de: *Historia natural y moral de las Indias*, ed. de Fermín del Pino Díaz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Anglería, Pedro Mártir de: *Décadas del Nuevo Mundo*, ed. de Ramón Alba. Madrid: Polifemo, 1989.

Babcock, William Henry: *Legendary Islands of the Atlantic. A Study in Medieval Geography*. New York: American Geographical Society, 1922, pp. 34-39.

— «Antillia and the Antilles», *Geographical Review*, IX, 2 (1920), pp. 109–124.

Cabeza de Vaca, Álvar Núñez: *Naufragios*, ed. de Eloísa Gómez-Lucena y Rubén Caba. Madrid: Cátedra, 2018.

Cartas de religiosos de Nueva España, 1539-1594. México: Andrada y Morález, 1886.

Casas, Bartolomé de las: *Historia de las Indias*, ed. de André Saint-Lu. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.

Castillo, Cristóbal del: *Historia de la venida de los mexicanos y de otros pueblos e historia de la conquista*, ed. de Federico Navarrete Linares. México: Conaculta, 2001.

Chimalpáhin, Domingo: *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*, ed. de Rafael Tena. México: Conaculta, 2003

Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas en América y Oceanía, sacados de los archivos del reino, y muy especialmente del de Indias, ed. de Joaquín F. Pacheco y Francisco de Cárdenas. Madrid: Imprenta de José María Pérez, 1864-1884, vols. III, XIII y XIV.

Colón, Hernando: *Historia del Almirante*. Madrid: Historia 16, 1985.

Crone, Gerald Roe: «The Origin of the Name Antillia», *The Geographical Journal*, XCI, 3 (marzo 1938), pp. 260-262.

Durán, Diego: *Historia de las Indias de Nueva España y Tierra Firme*, ed. de José Fernando Ramírez. México: Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1867.

Duverger, Christophe: *L'origine des Aztèques*. Paris: Seuil, 2003.

Fernández de Oviedo, Gonzalo: *Historia General y Natural de las Indias*, ed. de Juan Pérez de Tudela Bueso. Madrid: Atlas, 1959.

Gandía, Enrique de: *Historia crítica de los mitos de la conquista americana*. Buenos Aires: Juan Roldán y Compañía, 1929.

García Gual, Carlos: *Los siete sabios (y tres más)*. Madrid: Alianza, 1989.

Gil, Juan: *Mitos y utopías del descubrimiento: I. Colón y su tiempo*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

Gruzinski, Serge: *La machine à remonter le temps. Quand l'Europe s'est mise à écrire l'histoire du monde*. Paris: Fayard, 2017.

Herrera y Tordesillas, Antonio de: *Historia General de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del mar Océano*. Madrid: Imprenta real de Nicolás Rodríguez Franco, 1726-1730.

Humboldt, Alexander von: *Examen critique de l'histoire de la géographie du Nouveau Continent et des progrès de l'astronomie nautique au XVe et XVIe siècles. Tome II.* Paris: Librairie de Gide, 1836.

Krickeberg, Walter: *Las antiguas culturas mexicanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Libera, Alain de: *La philosophie médiévale*. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

López de Gómara, Francisco: *Historia General de las Indias*, ed. de Jorge Gurria Lacroix. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

Niza, Marcos de: *Relación*, ed. de Jerry R. Craddock. Berkeley: UC Berkeley, Research Center for Romance Studies, 2013.

Parker Winship, George: *The Coronado Expedition, 1540-1542, Extract from the Fourteenth Annual Report of the Bureau of Ethnology*. Washington: Government Printing Office, 1896.

Platón: *Diálogos*, vol. IV: *República*, ed. de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988.

— *Diálogos*, vol. VI: *Filebo, Timeo, Critias*, ed. de María Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Gredos, 1992.

Ravenstein, Ernest George: *Martin Behaim, his Life and his Globe*. London: George Philip and Son, 1908.

Sahagún, Bernardino de: *Historia general de las cosas de Nueva España*, ed. de Juan Carlos Temprano. Madrid: Historia 16, 1990.

Sanchez, Jean-Pierre: *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1996.

Solís, Antonio de: *Historia de la conquista de Méjico, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. Madrid: Imprenta de Blas Román, 1776.

Tezozómoc, Fernando Alvarado: *Crónica mexicáyotl*, ed. de Adrían León México. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones históricas, 1998.

Vidal-Naquet, Pierre: *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien*. Paris: Seuil, Points, Essais, 2007.

Webb Hodge, Frederick: *Handbook of American Indians, North of Mexico*. Washington: Government Printing Office, 1979, vol. II.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 145-169

Dossier:
Nichos deportivos en la literatura

Nichos deportivos en la literatura

Yvette Sánchez

Universität Sankt Gallen
Suiza

El presente tomo se centra en los estudios literarios y lingüísticos cuya fuente son textos de diferentes géneros sobre los deportes, especialmente el fútbol. Superados los tiempos en los que literatura y deporte habitaban mundos paralelos, siendo aparentemente el uno terreno de las bajas pasiones y la otra, hogar del refinamiento y la intelectualidad, pudimos comprobar el considerable auge del denominado "deporte rey" entre los intelectuales del mundo hispánico, y su potencia como recurso de creación lingüística y artística. Los años de mundiales, como el 2018, suelen ser especialmente propicios para la aparición de nuevos textos literarios y ensayos, de debates en congresos académicos y otros eventos, en los que se reflexiona sobre las múltiples relaciones entre la literatura, las artes y el fútbol. Los tres ámbitos se solapan, se penetran mutuamente. En lo que a mí respecta como aficionada: con horror me he dado cuenta hace poco de que ya cumplo 50 años de hincha de fútbol. Arranqué a los 11 años en el viejo estadio de Basilea. Y sigo guardando fidelidad total y absoluta al Club hasta el día de hoy.

Aunque el fútbol, inevitablemente, acapara el grueso de la producción de este *dossier*, también tienen cabida otras disciplinas deportivas, o simplemente el deporte. La inestimable presencia de Alfredo Relaño del diario *As*, en un fructífero diálogo con Ana Merino, nos ayudó a recordar cómo, al principio de todo, siempre ha estado la palabra y, precisamente, la escrita. Antes que con la radio o con la televisión, estuvieron las primeras crónicas deportivas, la mirada del periodista reinventando la acción observada.

Mientras que este deporte tuvo que esperar bastante tiempo hasta que los intelectuales y literatos se declararan o salieran del armario para mostrar su marcada pasión por el balompié, otros deportes, como el boxeo, por ejemplo, ya se habían hecho hueco en las estéticas vanguardistas, con Guillaume Apollinaire o Arthur Cravan (nacido en Suiza y desaparecido en México),

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 173-181

más tarde Hemingway o Cortázar con su 'último round'[1]. Y por supuesto que el deporte siempre se ha abierto camino en las letras, desde la Antigüedad grecolatina o los juegos de pelota cósmicos de los mayas, hasta la poesía cancioneril[2]. En el siglo XX, el fútbol, al contrario del boxeo o del ciclismo, sólo recibe esporádica atención en algún cuento o poema suelto (por ejemplo, «Platko» de Rafael Alberti y otros textos de miembros de la generación del 27[3]). Lo he subrayado en varios artículos sobre fútbol: siempre y hasta hoy predominan los géneros literarios breves —cuentos, ensayos, canciones, crónicas (entre estas últimas, las de Eduardo Galeano)—; no hemos visto una obra maestra grande de fútbol, como si al fútbol autosuficiente no le hiciera falta la sublimación artística. Destacados cuentos de fútbol salieron de la pluma de Julio Ramón Ribeyro, Roberto Fontanarrosa, Osvaldo Soriano, Eduardo Sacheri, Bernardo Atxaga, Miguel Delibes, Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti, Álvaro Enrigue… Pero también hay ilustres literatos que odiaban el fútbol, como Jorge Luis Borges o Guillermo Cabrera Infante.

Dos publicaciones dieron el impulso al enlace definitivo entre fútbol y literatura en el mundo hispánico: el ensayo de Juan Villoro, «Los once de la tribu» (1995) y la antología de Jorge Valdano, *Cuentos de fútbol*. Ellos dos propiciaron el impulso junto con varios literatos: Javier Marías y su *outing* madridista (*Salvajes y sentimentales*) se dio cinco años más tarde, en 2000. En mi opinión, los ensayos de fútbol de Villoro figuran entre los mejores, incluso dentro de su propia obra[4].

Incluso el hispanista de Stanford, Hans Ulrich Gumbrecht, se declaró sentimentalmente hincha a veces transfigurado, nostálgico, en su ensayo *Elogio del deporte* (2005). De modo que, en la década entre 1995 y 2005, toda una serie de literatos, uno tras otro, mostraron su fuerte afición.

Se les suma Eduardo Galeano, del pequeño país de rotundos éxitos futboleros, Uruguay:

---

[1] Roberto Fontanarrosa también dejó su mirada sobre temas boxísticos, como en «Regreso al cuadrilátero», un cuento sobre un viejo boxeador, ya casi retirado, que se enfrenta a una joven promesa.

[2] En su artículo del presente tomo, Silvia-Alexandra Ştefan analiza el significado de la voz *deporte*, en el ámbito cortesano, con muestras de la poesía cancioneril.

[3] En su artículo, Roberta Alviti evoca todo el "equipo" del 27, también a Rafael Alberti con el mencionado poema.

[4] José Domínguez Búrdalo incluye a Villoro en su contribución, al lado de otro clásico aficionado al fútbol, Mario Benedetti.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 173-181

> Yo soy fútboladicto. Convicto y confeso, y sin curación posible. Sé que me acompañan millones de enfermos, en este mundo y quizás en otros planetas, y eso me consuela de toda la soledad habida y por haber.[5]

Es muy frecuente la auto-patologización de los hinchas intelectuales (mediante las metáforas de la fiebre y de la adicción). Aquí Galeano incluso confiesa con convicción su enfermedad, su debilidad que no tiene escapatoria. Pero la hinchada es concebida como un colectivo, según el himno del Anfield Road «You'll never walk alone», lo que lo tranquiliza a Galeano, además como un colectivo global, incluso extraterrestre: debe de haber fútbol hasta en otros planetas.

Entre las muy pocas mujeres, Almudena Grandes ha compartido con Chus Visor y varios intelectuales madrileños más una larga línea de derrotas, al ser del Atlético de Madrid, siempre fiel a los perdedores, hasta que salieran de la mala racha. El fútbol como escuela de vida. Almudena Grandes marca el giro de las mujeres que empiezan a entrar en los estadios[6].

De fenómeno de las masas obreras, el balompié volvió a convertirse en pasatiempo favorito de miembros de las clases altas y la *inteligentsia*. La movilidad social va íntimamente ligada al fútbol, entre hinchas, como acabamos de ver. El giro de subir de estatus y convertirse en deporte de discursos y narrativas literarios, en masa crítica de la producción creativa, verbal, nos ha animado a organizar las Jornadas de 2018 de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos y publicar las Actas, sobre textos de fútbol y otros deportes.

Observamos el mismo mecanismo entre los jugadores, para quienes el fútbol puede llegar a actuar, sin duda, como motor de adquisición de estatus social. Si miramos el caso latinoamericano, la carrera de los futbolistas fomenta los sueños de subir en la escala social y mejorar la calidad de vida. Los jóvenes talentos aspiran a llegar a Europa, no importa a qué liga, donde recibirán, precisamente del fútbol, impulsos integradores. En contactos culturales postmigratorios, el deporte, como otros ámbitos de la cultura popular, la comida, la música o el baile, favorecen la convivencia y reducen fricciones culturales.

---

[5] Galeano, Eduardo: «El árbitro», en: *El fútbol a sol y sombra*. Madrid: Siglo XXI, 1995, p. 111.

[6] Grandes, Almudena: «No recuerdo qué equipo ganó ese partido», en: Vera, José Antonio (coord.): *Atlético ¡porque sí!* Madrid: Pinsapo, 2003, pp. 143-151.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 173-181

El deporte crea una serie de paradojas. Al lado de los mencionados efectos positivos, los hay negativos. Los partidos de fútbol se prestan para la instrumentalización en el escenario ideológico y político, de toda orientación, desde las protestas de la sociedad civil en Brasil hasta los sistemas totalitarios (Argentina, 1978[7]) o el pretexto para desencadenar la así llamada 'guerra de fútbol', en América Central en 1969[8].

En los grandes torneos, el fútbol abarca tanto el espectáculo nacionalista como las redes transnacionales. La corrupción, los negocios, los salarios exorbitantes, la violencia, el racismo y la homofobia, valga otra paradoja, no perjudican en absoluto la glorificación sentimental, la idolatría o nostalgia en torno al deporte rey.

En cuanto a las ficciones de fútbol, podríamos preguntarnos si es sólo el ámbito ideológico-político o económico el que instrumentaliza el fútbol o también el artístico. Las narrativas ficcionales se interesan por temas suministrados asimismo por el propio fútbol/deporte, por ejemplo, la dialéctica existencial entre el fracaso y el éxito, el esplendor y la tragedia. ¿Pero en qué se diferencian las ficciones literarias y fílmicas de las historias que escribe el propio fútbol?

¿Por qué los literatos escriben sobre fútbol, qué motivaciones y objetivos personales los mueven? Algunos eligen el tema porque simplemente se sienten empujados por afición y pasión propia y de su entorno. A otros se les puede pillar que eligen el tema, y es legítimo, simplemente porque calculan atraer mayor atención del público. Pero las cuentas no siempre les salen: puede que terminen antologados entre muchos otros, lo que no suele contribuir decisivamente a su carrera. Quizás sea Eduardo Sacheri uno de los pocos autores en darse a conocer por sus cuentos de fútbol, y destacan los ensayos futbolísticos del ya mencionado Juan Villoro.

---

[7] Debido al golpe militar de Pinochet de 1973 y las atrocidades cometidas, el equipo ruso boicoteó el partido de calificación en Chile, protestando por el uso del Estadio Nacional como una suerte de campo de concentración. Los opositores al régimen fueron presos, torturados y asesinados en los vestuarios. En el absurdo partido fantasma (con aproximadamente 15 000 espectadores, en lugar de 100 000), los 11 chilenos solos insertaron el balón en la portería contraria en el 1:0; como el equipo ruso no reinició el partido, siguió inmediatamente el silbato final.

[8] La guerra entre los países vecinos Honduras y El Salvador, con la devastadora consecuencia de 6000 muertos y 15 000 heridos, fue provocada no por el fútbol sino por la inmigración masiva de mano de obra de El Salvador a Honduras y la consiguiente xenofobia.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 173-181

Los dos campos, fútbol y ficción, se parecen bastante. Muchas diferencias no hay, tan sólo porque del juego y de la simulación en la cancha a las ficciones futboleras en las artes no hay más que un paso. Están vistas las analogías, por ejemplo, entre el fútbol y el teatro: podríamos preguntarnos en cuál de los dos escenarios es más alta la dosis de ficción, simulación y construcción. La literatura de fútbol se mueve muy cerca del mundo empírico, también porque los autores, por su pasión, por su adicción al deporte rey, no siempre llegan a adquirir mucha distancia del objeto de su deseo.

Los temas clave tratados en los cuentos de fútbol los compilaría de esta manera: la dialéctica entre el fracaso y el éxito, la nostalgia, la retrospectiva a la socialización futbolera (activa y pasiva) e iniciación en la infancia y adolescencia con un dejo de glorificación romántico-sentimental y absoluta lealtad al club; las historias de hinchas, el final o la interrupción abruptos de la carrera de los jugadores (por alta presión de rendimiento o lesiones), las dependencias entre el fútbol y los negocios o la política (muchas veces totalitaria o populista, pero no sólo), la situación del penalti para crear suspense, la finalísima; teatro, melodrama, espectáculo (mediático), la magia, la sacralización ("mano de dios") y prácticas del culto mundano o sagrado, espiritual, casi religioso, los cantos, el trance, la sublimación, la irracionalidad de dimensiones metafísicas, la ilusión, simulación, la idolatría a los jugadores y entrenadores, pero también racismo y homofobia y, finalmente, el pensamiento de analogía: el microcosmos del estadio, que significa el mundo.

La literatura de fútbol se busca sus nichos celebrando lo absurdo, lo grotesco, exagerando los excesos del deporte con sus propios recursos, escribiendo contra las dicotomías o bipolaridades y concentrándose más bien en la vida fuera de los campos o estadios. Además, las letras futboleras se toman la libertad de exagerar los excesos del deporte con sus propios recursos artísticos, por ejemplo, en el cronotopo, prolongando los segundos de un penalti a lo largo de varias páginas[9].

El interés por los alrededores del fútbol en sí determina, por ejemplo, el homenaje de Eduardo Galeano a la figura del árbitro, quien forma parte de los acontecimientos en la cancha y determina el transcurso del partido, aunque sólo indirectamente, esquivando la pelota. Su papel de chivo expiatorio para hinchas y jugadores, pantalla de proyecciones de todas las frustraciones

[9] Soriano, Osvaldo: «El penal más largo del mundo», en: *Los cuentos de los días felices*. Buenos Aires: Ediciones Sudamericana, 1993, pp. 197-206.

y decepciones, es tener la culpa de todo. El texto arranca con una paranomasia a base de una etimología que ya pone en tela de juicio el trabajo del árbitro o juez, quien actúa de manera contraria a las reglas del juego o a la justicia, con arbitrariedad, caprichosa, incluso injusta y parcialmente. Se le apoda tirano, verdugo o dictador. Muy plásticamente se describen aquellos de sus gestos que deberían señalar autoridad llenos de *pathos* teatral ("de ópera"). Castiga y condena, en primer lugar. Seguirán otras paranomasias más abajo (la tarjeta roja que "arroja") y aliteraciones: mientras él silba "soplando los vientos de la fatalidad", los hinchas siempre lo silban a él. Su castigo es tener que correr todo el tiempo sin poder tocar la pelota. Se le considera un "intruso" en el partido. Se persigna, se viste de negro, pero el duelo constante, hoy en día, lo encubre con colores chillones.

> El árbitro es arbitrario por definición. Este es el abominable tirano que ejerce su dictadura sin oposición posible y el ampuloso verdugo que ejecuta su poder absoluto con gestos de ópera. Silbato en boca, el árbitro sopla los vientos de la fatalidad del destino y otorga o anula los goles. Tarjeta en mano, alza los colores de la condenación: el amarillo, que castiga al pecador y lo obliga al arrepentimiento, y el rojo, que lo arroja al exilio.
>
> […] con toda razón se persigna al entrar, no bien se asoma ante la multitud que ruge. Su trabajo consiste en hacerse odiar. Única unanimidad del fútbol: todos lo odian. Lo silban siempre, jamás lo aplauden. Nadie corre más que él. Él es el único que está obligado a correr todo el tiempo. Todo el tiempo galopa, deslomándose como un caballo, este intruso que jadea sin descanso entre los veintidós jugadores: y en recompensa de tanto sacrificio, la multitud aúlla exigiendo su cabeza. Desde el principio hasta el fin de cada partido, sudando a mares, el árbitro está obligado a perseguir la blanca pelota que va y viene entre los pies ajenos. Es evidente que le encantaría jugar con ella, pero jamás esa gracia le ha sido otorgada. Cuando la pelota, por accidente, le golpea el cuerpo, todo el público recuerda a su madre. Y sin embargo, con tal de estar ahí, en el sagrado espacio verde donde la pelota rueda y vuela, él aguanta insultos, abucheos, pedradas y maldiciones.
>
> A veces, raras veces, alguna decisión del árbitro coincide con la voluntad del hincha, pero ni así consigue probar su inocencia. Los derrotados pierden por él y los victoriosos ganan a pesar de él. Coartada de todos los errores, explicación de todas las desgracias. Los hinchas ten-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 173-181

> drían que inventarlo si él no existiera. Cuanto más lo odian, más lo necesitan.
>
> Durante más de un siglo, el árbitro vistió de luto. ¿Por quién? Por él. Ahora disimula con colores.[10]

La actitud irónica y ambivalente atraviesa todo el texto de Galeano, él mismo un aficionado que no puede ser imparcial, pero que intenta hacerle alguna justicia a la víctima y al verdugo del fútbol, puesto en el centro de atención. Toda la mina de metáforas deportivas nos remite a las proyecciones subliminales de la vida en los deportes.

Los toros tendrán que ceder el protagonismo al fútbol incluso en el artículo de Antonio Sánchez, que trata sobre la biografía del mítico torero Belmonte. El fútbol, tan sólo por los himnos y cantos, es impensable sin la música. Pero el músico y académico brasileiro, doble talento, Victor de Souza Soares, quien nos cantó en las Jornadas canciones de fútbol brasileñas, analiza los timbres musicales del fútbol, en una población tradicional de Minas Gerais. Ana Merino, que suele trabajar y llevar a las aulas universitarias las conexiones literario-futbolísticas, nos brinda textos de creación, algunos inéditos, redactados exclusivamente para este tomo. Es secundada por otro crítico intelectual, él incluso activo jugador de fútbol, Jon Kortazar, quien nos presenta el motivo del fútbol en la primera mitad del siglo XX, cuando aún era menos generalizado/*mainstream* que hoy, mediante el caso del escritor Ramiro Pinilla. Sabrina Zehnder analizó el hábito desbordante de los hinchas, jugadores y entrenadores mediante algunos relatos y tiras cómicas de Roberto Fontanarrosa, cuentista también de fútbol argentino. El encuentro con la praxis se realiza en una entrevista transcrita en parte, entre la académica Ana Merino y el cronista de fútbol, así como AS del periodismo deportivo de España: Alfredo Relaño.

Quisiera terminar agradeciendo a todos los contribuyentes, a los correctores, Ana Esquinas Rychen y Alexander Griesser, y a los patrocinadores, el Centro Latinoamericano-Suizo de la Universidad de San Gallen (CLS HSG) y la Academia Suiza de Humanidades a través de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (SSEH), también por apoyarnos en la publicación de las Actas en un *dossier* del *Boletín* de la Sociedad. Con gusto lo dejamos en manos de los lectores, esperando que descubran algu-

[10] Galeano, Eduardo: «El árbitro», en: *El fútbol a sol y sombra*. Madrid: Siglo XXI, 1995, p. 111.

nos nichos nuevos en torno a las artes que fraternizan con los deportes.

BIBLIOGRAFÍA

Arellano, Ángel (et al., eds.): *Sociedad, política y fútbol.* Montevideo: Konrad Adenauer Stiftung, 2018.

Fontanarrosa, Roberto: «Regreso al cuadrilátero», en: *El mayor de mis defectos y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor, 1990.

Galeano, Eduardo: «El árbitro», en: *El fútbol a sol y sombra*. Madrid: Siglo XXI, 1995, p. 111.

García Montero, Luis/ García Sánchez, Jesús: *Un balón envenenado. Poesía y fútbol.* Madrid: Visor, 2012.

Grandes, Almudena: «No recuerdo qué equipo ganó ese partido», en: Vera, José Antonio (coord.): *Atlético ¡porque sí!* Madrid: Pinsapo, 2003, pp. 143-151.

Gumbrecht, Hans Ulrich: *Elogio de la belleza atlética*. Buenos Aires: Katz, 2006.

Marías, Javier: *Salvajes y sentimentales. Letras de fútbol*. Madrid: Aguilar, 2000.

Sánchez, Yvette: «TransArea Fussballstadion: Sublimiertes Lebenswissen im Zusammenspiel mit literarischen Kurzformaten», en: Gwozdz, Patricia/ Lenz, Markus (eds.): *Literaturen der Welt Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzepts im Übergang*. Heidelberg: Universitätsverlag Universität Heidelberg, 2018, pp. 429-442.

— «La instrumentalización múltiple del fútbol frente a las ficciones pilladas a contrapié», en: Fischer, Thomas/ Köhler, Romy/ Reith, Stefan (eds.): *Fussball und Gesellschaft in Lateinamerika*. Frankfurt a. M.: Vervuert, Serie Americana Eystettensia, 2019, en imprenta.

Sarremejane, Philippe: «Los tres niveles de instrumentalización del deporte de alto nivel: implicaciones éticas», *Fair Play. Revista de Filosofía, Ética y Derecho del Deporte*, IV, 1 (2016), pp. 101-128.

Soriano, Osvaldo: «El penal más largo del mundo», en: *Los cuentos de los días felices*. Buenos Aires: Ediciones Sudamericana, 1993, pp. 197-206.

Soto, Óscar G.: «El partido fantasma entre Chile y la URSS», *MARCA* (21-XI-2013), s.p.

Valdano, Jorge (ed.): *Cuentos de fútbol* 1 y 2. Madrid: Alfaguara, 1995 y 1998.

Villoro, Juan: *Los once de la tribu*. México D.F.: Santillana, 1995.

— «El balón y la cabeza», *Letras Libres*, V-2002, https://www.letraslibres.com/mexico/el-balon-y-la-cabeza (consultado 2-V-2019).

— *Dios es redondo*. México D.F.: Planeta, 2006.

— «El fútbol es una novela», *El País*/*Babelia* (15-VI-2018), pp. 1-8, https://elpais.com/cultura/2018/06/12/babelia/1528815382_021543.html (consultado 27-XII-2018).

Aquella edad inolvidable. Fútbol, nación, identidad en Ramiro Pinilla

Jon Kortazar

UPV-EHU[1]
España

Resumen: En este artículo se examina la novela *Aquella edad inolvidable* de Ramiro Pinilla (1923-2014), una narración centrada en la historia de un futbolista retirado por lesión del Athletic Club de Bilbao, a fin de establecer algunas claves sociales del fútbol en la comunidad vasca: la fuerza identitaria del deporte, su influencia en la sociedad, su predominio en la creación de mitos en la infancia y en la transmisión de una conciencia política.

Palabras clave: Ramiro Pinilla, novela, fútbol y sociedad, identidad, infancia, mito, identidad colectiva.

***Aquella edad inolvidable*. Football, Nation, Identity in Ramiro Pinilla**

Abstract: The paper examines *Aquella edad inolvidable*, the novel by the Basque author Ramiro Pinilla (1923-2014), which focuses on the story of a player of the Athletic Club of Bilbao that retires due to an injury. It aims at describing the core elements of the football culture within the Basque community: its identitary strength, the influence of football on the Basque society, its importance in the creation of childhood myths and the transmission of political awareness.

Keywords: Ramiro Pinilla, novel, football and society, identity, childhood, myth, collective identity.

[1] Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Grupo consolidado de Investigación LAIDA (Literatura e identidad) reconocido en la red de Grupos impulsada por el Gobierno Vasco con el número IT 1397-19, y en la relación de Grupos de Investigación de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea con el número GIU 18/212.

Para Yvette Sánchez quien, con su libro Literatura y coleccionismo, *me explicó mi infantil afición por las colecciones de cromos.*

INTRODUCCIÓN. RAZONES DE UNA ELECCIÓN

No es fácil para una persona que se dedica al estudio de la literatura escrita en lengua vasca definir y escoger a un novelista que sea mínimamente conocido en los medios académicos. Los dos novelistas que escriben en lengua vasca y tienen un cierto reconocimiento en esos círculos son Bernardo Atxaga y Kirmen Uribe. Atxaga situó a un equipo de fútbol en su novela *Gizona bere bakardadean/ El hombre solo* (original 1993, traducción 1994), pero en su novela, el deporte mantiene una condición periférica frente a las grandes preocupaciones que el autor quiere reflejar. Kirmen Uribe se refiere al fútbol en su novela *Bilbao-New York-Bilbao* (original 2008, traducción al español 2010), pero lo hace brevemente y aludiendo a su presencia en los videojuegos. En ellos, pues, el deporte rey recibe un tratamiento parcial.

Sin embargo, recordaba con agrado una pequeña novela de Ramiro Pinilla (1923-2014) (pequeña en comparación a su obra mayor, a su trilogía *Verdes valles, colinas rojas*) titulada *Aquella edad inolvidable*[2] de 2012, en la que el fútbol ocupa una posición central. Ramiro Pinilla constituye una de las voces más importantes de la narrativa vasca escrita en castellano y posee una trayectoria novelística de gran alcance y de proyección internacional en algunos momentos de su dilatada historia creativa.

Mantenía una memoria afectuosa de Ramiro Pinilla, aunque lo traté poco; pero fui miembro del Jurado que concedió el Premio Euskadi de Literatura a la primera parte de *Verdes valles, colinas rojas* en 2005. Las crónicas dicen que fui Presidente del Jurado, y así mismo estuve en el jurado que concedió el Premio Nacional de Narrativa del Reino de España a la tercera parte de la misma obra en 2006, por lo que tenía un cierto conocimiento de su generosa obra.

RAMIRO PINILLA, UNA VOZ SEÑERA EN LA NARRATIVA

En la dilatada obra de Ramiro Pinilla, la crítica especializada distingue cuatro etapas:

[2] Pinilla, Ramiro: *Aquella edad inolvidable*. Barcelona: Tusquets, 2012.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 183-204

1) Una primera de tanteo de su obra literaria. En ella se encuentran novelas escritas con seudónimo y distribuidas en quioscos como subliteratura. A esta época corresponden estas dos novelas: *Misterio de la pensión Florrie* (1944, publicada en edición de quiosco bajo el seudónimo de Romo P. Girca) y *El ídolo* (1957), que recibió un premio local, el Premio Mensajero.

2) La consagración de Ramiro Pinilla llegó a través de dos prestigiosos premios nacionales. La novela *Las ciegas hormigas* consiguió el Premio Nadal en 1960, y la obra vanguardista *Seno* fue finalista del Premio Planeta en 1970. En medio, había publicado otras obras de género: *El héroe del Tonkin* (1961) y *En el tiempo de los tallos verdes* (1969), una novela policíaca con un detective adolescente como protagonista.

3) Tras la muerte de Franco, y la publicación en Bilbao de una muy importante novela, *Antonio B., el rojo, ciudadano de tercera* (1977, censurada, debió titularse *Antonio B. el ruso*), Ramiro Pinilla decide romper con el mercado editorial y llevar a cabo una personal aventura. Funda junto al artista J. J. Rapha Bilbao la editorial Libropueblo, que busca la venta de los libros de manera directa con el público lector (Pinilla vendía personalmente los libros tras una pequeña y humilde mesa de camping) y a precio de coste. En esa pequeña empresa publicó, fuera de los circuitos comerciales y nacionales, un puñado de libros: *Recuerda, oh recuerda* (1974), *Primeras historias de la guerra interminable* (1977), *La gran guerra de Doña Toda* (1978), *Andanzas de Txiki Baskardo* (1980, edición bilingüe), *Verdes valles, colinas rojas* (1986, tomo 1). El escritor cuenta así su decisión:

> Pero yo vi que no estaba cómodo en el mundo editorial y como no tengo muchas ambiciones, con un amigo monté una pequeña editorial, Libropueblo. No lo hice para publicar cosas nuestras o de algún otro escritor que quisiera sumarse, sino para vivir tranquilo, publicar mis cositas sin tener que rendir cuentas a nadie. Aunque no gane nada, es una buena razón, la más importante. La Transición fueron otros tiempos, parecía que teníamos que salir a la calle. Llevábamos 40 años sin salir a la calle, sin hablar en la calle, y creías que saliendo a la calle ibas a arreglar las cosas.[3]

[3] González, Enric: «Ramiro Pinilla y Enric González o los secretos de la vida», *Jot Down*, VII-2012, https://www.jotdown.es/2012/07/ramiro-pinilla-y-enric-gonzalez-o-los-secretos-de-la-vida/ (consultado 1-XI-2018).

4) Tras 30 años apartado de los círculos literarios, la editorial Tusquets relanza la carrera literaria de Ramiro Pinilla a través de la publicación de la magna trilogía *Verdes valles, colinas rojas* (2004-2006), *La tierra convulsa*, Premio Euskadi de Literatura en castellano, *Los cuerpos desnudos*, *Las cenizas del hierro,* que recibió el Premio de la Crítica (segundo que se le concedía) y el Premio Nacional de Narrativa, la recuperación de sus títulos desconocidos y la edición de nuevas obras: *La higuera* (2006), *Sólo un muerto más* (2009), *El cementerio vacío* (2013), *Cadáveres en la playa* (2014) un ciclo de novelas policíacas con el detective Samuel Esparta como hilo, que en la primera entrega investiga un crimen que dejó sin resolver en *Verdes valles, colinas rojas*: *Los cuentos* (2011) que reúne los relatos de *Recuerda, oh, recuerda* (1975) y *Primeras historias de la guerra interminable* (1977) y ¿cómo no?, la novela que examinamos hoy *Aquella edad inolvidable* (2012) que también recibió el Premio Euskadi de Literatura en castellano.

Lucía Montejo ha situado la narrativa de Ramiro Pinilla dentro de las estéticas de su tiempo:

> Un ajuste de cuentas con el lenguaje ramplón de los epígonos del realismo social y una reacción en contra del experimentalismo agresivo que conducía a la novela a un callejón sin salida, al desdén por todo lo que en la novela pudiese haber de comunicación […] oscila entre la influencia de Faulkner y la de García Márquez.[4]

Una historia que contar y un estilo que la cuente con propiedad constituyen las dos bases fundamentales donde se construye el mundo novelesco de Ramiro Pinilla. Hay áreas constantes que se han mantenido presentes en su narrativa casi sin cambios, si se hace caso omiso de sus dos primeras creaciones literarias, cercanas a la experimentación. Hay una conciencia realista en la relación de las tramas novelescas, pero no está ausente una creación cercana al mito. El lugar donde suceden sus historias es siempre Getxo, una especie de lugar mítico y preciso a la vez, donde es posible hablar de existencia primigenia.

[4] Montejo, Lucía: «Un relato criminal protagonizado por un detective adolescente: *En el tiempo de los tallos verdes*, la segunda novela de Ramiro Pinilla», en: Acillona, Mercedes (ed.): *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga.* Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, p. 44.

> Yo creo mucho en la cosa natural que explica muchas cosas que ocurren. Se le añaden consideraciones filosóficas, pero hay algo muy elemental, a mí me gusta lo elemental y sencillo, ahí está la clave de todo. El que es capaz de llevar una vida más o menos solitaria y elemental en muchos aspectos como diversiones, comida, amores… en todo; el que es capaz de aguantar algo así es una persona fuerte, que no tiene necesidad de aditamentos, jolgorios ni colores. Y eso para mí es el fundamento de la vida. Partiendo de ahí aparecen los Baskardo de Sugarkea, que son los que preconizan y defienden lo viejo y anterior, esos que viven varios miles de años retrasados con la evolución de la especie y el progreso social. [Ríe] Me río porque me hacen gracia los Baskardo. ¿Y todo esto dónde lo pongo? Pues por qué no en Getxo, que es un escenario que conozco, que quiero y que se acomoda perfectamente. Puede empalmar. Así como Bilbao y sus calles no pueden empalmar con la prehistoria, Getxo sí puede, porque todo está prácticamente igual. Habrá cuatro casas más, pero la playa está igual y todo eso encaja perfectamente.[5]

Si el espacio se establece como una instancia mítica, sucede otro tanto con el tiempo. Pinilla ama las grandes construcciones narrativas, que eligen amplios arcos temporales para la narración, como sucede en *Verdes valles, colinas rojas*, donde se cuenta un siglo en la vida de la convulsa sociedad vasca. En sus novelas breves (siempre que se considere breve una narración cercana a las 250 páginas), la narración no abarca un tiempo tan largo, pero, en cualquier caso, exceden los tiempos breves y atienden a ciclos de un período de años. Los personajes y sus dudas morales se sitúan en el centro de la narrativa de Ramiro Pinilla, que no se ausenta de una concepción moral y ética de la vida en la que deben moverse.

Un aspecto fundamental en su obra es la atención prestada al sector nacionalista de la sociedad vasca, que puede parecer hegémonico en ciertos momentos, y a la sección no nacionalista, socialista o comunista, de manera que, en su obra, puede observarse un cuidado esencial en retratar una sociedad identitariamente compleja, "una identidad vasca plural", tal como la ha descrito Santiago Pérez Isasi[6].

---

[5] González (2012), *op. cit*.

[6] Pérez Isasi, Santiago: *La identidad en la literatura vasca contemporánea*. Bern: Peter Lang, 2015, pp. 197-198.

La narrativa de Pinilla no ofrece excesivas dificultades a la hora de seguir la historia. Puede elegir una novela que ofrezca saltos en el tiempo, como la que examinamos, pero no son extremos; a veces tiende a un tono de novela de folletín, por la acumulación de acontecimientos extremos (muertes, accidentes, acciones sentimentales), pero atiende a una lectura moral de la fábula que cuenta en sus novelas. Una narración de aspecto simple, pero que no desatiende a ciertas referencias de experimentación, poco agresiva, que no rompen el ritmo de la lectura.

Mercedes Acillona define así su mundo narrativo:

> Girando sobre un mismo espacio y unos mismos personajes —sagas familiares que representan el largo linaje vasco— la narrativa de Pinilla va transformándose a lo largo de sus más de cincuenta años de creación. […] Se repiten los espacios, las rocas, los caminos, los viejos caseríos y los nombres de sus moradores, pero cambian los grandes modos de la construcción ficcional.[7]

Aquella edad inolvidable. Síntesis argumental[8]

La novela que leemos hoy cuenta el ascenso y la caída de Souto Menaya. Jugador del equipo Arenas de Getxo, club históricamente ligado al Athletic de Bilbao, es fichado por el club de la capital vizcaína. Pero queda relegado a la suplencia de Zarra, el mítico delantero centro, hasta que una lesión de éste hace que juegue la final de Copa del año 1943 y meta el gol que da la victoria al club vizcaíno, eso sí, sin que pueda saberse si fue con la cabeza o con la mano. En la temporada siguiente y en su primer partido, un defensa le rompe la pierna, lo que da origen a la segunda parte de la novela, con un Souto que no encuentra trabajo, que pone en riesgo su noviazgo con Irune, que reúne la aflicción y la compasión de su grupo de amigos, hasta que encuentra un trabajo menor: meter cromos de Blancanieves en sobres para una pequeña empresa local. Hasta que recibe una proposición tentadora: tendrá un trabajo bien remunerado, si confiesa que metió el gol con la mano, cosa que no puede asegurar. La doble consideración moral entre aceptar o rechazar a

[7] Acillona, Mercedes: «Introducción», en: Acillona, Mercedes (ed.): *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, p. 15.

[8] Pinilla (2012), *op. cit.*

su novia y aceptar o no el trato denigrante, devuelven al personaje a la altura moral de su ética irreprochable. Paralelamente, su padre Cecilio cumplirá con Andrés, el hermano pequeño de Irune, el rito iniciático de llevar a San Mamés, el campo del Athletic, la "Catedral", a un niño para que se empape de fútbol.

Novela sobre la dignidad y sobre la infancia, bastará aquí con recordar las palabras de Pinilla: "Uno de los *leit-motiv* de mi obra es, más que la pérdida de la infancia, la defensa de la infancia. Todavía no he escrito sobre su pérdida"[9].

Novela sobre la dignidad humana y la defensa de la infancia, pues.

FICCIÓN Y REALIDAD

Uno de los momentos primeros de la narración resulta uno de los más emocionantes de la novela. En la primera página, un Souto Menaya resignado a su suerte ensobra cromos de los jugadores de la Liga. Y se encuentra con su imagen mitificada para los niños como un cromo más. Este encuentro con su pasado traerá a su condición lisiada la gran pregunta: ¿Cómo aceptar su destino? ¿Quién ser en el fondo, quien fue o quien es ahora?

Ese comienzo da paso, como un río que divide su cauce, a una doble corriente narrativa. En la primera parte, se contará su ascenso y éxito, en la segunda, la negación y aceptación de una identidad nueva.

La editorial Tusquets jugó con la realidad y la ficción, no ya dentro del texto, sino al nivel de los paratextos, puesto que regaló junto al libro los cromos reales de los jugadores que se mencionan en la novela, algunos también históricos, como el portero Lezama y el delantero Zarra, y otros de ficción, como el protagonista de la historia, de manera que los cromos saltaron de la ficción a la realidad.

Estos juegos entre realidad y ficción se encuentran también dentro de la novela donde el autor sitúa a un jugador ficcional, Souto Menaya, entre jugadores reales del Athletic del año 1943[10]. No en vano, el autor implícito había advertido en una nota situada antes del comienzo de la narración que: "Aunque

[9] González (2012), *op. cit.*

[10] Aguiriano, Jon: *Una cuestión de orgullo. Las 24 copas del Athletic Club*. Bilbao: Fundación BBK, 2009.

el autor pide perdón por alguna licencia, este relato parte de una inmarchitable realidad"[11].

A otro nivel se sitúan las alusiones referenciales. Dos de los hechos claves de la novela se refieren a elementos históricos bien conocidos, que el autor sitúa en la historia de Souto Menaya: la duda de si el gol se metió con la mano o con la cabeza se refiere indudablemente al gol de "la mano de Dios" que Maradona metió a Inglaterra en el minuto 51 del partido jugado el 22 de junio de 1986; y la lesión, a la sufrida por Javier Clemente, el 23 de noviembre de 1969, en la Nova Creu Alta, el campo del Sabadell, cuando en el minuto 85 recibió una dura entrada del defensa Marañón. El proceso de curación se complicó por una infección que sufrió, y aunque volvió a jugar, el 24 de enero de 1971, el jugador del Zaragoza, Ocampos, le volvió a patear en el mismo lugar de la lesión, lo que le llevó a dejar el fútbol.

Además, el gol que Souto Menaya mete en la final de 1943, se produjo realmente en la final de ese año, cuando Zarra consiguió el gol en la prórroga contra el Real Madrid, en un encuen-

[11] Pinilla (2012), *op. cit.*, p. 8.

tro jugado en el campo de este equipo, el Metropolitano de Madrid.

Los referentes no terminan ahí, sino que deben continuarse, construyendo un puente entre la ficción y la autobiografía de Ramiro Pinilla, quien mantuvo una muy cercana relación de trabajo con la industria de los cromos, e incluso desarrolló la misma actividad que realiza el personaje, ensobrar cromos. El autor relata así su relación laboral:

> Con los cromos tuve dos relaciones. Primero, cuando la posguerra, en la familia éramos cuatro miembros y en casa ensobrábamos cromos de Blancanieves y de otros cuentos. De futbolistas todavía no. Y lo hicimos durante un año, dos o tres, ¡qué sé yo! Como ayuda familiar. Era cuando empezaba la casa Fher y nosotros ensobrábamos. Luego ya me casé, todavía vivía en Bilbao, y sobre 1960 trabajaba por la mañana en la fábrica de gas municipal y por la tarde pues… tenía que pagar todo esto [un gesto de sus manos abarca el caserío de Getxo donde reside] […] por la tarde me cogieron los de Fher, en mi segundo contacto con los cromos. Tenía que distribuir el texto de un cuento entre cien o doscientos cromos, y cada uno llevaba una, dos o tres líneas. Aquel año me dieron el premio Nadal y entonces los jefes me dijeron: "O sea que usted, Pinilla, cuando va a casa, no sigue pensando en Fher". Me hicieron el vacío.[12]

Así pues, la inmarchitable realidad que cuenta una novela está creada a partir de la "materia de los sueños": biografía, recuerdos, historia reutilizada y creada y ficción.

ASCENSO DE SOUTO MENAYA: ATHLETIC Y SOCIEDAD

En la primera parte de la novela, aquella donde cuenta el éxito deportivo de Souto, el autor describe la relación entre el equipo de fútbol de Bilbao y la sociedad.

En primer lugar, se señala la singularidad del Athletic que juega sólo con jugadores vascos, o más propiamente, con jugadores que se hayan formado en equipos vascos. Es decir, no es tanto una cuestión de nacimiento y geografía, sino de formación deportiva: el jugador puede haber nacido fuera del País Vasco, como el portero Biurrun, que nació en Sao Paulo, pero

[12] González (2012), *op. cit*.

debe haber comenzado su formación o haberse agregado en un momento de su formación a un club vasco. Por lo que respecta a la definición geográfica del País Vasco, se acepta la imagen nacionalista que entiende que el País Vasco está formado por 7 provincias históricas, 4 en España y 3 en el País Vasco francés, por lo que el fichaje de un vasco-francés tuvo un especial eco simbólico cuando se produjo el de Bixente Lizarazu, o el de Aimeric Laporte.

Esta actitud, que muchas veces se ha calificado como "caso único en la historia mundial" (del fútbol), connota una carga identitaria importante. "El Athletic es distinto", se afirma en la página 33. Tan es así, que en la novela se cita a la leyenda de los "once aldeanos" (probablemente surgida con posterioridad a los hechos que cuenta la novela en 1954 o 1958, cuando gana la Copa en Chamartín al Madrid de Di Stéfano) que se van a competir frente a los señoritos de la ciudad. La imagen estereotipada del Athletic la ofrecen los dirigentes del club, mientras Souto matiza la imagen. Así se expresa un directivo:

> —Somos aldeanos que vamos a decirles a los de la capital que somos mejores que ellos.
>
> —Usted no es un aldeano —dijo Souto—
>
> —Es verdad, pero es lo mismo, voy con aldeanos. Tú eres uno. […]
>
> —Pero no me negarás que es una buena bilbainada presumir de aldeanos cuando vamos a Madrid.[13]

> El Athletic y el nacionalismo vasco son la misma cosa. ¡Nunca jugarán maketos en el Athletic! A Franco le gustaría para cambiarnos, pero incluso en este tiempo de sangre en el Athletic siempre mandaremos los nacionalistas.[14]

En esa misma sección Souto recuerda que la pulsión identitaria de los directivos del Athletic es nacionalista, tema que retomaremos más adelante, pero que existen otros vascos, tal como declara su padre:

> Recordó palabras de su padre transmitiéndole la naturalidad de los nacionalistas al hacer del Athletic su feudo. "¡Hay otros vascos, otros vascos!" clamaba. Seguía un buceo en la lucha de clases, en la realidad

[13] Pinilla (2012), *op. cit.*, p. 33.
[14] *Ibid.*, p. 46.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 183-204

> de una Euskadi de ricos y pobres […]. Y puntualizaba Cecilio: "Y el Athletic es un buen terreno para hacer patria".[15]

Pero el mismo Souto reconoce la identidad singular del club cuando reflexiona que el fichaje de jugadores de fuera de la tierra y concluye:

> Los campeonatos no deben ser equipos contra equipos sino tierras contra tierras', pensaba Souto […]. Creía Souto que los equipos que fichaban jugadores de fuera reconocían su falta de casta, su necesidad de completar los once con gente que no sentía sus colores.[16]

La ideología socialista del padre de Souto hace que critique con dureza el sesgo nacionalista de la directiva. El autor, haciendo gala de su "identidad plural", no se olvida de subrayar que no siempre fue sí, que al comienzo de la andadura del club, formaron parte de él jugadores ingleses: "Del tiempo de la fundación del club, entre ellos algunos jugadores ingleses como Langford y MacLenean, rareza que jamás se repetiría"[17].

Históricamente, la participación de jugadores extranjeros fue más numerosa que la cita a los jugadores ingleses[18]. El historiador del Athletic, Josu Turuzeta, muestra una nómina de 60 jugadores de la que forman parte un belga, un suizo, un danés, un sueco, dos noruegos, un francés y numerosos ingleses e irlandeses. Y la contratación de extranjeros se extendió hasta 1914, año en que la guerra obligó a presentarse a filas a muchos de los jugadores del club.

Lo que de verdad hace importante al equipo es su afición de los primeros años, su amateurismo, que hizo que, en aquellos años inolvidables, jugaran sin cobrar e incluso corrieran con los gastos: "Nunca olvidó las historias que le contaba su padre sobre aquellos jugadores que no sólo no cobraban un céntimo sino que se pagaban los viajes y se compraban las botas"[19].

Por esto cuando ficha por el Athletic y cobra:

---

[15] *Ibid*., p. 34.

[16] *Ibid*., p. 52.

[17] *Ibid*., p. 52.

[18] Turuzeta, Josu: *El Athletic Club. Origen de una leyenda o cuando el león era aún un cachorro*. San Sebastián: Txertoa, 2012, pp. 119-125.

[19] Pinilla (2012), *op. cit*., p. 52.

> —Habla de la ficha. Dinero. Dos mil. Las pesetas del Athletic valen el doble. […]
> —¿Pesetas? ¿Dos mil? […]
> —Sí, una cifra muy cabal considerando que todavía eres una incógnita.
> —Y quinientas al mes. Y doscientas cincuenta por partido ganado. Y ciento veinticinco por empatado —prometió el presidente.[20]

En esa tesitura el protagonista duda, pero rechaza una oferta superior del Real Madrid, porque no ha firmado nada, pero ha dado su palabra. Aun así, se siente culpable y envidia la actitud de aquellos pioneros que no cobraban, hasta llegar a preguntar a su novia: "¿Te parezco un pesetero?"[21], duda que Irune lamina con su realismo.

Sin ninguna duda, el aspecto político del fútbol es lo que al autor tiene más en cuenta. Tras la dura posguerra, que no se olvida: "Desde junio de 1937, la guerra y la posguerra habían laminado cualquier rastro de rebelión de los supervivientes"[22].

Una guerra que se ha llevado por delante a los grandes jugadores del Athletic, que emprendieron una gira con la selección de Euskadi, como medio para hacer propaganda de los nacionalistas, y que desarrollaron su carrera en Argentina y México. El presidente resume la historia, ayudado de Souto:

> Aún estamos reponiéndonos de la sangría de la guerra —dijo el presidente con un suspiro— ¡Aquellos Iraragorri, Ahedo…! […] Dos meses antes de caer nuestra tierra bajo Franco marcharon a jugar a París con la selección de Euskadi y recaudar fondos para el Gobierno Vasco […]. No pudieron regresar, Franco les esperaba con el dedo en el gatillo.[23]

Pero también:

> —Es que acaban de fusilar en Larrínaga a Anselmo de la Torre, el padre de Evaristo —dijo otro.

[20] *Ibid*., p. 33.
[21] *Ibid*., p. 75.
[22] *Ibid*., p. 66.
[23] *Ibid*., p. 29.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 183-204

> —¡Hostias!— masculló Souto—. Sí, Evaristo. Jugó en el Getxo de extremo izquierda. La guerra le clavó a una silla de ruedas… […] Cuándo acabará esta mierda.[24]

Estos sobrevivientes deben sufrir los fusilamientos o las palizas de los policías de la brigada político-social[25]. Frente al sufrimiento, la única manera de conseguir una satisfacción reside en el fútbol. Tras una de las palizas de los policías, quedan en la calle Souto, Botas, y su amigo Petaca, quien le dice: "—Botas, mételes en Madrid el gol de la Copa para que el hijoputa de Franco nos la tenga que entregar a los vascos"[26].

Esta actitud de la gente corriente contrasta con la que mantiene la directiva del club, que define claramente su actitud como defensa de una política nacionalista.

Pero ambos coinciden en el antifranquismo y en el antimadridismo, por considerar al Real Madrid el equipo del régimen dictatorial:

> La banda toca la música y las gargantas cantaban esta letra dirigida contra alguien, contra el enemigo siempre radicado en Madrid.[27]

> ¡La hostia, esto ya no lo para ni Franco![28]

> El Athletic es hoy la única expresión libre de nuestro pueblo.[29]

> El enemigo a batir resultó ser el Madrid. ¡El Madrid, el equipo de Franco! Por decreto superior, la final de la Copa se celebraba siempre en la capital, aunque fuera el Madrid uno de los finalistas. Por algo era la copa del Generalísimo.[30]

> Poco faltó para perforar de un testarazo la meta de Franco.[31]

Y sobre todo, en la frase sentenciosa del periodista de Madrid que llega a casa de Souto con el contrato de CAMPSA que le podría solucionar la vida si acepta confesar que el gol fue con la mano.

---

[24] *Ibid*., p. 35.
[25] *Ibid*., pp. 35-36 y pp. 65-66.
[26] *Ibid*., p. 66.
[27] *Ibid*., pp. 20-21.
[28] *Ibid*., p. 23.
[29] *Ibid*., p. 46.
[30] *Ibid*., p. 73.
[31] *Ibid*., p. 84.

> —Fútbol, política, la cosa vasca…, no olvidemos la cosa vasca.
> —No, no lo olvidemos.[32]

Los dos sectores sociales y políticos, los dirigentes nacionalistas, y el común socialista coinciden en el momento de la victoria y de su celebración: tras el gol de Souto en la final de 1943, que entró en el equipo en la ficción por la lesión de Zarra, —el que de verdad marcó el gol en esa final en el minuto 14 de la prórroga, como hemos anotado antes—[33].

Pero tanto unos como otros disfrutan de haber vencido al Real Madrid y a Franco. En una sección breve, pero completa, de la novela, Ramiro Pinilla analiza el efecto de la victoria en la Copa (del Generalísimo) contra el Real Madrid. En ella, vuelve a resumir la importancia de la ecuación que iguala fútbol y política:

> No se precisa de una guerra patriótica para ver el delirio de un pueblo. Se vivió al regreso de Madrid del equipo a lomos de un camión abierto tras el paseo triunfal por otras localidades. Era aquel un tiempo de silencio y el fútbol un resquicio para manifestar lo prohibido […]. Al aparecer el equipo en el balcón municipal de las solemnidades, las radios consiguieron que toda Euskadi vibrara. La infalible arenga interclasista con la que el presidente del Athletic cerró su ronco discurso enardeció a un pueblo que aún sufría una represión sangrienta: "¡Nos lo hemos pasado por la piedra! ¡Y lo han hecho once aldeanos!". El fútbol como válvula de escape. Bienvenido sea.[34]

La novela une de forma similar fútbol y religión. Vuelve a repetirse el esquema dual, al que tan aficionado es Ramiro Pinilla. En la ficción los directivos del Athletic, los nacionalistas, utilizan la religión uniéndola al fútbol, pero de una manera formal, casi supersticiosa. Para el pueblo llano, encarnado en la figura de Cecilio, el padre de Souto, el fútbol será una religión verdadera. No en vano, el estadio se llama San Mamés, por un topónimo de la zona en la que se asienta, donde hubo una ermita de advocación al Santo, y al estadio se le denomina La Catedral.

---

[32] *Ibid*., p. 181.
[33] Aguiriano, (2019), *op. cit*., p. 116.
[34] Pinilla (2012), *op. cit*., p. 87.

Siguiendo una frase pronunciada por un político local, candidato a la Presidencia de la Diputación de Bizkaia, José Luis Bilbao: "Lo más grande es ser del PNV, del Athletic y de la Virgen de Begoña", (y además rematchará: "Pero lo otro [esa frase] es para siempre. Sólo faltaba. ¿Somos o no somos?"[35]), el presidente de ficción de la novela dice: "Dios, la Virgen María, Jesucristo y el Papa son parte nuestra, son la tradición, y el pueblo vasco si es algo, es tradición"[36].

Querrán así que Souto asista a misa, venere a la Amatxu de Begoña y haga ejercicios espirituales con los jesuitas que regentan la Universidad de Deusto[37].

Los directivos pedirán que el nuevo fichaje vaya a misa los domingos. Y Souto tocará en sus reflexiones el hecho de que tal actitud parece superstición, porque en silogismo clásico, si la Virgen de Begoña ayuda al Athletic, el resto de vírgenes que son patronas de otros equipos, también ayudarán al suyo. Pero la actitud fanática se mostrará en esta reflexión del narrador:

> Llegó a preguntarse si la Virgen de Begoña era una pieza del Athletic. Durante los varios minutos de subida [a la Iglesia de Begoña] tuvo ocasión de tocar ciertas profundidades. ¿Qué tenía que ver el alma del Athletic con la religión? A los ingleses que formaron la alineación de 1898 e impulsaron la fundación del club, seguro que la Amatxo de Begoña les quedaba muy lejos. Los Langford, MacLenan, Davies y Evans, tan prácticos ellos, confiarían más en patadones que en avemarías.[38]

Sin embargo, para la gente común el fútbol y el Athletic configuran una nueva religión. Cecilio concibe la asistencia a San Mamés como una nueva religión.

Cuando la madre de Souto lleva a los niños a misa los domingos, el padre, Cecilio, le pide que deje que los niños decidan ser católicos o no, cuando tengan edad para ello. La madre responde que él sí que hacía lo mismo con Souto, llevándole a ver el fútbol. Y el padre responde: "'No es lo mismo', esgrimía él

[35] Olabarri, David/ Terol, Óscar: «José Luis Bilbao: 'Lo más grande es ser del PNV, del Athletic y de la Virgen de Begoña'», *El Correo*, 15-V-2011, https://www.elcorreo.com/especiales/elecciones/vizcaya/2011/noticias/grande-athletic-virgen-begona-20110515.html (consultado 20-XI- 2018).

[36] Pinilla (2012), *op. cit.*, p. 45.

[37] *Ibid*., p. 69 y p. 71.

[38] *Ibid*., p. 69.

como gran argumento"[39], y dejando claro que asistir a la Catedral era más importante que asistir a misa, porque lo que queda un domingo después de perder es "el Athletic por encima de todo"[40], y en la frase final decide: "En este mundo hay que tener algo grande por encima de nuestras cabezas. Unos tienen a dios y otros al Athletic. Otros tienen a los dos y nunca lo he entendido"[41].

NAUFRAGIO Y REGENERACIÓN DE SOUTO MENAYA: ATHLETIC E IDENTIDAD PERSONAL

En una de las páginas finales de la novela, la capacidad regeneradora del fútbol no se asienta en su fuerza social, sino en la capacidad de mover y cambiar a las personas. La cita dice:

> Irune se concentró en la frase:
> —No se trata de fútbol, sino de nosotros.[42]

Se pronuncia en el momento clave en el que el protagonista debe decidir si firma o no su contrato con la CAMPSA, previa aceptación de que metió el gol con la mano. Es el momento crucial de la personalidad de Souto, quien reflexiona: "—Si es tan importante para los de Madrid será por algo. Al salirse con la suya, ellos ganarían y nosotros perderíamos"[43].

En el momento en que a Souto Minaya le rompen la pierna, el narrador subraya una y otra vez que se convierte en otra persona: "En el primer partido de la nueva temporada a Souto le arruinaron su pierna. Un defensa sacó la guadaña y explicó con encomiable sinceridad: 'Yo no salgo al campo a hacer amigos'"[44].

Y así Irune constata que:

> Irune sintió que le robaban al novio.[45]
>
> Cierto presagio de haber quedado al margen de la vida.[46]

---

[39] *Ibid*., p. 18.
[40] *Ibid*., p. 19.
[41] *Ibid*., p. 19.
[42] *Ibid*., p. 192.
[43] *Ibid*., p. 192.
[44] *Ibid*., p. 101.
[45] *Ibid*., p. 104.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 183-204

> —Parece otro— se comentaba en La Venta.
> —¿Cómo no va a parecer otro, el pobre— vociferaba Petaca.[47]

El otro en que se ha convertido el jugador lisiado se muestra cruel tanto con su novia, como con Andrés, hermano de Irune, un niño de cinco años que admira a Souto y colecciona su cromo. Souto deja de hablar con su novia, la rechaza, porque no quiere que ella viva una vida junto a un lisiado. El padre de Souto se lo indica: "Vive en un infierno y no quiere que tú te quemes"[48] .

Pero es Souto quien explica el rechazo de forma muy directa:

> Gracias a su confusión, Souto pronunció la frase de la que había vivido los últimos tres años:
> —Estoy muerto y no quiero que mueras conmigo.[49]

> Lo bonito se acabó para siempre. He dejado de ser un hombre, ninguna mujer me compraría en una feria. ¿Por qué tú ibas a ser diferente? […]. Un hombre sólo piensa en hacer feliz a una mujer, pero el sitio de una mierda es un pozo, ¡y desde un agujero no puedes hacer feliz a nadie![50]

Las ideas recurrentes son habituales en la narrativa de Ramiro Pinilla, de la misma manera que periódicamente reproduce esquemas de la novela de folletín, como la causa por la que la madre de Souto queda muda (hijo muerto en un accidente y la pérdida de la casa en un incendio), o esta insistencia en la propia conmiseración del protagonista, que una y otra vez repite ese elemento de crueldad innecesaria y poco creíble. De hecho, una de las pocas referencias literarias que se hace en el texto se realiza en torno al folletín, al que se aficiona Souto tras leer la historia de Blancanieves.

La crueldad se muestra también hacia Andrés, ese niño que se acerca para verle, que tiene nueve cromos con su figura y al que trata despectivamente y agarra con violencia:

---

[46] *Ibid*., p. 108.
[47] *Ibid*., p. 113.
[48] *Ibid*., p. 125.
[49] *Ibid*., pp. 140-141.
[50] *Ibid*., p. 165.

> [Andrés] levantó el brazo para lanzar su pequeño tesoro de cromos, que se desparramaron por la mesa. Cuando Souto se inclinó a mirar estaba seguro de lo que vería: Allí tenía de nuevo al jodido Souto Menaya […]
>
> —¡Recoge esta mierda y tírala al *chichiposo* de tu caserío […].
>
> —Todos me dicen ¿tienes a Souto Menaya?, ¿tienes a Souto Menaya? No paran de decírmelo. […]
>
> A los pies de ambos cayeron los nueve cromos:
>
> —¡Y tú, guardándome como a un dios! ¡Imbécil! —Aniñó su voz para mofarse—: ¿Tienes a Souto Menaya?, ¿tienes a Souto Menaya?... ¡Tócame, soy de carne, como tú![51]

Esta referencia a un "dios" es importante, porque es una variante de una frase anterior del narrador, que describe a Souto en el momento de lograr el gol de la victoria y que analizaremos más adelante.

El proceso de regeneración de Souto puede describirse en tres fases. Su madre, que no había salido del hogar en veintiún años, decide ir tras Irune y casi por la fuerza la lleva de nuevo a su casa, donde se produce la reconciliación de los novios[52]. La nueva situación se hace pública cuando Souto decide acompañar a su novia en el reparto de leche por el pueblo:

> Fue su primera exposición en pareja ante el pueblo después del mancamiento. La mayoría se atrevió a vaticinar que si al cabo de tan dura interrupción volvían a pasear uno al lado del otro como en sus mejores tiempos, el amor de Souto Menaya por Irune se había impuesto a su fatalidad.[53]

Pero la dignificación final del proceso de realización de la identidad en Souto reside en la decisión que debe tomar frente a la tentación que le trae el periodista del diario *Marca* de Madrid. La conversación transcurre así:

> —¿Dónde está la trampa? —preguntó Souto, aunque conocía la respuesta. Pero sintió curiosidad por escuchársela.
>
> El periodista sonrió.

[51] *Ibid*., pp. 202-203.
[52] *Ibid*., pp. 185-188.
[53] *Ibid*., p. 193.

> —El gol, su gol, que ahora regresa para salvarle. Confiese la verdad y su futuro quedará resuelto. […]
>
> —¿Qué Régimen? El Régimen, claro… ¿Tanto le interesa al Régimen lo que yo diga?
>
> —No lo sabe usted bien.[54]

La entrevista gira en torno a la cuestión fundamental de si el fútbol es sólo fútbol o algo más. Y queda muy claro en una doble alusión de los dialogantes:

> —Quizá a Franco, a CAMPSA y a todos los demás lo que menos les importa sea el fútbol.
>
> —¡Pero aquello sólo era fútbol!
>
> —No para ellos… Y para usted, señor Menaya, ¿era algo más?[55]

Frente al fútbol como política, y ésta es la tercera razón de la dignificación del personaje, en un probable sueño, su padre Cecilio deja claro que el fútbol es también un sentimiento:

> Pero aunque se trata de tu futuro, no debes olvidar el pasado […]. ¡El Athletic, hijo, el Athletic! ¿Qué saben ellos del Athletic? Quieren comprar con plata el sentimiento de nuestro corazón que no tiene precio, una historia limpia y gloriosa. Sí, hijo, nuestro corazón […]. ¿Quién nos iba a decir cómo acabaría todo cuando yo te llevaba de la mano a San Mamés? ¿Te queda algo de aquel bendito tiempo, pequeño mío?[56]

Es esta apelación a un sentimiento que Cecilio no puede explicarse a sí mismo ("Cecilio, ¿cuándo has podido explicarte a ti mismo con palabras qué es el Athletic? Nunca, nunca"[57], es lo que lleva a Souto a quemar el contrato que le presentó el periodista, como antes, cuando aún estaba en plena depresión, en un arranque de tristeza había quemado los cromos con su figura[58]. Los dos momentos de la quema simbolizan momentos distintos en la psicología del personaje. Y en el momento en que decide romper y quemar el contrato de Madrid, comienza la nueva vida de Souto Menaya.

---

[54] *Ibid*., p. 180.
[55] *Ibid*., p. 181.
[56] *Ibid*., pp. 184-185.
[57] *Ibid*., p. 200.
[58] *Ibid*., p. 176.

TRANSMISIÓN DE LA AFICIÓN. INFANCIA Y MITO

La transmisión de la afición por el fútbol se lleva a cabo en la infancia. Se le enseña a un niño cuál es el sentimiento que crea un club de fútbol. La dignificación personal de Souto Minaya, no por casualidad, coincide con el momento en que su padre Cecilio decide transmitir a Andrés, el niño, lo mismo que comunicó a su hijo: el amor por el Athletic, eso que él no puede decir con palabras, de forma que el patriarca decide convertir al nuevo de la casa a este sentimiento: "[El Athletic] Es algo que se siente y se acabó. Que a este chaval le entre en su cuerpo por los agujeros, como a nosotros dos. ¿Hay en su familia algún hombre que le lleve a San Mamés?"[59].

Y como no hay ninguno, decide llevarle él, precisamente a ver un Athletic-Real Madrid, partido en el que apuesta que el Athletic gana por dos a cero. Antes de llevarse a Andrés, Cecilio pregunta a Souto cuándo acabó el recuerdo de los dos yendo al estadio.

Ese proceso de conversión de Andrés, coincide con la infantilización de Souto, que simboliza su llegada a la identidad personal, al pasado que tenía antes de la lesión, a su propio yo. Por ejemplo, cuando llega a la distribuidora de cromos y acepta el trabajo, el dueño le felicita: "¿Puedo estrecharle la mano? ¡Bienvenido al mundo de los niños!"[60].

Ya Cecilio había apelado a su infancia, llamándole "pequeño mío", en un párrafo clave de la novela donde se unen infancia y bendito tiempo, una alusión al título de la novela, *Aquella edad inolvidable.* "¿Quién nos iba a decir cómo acabaría todo cuando yo te llevaba de la mano a San Mamés? ¿Te queda algo de aquel bendito tiempo, pequeño mío?"[61].

Pero el momento crucial, único, en que se unen infancia y mito se produce cuando Souto Minaya mete el gol de la final: "Souto se recordó a sí mismo de mocoso y de rebote se sintió investido de uno de aquellos dioses de su infancia […]. Comenzó el segundo tiempo con un Souto ignorando dónde poner su doble condición de mocoso y de dios"[62].

Niño y dios: esa es la ecuación final, el símbolo clave que Ramiro Pinilla quiere comunicar con su novela, según mi lectura. Cuando Souto es un niño de verdad puede ser un dios para al-

[59] *Ibid*., pp. 200-201.
[60] *Ibid*., p. 154.
[61] *Ibid*., p. 185.
[62] *Ibid*., pp. 84-85.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 183-204

guien, el dios y el niño que decide quemar los papeles del contrato.

Y aquí retomo la alusión que realicé más arriba. En la escena en la que Andrés muestra los cromos a Souto Menaya, éste le reprocha que le tiene por un dios, pero es de carne. Es un dios falso, porque no es un niño, que sí que realiza la idea de unión entre infancia y divinidad, infancia e ilusión. Puesto que sólo es un dios y no un niño, Andrés podrá tocar su carne, pero si se unen las dos realidades, la de niño y la de dios, el mito del fútbol, el mito del Athletic retoma su grandeza, porque no hay que olvidar que: "Souto tuvo que mirar: allí estaba él en el día de su primera comunión, vestido al completo de jugador del Athletic"[63].

Infancia y divinidad. Como dijo Ramiro Pinilla, *Aquella edad inolvidable* es una narrativa en favor de la defensa de la infancia.

BIBLIOGRAFÍA

Acillona, Mercedes (ed.): *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga.* Bilbao: Universidad de Deusto, 2015.

— «Introducción», en: Acillona, Mercedes (ed.): *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga.* Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 15-19.

Aguiriano, Jon: *Una cuestión de orgullo. Las 24 copas del Athletic Club.* Bilbao: Fundación BBK, 2009.

Aranes Usandizaga, José Ignacio/ Landa Montenegro, Carmelo: «Bilbao y el Athletic: una simbiosis soñada», *Revista Bidebarrieta*, 8 (2000), pp. 457-493, http://www.bidebarrieta.com/revista/8/Bilbao-y-el-Athletic:-una-simbiosis-sonada (consultado 1-XI-2018).

Atxaga, Bernardo: *Gizona bere bakardadean*. Pamplona: Pamiela, 1993.

— (traducción): *El hombre solo*. Barcelona: Ediciones B, 1994.

Beti, Iñaki: *La narrativa de Ramiro Pinilla (Aproximación semiológica)*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1990.

González, Enric: «Ramiro Pinilla y Enric González o los secretos de la vida», *Jot Down*, VII-2012, https://www.jotdown.es/2012/07/ramiro-pinilla-y-enric-gonzalez-o-los-secretos-de-la-vida/ (consultado 1-XI-2018).

[63] *Ibid*., p. 36.

Montejo, Lucía: «Un relato criminal protagonizado por un detective adolescente: *En el tiempo de los tallos verdes*, la segunda novela de Ramiro Pinilla», en: Acillona, Mercedes (ed.): *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga.* Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 41-55.

Olabarri, David/ Terol, Óscar: «José Luis Bilbao: 'Lo más grande es ser del PNV, del Athletic y de la Virgen de Begoña'», *El Correo* (15-V-2011), https://www.elcorreo.com/especiales/elecciones/vizcaya/2011/noticias/grande-athletic-virgen-begona-20110515.html (consultado 1-XI-2018).

Pérez Isasi, Santiago: «*Verdes valles, colinas rojas* y la identidad vasca plural», en: Acillona, Mercedes (ed.): *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga.* Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 165-199.

Pinilla, Ramiro: *Aquella edad inolvidable*. Barcelona: Tusquets, 2012.

Rojo, Ekain: «El fútbol signo de colectividad vasca durante el conflictivo establecimiento del estado-nación en España», en: Kortazar, Jon (ed.): *Autonomía e Ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2016, pp. 337-356.

Turuzeta, Josu: *El Athletic Club. Origen de una leyenda o cuando el león era aún un cachorro.* San Sebastián: Txertoa, 2012.

Uribe, Kirmen: *Bilbao-New York-Bilbao*. Donostia: Elkar, 2008.

— (traducción): *Bilbao-New York-Bilbao*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

Fútbol e innovación en *Juan Belmonte, matador de toros* (1935), de Manuel Chaves Nogales

Antonio Sánchez Jiménez

Université de Neuchâtel
Suiza

Resumen: Este trabajo examina cómo Manuel Chaves Nogales usa el fútbol en *Juan Belmonte, matador de toros* (1935) como metáfora del cambio inexorable y amenazante que se cernía sobre su mundo y el de Belmonte. Tras presentar las dos ocasiones en que el balompié aparece en la novela, así como una tercera y cuarta en un texto liminar del volumen, proporcionamos el contexto para entender la obra y las referencias mencionadas. Así, examinamos, en primer lugar, el contexto relativo a la publicación del libro y las expectativas a que éste respondía, así como a la obra de Chaves Nogales en esa época. En segundo lugar, estudiamos la disposición e intereses de la obra, con un pequeño estado de la cuestión sobre la misma. Con estos datos, volvemos a la cuestión del fútbol para justificar nuestra lectura de las referencias a este deporte en la novela.

Palabras clave: Manuel Chaves Nogales, fútbol, toros, *Juan Belmonte, matador de toros*.

Football and Innovation in *Juan Belmonte, Killer of Bulls* (1935) by Manuel Chaves Nogales

Abstract: This paper examines how Manuel Chaves Nogales uses football in *Juan Belmonte, matador de toros* (1935) as a metaphor of the inexorable and menacing changes that hung over his world and Belmonte's. After presenting the two passages in which football appears in the novel, and a third and fourth passages in a liminal text, we delve into the context that explains the work and the above-mentioned references. In the first place, we examine the book's publication context, and the expectations it answered to, as well as Chaves Nogales' work at the time. In the second place, we study the structure and interests of the work, and we provide a small state of the question about it. Finally, we return to the use of football in the work to justify our interpretation of the pertinent passages.

Keywords: Manuel Chaves Nogales, football, bullfighting, *Juan Belmonte, matador de toros.*

Peer reviewed article Recibido: 1-II-2019
Aceptado: 29-V-2019

El primer tercio del siglo XX fue decisivo para el ascenso del fútbol a nivel mundial[1], y consecuentemente para su enfrentamiento con una serie de entretenimientos de masas que le disputaban el fervor de la gente. Así, y con muy diversa suerte, el fútbol se opuso al rugby, béisbol, fútbol americano o cricket en países como Francia, Estados Unidos o la India. En esta disputa, el fútbol se encontró en muchos de los países hispanos con un contendiente tal vez más pintoresco, pero no menos formidable: la tauromaquia, con la que el fútbol tiene en España un "atávico antagonismo"[2]. De hecho, la comparación entre la afición a los toros y al fútbol es tópica en la crítica. Por ejemplo, al tratar de explicar la importancia del mundo de la "torería" en los años veinte, Isabel Cintas Guillén puntualiza: "Mundo que, por otra parte, era tan fundamental en la sociedad del primer tercio del siglo XX como puede serlo hoy el mundo del fútbol"[3]. Concre-

[1] David Goldblatt, en *The Ball Is Round. A Global History of Football*. London: Viking, 2006, pp. 146-150, ofrece algunos datos acerca de este ascenso en España, aunque se preocupa más por cuestiones como la influencia inglesa y las disputas entre identidades nacionales que por la oposición entre fútbol y toros, a la que sólo dedica este comentario: "In the cities of Spain, commercial bullfighting had become an entrenched feature of urban life, but it was always closer in ethos to the fiestas and games of small towns and villages and did not offer the possibility of mass participation" (p. 145). Sin embargo, los toros sí que eran parte integrante de la vida de los barrios populares de las grandes ciudades —la Triana de Belmonte es un claro ejemplo— y también permitían la participación de las masas. Además, la oposición entre toros y fútbol se puede percibir incluso en los lugares donde se practicaban estos entretenimientos. El primer partido del Recreativo de Huelva tuvo lugar en Sevilla, en el hipódromo de Tablada, cerca de las dehesas donde desarrollaría Belmonte su toreo clandestino. Además, José Ignacio Corcuera llama la atención acerca de que, "a medida que el deporte importado se extendía de ciudad en ciudad, no pocos campos acababan improvisándose junto a plazas de toros, por la elemental razón de que muchos cosos solían hallarse en los extrarradios" («Fútbol y toros», *Cuadernos de Fútbol*, LXXXIX (2017), http://www.cihefe.es/cuadernosdefutbol/2017/07/futbol-y-toros/). Sobre los orígenes del fútbol en el Río de la Plata y su extensión a otros países de Hispanoamérica, véase Pablo Alabarces, *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la Nación en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo, 2002) y Goldblatt (*op. cit*., 2006, pp. 201-206), quien no presta atención a la tauromaquia, al igual que Pablo Alabarces y Verónica Moreira: «Football in Latin America: A Recent Field, a Research Agenda», en: Hughson, John/ Moore, Kevin/ Spaaij, Ramón/ Maguire, Joseph (eds.): *Routledge Handbook of Football Studies*. London: Routlege, 2017, pp. 457-467.

[2] Corcuera (2017), *op. cit.*

[3] Cintas Guillén, María Isabel: «El Belmonte de Chaves Nogales», *Revista de Estudios Taurinos*, XXIII (2007), pp. 129-155, p. 38.

tamente, los años 20 son considerados la edad de oro del toreo, fomentada en España por la rivalidad de "gallistas" y "belmontistas", es decir, los respectivos partidarios de los toreros sevillanos José Gómez Ortega, "Joselito" (1895-1920), y Juan Belmonte, el "Pasmo de Triana" (1892-1962)[4]. Prueba de esta popularidad fue el éxito internacional que alcanzó la biografía novelística de Belmonte, *Juan Belmonte, matador de toros,* que publicó en 1935 el escritor y periodista sevillano Manuel Chaves Nogales. Chaves Nogales es también autor de textos clave para entender la época como *A sangre y fuego* (1937)[5], tal vez el mejor libro de relatos sobre la Guerra Civil Española, por lo que cabría esperar que en *Juan Belmonte* nos dejara, no sólo un retrato fascinante de la personalidad y arte de Belmonte, sino también de la volátil situación de la España de su tiempo. Como no podía ser menos, la "novela"[6] da fe, entre otras cosas, de la competencia entre toros y fútbol, deporte impulsado por el éxito de la selección española de fútbol en las olimpiadas de Amberes de 1920, pero rechazado aún por muchos, que lo enfrentaban explícita o implícitamente a la tauromaquia. Entre los más diáfanos está, por ejemplo, el novelista Rafael López de Haro, cuyo *Fútbol… Jazz-band* (1924) rechazaba el sacrilegio de comparar a los futbolistas con los héroes de la fiesta nacional[7]. Obviamente, a López de Haro no le faltaron detractores, ni al fútbol defen-

[4] La popularidad del toreo, y del propio Belmonte, en América, se puede deducir de las giras triunfales del "Pasmo de Triana" por México, Venezuela y Perú (Castillo Martos, Manuel: «Juan Belmonte en América», en: Romero de Solís, Pedro y Gil González, Juan Carlos (eds.): *Juan Belmonte: la epopeya del temple*. Sevilla, Universidad de Sevilla/ Fundación Real Maestranza de Caballería, 2013, pp. 143-188). Sin embargo, sería erróneo suponer que los grandes toreros de la época eran solamente sevillanos. Diversos países latinoamericanos gozaron de figuras comparables a Belmonte, como el mexicano Rodolfo Gaona, el "Califa de León", quien, de hecho, compartió cartel con Belmonte en diversas ocasiones en España y México.

[5] Chaves Nogales, Manuel: *A sangre y fuego*, ed. de María Isabel Cintas Guillén. Sevilla: Renacimiento, 2013.

[6] Nos referiremos a *Juan Belmonte* como novela por comodidad y porque se puede leer como tal, como explicaremos al tratar su estructura. Sin embargo, es en realidad una biografía novelada y contada en primera persona, basada, pues, en hechos reales. La misma indeterminación genérica afecta a *El maestro Juan Martínez*, sobre la que "resulta imposible decidir si se trata de una cosa o de otra, si estamos ante una novela o ante un relato de hechos verídicos" (Trapiello, Andrés: «Prólogo», en: Chaves Nogales, Manuel: *El maestro Juan Martínez que estaba allí*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2007, pp. xv-xx, p. xv).

[7] García Cames, David: *La jugada de todos los tiempos: fútbol, mito y literatura*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018, p. 11.

sores: Ernesto Giménez-Caballero encomia el balompié en su «Explicación del fútbol», de *Hércules jugando a los dados* (1928), y lo compara favorablemente con los toros en *Los toros, las castañuelas y la virgen* (1927), libro en el que sostiene que, frente a la fiesta nacional, "el fútbol no adormece ni embriaga"[8]. La competencia entre fútbol y toros estaba servida.

En este trabajo, examinamos el papel que desempeña el fútbol en un célebre libro taurino, el ya mencionado *Juan Belmonte, matador de toros*, centrándonos en el valor que en él desempeña el balompié como metáfora del cambio inexorable y amenazante que se cernía sobre el mundo de Belmonte y Chaves Nogales. Para ello, comenzaremos presentando las dos ocasiones en que el fútbol aparece en la novela del sevillano, así como una tercera y cuarta que aparecen en un texto liminar del volumen: una conversación entre Belmonte y Josefina Carabias, autora del «Epílogo» que acompaña a la novela desde 1970. Tras ello, proporcionaremos un poco de contexto para entender la obra y las cuatro referencias mencionadas. En primer lugar, el contexto relativo a la publicación del libro y las expectativas a que este respondía, así como a la obra de Chaves Nogales en esa época. En segundo lugar, el que atañe a la disposición e intereses de la obra, con un pequeño estado de la cuestión sobre la misma. Con estos datos, volveremos al final a la cuestión del fútbol, para justificar nuestra lectura de las referencias a este deporte en la novela.

La primera aparece en el capítulo segundo («Los cazadores de leones»), dedicado todavía a evocar la infancia de Belmonte. En él, el torero cuenta cómo jugaba al toro con los niños del Altozano trianero y compara su infancia con la actualidad, y la afición a los toros con la del fútbol: "Jugaba al toro de una manera natural, como jugaban entonces todos los niños de mi edad, los mismos que hoy juegan invariablemente al fútbol"[9]. El adverbio sugiere un proceso imparable al que se suma el propio Belmonte en la segunda aparición del balompié en la obra, en el capítulo 22 («Un cortijo con parrales»), en el que el novillero cuenta cómo, una vez alcanzado el éxito, trató de alejarse de la tauromaquia:

[8] Giménez-Caballero, Ernesto: *Casticismo, nacionalismo y vanguardia (antología, 1927-1935)*, ed. de José Carlos Mainer. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2005, pp. 8-10.

[9] Chaves Nogales, Manuel: *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y sus hazañas*. Madrid: Alianza, 2008, p. 24.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 205-225

> Procuré apartarme todo lo posible de las sugestiones toreras. Me hice labrador auténtico y no hubo ya para mí más que mis aranzadas de olivar y mi molino aceitero. Por divertirme, me compuse un tipo muy gracioso de propietario rural un poco extravagante, a lo inglés. Arrinconé la silla vaquera y la sustituí por una montura inglesa; cambié los zahones por unos *breeches*; me compré una trinchera y una pipa y organicé un equipo de *foot-ball* con los jornaleros de mi finca.[10]

Dejemos por el momento de lado el revelador anglicismo para fijarnos en las dos últimas apariciones del deporte rey en el libro, esta vez en el «Epílogo» de Carabias. Esta mujer es ya de por sí importante para la historia del fútbol en España, pues publicó *La mujer en el fútbol* (Barcelona, Juventud, 1950), donde recoge las crónicas que escribía para *Informaciones*[11]. En lo periodístico, se consideraba discípula de Chaves Nogales, y quizás fuera gracias a esta conexión sevillana como consiguió entrevistar a Belmonte en los años 60. Entonces Carabias le contó al torero "que observaba en Sevilla poca afición a los toros. Desde que llegué oía más bien hablar de fútbol"[12]. A su vez, Belmonte le confesó a la periodista sus negras expectativas sobre el futuro del toreo y la rivalidad con el fútbol: "No parece tampoco —vista la desafección de las masas españolas, mucho más apasionaas por el fútbol— que el toreo tenga "cuerda" para perdurar a través de otro par de centurias"[13]. Las cuatro citas son muy reveladoras, pero necesitan cierto contexto sobre Chaves Nogales y la disposición de *Juan Belmonte* para poder ser interpretadas cabalmente.

Para empezar con el relativo al libro mismo, *Juan Belmonte, matador de toros*, fue publicado por entregas en la *Estampa*, en Madrid, entre el 29 de junio y el 14 de diciembre de 1935[14], y en *La Nación*, en Buenos Aires, entre el 12 de julio y el 27 de diciembre de 1935. Ese mismo año de 1935 se publicó en formato libro, en la editorial de la *Estampa*, con el título *Juan Belmonte,*

[10] *Ibid.,* p. 287.

[11] García Cames (2018), *op. cit.,* p. 121.

[12] Carabias, Josefina: «Epílogo», en: Manuel Chaves Nogales: *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y sus hazañas*. Madrid: Alianza, 2008, pp. 333-350, p. 346.

[13] *Ibid.*, p. 334.

[14] "Cada entrega tenía cuatro páginas. La serie iba ilustrada con sesenta interesantes fotografías originales de actuaciones del torero, muchas de ellas proporcionadas por el propio Belmonte; treinta y nueve ilustraciones de Andrés Martínez de León y cuatro dibujos de Bartolozzi, colaborador gráfico de *Ahora*"; Cintas Guillén (2007), *op. cit.*, p. 134.

matador de toros: su vida y sus hazañas (Madrid, Estampa, 1935), siendo traducida rápidamente al inglés (*Juan Belmonte. Killer of Bulls*, Toronto, Heinemann, 1937, Nueva York, Putnam, y Londres, Heinemann, 1937)[15]. La máxima experta en Chaves Nogales aclara que "la revista *Estampa*, creada en 1928 y con un formato que pretendía satisfacer las exigencias de la mujer moderna, culta e interesada por lo que ocurría a su alrededor, acogió la firma de interesantes escritores como Gómez de la Serna o Baroja"[16]. La revista había sido impulsada por Luis Montiel Balanzat, quien fundaría en 1930 el diario *Ahora*, que en 1934 dirigía Chaves Nogales en calidad de redactor jefe. Y resulta revelador que en esos meses finales de 1934, *Ahora* les preguntara a sus lectores: "¿Recuerda usted cómo era la vida en España en los principios de siglo?"[17]. En 1934, España entraba en los años más difíciles de la República, con el gobierno de la CEDA y la Revolución de Asturias, y la idea de que el país había sufrido cambios vertiginosos e irreversibles planeaba sobre la cabeza del escritor y periodista sevillano.

De hecho, la obra de Chaves Nogales llevaba tratando el tema del progreso y la memoria desde los años veinte. Su primera obra de importancia fue *La ciudad* (1921)[18], que trataba un tópico que veremos en el primer capítulo de *Juan Belmonte*, es decir, la mezcla de tradición e innovación que, según Chaves Nogales, era propia de la ciudad de Sevilla a principios del siglo XX. A continuación, el periodista y escritor sevillano se dedicó al género de la biografía como modo de estudiar el entorno, con *Narraciones maravillosas y biografías ejemplares de algunos grandes hombres humildes y desconocidos* (1924)[19], antes de centrarse en el análisis del cambio por excelencia en la Europa del momento, la Revolución de octubre. A ella dedicó Chaves Nogales su *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia Roja* (1929)[20], *La bolchevique enamorada (el amor en la Rusia*

[15] *Ibid.*, pp. 154-155.

[16] Cintas Guillén, María Isabel (ed.): Manuel Chaves Nogales: *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y sus hazañas.* Sevilla: Renacimiento, 2009, p. 14.

[17] Cintas Guillén (2007), *op. cit.*, p. 129.

[18] Chaves Nogales, Manuel: *La ciudad*. Sevilla: La Voz, 1921.

[19] Chaves Nogales, Manuel: *Narraciones maravillosas y biografías ejemplares de algunos grandes hombres humildes y desconocidos*. Madrid: Caro Raggio, 1924.

[20] Chaves Nogales, Manuel: *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*, Madrid, Mundo Latino, 1929.

Roja) (1930)[21] y *Lo que ha quedado del imperio de los zares* (1931)[22]. Y ese también es el objeto de uno de sus libros más interesantes, *El maestro Juan Martínez que estaba allí* (1934)[23], que Chaves Nogales construye a base de entrevistas con un bailaor flamenco que estaba en Rusia durante la Revolución[24]. Se trata de un libro estrictamente contemporáneo de *Juan Belmonte*, obra con la que guarda muchos parecidos, como señala Cintas Guillén[25]: "En ambos casos los personajes reales cuentan en primera persona sus experiencias en sendas revoluciones".

Pese a estas semejanzas y al valor de *El maestro Juan Martínez*, la crítica ha mostrado mucho más interés en *Juan Belmonte*, obra que se ha tomado como muestra de la trascendencia literaria de este torero[26], cuya figura también se ha estudiado por su relación con otros intelectuales y escritores del momento, como Gerardo Diego, quien le dedicó la «Oda a Belmonte», Ramón del Valle-Inclán o Ernest Hemingway[27]. Desde luego, Belmonte era en muchos sentidos un torero atípico. Josefina Carabias destaca que llevaba siempre consigo una espuerta de libros[28], que "leía en el tren, en las posadas de los pueblos, en las enfermerías de las plazas y hasta en los calabozos" y que "un torero más bañado y leído no lo hubo ni lo habrá"[29]. La propia narración de *Juan Belmonte* pone de relieve sus aficiones culturales. De niño, afirma Belmonte, "[d]evoraba kilos y kilos de folleti-

[21] Chaves Nogales, Manuel: *La bolchevique enamorada (el amor en la Rusia roja)*. Barcelona: Asther, 1930.

[22] Chaves Nogales, Manuel: *Lo que ha quedado del imperio de los zares*. Madrid, Estampa, 1931.

[23] Chaves Nogales, Manuel: *El maestro Juan Martínez que estaba allí*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2007.

[24] Martínez vivió la revolución de marzo (o de Kerenski) en San Petersburgo, y los acontecimientos subsiguientes en Moscú, de nuevo San Petersburgo, Kiev y Odessa. En total, pasó seis años en la Rusia bolchevique.

[25] *Ibid*., p. 130.

[26] Abella Martín, Carlos/ González Soriano, José Miguel: «La trascendencia literaria del Belmonte de Chaves Nogales», en: Romero de Solís, Pedro/ Gil González, Juan Carlos (eds.): *Juan Belmonte: la epopeya del temple*. Sevilla: Universidad de Sevilla/ Fundación Real Maestranza de Caballería, 2013, pp. 215-250.

[27] Aguado, Paco: «Juan Belmonte y los intelectuales», en: Romero de Solís, Pedro/ Gil González, Juan Carlos (eds.): *Juan Belmonte: la epopeya del temple*. Sevilla: Universidad de Sevilla/ Fundación Real Maestranza de Caballería, 2013, pp. 189-214.

[28] En el libro, Belmonte habla de "un baúl lleno de libros que yo llevaba siempre conmigo" (Chaves Nogales (2008), *op. cit*., p. 239).

[29] Carabias, 2008, *op. cit*., p. 324.

nes por entregas, cuadernos policíacos y novelas de aventuras. Los héroes del *Capitán Salgari*, *Sherlock Holmes*, *Arsenio Lupin* y *Montbars el pirata* eran nuestra obsesión"[30]. Luego, en la época madrileña, Belmonte describe en detalle a «Mis amigos los intelectuales», explicando que "[m]e subyugaba la fuerte personalidad de aquellos hombres: Julio Antonio, Enrique Mesa, Pérez de Ayala y, sobre todo, Valle Inclán"[31]. Además, en la obra Belmonte (¿o Chaves Nogales?) emplea insólitas referencias literarias para describir el toreo:

> El animal prendido en los vuelos de mi muleta, iba y venía en torno de mi cuerpo, con exactitud matemática, como si en vez de precipitarse por mandato de su ciego instinto, le moviese un perfecto mecanismo de relojería, o más exactamente, aquel "aire suave de pausados giros" de que hablaba Rubén.[32]

En suma, en *Juan Belmonte* toreo y poesía se conectan íntimamente, hasta el punto de que, en los círculos de intelectuales rebeldes donde se movía el novillero, "se decía que el toreo no era de más baja jerarquía estética que las bellas artes"[33]. De hecho, y en cierto modo, el éxito de Belmonte entre los intelectuales preparó el del célebre Sánchez Mejías, otro caso extraordinario de torero con inquietudes[34].

En cualquier caso, *Juan Belmonte* merece el interés que le ha dedicado la crítica. La obra resulta notable por la excepcional integración de las voces del autor y el personaje, pues "el periodista introduce al protagonista desde la tercera persona, cuando es muy niño y, tras dar los primeros pasos, acaba dejando que sea el propio Belmonte el que cuente toda su vida", por lo que "Chaves relató por escrito lo contado, con tal perfección, que no se sabe dónde empieza a hablar uno y acaba el otro"[35]. La propia Cintas Guillén explica que la estructura del libro es tripartita: la primera parte narra los primeros años de Belmonte, con su infancia en Triana, su afán de ser torero y sus toreos clandestinos y nocturnos en las dehesas sevillanas, hasta llegar a 1912. Ahí, en el capítulo 10, empieza la segunda parte, en la que Bel-

[30] Chaves Nogales (2008), *op. cit.*, p. 25.
[31] *Ibid.*, p. 164.
[32] *Ibid.*, p. 229.
[33] *Ibid.*, p. 164.
[34] Teruel Martínez, Susana: *Ignacio Sánchez Mejías. Un torero en la literatura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.
[35] Cintas Guillén (2007), *op. cit.*, pp. 134 y 132.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 205-225

monte pasa de celebridad local a internacional. Luego, en el 21, tenemos la tercera parte, con el desenlace de la vida de Belmonte y la plenitud de su arte, entre 1920 y 1935[36]. A esto cabe añadir que, como avanzábamos arriba, Chaves Nogales le sabe dar al todo una coherencia extraordinaria que hace que la biografía se pueda leer como una novela. Así, el primer recuerdo de Belmonte, la muerte de un torero, el Espartero (pp. 11 ss.), parece preparar a los lectores para un desenlace trágico, impresión que se consolida al crecer la temeridad del niño y su particular estilo de torear, que hace que se ciernan sobre él negros presagios. Uno procede de un crítico taurino: "Rafael Guerra, desde su olimpo de la calle Gondomar, me había sentenciado: 'Darse prisa a verlo torear —aseguran que dijo—, porque el que no lo vea pronto no lo ve'"[37]. Otro, de su amigo Valle-Inclán: "No te falta más que morir en la plaza", sentencia que da título al capítulo 12 del libro. La tensión va *in crescendo* en los capítulos siguientes:

> Aquella temporada de 1913 fue la más dramática de mi vida taurina. A raíz de mi debut en Madrid comenzó la lucha furiosa de mis entusiastas y mis detractores. Creo sin jactancia que fue aquella una de las épocas más apasionadas del toreo. La gente llenaba las plazas esperando o temiendo que me matase un toro en cualquier momento, y aquella cédula de presunto cadáver que me habían extendido los técnicos al negarse a aceptar que fuese posible torear como yo lo hacía, provocaba tal tensión de ánimo en torno a mi figura, que con el menor pretexto se desataban los más frenéticos apasionamientos de la multitud.[38]

Este clímax parece hallar su paroxismo con la rivalidad entre gallistas y belmontistas, que acaba, sin embargo, no con la muerte del protagonista, sino con la de Joselito.

Dejando ya de lado la estructura del libro, Cintas Guillén entiende que *Juan Belmonte* encierra un mensaje claramente político. Concretamente, un llamamiento a la tranquilidad en medio de la vorágine destructiva de finales de los años 30:

> Al contar su vida un torero famoso, se ponen en evidencia conexiones ideológicas profundas con el autor y con otros muchos intelectuales

[36] *Ibid.*, pp. 134-136.
[37] Chaves Nogales (2008), *op. cit.*, p. 145.
[38] *Ibid.*, p. 154.

> pequeño-burgueses que deseaban transmitir un mismo mensaje de mesura, no revolucionario, no extremista, ante los acontecimientos históricos de la España de 1935.[39]

Ciertamente, Cintas Guillén tiene razón al subrayar que "Belmonte no hace declaración expresa de ninguna ideología política"[40]. Sin embargo, en los comentarios del novillero sobre la situación de su época podemos deducir unas convicciones antirrevolucionarias, y quizás incluso conservadoras. En este punto, el libro se divide en dos partes aparentemente opuestas: la juventud y la madurez de Belmonte. En la primera, el torero muestra una gran rebeldía ante las jerarquías, como cabría esperar en un muchacho pobre en un barrio popular de Sevilla; en la segunda, el novillero critica los afanes revolucionarios desde su nueva posición de terrateniente y señorito. Sin embargo, la oposición no es completa, como se puede deducir de cómo usa Belmonte la palabra *anarquista*, que significa algo muy diferente en las dos partes. Al hablar de su juventud, cuando era quincallero en el Altozano y todavía no había debutado, Belmonte dedica el capítulo 4 a hablar de «Anarquía y jerarquía». Pero lo que allí entiende por *anarquía* es la insumisión ante la estructura del toreo de la época y la pertenencia a un grupo de toreros clandestinos que se introducían de noche a torear en las dehesas: "Las jerarquías de aquella pandilla de anarquistas se respetaban religiosamente"[41]. "Pero una noche surgió un incidente que trastocó las jerarquías de aquella sociedad de anarquistas"[42].

En contraste, cuando la palabra aparece en la parte final, una vez Belmonte se ha convertido en "labrador y casinista, señorito en el campo y hombre de pueblo en la ciudad"[43], se refiere al movimiento obrero. Así, en el capítulo 22 («Un cortijo con parrales»), que cuenta cómo Belmonte se convirtió en terrateniente, el torero habla de una luz a la cual "deletrean los jornaleros

[39] Cintas Guillén (2007), *op. cit.*, p. 133.

[40] *Ibid.*, p. 133.

[41] Chaves Nogales (2008), *op. cit.*, p. 51.

[42] *Ibid.*, p. 51. En esta pandilla de jóvenes anarquistas taurinos había uno, Ángel Pestaña, que luego sería anarquista de verdad (Valera, Carlos: «De la calle Feria a Triana… sueños de Juan Belmonte», *El Diario de Triana*, 16-I-2018, https://www.eldiariodetriana.es/blog/la-calle-feria-triana-suenos-juan-belmonte/ (consultado 24-XII-2018), pero Belmonte no menciona el hecho.

[43] Chaves Nogales (2008), *op. cit.*, p. 287.

las aleluyas del crimen y el folleto anarquista"[44]. En ese momento es evidente que las reivindicaciones obreras resultan amenazantes para Belmonte y, de hecho, el capítulo 24 («El torero y su ambiente») se puebla de tonos oscuros referidos a la situación política, y concretamente, al ambiente prerrevolucionario que se vivía en esa época en el campo andaluz:

> Pero el año 35, el castillete de mi felicidad se vino a tierra. Mi mujer cayó gravemente enferma y, al mismo tiempo, las circunstancias sociales y políticas por que atravesaba España me procuraron frecuentes motivos de disgusto y hondas preocupaciones. Yo había invertido en tierras y ganadería el dinero que gané toreando. Era lo que se llama "un señorito terrateniente". Es decir, el hombre contra quien se iniciaba en España una revolución.[45]
>
> Entretanto, se había proclamado la República, y los campesinos de Andalucía se hacían la cándida ilusión de que había llegado la hora del reparto. Es decir, que de la noche a la mañana yo estaba a punto de perderlo todo.[46]
>
> Creció el odio al propietario, bueno o malo, solo por ser propietario, y al socaire de las teorías anticapitalistas invadieron el campo cuadrillas de expropiadores, que no eran otros que los tradicionales algarines, los raterillos rurales, que siempre habían andado a salto de mata, y ahora tomaban un aire altivo de ejecutores de la justicia social.[47]
>
> Aunque el aparato terrorífico de la revolución era impresionante, la realidad revolucionaria era muy inferior a lo que aparentaba. Todo se reducía a los hurtos en el campo y a los sustos que los jornaleros daban a los propietarios que habían caciqueado o ejercido la usura; les pintaban cruces y calaveras en la puerta de sus casas; la clásica mano negra y la hoz y el martillo soviético marcaban cuanto poseían; les hurtaban todo lo que podían y, a veces, les desjarretaban el ganado. Hubo algunos casos en los que el odio al propietario no se contentó con estos daños y vejaciones, pero por lo general la rebelión de los campesinos no

[44] *Ibid.*, p. 286.
[45] *Ibid.*, p. 308.
[46] *Ibid.*, p. 309.
[47] *Ibid.*, p. 310.

> fue más allá. [...] Lo verdaderamente dramático era la ruina de la economía campesina, determinada por las huelgas innumerables.[48]

En contraste, las referencias a la situación política y social durante la monarquía, durante la juventud y ascenso de Belmonte, son mucho más escasas, y en todo caso el torero no destila de ellas ninguna conclusión. Así, tenemos diversas menciones de la Guardia Civil, cuerpo que protege la propiedad de los terratenientes a balazos, pero estos comentarios de pasada no dan pie a ninguna crítica sistémica:

> Pocas noches después, la Guardia Civil le partió el pecho de un balazo a un torerillo. ¡Cómo lloraba su madre![49]

> La cosa más seria que hay en España, según dicen, es la Guardia Civil y pronto tuvimos ocasión de comprobar su fundamental seriedad los pobres torerillos que íbamos a Tablada para aprender a torear.[50]

Es más, el sistema socioeconómico en vigor en esa época, el caciquismo, se presenta de modo amable y paternal, como un sistema en el que el poder se ejercía de modo benefactor y estaba situado al alcance de todos: "¿Quién no tenía un amigo que le pidiese a La Borbolla, el popular cacique de Sevilla, una tarjeta de recomendación para que fuese puesto en libertad un torerillo?"[51]. En cuanto a la situación en otros países, Belmonte dedica todo un capítulo (el 19) a su estancia en Venezuela, con el dictador conservador Juan Vicente Gómez, quien aparece como un cacique caprichoso pero benévolo. Es decir, Cintas Guillén acierta al subrayar el mensaje moderado y antirrevolucionario de *Juan Belmonte*, pero conviene añadir que ese mensaje también es conservador, o, por lo menos, claramente nostálgico.

De hecho, las reflexiones sobre el progreso son constantes en la novela desde sus páginas iniciales. En ellas, Chaves Nogales describe el *milieu* en que se formó Belmonte, que fue la ciudad de Sevilla, y en concreto la calle Feria y, luego, Triana. Ahí las innovaciones se asimilan armónicamente, creando un todo pintoresco y habitable:

---

[48] *Ibid.*, p. 313.
[49] *Ibid.*, p. 56.
[50] *Ibid.*, p. 67.
[51] *Ibid.*, p. 74.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 205-225

> En cada generación se renuevan de manera insensible y naturalísima: a las tapias del convento suceden los paredones de la fábrica, el talabartero deja su hueco al *stockista* de Ford o Citroën, en el corralón de las viejas posadas ponen cinematógrafos y por la calzada donde antes saltaban las carretelas zigzaguean los taxímetros. Esta evolución constante les da una apariencia caótica por el choque perenne de los anacronismos y los contrasentidos. Ya ha surgido el gran edificio de las pañerías inglesas, y aún hay al lado un ropavejero; todavía no se ha ido el memorialista y ya está allí empujándole a morirse la cabina del teléfono público; junto a la Hermandad del Santísimo Cristo de las Llagas está el local del sindicato marxista; aún no se ha arruinado del todo el señorito terrateniente y ya quieren comprarle la casa para edificar la sucursal de un banco; los quincalleros, con sus puestecillos ambulantes, disputan la calzada a los raíles del tranvía; los carros de los entradores del mercado llevan a su paso moroso a los automóviles que vienen detrás bocineándoles inútilmente; los pajariteros tapan las bocacalles con sus murallas de jaulas; tapizan las aceras los vendedores de estampas y libreros de viejo; los taberneros sacan a la calle sus veladores de mármol y sus sillas de tijera; en las esquinas hay grupos de campesinos y albañiles sin trabajo que toman desesperadamente el sol, y mocitos gandules y achulados que beben vasos de café y copitas de aguardiente; los chicos se pegan y apedrean en bandadas, gruñen las viejas, presumen las mozuelas, discuten las comadres, los perros merodean a la puerta de las carnicerías y el agua sucia y maloliente corre en regatos por el arroyo. Todo está allí vivo, palpitante, naciendo y muriendo simultáneamente.[52]

En este sentido, según el libro las antípodas de Sevilla es la ciudad de Nueva York, que Belmonte presenta como una encarnación de la modernidad y del progreso devorador y deshumanizante:

> Nueva York no me gustó. Demasiado grande y demasiado distinto. Ni aquellas simas profundas eran calles, ni aquellas hormiguitas apresuradas eran hombres, ni aquel hacinamiento de hierros y cemento, puentes y rascacielos era una ciudad. Va un hombre por una calle de Sevilla pisando fuerte para que llegue hasta el fondo de los patios el eco de sus pasos sonoros, mirando sin tener que levantar la cabeza a los balcones, desde donde sabe que le miran a él, llenando la calle toda con

[52] *Ibid.*, pp. 8-9.

> su voz grave y bien entonada cuando saluda a un amigo con quien se cruza: "¡Adiós, Rafaé…!", y da gloria verlo y es un orgullo ser hombre y pasar por una calle como aquella y vivir en una ciudad así.
>
> Pero aquí en Nueva York, donde un hombre no es nadie y una calle es un número, ¿cómo se puede vivir?[53]

En este contexto de enfrentamiento entre tradición y modernidad, el toreo representa la conexión con el pasado. Según Belmonte, en esa época, la de su aprendizaje y primeros triunfos, el toreo era parte de la vida cívica:

> Entonces, las corridas de toros tenían una resonancia y una transcendencia que hoy no tienen. Una buena faena no se acababa, como hoy, en el momento en que las mulillas se llevan al toro, sino que cuando los aficionados salían de la plaza era cuando empezaba realmente a destacarse y cobrar vida y color en los labios trémulos del espectador entusiasmado, que lo relataba una y mil veces, recordándola en sus menores detalles. Era una época en que después de una buena faena se veía a la gente toreando por las calles. "Hizo así", decían, al mismo tiempo que simulaban el pase culminante los contertulios que discutían en los cafés, los transeúntes que se paraban al borde de las aceras, los porteros galoneados en los pasillos de los ministerios y los curas en las sacristías. La noche después de una buena corrida y toda aquella semana no se hablaba de otra cosa. La afición a los toros era universal.[54]

Los toros eran parte de lo que conformaba la sociedad cívica, la ciudad humana con la que sueña Belmonte, pero al reflexionar sobre la situación de 1935, el novillero percibe que la tauromaquia tiene los días contados. De hecho, el capítulo final del libro (el 25: «Una teoría del toreo») resulta apocalíptico en ese sentido. En él, Belmonte pontifica sobre la "decadencia del torero"[55] y critica que "[l]os toros de lidia son hoy un producto de la civilización, una elaboración industrial estandarizada, como los perfumes Coty o los automóviles Ford"[56]. Antes, Belmonte expresa, medio en broma medio en serio, la convicción de que

[53] *Ibid.*, p. 173.
[54] *Ibid.*, p. 198.
[55] *Ibid.*, p. 325.
[56] *Ibid.*, p. 326.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 205-225

los gobiernos socialistas iban a abolir las corridas de toros[57]. Lo que resulta evidente es que en *Juan Belmonte* domina un tono nostálgico que idealiza el sistema político y modo de vida de comienzos de siglo, y que presenta los toros como parte de un modo de vida en vías de extinción, que sucumbe ante el progreso y que añora el protagonista: "Todo aquello que hace veinte años tenía un color y una vida que se han perdido, me sugestionaba y divertía"[58].

Podría objetarse que la frase final de la obra ("La verdad, la verdad es que yo he nacido esta mañana"[59]) resulta optimista, pero en realidad se refiere a la libertad del personaje de Juan Belmonte frente a diversas condiciones determinantes, no al futuro del arte del toreo. Igualmente podría objetarse a nuestro análisis que el espíritu elegíaco que estamos subrayando en el libro era de esperar y no resulta extraordinario, ya que es parte esencial del género de las memorias, al que tanto le debe *Juan Belmonte*. Sin embargo, lo cierto es que en el volumen, el novillero no se limita a idealizar su infancia y juventud, sino que considera que su manera de torear —que, paradójicamente, era revolucionaria y dio origen al toreo moderno— estaba místicamente conectada con el pasado y con el difuso arte de un torero al que nunca vio torear: el sevillano Antonio Montes (1876-1907). Belmonte explica que durante su juventud trianera oponía la entelequia del estilo de Montes a los cánones que se aceptaban en el momento:

> Bombita y Machaquito eran entonces las figuras máximas del toreo; para la pandilla de San Jacinto eran dos estafermos ridículos. No teníamos más que una superstición, un verdadero mito que amorosamente habíamos elaborado: el de Antonio Montes. Lo único respetable para nosotros en la torería era aquella manera de torear que tenía Antonio Montes, de la que nos creíamos depositarios a través de unas vagas referencias. Todos nos hacíamos la ilusión de que toreábamos como toreó Montes, y con aquella convicción agredíamos implacablemente a los toreros que en aquel entonces estaban en auge.[60]

Al exaltar a Montes y al hablar de su estilo taurino, que considera el suyo propio, Belmonte asume un léxico religioso que

[57] *Ibid.*, pp. 210-211 y 217.
[58] *Ibid.*, p. 163.
[59] *Ibid.*, p. 331.
[60] *Ibid.*, p. 48.

presenta las jerarquías del toreo como una liturgia y a Montes, como una revelación y un milagro:

> En la liturgia de los toros yo sería siempre el último monaguillo. En cambio, me creía en condiciones de ser el depositario de una verdad revelada.[61]
>
> Llegué a creerme que toreaba como Antonio Montes por una milagrosa intuición de su estilo, que me hacía la ilusión de haber exhumado.[62]
>
> ¿Qué había hecho yo? Prescindir del público, de los demás toreros, de mí mismo y hasta del toro, para ponerme a torear como había toreado tantas noches a solas en los cerrados y dehesas, es decir, como si estuviese trazando un esquema en un encerado. Dicen que mis lances de capa y mis faenas de muleta aquella tarde fueron una revelación en el toreo. Yo no lo sé ni puedo juzgarlo. Toreé como creía que debía torearse; ajeno a todo lo que no fuese mi fe en lo que estaba haciendo.[63]
>
> Era yo un pobre hombre que creía estar en la posesión de una verdad y la decía.[64]

Cuál fuera esa verdad, es decir, la filosofía taurina de Belmonte, nos acerca a nuestra intención de interpretar las referencias al fútbol en la obra. Y es que, para el Pasmo de Triana, la tauromaquia es un ejercicio espiritual[65], no físico, como explica Belmonte en detalle, al contar que triunfó en los toros pese a estar días y semanas enteras sin apenas dormir:

> Hago notar esto en apoyo de mi tesis de que el toreo es, ante todo, un ejercicio de orden espiritual. En una actividad predominantemente física jamás ha podido triunfar un hombre físicamente arruinado, como yo lo estaba entonces. Si en el toreo lo fundamental fuesen las facultades, y no el espíritu, yo no habría triunfado nunca.[66]

[61] *Ibid.*, p. 48.
[62] *Ibid.*, p. 65.
[63] *Ibid.*, p. 138.
[64] *Ibid.*, p. 156.
[65] *Ibid.*, p. 156.
[66] *Ibid.*, p. 157.

Técnicamente, este lugar secundario para las facultades físicas se debe a la adopción belmontina de la técnica del parar (o "del parón") y del toreo a la redonda[67], que Belmonte resume explicando que para dominar al toro hay que utilizar la razón, no la fuerza:

> Se regía entonces el toreo por aquel pintoresco axioma lagartijero de: "Te pones aquí, y te quitas tú o te quita el toro". Yo venía a demostrar que esto no era tan evidente como parecía: "Te pones aquí, y no te quitas tú ni te quita el toro si sabes torear". Había entonces una complicada matemática de los terrenos del toro y los terrenos del torero que a mi juicio era perfectamente superflua. El toro no tiene terrenos, porque no es un ente de razón, y no hay registrador de la Propiedad que pueda delimitárselos. Todos los terrenos son del torero, el único ser inteligente que entra en el juego, y que, como es natural, se queda con todo.[68]

Sin embargo, más que estos detalles nos interesa su consecuencia, que es la subordinación del aspecto atlético de la tauromaquia a la cierta filosofía del toreo. Belmonte incide en ello al contar con gracejo y cierto orgullo cómo descuidó sus capacidades físicas cuando su valedor, Calderón, trató de forzarle "a un entrenamiento durísimo, que él juzgaba indispensable para el triunfo en los toros", y que consistía en lo siguiente:

> Íbamos a la cuesta de Castilleja o a San Juan de Aznalfarache, y allí me obligaba Calderón a que hiciese flexiones y diese saltos hasta que caía extenuado. Se le ocurrió también que para poder matar toros tenía que robustecer el brazo, y me hacía llevar en la mano derecha un grueso bastón con barra de hierro, que pesaba un quintal. Aquel terrible bastón me desencuadernaba el brazo y el hombro, y aunque yo procuraba arteramente dejarlo olvidado en todas partes, el celo de Calderón lo recobraba siempre.[69]

Sin embargo, esta política sólo logró agotar al novillero, que la abandona rápidamente. La hazaña de Belmonte consiste, de

[67] El propio Belmonte hace referencia a la primera: "Me convencí entonces de que en la lidia —de hombres o de bestias— lo primero es parar. El que sabe parar, domina. De aquí mi «técnica del parón», que dicen los críticos" (*ibid.*, p. 64).

[68] *Ibid.*, p. 155.

[69] *Ibid.*, pp. 118-119.

hecho, en pasarse sin ella, en torear racionalmente, lo que no logran entender los personajes que encarnan el progreso avasallador en *Juan Belmonte*, los estadounidenses —recordemos la opinión de Belmonte sobre Nueva York—, como revela el protagonista en un pasaje en que narra su encontronazo con un periodista de esa nacionalidad:

> Años después, estando en Norteamérica, fui interviuvado por un periodista yanqui, que mientras hablábamos no hacía más que mirarme de arriba abajo y remirarme con una insistencia y una estupefacción verdaderamente molestas. Me observaba atentamente y luego preguntaba en inglés al amigo que nos servía de intérprete: "¿Y este es el rey de los toreros?". Volvía a mirarme de una manera impertinente, me confrontaba con un retrato mío que llevaba e insistía: "¿Está usted seguro de que es este el rey de los toreros?". Me di cuenta de su estado de ánimo y me puse de mal humor. Me levanté dando por terminada la entrevista, y pedí al amigo que traducía la conversación: "Dígale usted a ese tío que sí, que soy el rey de los toreros… ¡Que no me mire más! Dígale también que los toreros no tienen que matar los toros a puñetazos, y, por si es capaz de comprenderlo, dígale, además, que el toreo es un ejercicio espiritual, un verdadero arte".[70]

El malentendido se debe, obviamente, a que el periodista imagina el toreo como un deporte, y concibe a los toreros por analogía con los atletas. Pero Belmonte se rebela furiosamente contra esa idea y acaba arrojando sobre el fariseo su verdad revelada: la tauromaquia "*è cosa mentale*".

Con esta idea del toreo como "ejercicio espiritual" podemos regresar a las citas sobre el fútbol con el fin de justificar por qué el deporte rey funciona en la novela como uno de los símbolos del progreso inexorable. El silogismo es sencillo: si *Juan Belmonte* es, como hemos estado sosteniendo, un libro nostálgico con el que Chaves Nogales trata de responder a la pregunta de *Ahora* ("¿Recuerda usted cómo era la vida en España en los principios de siglo?"), el toreo representa ese arte espiritual y lírico que contiene los valores humanos del modo de vida tradicional. En contraste, el fútbol es el símbolo del futuro inexorable al que se plegarán todos los niños sevillanos[71], de la desaparición del

[70] *Ibid.*, p. 157.

[71] También observamos esta preocupación en otros defensores del toreo en la época (Corcuera (2017), *op. cit.*).

modo de vida tradicional ante las modas anglosajonas (recordemos el pasaje de los anglicismos). Según el libro, el toreo es un arte, un ejercicio espiritual, como proclamaba Belmonte con un lenguaje típico del momento, como demuestran las citas de detractores del fútbol en la prensa de la época que también incidía en los anglicismos:

> Ahora resulta que el "foot-ball" no es un "sport", sino un arte —llegaron a escribir—. Así calificaba un trompetero de la pelota, hace no demasiadas fechas, al ir y venir de manotazos, golpes, caídas farragosas y carreras, porque los "foot-ballers" corren y corren, aunque seguramente no lleguen a ningún tren. ¿Y qué son sus practicantes? ¿Artistas del mandoble y el pescozón? ¿De la patada violenta? Mejor les vendría meditar sobre lo que de ellos se espera, como jóvenes con todo el futuro por delante. Descubrirían que el arte es otra cosa. Un lienzo de Sorolla, de Fortuny o Zuloaga, por ejemplo, un soneto clásico, cualquier romanza de clerecía rasgada al laúd o la guitarra. Y a lo mejor, también, que hay más arte en la colocación de un perfecto par de arpones, en una estocada magistral o un buen redondo, que en todas las redondeces de su pelota. Pero aconséjenles cuidado, porque el ejercicio mental también requiere adiestramiento. No sea que por precipitación lastimen tan sin par intelecto.[72]

En esta oposición de fútbol y toros, pues, *Juan Belmonte* es un libro típico de su tiempo. Estudiando la situación en el Río de la Plata a comienzos del siglo XX, Pablo Alabarces también concluye que el fútbol era entonces una metáfora de la modernidad[73]: también lo es en *Juan Belmonte*, aunque entendido negativamente. El mérito de Chaves Nogales consiste en haber compaginado este mensaje dulcemente nostálgico con la creación de un personaje entrañable y alegre, y con un estilo vivo y veloz.

[72] *Ibid.*

[73] Alabarces (2002), *op. cit.*, p. 15.

BIBLIOGRAFÍA

Abella Martín, Carlos/ González Soriano, José Miguel: «La trascendencia literaria del Belmonte de Chaves Nogales», en: Romero de Solís, Pedro/ Gil González, Juan Carlos (eds.): *Juan Belmonte: la epopeya del temple*. Sevilla: Universidad de Sevilla/ Fundación Real Maestranza de Caballería, 2013, pp. 215-250.

Aguado, Paco: «Juan Belmonte y los intelectuales», en: Romero de Solís, Pedro/ Gil González, Juan Carlos (eds.): *Juan Belmonte: la epopeya del temple*. Sevilla: Universidad de Sevilla/ Fundación Real Maestranza de Caballería, 2013, pp. 189-214.

Alabarces, Pablo: *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la Nación en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo, 2002.

—/ Moreira, Verónica: «Football in Latin America: A Recent Field, a Research Agenda», en: Hughson, John/ Moore, Kevin/ Spaaij, Ramón/ Maguire, Joseph (eds.): *Routledge Handbook of Football Studies*. London: Routlege, 2017, pp. 457-467.

Carabias, Josefina: «Epílogo», en: Manuel Chaves Nogales: *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y sus hazañas*. Madrid: Alianza, 2008, pp. 333-350.

Castillo Martos, Manuel: «Juan Belmonte en América», en: Romero de Solís, Pedro/ Gil González, Juan Carlos (eds.): *Juan Belmonte: la epopeya del temple*. Sevilla, Universidad de Sevilla/ Fundación Real Maestranza de Caballería, 2013, pp. 143-188.

Chaves Nogales, Manuel: *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y sus hazañas*. Madrid: Alianza, 2008.

— *La bolchevique enamorada (el amor en la Rusia roja)*. Barcelona: Asther, 1930.

— *La ciudad*. Sevilla: La Voz, 1921.

— *Lo que ha quedado del imperio de los zares*. Madrid, Estampa, 1931.

— *El maestro Juan Martínez que estaba allí*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2007.

— *Narraciones maravillosas y biografías ejemplares de algunos grandes hombres humildes y desconocidos*. Madrid: Caro Raggio, 1924.

— *A sangre y fuego*, ed. de María Isabel Cintas Guillén. Sevilla: Renacimiento, 2013.

— *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*, Madrid, Mundo Latino, 1929.

Cintas Guillén, María Isabel: «El Belmonte de Chaves Nogales», *Revista de Estudios Taurinos*, XXIII (2007), pp. 129-155.

— (ed.): Manuel Chaves Nogales: *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y sus hazañas.* Sevilla: Renacimiento, 2009.

Corcuera, José Ignacio: «Fútbol y toros», *Cuadernos de Fútbol*, LXXXIX (2017), http://www.cihefe.es/cuadernosdefutbol/2017/07/futbol-y-toros/ (consultado 24-XII-2018).

García Cames, David: *La jugada de todos los tiempos: fútbol, mito y literatura*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018.

Giménez-Caballero, Ernesto: *Casticismo, nacionalismo y vanguardia (antología, 1927-1935)*, ed. de José Carlos Mainer. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2005.

Goldblatt, David: *The Ball Is Round. A Global History of Football*. London: Viking, 2006.

Teruel Martínez, Susana: *Ignacio Sánchez Mejías. Un torero en la literatura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.

Trapiello, Andrés: «Prólogo», en: Chaves Nogales, Manuel: *El maestro Juan Martínez que estaba allí*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2007, pp. xv-xx.

Valera, Carlos: «De la calle Feria a Triana… sueños de Juan Belmonte», *El Diario de Triana*, 16-I-2018, https://www.eldiariodetriana.es/blog/la-calle-feria-triana-suenos-juan-belmonte/ (consultado 24-XII-2018).

De un gol de Mario Benedetti a un travesaño de Juan Villoro. *El fútbol como materia filológica*

José M. Domínguez Búrdalo

Miami University, Oxford, Ohio
EE. UU.

Resumen: Este artículo pone a jugar juntos a Mario Benedetti y Juan Villoro. Juegan en el campo de la literatura, compartiendo como trasfondo el fútbol a través de una hermanada pasión por el juego. Pero donde Benedetti se recrea en el sentir más lúdico y canchero del rectángulo (el del césped y el del papel), Villoro retrata un deporte de alma podrida (en el césped). Los cuarenta años que separan la redacción de ambos cuentos sirven como ajustados retratos de las épocas, moderna y postmoderna, que los acunan. Por lo demás, la comunicación que Villoro parece establecer con el texto de Benedetti vale igualmente no sólo para dejar constancia de la grandeza del fútbol como materia literaria sino también para atacar en defensa de todo aquel quehacer filológico que tome en buena consideración al fútbol.

Palabras clave: Benedetti, Villoro, fútbol, modernidad, postmodernidad.

From a Goal by Mario Benedetti to a Crossbar by Juan Villoro. *Football as a Philological Subject*

Abstract: This article invites Mario Benedetti and Juan Villoro to play together. They play in the literature pitch, having soccer as a background and sharing a passion for the game. However, while Benedetti amuses himself with the most festive and aficionado aspects of the rectangle (on the field and on paper), Villoro depicts a sport with a rotten soul (on the field). The forty years that separate the writing of both stories serve as accurate portraits of the modern and postmodern times respectively, that cradle them. Despite the differences, the communication that Villoro seems to establish with Benedetti's text is equally valuable to attest to the nobility of soccer as literary material, and to attack in defense of any philological enterprise that may take soccer into good consideration.

Keywords: Benedetti, Villoro, soccer, modernity, postmodernity.

Sabido es que la historia de la literatura se asienta sobre el pilar de disquisiciones establecidas en torno al estudio de fuentes, influencias, ejemplos y tendencias de los que se nutre un texto para ser precisamente ese texto, así vaya esa influencia del más sutil detalle a la rehechura menos contemplativa. Valga como simple ejemplo la relación que se puede establecer entre el Góngora del soneto CLXVI ("Mientras por competir con tu cabello") con el previo Garcilaso del soneto XXIII ("En tanto que de rosa y azucena") de entre un conjunto de casos referibles que son en la práctica incontables. Sabido es también que el estudio de todos estos entresijos textuales ganó en profundidad de campo, gracias al empeño puesto por la filología desde comienzos del XIX, cuando se erigía como la "ciencia que estudia las culturas tal como se manifiestan en su lengua y en su literatura, principalmente a través de los textos escritos"[1]. No obstante, ni el vocablo ni su definición obstan a reconocer que el interés por esa materia antecedía en siglos a la fijación de la susodicha nomenclatura. Así se traducía, en efecto, en el predicamento del concepto de *auctoritas*, que la RAE define como "[t]exto, expresión o conjunto de expresiones de un libro o escrito, que se citan o alegan en apoyo de lo que se dice"[2]. Si bien el significante latino y el español difieren no poco en alcance, no es posible pasar por alto que esta 'autoridad' remite a la clásica 'auctoritas', que definiríamos como aquella fuente de índole moral (frente a la *potestas*, que lo era de índole legal) socialmente reconocida sobre la que se sustenta la legitimación de un parecer, sea éste de la índole que sea. En otras palabras, la autoridad era la fuente a seguir.

Atento a este trasfondo, en el trabajo que hoy me ocupa me gustaría presentar el fútbol como materia literaria en castellano digna de la más alta consideración filológica. Para hacerlo, nada quizá más propio que fijar un comienzo que se posicione a su vez como *auctoritas*, si no necesariamente a emular en estilo, sí a tener en cuenta; pero sobre todo a reconocer como tal. Dicha prerrogativa me gustaría otorgársela al gran poeta uruguayo Mario Benedetti; en concreto, a su cuento «Puntero izquierdo», que salía impreso por vez primera en 1954 (*Montevideanos*), constituyéndose en el que considero primer gran artefacto literario de ficción que tomaba al fútbol como materia prima. Pero quisiera proponer, además, que antes de hacerlo yo, la misma prerrogativa debió de concedérsela, aunque también desde el

[1] RAE, https://dle.rae.es/?id=Hvlsfm3 (consultado 25-II-2019).

[2] RAE, https://dle.rae.es/?id=4UNmzWP (consultado 25-II-2019).

campo de juego de la ficción, el escritor mexicano Juan Villoro. Lo digo porque un cuento suyo, «El extremo fantasma» pareciera escrito mirando de soslayo el cuento de Benedetti. El del mexicano, que éste publicaría más de cuarenta años después en *La casa pierde*[3], había ya visto la luz (inédito hasta entonces) en una obra fundamental para entender la buena sintonía entre fútbol y literatura en castellano que existe hoy en día. Me refiero a los *Cuentos de fútbol* que Jorge Valdano editaba en 1995[4], volumen en el que lo colocaba precisamente como una especie de extremo fantasma (es decir, como el último de la formación, o sea, el 11 en una alineación "clásica").

Sostendré que entre el cuento de Villoro y el de Benedetti se establece una comunicación que trasciende lo estrictamente futbolístico, al fijar con palabras el espíritu esquivo de un balón que sirve como golpeada metáfora para encarnar dos épocas, que bien podríamos catalogar como moderna, para el caso del uruguayo, y posmoderna, para la del mexicano. Sostendré, asimismo, que ambos cuentos ejemplifican la esquiva trayectoria trazada por el fútbol en las letras hasta llegar a los años noventa, cuando se pasaba página a la preferentemente abierta hostilidad (mayor cuanto más atrás en el tiempo) y comenzaba a abrazarse como materia humanística de altos vuelos y, *per se*, como excelente conductor para la disección de la sociedad que lo engendra y a la que engendra.

METAFÓRICOS REGATES

Que sesenta años después de que Benedetti publicara por primera vez «Puntero izquierdo» podamos hablar de fútbol y literatura en una revista académica como el *Boletín Hispánico Helvético*, sin riesgo de ser exiliados de la universidad, no debe llevarnos a engaño, pues no siempre ha sido así[5]. Tres son los

[3] Villoro, Juan: *La casa pierde*. Madrid: Alfaguara, 1998.

[4] Villoro, Juan: «El extremo fantasma», en: Valdano, Jorge (ed): *Cuentos de fútbol*. Madrid: Alfaguara, 1995, pp. 357-376.

[5] Me remito a un artículo actualmente bajo consideración por la Asociación de Hispánica de Humanidades para el volumen *Aportaciones y retos de la tradición cultural hispánica en una sociedad global* (2019). En el mismo, detallo cómo ha llegado el fútbol en tanto que materia humanística a formar parte del *curriculum* académico de muchas universidades en los EE. UU. Entre ellas, y a modo de explícita referencia, encontramos siete de las ocho universidades *Ivy League*. A saber, Harvard University: «The Global Game: Soccer, Politics, and Popular Culture»; Princeton University: «Soccer and Latin America: Politics, History

flancos en los que me centraré con brevedad para fijar el estado de la cuestión: los dos primeros son de índole política, abordando las críticas al fútbol tanto desde la izquierda como desde la derecha del arco ideológico; el tercero, que compartiría un tanto con ambas orientaciones, fija la atención en la relación entre fútbol y letras sobre fútbol, lamentando la falta de clase en éstas, cuando aquél comenzaba a despuntar en las décadas de los veinte y treinta del pasado siglo. De esta forma, ponemos en perspectiva la historia de la literatura sobre el fútbol contextualizándola, para así realzar la aparición del cuento de Benedetti como si de una isla se tratara.

Desde el lado más a la izquierda del arco político, arranco trayendo a colación una cita publicada por la revista anarquista argentina *La protesta*, donde se escribía en 1917 contra la "perniciosa idiotización a través del pateo reiterado de un objeto redondo […] misa y pelota: la peor droga para los pueblos")[6]. Me valgo de esta cita en particular porque sirve a la perfección para fijar el estado de una cuestión que, casi un siglo después, pareciera sustentada exactamente sobre los mismos motivos y términos, según dejaba constancia Terry Eagleton, poco antes de que comenzara el Mundial de Sudáfrica (2010):

> Over the centuries, popular carnival throughout Europe […] could be a genuinely anarchic affair, a foretaste of a classless society […] but for the most part football these days is the opium of the people, not to speak of their crack cocaine. Its icon is the impeccably Tory slavishly conformist Beckham. The Red are no longer the Bolsheviks. Nobody

and Popular Culture»; Yale University: «Soccer and Global Culture»; University of Pennsylvania: «From Oil Fields to Soccer Fields: The Middle East in the 20th Century»; Columbia University: «Soccer Analytics»; Brown University: «Sports and Culture in Latin America»; Cornell University: «Literature, Sport, and Ideology». En todas ellas, salvo en Cornell (que comparte escaparate con otros deportes), el fútbol campa a sus anchas. Quizás por esto mismo las entradas que recogen la palabra *soccer* en la web de la MLA (International Bibliography) superen ya las 430.

[6] Taringa.net, «30 definiciones de fútbol», 26-V-2011, https://www.taringa.net/+deportes/30-definiciones-de-futbol_x6x57 (consultado 1-XI-2018). Desde dentro del mismo anarquismo argentino, poco después esta percepción cambiaría, forzada por la atracción que los trabajadores deparaban al fútbol. De hecho, en Argentina, equipos como Argentinos Juniors, Chacarita o Independiente tienen su origen ligado a grupos anarquistas o de corte izquierdista. En México, el Atlas es el mejor exponente de este viraje, como atestigua su mismo escudo.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 227-253

> serious about political change can shirk the fact that the game has to be abolished.[7]

Esta "idiotizada" valoración del fútbol, sin embargo, ha tenido notorios detractores entre intelectuales comprometidos con posiciones izquierdistas, tales como el premio Nobel de literatura Albert Camus y el reconocido director italiano Pier Paolo Pasolini, entre otros muchos. Al primero, guardameta en sus tiempos universitarios, le leímos diciendo que "cuanto de importante sabía acerca de la moral humana lo había aprendido en el fútbol", según recoge Paul Ingendaay en el prólogo a *Salvajes y sentimentales*, de Javier Marías[8]. El segundo no le va a la zaga en fuerza, sirviendo además su cita para vincular balón y palabra, pues Passolini, sabedor de que «Il calcio "è" un linguaggio con i suoi poeti e prosatori», artículo que publicaba por primera vez en el *Il Giorno* el 3 de enero de 1971, echaba aquí también mano de su poética condición para proclamar que "[e]l pichichi de la liga es siempre el mejor poeta del año"[9], algo de lo que Benedetti ya había dejado constancia con casi veinte años de antelación al publicar «Puntero izquierdo».

En el bando que Eduardo Galeano tildará, como veremos, de elitismo de derechas, sobresale la figura de Jorge Luis Borges. Entre los aficionados a la materia, muy conocida es su abierta antipatía por el fútbol, que valdría condensar en el siguiente aforismo: "El fútbol es popular porque la estupidez es popular […]. Once jugadores contra otros once corriendo detrás de una pelota no son especialmente hermosos"[10]. Ciertamente, ni ética ni estéticamente hablando la cita merece hermenéutica alguna; pero más allá de por su condición de cita germinal para esta

---

[7] Eagleton, Terry: «Football: A Dear Friend to Capitalism», *The Guardian* (15-VI-2010), https://www.theguardian.com/commentisfree/2010/jun/15/football-socialism-crack-cocaine-people (consultado 1-XI-2018).

[8] Marías, Javier: *Salvajes y sentimentales*. Barcelona: Mondadori, 2011, p. 9.

[9] Pasolini, Pier Paolo: *Sobre el deporte*. Barcelona: Contra, 2017, p. 60.

[10] Redacción: «Borges y la pelota», *El Gráfico*, 12-VII-2016, https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1089/11242/borges-y-la-pelota (consultado 1-XI-2018). Si como muestra vale un botón, me remito a la forma con la que *El Gráfico* refuta esta poco considerada opinión de Borges respecto al fútbol cuando introduce el referido artículo, resaltando el hecho de que el escritor muriera 48 horas antes de que Maradona marcara el gol más visto y apreciado en la historia del fútbol, el segundo que le hacía a Inglaterra en el Mundial de México de 1986, apenas unos años después de finalizada la Guerra de las Malvinas. Hablamos del gol (argentino) que muy probablemente más literatura haya generado jamás.

vertiente elitista del espectro político, no quisiera pasar por alto una mención a la publicación que la acoge. Me refiero a *El Gráfico*, revista deportiva argentina cuya indiscutible prosapia ha devenido fundamental para ir dejando atrás esa malquerencia balompédica borgiana.

Con todo, aún queda trabajo por delante, como se infiere de lo acontecido en la pasada FILBO (Feria Internacional del Libro de Bogotá), según dejara constancia el diario colombiano El Tiempo el 2 de mayo de 2018. Argentina, país invitado, había construido un pabellón que se asemejaba a un campo de fútbol y era presidido por un lema ciertamente futbolero: "La literatura argentina sale a la cancha"[11]. La idea, al parecer en el haber del mismo ministro de cultura argentino, Alejando Pablo Avelluto, fue refutada en conferencia pública por el director de la Biblioteca Nacional argentina, Alberto Manguel, quien pedía perdón por tan "vergonzoso escenario", viniendo así a erigirse en doble heredero de un Borges que pareciera aquí continuar instigando la bifurcación de caminos en la Argentina, pues no satisfecho con lo ya referido, así de sarcástico se manifestaba Manguel sobre el caso al referir con sorna:

> (c)elebramos seguramente esos notables futbolistas Borges, Bioy Casares, Alejandra Pizarnik, Cortázar, desde el Martín Fierro en adelante […] pero les pido de nuevo disculpas por ese gesto tan absurdo de populismo.[12]

Al igual que antes me servía de Camus y Pasolini para contrarrestar cierto desafecto izquierdista, me valgo ahora del filósofo británico Andrew Lambert para hacer lo propio ante Borges (y Manguel). En su artículo, editado en el libro *Soccer and*

[11] Restrepo, Carlos: «Abre sus puertas la Feria del Libro, con sabor gaucho», *El Tiempo*, 17-IV-2018, https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/argentina-pais-invitado-de-honor-a-la-feria-internacional-del-libro-de-bogota-205914 (consultado 1-XI-2018).

[12] *El Tiempo*: «Polémica en Argentina por mezcla de fútbol y literatura en la Filbo», 2-V-2018, https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/director-de-biblioteca-argentina-pide-perdon-por-pabellon-de-futbol-en-la-filbo-212436 (consultado 1-XI-2018). Citando a periodistas como Nicolás Cayetano, Alberto Wall y Jorge de Asís, advierte también el citado artículo el "desaire espectacular" de Manguel a Avelluto, su jefe. De hecho, y es lo que me interesa destacar, Asís fue más al fondo de la discusión al señalar que esta crítica "instala, en la frivolidad de una Feria, y al cohete, la pomposa distancia que persiste entre la versión elitista de la literatura y la cultura y otra —digamos— popular".

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 227-253

Philosophy, Lambert trata de explicarse y explicarnos por qué el fútbol tiene el predicamento que tiene en nuestra sociedad. Me limito a iterar los apartados más llamativos de una argumentación que se yergue en las antípodas del sentir borgiano, pues para Lambert el fútbol atesora y hace posible:

> the possibility of finding comfort in beauty; […] the need of catharsis […]; the desirability of maintaining a sense of belonging […]; the ability and willingness to take part in a public discourse […]; a need to generate altruistic concern and to maintain an appropriate regard for others.[13]

El tercero de los sub-apartados con el que cierro esta sección es de especial significación, al poner el punto sobre esa í que relaciona fútbol y literatura (o falta de literatura). Me sirvo para ilustrarlo de Miguel de Unamuno, tanto por ser el intelectual de mayor predicamento en el mundo hispano allá cuando el fútbol comenzaba a despuntar en la década del veinte, como por la vehemencia con la que el rector salmantino se despachaba hacia el balompié (y esto, a pesar de ser tío abuelo del goleador más efectivo de la década del veinte, Rafael Moreno Aranzadi, Pichichi):

> ¡El deporte de ver jugar, claro! y no el de jugar. Porque hay ya el «aficionado» footbalístico, que no da patadas al pelotón, pero acaba por convertir en un pelotón su cabeza en fuerza de discutir jugadas y jugadores. Y el daño mayor que está haciendo el *football* entre los chicos no es en el cuerpo, sino en la inteligencia.[14]

Junto al desprecio por frívolo que manifestara hacia la creciente profesionalización del deporte (nunca hacia el juego), quizás el mayor de los reparos que ponía Unamuno al despegar del fútbol estribaba en la pobre correspondencia entre éste y la palabra impresa. En la recopilación que Mariano J. Camacho hace de la relación entre Unamuno y el *football*, leemos esta sugerente llamada de atención:

---

[13] Lambert, Andrew: «The Way of the Football Fan as the Life of Virtue» en: *e*, Open Court Publishing, 2010, pp. 218-220.

[14] Camacho, Mariano J.: «Unamuno y el football», *Cartas esféricas*, 28-IX-2009, https://cartasesfericas.wordpress.com/2009/09/28/unamuno-y-el-football/ (consultado 1-XI-2018).

> Y si al menos tuviésemos un Píndaro que cantase a los grandes jugadores como el gran Lírico Beocio cantó a los vencedores de los juegos Olímpicos, píticos, neméos [sic] o ístmicos, nos quedarían al menos esos cantos. Pero la literatura que el football provoca es tan ramplona como la que provocaban las corridas de toros.[15]

Ciertamente no todo el mundo compartía esta opinión sobre una época donde la palabra era, en las más de las ocasiones, el único medio de transmitir lo que acontecía en el campo de juego. Carlos Arribas, sobre el particular, llama la atención acerca de este componente, fundamental de cara a calibrar el inexorable crecimiento del fútbol en una primera época, ajena por completo al desarrollo de la televisión y cuando era limitado el alcance de la radio:

> En el principio fue la palabra. La palabra escrita. Antes que con la voz, con la radio, con la imagen televisiva, el deporte se contaba con palabras que despertaban la imaginación y el deseo de quien no podía verlo allí donde se competía. Los enviados especiales de los periódicos, sus escritores más talentosos y de imaginación más libre, contaban la acción reinventándola de acuerdo solo con su mirada soberana. Ellos tomaron prestada de Homero la épica para convertirla en un elemento inherente a la narración deportiva. Y la gozaron sus lectores que al día siguiente y hasta meses y años después la recreaban en su interior, y se seguían emocionando.[16]

---

[15] *Ibid*.

[16] Arribas, Carlos: «El fecundo abrazo entre la literatura y el deporte», *El País* (17-VIII-2017), https://elpais.com/cultura/2017/08/16/actualidad/1502902921_541594.html (consultado 1-XI-2018). Queda seguir lamentando la falta de estudios sobre los primeros cronistas de fútbol de la historia, como es en ocasiones imposible tener acceso al conjunto de las crónicas que legaran aquellos primeros comentaristas en diferido. Francisco Mouat, por ejemplo, lamenta en particular la imposibilidad de dar con el trabajo de Diego Lucero, periodista uruguayo que cubrió todos los mundiales, desde el 30 al 94. Es apenas un caso. Aclaro además que al hacer este recorrido histórico estoy dejando fuera de la jugada la crónica deportiva periodística, no porque ésta adolezca de calidad literaria, sino por pertenecer a un género o subgénero en el que la ficción no debería tener protagonismo, por más que en ocasiones lo tenga y mucho. Pienso en particular en un clásico como pueda ser «Juan Polti, half back», de Horacio Quiroga (publicado originalmente en 1918 en la revista *Atlántida*). (https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1088/32523/juan-polti-half-back). Sólo hay que

Hoy en día, la lamentada ausencia de Unamuno no es tal. Así, si evaluamos, por ejemplo, los datos que aporta el Ministerio de Cultura de España al respecto, pocas dudas caben sobre el exponencial interés que el fútbol ha ido acaparando entre las letras. Si entre 1900 y 1970, sólo aparecen listados 96 títulos que incluyan la palabra *fútbol*, en la década del ochenta van a surgir 163 y en la del noventa, este último número se duplica con creces. Pero será en la primera década del siglo XXI cuando su volumen impacte, llegando hasta los 818 volúmenes, número que se verá incluso incrementado en la presente década, cuando, hasta 2018, llegamos a contar con 918 títulos[17].

Si esos números se refutaran como mero conteo grueso, propongo que calibremos (pensando en particular en Unamuno, pero por igual en Manguel y en Eagleton) el alcance de una alineación compuesta por los siguientes escritores. Fundamentalmente, me valgo para hacerla de los *Cuentos de fútbol* que editara Valdano en 1995. He aquí la selección: Bryce Echenique, Osvaldo Soriano, Javier Marías, Eduardo Galeano, Manuel Rivas, Roa Bastos, Fernández Santos, Mario Benedetti, Almudena Grandes, Eduardo Sacheri y Juan Villoro, comandados desde la banca por el genial Roberto Fontanarrosa y presididos, claro está, por el propio Valdano, ese "Benedetto Croce del fútbol universal", como un tanto maliciosamente lo definiera Vázquez Montalbán[18]. ¿Ramplón elenco? Pudiera ser, yo lo concedo. De

leer el texto de Quiroga para caer en cuenta que su crónica (la de otra muerte anunciada, en este caso por la propia 'cabeza dura' del pobre Polti) anda mucho más cerca de eso que conocemos como literatura, que de las de no pocas crónicas, estilística e incluso gramaticalmente mendicantes, que a veces parecieran venir en nuestro acecho hoy en día.

[17] Ministerio de Cultura, 2019, http://www.mcu.es/webISBN/buscarLibros.do (consultado 1-VI-2019). Por su volumen, destacaría la web 'todostuslibros.com', vinculada a la del ISBN España, que ofrece más de 4300 entradas con el vocablo *fútbol*. Por lo demás, que el fútbol tiene hoy buena prensa, lo atestigua también el referido Francisco Moaut, periodista, escritor y ahora también propietario de la librería chilena Lolita, quien apuntaba que en un "córner" de su librería dedicaba una sección al fútbol, contando con unos "80 volúmenes" (http://cafedelosaboresbibliofilos.blogspot.com/2015/06/lolita-un-rincon-chileno-dedicado.html). Yo mismo puedo dar fe de que en la librería Callao de Madrid existía hace dos o tres años una pequeña sección presidida por un futbolín, donde se podía dar con una buena muestra futbolera. En el ineludible mundo en línea, sirva como indicio el portal mexicano Futbología o la Soccer Books Limited inglesa, entre otros muchos casos.

[18] Vázquez Montalbán, Manuel: *Fútbol. Una religión en busca de un Dios*. Barcelona: Debate, 2005, p. 21. La inclusión de la colchonera confesa, Almudena

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 227-253

ahí que, para los más recalcitrantemente escépticos, para los que continúen renegando de la bonhomía del fútbol, tanto como deporte como, sobre todo, magma literario, me permito cerrar este apartado con dos citas más. La primera, de Dante Panzeri, repercute sobre el deporte con comedida garra: "El fútbol es el más hermoso juego que haya concebido el hombre, y como concepción de juego es la más perfecta introducción al hombre en la lección humana de la vida cooperativista"[19]. La segunda se busca en la palabra y corresponde al mismo Villoro de «El extremo fantasma», amparando el germen de la calidad literaria que reclamaba Unamuno y constatando la altura que puede alcanzar cualquier buen *testaferro*, es decir, aquel que logre dar núbeos boleones de cabeza:

> Es el deporte que más se parece a la vida, donde el destino puede ser arbitrario y cualquiera puede ganar o perder. No puedes jugar al baloncesto sin ser alto; en cambio, puedes ser gordo y bajo y convertirte en Maradona. Si además dices una frase como 'la mano de Dios', te conviertes en mito. Eso es literatura.[20]

BENEDETTI FRENTE AL ARCO: GOL. VILLORO FRENTE AL ARCO: TRAVESAÑO Y FUERA

> Borges representa el desprecio al fútbol como pasión popular. ¿Cuál es la pasión del pueblo? Una cosa que se hace con los pies, porque el pueblo piensa con los pies. Ésa sería la posición de la derecha. La de la izquierda es el rechazo del fútbol como instrumento de alienación, como opio del pueblo, como diabólica invención del imperio británico para adormecer a los oprimidos del mundo. Entre esas dos posiciones hay muchos intelectuales y escritores que somos apasionados del fútbol.[21]

La cita con la que abro este tercer apartado viene a ser un centro medido con el que replantear esos amargos tres parece-

Grandes, en la alineación, es ajena a Valdano, al ser la «Demostración de la existencia de Dios» un largo cuento publicado en *Estaciones de paso*, libro que aparecía por vez primera en 2012.

[19] Panzeri, Dante: *Fútbol, dinámica de lo impensado*. Buenos Aires: Mundo Moderno Paidós, 1967, p. 45.

[20] Villoro, Juan: *Balón dividido*. México D.F. Planeta mexicana, 2014, p. 189.

[21] Galeano, Eduardo: *Cerrado por fútbol*. Madrid: Siglo XXI, 2017, p. 190.

res intelectuales respecto al fútbol que condensaba en el anterior apartado. Por esto mismo, sirve igualmente para realzar el valor de Benedetti cuando decide "saltar al césped" para acometer, solo ante el peligro, la redacción de «Puntero izquierdo» en 1954[22]. Para cuando Villoro escriba «El extremo fantasma», diría que no había ya otro peligro para el intelectual que emprendiera la redacción de un cuento sobre fútbol que el de darse de bruces contra el travesaño que niega el pasado, que aquí se identifica con el juego. Para Villoro, que como veremos, sigue a Javier Marías, ésta es la verdadera esencia del fútbol: "la recuperación semanal de la infancia"[23].

Aun a riesgo de pecar de iluso, decido comenzar invirtiendo el crono siguiendo a mi vez al propio Marías, cuando señala que es lo último que se ofrece lo que tiende a ser tenido como verdad[24]. En otras palabras, antepongo el estudio del cuento de Villoro al de Benedetti, sólo por la apuesta que éste hace por el placer de jugar al fútbol (y recordemos con Huizinga que el ser humano es *homo* porque es *ludens*), apuesta que Villoro no puede permitirse repetir en su cuento, aun cuando éste nazca en

[22] Benedetti, Mario: «Puntero izquierdo», EBoooks Patagonia (Colección Benedetti Singles), http://www.don-patadon.com/2013/08/puntero-izquierdo-de-mario-benedetti.html (consultado 4-III-2019). No se puede obviar que si hay un país "futbolista" en el mundo a comienzos de los cincuenta, ese sería Uruguay. Ganador por dos veces de la Copa del Mundo, la segunda de ellas, acontecida en Río de Janeiro frente a la anfitriona Brasil en 1950, debía de estar muy viva en el recuerdo de Benedetti, y en el del resto de uruguayos, a la hora de redactar el cuento. Aunque sea una obviedad, no está de más recordar lo que ya entonces el sentimiento de identidad nacional debía al fútbol, tanto como desde sus victorias en los primeros Juegos Olímpicos de 1924 y 1928, considerados por la FIFA como mundiales oficiosos. Como tal Mundial, la historia se abre en 1930 y en Uruguay, ganándolo también la albiceleste.

[23] Villoro, Juan: *Dios es redondo*. México D. F.: Planeta mexicana, 2010 [2006] p. 18. En *Dios es redondo*, en el capítulo segundo, apartado 3, «Los goles y el tiempo», Villoro se sirve de estas palabras de Nelson Rodrigues como cabecera: "Ay del club que no cultiva santas nostalgias" (*ibid*., p. 59).

[24] Marías, Javier: *Pasiones pasadas*. Barcelona: Anagrama, 1991. En el artículo «Lo que no ocurre» (*Pasiones pasadas*) comenta Javier Marías un "espléndido ensayo" de Rafael Sánchez Ferlosio: "al analizar una película en la que los personajes que en principio parecían buenos resultaban ser malos y viceversa, hacía hincapié en el hecho de que la narración, tanto literaria como cinematográfica, se regía con frecuencia por unas normas que prestigiaban *lo último*, más o menos de acuerdo con la tradicional e ilusa idea de que «al final resplandece siempre la verdad». Si no recuerdo mal, la argumentación de Ferlosio no sólo se podría aplicar al cine o la novela, sino a muchos casos de lo que solemos llamar la realidad" (*ibid*., pp. 163-164).

respuesta a aquél y, como aquél, comparta en el fondo la necesidad del juego, en general, y el apego al fútbol, en particular. Ambos cuentos, por lo demás, parten de un contexto similar que los aúna bajo la rémora de factores ajenos a su componente lúdico, *strictu sensu*, pero que quizás sean inalienables al desarrollo del propio fútbol, como pueda ser la presencia de una mano externa que insta o fuerza a no ganar, es decir, a dejarse perder. No siendo el único factor a considerar, sí que puede afirmarse que ambos cuentos son indicios de un presente en el que ese otro juego, que conocemos como apuestas, ha alcanzado una sobredimensión nunca antes vista.

Autor de varias novelas, entre las que se encuentra *El testigo*, Premio Herralde de novela en 2004, autor de un número aún mayor de libros de cuentos, traductor y escritor de teatro, de canciones, de guiones cinematográficos y de innumerables artículos o crónicas de opinión dentro y fuera de México, además de profesor de la Autónoma, me atrevería a decir que Villoro es quien más ha contribuido en castellano a la intelectualización del fútbol en las dos últimas décadas, y no sólo en México. Ya en *Los once de la tribu* (1995), Villoro inauguraba un estilo propio de literatura futbolera con la inclusión de tres crónicas dedicadas al deporte rey, a las que daría continuidad en dos volúmenes de ensayos. El primero de ellos fue *Dios es redondo* (2006), título que tomaba de la columna que publicara en el diario *La Jornada* con motivo de su corresponsalía en el Mundial de Francia (1998). El segundo, *Balón dividido*, aparecía en 2014. Entre medias, en 2012, se independizaba su «Vida y muerte de Diego Armando Maradona» (título de uno de los capítulos de *Dios es redondo*).

En el preámbulo («Calentamiento») a *Dios es redondo*, proclama Villoro partir de la idea de que "[e]l juego sucede dos veces, en la cancha y en la mente del público"[25]. Tras indicar que su intención es ubicarse entre los intersticios de esas dos realidades y considerar por igual, tanto a los que gustan del fútbol como a los que lo critican, Villoro culmina su incisivo primer párrafo subrayando que toca el fútbol como "una exploración narrativa de las pasiones que suscita"[26]. Resalto esta declaración de principios porque en su ficción, esta pasión brilla por su ausencia. Es más, para «El extremo fantasma» cabe decir que Villoro opta por centrarse en un fútbol que no es que no levante pasiones, es que ni siquiera está claro que guste lo más mínimo; sí que sabe-

[25] Villoro (2010), *op. cit.*, p. 13.

[26] *Ibid.*, p. 13.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 227-253

mos, por el contrario, que es un fútbol que apenas se vive en la mente y poco o nada se sigue en el estadio. En este sentido, quizá no resulte indiferente que, en enclave tan proclive al realismo mágico como se nos presenta Punta Fermín, nada se nos revele como real maravilloso, nada como adivinación o negación poética de la realidad, sino todo lo opuesto: Punta Fermín, encarnación con ciertos visos esperpénticos, con su estadio de fútbol como único exponente creativo de agencia humana, sabe desde su arranque a los hierbajos y basuras que flotan en la desembocadura salobre del río. Todo, incluido su protagonista, el exjugador de fútbol Irigoyen, comparte con el adjetivo del título una condición que, en tanto fantasmagórica, resulta insoslayable hacia una posmodernidad adormecedora. Por lo demás, geográfica e históricamente hablando, Punta Fermín vendría a ser un no-territorio, un espacio parangonable a una plataforma flotante y, en cuanto a tal, ajeno a un México sólido: "un enclave petrolero que sólo aparecía en los mapas recientes"[27]; "un nombre sin apellido que declaraba su falta de historia"[28]; de ahí que hasta los propios lugareños digan de sí mismos: "Aquí todo es importado. Hasta nosotros somos de importación. ¿Quién va a nacer aquí?"[29].

La historia comienza *in medias res* con toda una declaración de principios, una prolepsis esquiva y premonitoria que tendrá su continuidad al final del relato, cuando Irigoyen abandone Punta Fermín en soledad, como un perro apaleado bajo el sol: "Aquí sólo el calor es real"[30]. Punta Fermín, enclave ficticio ubicado a dos horas del aeropuerto de Cancún (imposible por tanto confundirla con la Punta San Fermín de Baja California), se nos describe como una entelequia (en su sentido filosófico) en el que el estado ha transferido la gestión del petróleo mexicano a manos privadas. Por las escasas referencias espaciales que se nos ofrecen, sería lícito especular con un espacio que podría circunscribirse entre Quintana Roo y el estado de Campeche, el único que no ha tenido equipos en la primera división del fútbol mexicano y sólo por un corto periodo de tiempo tuvo uno en segunda, aunque esto ocurriera después de escrito el texto de Villoro[31]. Si pensamos que el fútbol es hoy agente identitario

[27] Villoro (1995), *op. cit.*, p. 361.

[28] *Ibid.*, p. 363.

[29] *Ibid.*, p. 363.

[30] *Ibid.*, p. 359 y p. 372.

[31] El último registro de un equipo en el circuito profesional fue el de Delfines del Carmen, fundado en el 2012 y que dos años después fue desafiliado. El

de primer orden, es decir, si pensamos que hay México donde hay fútbol (mexicano), la especulación geográfica me parece justificada, porque en esta no-villa, además, hasta los ríos son fantasmas (subterráneos) y las casas de quita y pon. Del resto de su elocuente descripción, destacaría que "[n]o había iglesia, ni plaza con kiosco"[32]. Punta Fermín se desestructura en torno al estadio, ajeno por completo a la vertebración urbana latinoamericana, tal y como la estudia, por ejemplo, el profesor Richard Kagan. Es más, en Punta Fermín sólo el estadio de fútbol parece albergar la única realidad tangible: "el poderoso delirio del vasco Uribe"[33], el dueño y señor de todo, incluyendo al equipo de fútbol que juega en él: Los Rayados Football Club. Lo más llamativo de esta descripción es que, dentro del mismo estadio, se encomienda la mansión del cacique, desde la que todo se ve: "desde el sillón de mimbre se dominaba el estadio y la cancha misma (las gradas recorrían el campo en herradura dejando libre la cabecera que daba a la mansión del propietario)"[34].

En lo que pareciera ser una ecuación sin incógnitas (el estadio es a la no-ciudad lo que Los Rayados es al no-fútbol), se expone a las claras el culto al simulacro de ese capitalismo tardío retratado teóricamente por Lyotard y puesto aquí en triste práctica narrativa por Villoro: "But capitalism in itself has such a capacity to derealize familiar objects, social roles, and institutions that so-called realist representations can no longer evoke reality except through nostalgia and derision"[35]. Por esto mismo, quizás no haya mejor forma de marcar lo posmoderno de este equipo importado, sin hinchada o fanaticada, que subrayar su condición de franquicia, como se indica en el texto en más de una ocasión: un equipo de segunda gracias a la compra de una franquicia de un 'equipo de tercera'[36]. Los Rayados son, en otro orden de cosas, tan falsamente volátiles como la supuesta tribu indígena que da nombre al equipo, tribu "que habitó la zona, cazadores nómadas que se rayaban el cuerpo con cal y desapa-

propietario del club era el Grupo Oceanografía, del empresario Amado Yáñez, quien también era dueño del Querétaro: http://www.espn.com.mx/futbol/mexico/nota/_/id/294599999953/campeche-el-estado-en-el-que-murio-el-futbol.

[32] Villoro (1995), *op. cit.*, p. 363.

[33] *Ibid.*, p. 359.

[34] *Ibid.*, p. 365.

[35] Lyotard, Jean-François: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1988, p. 5.

[36] Villoro (1995), *op. cit.*, p. 362.

recieron sin dejar pirámides ni ofrendas"[37], como tal vez acaben desapareciendo o mudándose estos Rayados, aunque tras ellos, al menos, quede el estadio como señal del pasado. ¿Pretende tal vez Villoro hacer de este estadio una edificación concomitante con la condición de templo funerario que descubrimos en las pirámides y, de ser así, sería posible aventurar que tras este estadio, "el poderoso delirio del vasco Uribe"[38], vendría a atisbarse la postmoderna pirámide funeraria del fútbol mexicano?

Por lo demás, sea cual sea el alcance que concedamos a este aparentemente huero indigenismo, así como sea cual sea igualmente la intención que Villoro otorgue al nombre del equipo, que coincide con el de un muy reconocido club regiomontano[39], poco de honorable o de aguerrido es lo que se trasluce de la participación de estos Rayados en la segunda mexicana. Aun cuando contra todo pronóstico, el equipo, formado por "cinco veteranos de la primera división, una docena de novatos con más empeño que oficio y […] cuatro refuerzos que exigió [el nuevo entrenador] con su contratación"[40] alcance inopinadamente la liga de ascenso a primera, dictados superiores niegan la posibilidad al clímax que aguardamos en un ascenso (real y narrativo) que corrobore los inesperados éxitos del rayado conjunto.

Nuestro protagonista, Irigoyen, es un futbolista de cierto renombre que, con 38 años y lesionado de gravedad, decide colgar las botas y aceptar la propuesta de dirigir Los Rayados. El antagonista es Uribe, el dueño de la franquicia que elige un entrenador sin experiencia precisamente por lo mismo, porque nadie esperaría de él que llevara al equipo al borde del ascenso. Por lo demás, es curioso y muy probablemente no aleatorio el nombre de ambos, pues en vasco vendrían a significar opuestos: Irigoyen, 'el que está por encima del agua', es decir, la cabeza visible, por más que acabe dejando Punta Fermín siendo un espectro fantasmal de lo que fue, como bien nos indica el título; del otro lado, Uribe, 'el que está por debajo del agua', la figura que dirige en la sombra[41], cuya sobreimposición sobre

[37] *Ibid.*, p. 364.

[38] *Ibid.*, p. 359.

[39] Me refiero al Club de Fútbol Monterrey, fundado en la homónima ciudad en 1945.

[40] Villoro (1995), *op. cit.*, p. 366.

[41] Agradezco a Jon Kortazar la espontánea referencia hecha a la traducción al castellano de estos dos apellidos vascos. A mi colega Patxi Ayo, gracias igualmente por sus especificaciones lingüísticas.

todo y sobre todos es tal vez el signo postmoderno más señalado, en la línea de denuncia que descubrimos en Galeano unos años antes y unos después en Vázquez Montalbán, al que cito: "[E]l fútbol ha perdido la lógica interna inicial que le acompañó hasta los años setenta y cada vez se acerca más a la condición de droga de diseño […]. Los jugadores ya no son los sacerdotes fundamentales, como tampoco los feligreses son los dueños de la iglesia"[42]. A diferencia de lo que acontece en el cuento de Benedetti, en el que el goleador es el poeta, el semidiós cuya única religión se antoja el propio fútbol, el goleador de Los Rayados es un tipo religioso, que parece anteponer sus creencias cristianas, aunque acepte también el soborno, como harán todos sus compañeros, sin aparentes remordimientos morales. El puntero izquierdo de Benedetti (quien asimismo, como veremos, acepta el suyo), antepone sin embargo, quizás en su entrañable simpleza, el fútbol por sobre todas las cosas.

Templo, ayuntamiento y plaza, el campo de fútbol de los Rayados lo subsume todo, mas en forma vana, pues el fútbol que allí se juega es apenas producto del "sueño de mierda"[43] de Irigoyen, según le espetará Uribe a su entrenador cuando éste se niegue a aceptar el soborno que haga segura la derrota frente a Hidalgo en el definitivo partido de ascenso. Valga aplicar el pensamiento de Guy Debord para vislumbrar que, lo que el huero homo spectator ve en el estadio de los Rayados, es que "(t)he spectacle is capital accumulated to the point where it becomes image"[44]; y poco más por lo que respecta al fútbol. Hago la apostilla porque, si cabe más elocuente que la profana-

[42] Vázquez Montalbán (2005), *op. cit.,* p. 16. Que el cuento de Villoro se centre en el entrenador mientras que el de Benedetti lo haga en el jugador es, por demás, sintomático de tiempos divergentes, como ya advirtiera en 1967 Dante Panzeri (véase «El director técnico ideal», pp. 255-266, en: *Dinámica de lo impensado*). Por otra parte, no sería descartable que tras esa condición fantasmagórica del otrora extremo, se advirtiera también la ausencia de un sistema táctico más generoso en ataque en el que el extremo tuviera cabida. Si bien se piensa, hoy en día, y desde hace años, hablamos de interiores o de medios, de carrileros, de medias puntas, de delanteros, pero de extremos, ¿quién habla hoy de extremos, o de punteros? Por último, que el puntero o extremo sea izquierdo (y no derecho) me parece que tiene una lectura en clave política clara; quizás la tenga también en clave futbolística, como exponente de un fútbol de izquierdas, "que es creativo" (frente al de derechas, que es defensivo), según parecer de Jorge Valdano, recogido por Vázquez Montalbán (*ibid*., p. 32).

[43] Villoro (1995), *op. cit*., p. 372.

[44] Debord, Guy: *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1995, p. 33.

ción del verde altar que descubrimos al final del relato, lo es la previamente bien perfilada hetairización de las gradas. En este reflejo de especulares prostituciones, el estadio deviene un gran burdel:

> Desde el primer juego, el entrenador entendió la función secreta del estadio; en las gradas, los hombres del petróleo encontraban a las mujeres que llegaban en canoas y balsas de los caseríos cercanos y no pagaban la entrada. Irigoyen sabía de sobra que en el fútbol el público es un furor anónimo, pero a las cinco de la tarde algo distinguía a ese estadio: los gritos inconexos, el entusiasmo a destiempo, sugería que la gente hacía su propio juego.[45]

Por si todo lo dicho fuera poco, no se debe pasar por alto que desde su misma llegada a Punta Fermín, Irigoyen será "tentado" por Olivia, una especie de mujer para todo que el veracruzano propietario Uribe mete "entre las sábanas" a su entrenador[46]. Amante mediadora confidente, será Olivia quien primero intente que Irigoyen entre en razón: "Los equipos de la primera viajan en avión […]. Además, el sindicato necesita un equipo en la segunda —Olivia cerró la pinza: no lo dejarían ganar"[47]. Ante la negativa del entrenador novato a dejarse perder, habrá de ser el mismo patrón Uribe quien intervenga:

> ¿Sabes cómo conseguí mi franquicia? Gente de arriba, con la que no has soñado, necesita que los petroleros tuvieran otra diversión que las putitas tropicales. ¿Crees que nos dejarían llegar a primera? ¿Has visto pasar un avión por este pinche cielo? Nunca va a haber equipo en las fronteras. Aquí no se acaba la cancha, aquí se acaba el país.[48]

La inevitable desfutbolización de la franquicia que Irigoyen aparenta dirigir, se circunscribe, se difumina incluso, bajo esta condición de gran prostíbulo que, en última instancia, pareciera hacérsenos concomitante de una realidad superior. Y si lo dicho cabe bajo el terreno exclusivo de la ficción narrativa, el cuento aporta también trazos reales que no hacen sino redundar en la misma idea de corrupción generalizada. Destaco a este respecto

[45] Villoro (1995), *op. cit.*, pp. 368.
[46] *Ibid.*, p. 372.
[47] *Ibid.*, p. 371.
[48] *Ibid.*, p. 372.

los apuntes "reales" al flaco Menotti, que jalonan la narración a modo de espejo en el que se nos forma y deforma el rostro de Irigoyen. Por su explicitud, me quedo con esta referencia, que anticipa el propio fracaso de Irigoyen como técnico:

> Se había hecho cargo de la selección y pensaba jugar al fuera de lugar en un país donde el Cruz Azul le sacó el campeonato al Atlético Español con tres goles en fuera de lugar; defendería el achique en canchas donde la táctica consistía en dejar crecer el pasto e inundarlo media hora antes del juego. Supo que Menotti estaba en México para joderse; también supo que ese fervor era transmisible.[49]

Llegado el día del partido clave, no hará falta que Irigoyen dé su brazo a torcer, pues todo el equipo ha aceptado el soborno de buena gana. Aun lastimado en su fuero futbolístico (marcha derrotado, sin ese gol que es la salsa del fútbol) y puramente personal (Olivia lo deja ir sin decir siquiera adiós), las cotas cuasi esperpénticas que alcanza el negro relato de Villoro son tales que Irigoyen abandona Punta Fermín con el fajo de billetes que Uribe le colara a modo de reclamo, reclamo que había rechazado en primera instancia, pero al que no renuncia a la postre.

«Puntero izquierdo» es también la historia de un amaño, bajo el que se insta igualmente a dejarse perder. Si en el México de Villoro es la gran patronal la que orquesta en la sombra del fútbol profesional de la mano de Uribe, en el cuento de Benedetti, los instigadores son unos mafiosos de poca monta comandados por un tal Urrutia, patrón que controla el fútbol amateur de algunas de las zonas menos afortunadas de Montevideo. Hablamos de canchas desconocidas para el no nativo, de regional, como las de Torricelli, Catamarca, Cuchilla Grande, Deportivo Yi o Corrales, a cada cual peor, según nos relata el narrador autobiográfico. Canchas donde escupitajos, trompadas y amenazas varias son el pan nuestro, donde se llega hasta a agresiones que acaban con "el back de Catamarca en el nosocomio" o "con la vieja Ulpiana en un ataúd"[50], pero ante las que se antepone el placer de jugar, como si de un ritual arcaico se tratara. De este modo, el fútbol, en su simpleza, pero también en su complejidad social, surge del relato de Benedetti como "sacred play, indispensable for the well-being of the community […]

[49] *Ibid.*, p. 362.

[50] Benedetti (2013), *op. cit.*, p. 2.

but always play in the sense Plato gave to it —an action accomplishing itself outside and above the necessities and seriousness of everyday life"[51].

Es precisamente por esto que el relato de Villoro se posiciona en las antípodas del de Benedetti, aun cuando compartan en el esquema argumental un clima similar de corruptelas (amaño de apuestas, comisiones por la venta de jugadores, involucración de los clubes en las actividades sindicales). Lo es también por más que el alcance de estos tejemanejes se quede en la poca monta, al ser el fútbol uruguayo que se nos comparte apenas de trasfondo amateur. Y aun cuando compartan igualmente el que todo gire en torno al puntero izquierdo, al extremo izquierdo, un tipo que más que por su posición en el campo se ha de definir por su conducta, como le indica a Irigoyen su compañero el Sordo, cuando ambos aún jugaban, —quizás cuando aún existía la posibilidad de jugar— que el presente de «El extremo fantasma» ya viene a negar: "«Lo más grave es pensar fuera del estadio; los directivos no lo perdonan», el *Sordo* hablaba como si su número 11 no representara una posición sino una conducta"[52]. Creo asimismo que el nombre de Urrutia ('el que está lejos' en vasco) es duplicado (Uribe e Irigoyen) por Villoro en su cuento no por casualidad; antes bien, también la nomenclatura sirve para anudar ambos relatos.

Hasta aquí llegan las similitudes. Son sus diferencias las que ejemplifican, en tanto que retratos sociales de su tiempo y lugar, el salto de épocas al que antes me refería, con su consecuente divergencia a la hora de sentir el fútbol. Y es que, en cierta medida, si Villoro recrea un partido bajo el signo posmoderno de la sociedad del espectáculo, en el que el simulacro es capaz de anular la realidad, con Benedetti a lo máximo que llegamos es al fingido teatro visible también en el fútbol uruguayo profesional, a tenor de la queja que profiere nuestro innominado protagonista de Wilson: "Aquí no es el estadio, con protección policial y con esos mamitas que se revuelcan en el área sin que nadie los toque. Aquí si te hacen un penal no te despertás hasta el jueves"[53]. Más allá de esta interesada referencia al fútbol profesional, en Benedetti prevalece un espíritu de clan de alcance limitado, circunscrito a territorios perfectamente definidos, en los que diferenciar entre jugadores e hinchada resulta

[51] Huizinga, John: *Homo ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Bacon Press, 1967, pp. 25-26.

[52] Villoro (1995), *op. cit.*, p. 370.

[53] Benedetti (2013), *op. cit.*, p. 3.

un tanto baladí. Por más que se destaquen algunas pocas individualidades, como veremos, en «Puntero izquierdo» sobresale la acción de conjunto. Así al menos se deduce de lo que acontece en la cancha. Muy diferente, no obstante, es lo que sucede en la narración, protagonizada por un futbolista de aparentemente simple alcance. Un protagonista singularizado tras un yo que, en flujo de conciencia que no da lugar al diálogo, nos recuerda un poco a Lazarillo de Tormes.

Aunque no pueda recrearme en la comparación lo que debiera, me parece necesario apuntar la cercanía entre ese género que conocemos como picaresca y el género que instaura Benedetti al traer el fútbol a la literatura. Como el autor del *Lazarillo*, Benedetti rompe los esquemas del canon al tiempo que crea escuela, dando la palabra a un muchacho futbolero de baja estofa al que, como ocurría con las gentes de similar condición mediado el XVI, nadie "daba bola" en la seria literatura. Si Lázaro comienza hablando de sí a requerimiento de un narratario revestido de autoridad legal (Vuesa Merced), el chico anónimo, que se recrea asimismo y a sí mismo en «Puntero izquierdo», se dirige por igual a un narratario desde el mismo comienzo ("Vos sabés") al que interpela buscando entre el perdón y la compasión: "Yo sé que para todos estuve horrible y no precisa que me pongas esa cara de Rosigna y Moretti"[54]. Por lo demás, el mundo que nos recrea este goleador amateur es también podrido, como el que rodea al imberbe Lázaro. Hablamos de fútbol y de mafia, desde el intermediario don Amílcar, "que después de todo no es más que un cafisho de putas pobres"[55], al "doctor Urrutia, que ese sí es Director de Ente Autónomo"[56], pasando por una serie de matones que dejan la saña del clérigo de Maqueda contra Lázaro en *peccata minuta*. El Piraña, el Gallego, el Chiche, el Canilla ("todos manyaorejas de Urrutia"[57]) harán que nuestro 'desvalido' puntero izquierdo quede tan medio muerto como Lázaro con el ciego, o con el referido clérigo de Maqueda. Advertimos en su relato también las mismas fórmulas discursivas, que se recrean en las penalidades sufridas para buscar la piedad del lector, que se nos reclama desde el mismo comienzo con esa especie de abrupta *captatio benevolentiae* ("Vos sabés") que, más allá del narratario, busca que el lector se posicione también de su lado. Por último, el uso de alguna expresión voli-

[54] *Ibid*., p. 4.
[55] *Ibid*., p. 4.
[56] *Ibid*., p. 5.
[57] *Ibid*., p. 11.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 227-253

tiva de cierto resabio arcaico ("Dios nos libre y se los guarde") nos trae a la memoria algunas de las soflamas auto exculpatorias que Lázaro tiene a bien compartir con el anónimo lector.

Que todo lo que nos relata Benedetti llegue en primera persona (frente a tercera de «El extremo fantasma») es una diferencia que se antoja sintomática. Benedetti desarrolla el intento de soborno en un futbolista en concreto, futbolista que, en primera persona, desde el hospital en el que se encuentra y ha de encontrarse por seis meses como resultado de la paliza que le propinan los matones de Urrutia, nos interpela en tanto que sobrepuestos narratarios. Lo que sigue es una especie de flujo de conciencia sin interpelación que valga, al modo que desarrolla Fontanarrosa en el cuento sobre fútbol de mayor enjundia que haya tenido el gusto de leer, «19 de diciembre de 1971», cuya deuda estilística con el relato de Benedetti me parece tan igualmente ineludible como es la de Villoro desde una perspectiva posicional (sobre el césped) y conceptual (sobre el papel). Quede claro que el narrador no oculta el intento de soborno, ni que se prestase al mismo (un mejor club, un mejor empleo), pero orgulloso de su decisión, se recrea en la imposibilidad (digamos que existencial, o cuanto menos vital) de cumplir con su forzada palabra cuando, tras fallar aposta goles cantados, desde el banquillo el entrenador le alancea tal que así: "«¿Qué tenés en la cabeza? ¿Moco?» Eso, te juro, me tocó aquí dentro, porque yo no tengo moco"[58]. Aunque la comparación se antoje infantil (quizás se trate de eso, precisamente), colijamos que el juego gana al trato. E incidamos en que lo hace de una forma 'realista', para nada maniquea, pues si bien nuestro puntero no puede mantenerse en su palabra (por la que había recibido 60 pesos por adelantado, por cierto) y se deja llevar por el placer del gol, su compañero sí mantendrá el acuerdo al que llega con don Amílcar: "lo de Murias fue una vergüenza. El pardo no disimuló ni medio… A los veintiocho minutos ya lo habían expulsado"[59]. Frente a Murias, la narración del puntero izquierdo hace recaer sobre la portentosa actuación del *meyado* (sic) Valverde la victoria. Al proceder de este modo, la narración busca ubicarse en una especie de *mediocritas* imposible entre la rastrera actuación de Murias y la condición ese día infalible del golero. Por una parte, pues, la narración busca minimizar el impacto del gol, de su gol, el gol de la victoria. Pero, por otra, no se nos puede escapar que todo el texto no es sino una fina ilación que bus-

[58] *Ibid.*, p. 8.
[59] *Ibid.*, p. 6.

ca acrecentar el valor del gol, de su gol. Cómo si no calibrar las palabras de nuestro goleador uruguayo cuando hace de la teoría ("the fun of playing, resists all analysis, all logical interpretation"[60]) la más bella práctica al proclamar como un niño esto: "me saqué de encima a cuatro o cinco y cuando estuve solo frente al golero, le mandé un zapatillazo que te lo vogliodire y el tipo quedó haciendo sapitos pero exclusivamente a cuatro patas"[61].

Junto a la primera persona, es el tono jocoso del relato en su conjunto lo que más y mejor queda en la retina del lector (humor que, dicho queda, brilla por su ausencia en el cuento de Villoro, lo que llama la atención sobremanera siendo Villoro autor proclive a su uso cuando habla de fútbol). Tal vez por esto mismo, en el obituario que dedicaba al periodista Eduardo Rodrigálvarez, refería hace unos días Ramón Besa que aquél solía mantener el siguiente axioma: "Nada como la poesía para explicar el fútbol y nada como el humor para civilizarlo"[62]. Se me ocurre que es precisamente sobre ese humor desaforado (que nos acompaña desde el "vos sabés" hasta un final en el que el narrador confiesa —¿creíble?— que no tendrá más remedio que "bajar el cogote"[63] y claudicar ante Urrutia) que se deposita la grandeza de un deporte que invita a jugar por encima de todas las cosas; "Te viene una cosa de adentro y tenés que llevar la redonda"[64]. Pero no olvidemos que, como acontece en el *Lazarillo*, todo lo que sabemos del caso nos llega por su propia boca, lo que fuerza la posibilidad de cuestionar su grado de compromiso con los hechos, que permanecen fieles al acuerdo con Urrutia salvo en el susodicho momento de felicidad futbolista. De ahí que diga no entender bien cómo es posible que, conseguido el gol de la victoria, "en seguida empezó a llegarme un kilo de putiadas, en la que reconocí el tono mezzosoprano del delegado

[60] Huizinga (1967), *op. cit.*, p. 3.

[61] Benedetti (2013), *op. cit.*, p. 8.

[62] Besa, Ramón: «Un beso, gurú», *El País* (11-III-2019), https://elpais.com/deportes/2019/03/10/actualidad/1552257237_642761.html (consultado 7-VI-2019).

[63] Benedetti (2013), *op. cit.*, p. 12.

[64] *Ibid.*, p. 4. Nada mejor que estas palabras de Huizinga para reflejar desde la teoría la salida de tono que aquí nos narra Benedetti: "the consciousness of playing being 'only a pretend' does not by any means prevent it from proceeding with the utmost seriousness, with an absorption, a devotion that passes into rapture and, temporarily at least, completely abolishes the troublesome 'only' feeling": Huizinga (1967), *op. cit.*, p. 8.

y la ronquera con bitter de mi fuente de recursos"[65] —se refiere a Amílcar, el hombre de confianza de Urrutia—. Lo que sigue es un cúmulo de agravios *in crescendo*, que arranca con los "podrido, mamarracho, tramposo, andá a joder a Gardel" de Amílcar y sigue con el *addendum* de estos otros 'piropos' en boca del delegado: "pata sucia, maricón y carajito"[66]. El resto se lo pueden imaginar: acabado el partido, una paliza en toda regla que postra al puntero seis meses en la cama de un hospital, desde donde 'se' nos narra, entre los cuidados paliativos de una enfermera que se atisba en las antípodas de Olivia.

PRÓRROGA

Puestos a recrear futbolísticamente las parejas de opuestos que suelen aducirse para asentar modernidad frente a postmodernidad ("[t]hey depend on each other for meaning/difference. They are identifiable as such only through comparative differentiation"[67]) pensemos en estos contrarios tal y como los perfilan Benedetti y Villoro de cara a entender cómo algo tan pedestre como el fútbol puede hacernos entender nuestra historia más reciente: juego/deporte; lúdico/serio; voluntario (amateur)/ profesional; tiempo libre/tiempo laboral; bello y sagrado/ feo y profano. Es más, podríamos aducir igualmente que donde el dinero no llega, el dinero vence; que donde por una madre se lucha (y una enfermera se entrega), una especie de prostituta controla; que donde el barrio, o los barrios, y Montevideo, y la nación, el no-país y la no-historia; que donde el entrenador es, el entrenador figura; que donde al ir por la vida sin espinilleras, la simulación sobreimpone una realidad virtual; que donde el desparrame cuasi pícaro, la absoluta ausencia de humor; que donde la primera persona, la tercera; Benedetti y Villoro, respectivamente, en cada caso.

Valdría también referir, en la estela vista de Pasolini, que donde Benedetti ve poesía en la pelota, un *prosaico* Villoro sólo la añora, rezumando desolación. Pero tal desolación no es sino una crítica a un estado de cosas, conforme, por ejemplo, a la distinción entre posmodernidad y postmodernismo establecida por Linda Hutcheon. Si la primera es "the designation of a

[65] Benedetti (2013), *op. cit.*, p. 9.

[66] *Ibid.*, p. 11.

[67] Kramer, Eric Mark: *Modern/Postmodern. Off the Beaten Path of Antimodernism*. Westport, CT: Praeger, 1997, p. 13.

social and philosophical period or 'condition'"[68], es decir, el tiempo que vivimos, la segunda es una prueba de las expresiones culturales que en ocasiones surgen para rebatir la conocida como lógica del capitalismo tardío[69]. Es sobre esta última rama donde encontramos el relato de Villoro, relato que rezuma desafección hacia una sociedad posmoderna en la que el poder del dinero, como señaló Jean-François Lyotard, se aviene a moldear cualquier necesidad:

> Mais le capitalisme a par lui-même un tel pouvoir de déréaliser les objets coutumiers, les rôles de la vie sociale et les institutions, que les représentations dites «réalistes» ne peuvent plus évoquer la réalité que sur le mode de la nostalgie ou de la dérision, comme une occasion de souffrance plutôt que de satisfaction.[70]

Quede claro que no se atisba en Villoro eclecticismo político, ni pragmatismo ético, ni relativismo en el conocimiento histórico; no triunfa tampoco en el espíritu del relato la ideología hegemónica del liberalismo que representaría Uribe, ni atisbamos especulación alguna sobre una posible falta de creencia en el discurso, así nos refiramos a un microrrelato. Al contrario, si algo gana es el fútbol, aunque sea por su ausencia. Corroboraría, por lo demás, este aserto lo mucho que sobre el mismo ha escrito Villoro desde el ensayo, del que destacaría esta pincelada: "En la ciudad de México el sentido de pertenencia no depende de las personas ni del paisaje. Todos se van y todo se derrumba. Una calle es para nosotros lo que estuvo (la infancia, el Necaxa.) Por eso vale la pena"[71]. Quizás por eso mismo Villoro se nos muestra en «El extremo fantasma» tan inopinadamente

---

[68] Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmoderninsm*. New York: Routledge, 2002, p. 23, 2ª ed.

[69] "Much of the confusion surrounding the usage of the term postmodernism is due to the conflation of the cultural notion of postmodernism (and its inherent relationship to modernism) and postmodernity as the designation of a social and philosophical period or 'condition'. The latter has been variously defined in terms of the relationship between intellectual and state discourses; as a condition determined by universal, diffuse cynicism, by a panic sense of the hyperreal and the simulacrum. The manifest contradictions between some of these designations of postmodernity will not surprise anyone who enjoys generalizations about the present age" (*ibid.*, p. 23).

[70] Lyotard, Jean-François: *The Postmodern Explained. Correspondence 1982-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p. 18.

[71] Villoro (2010), *op. cit*., p. 21.

serio, porque representando el fútbol "la última frontera legítima de la intransigencia emocional […] rebasarla significa traicionar la infancia"[72].

No obstante las diferencias entre ambos, uno y otro caso valen por igual para denunciar la manipulación política y la especulación económica, por más que, después de todo, ambos sean factores inalienables a la propia constitución del deporte, a la transformación del juego en, precisamente, deporte. En este sentido, apuntaba en la introducción que el fútbol, en tanto que práctica cultural, se manifiesta como un excelente conductor a la hora de diseccionar una sociedad. Voy ahora un paso más allá de la mano de Federico Corriente y Jorge Montero en *Citius, altius, fortius* para avalar la permutación de estos términos:

> En la actualidad el deporte ha dejado de ser un espejo en el que se refleja la sociedad contemporánea para convertirse en uno de sus principales ejes vertebradores, hasta el punto de que podríamos decir que ya no es la sociedad la que constituye al deporte, sino este el que constituye, en no poca medida, a la sociedad.[73]

Decía Dante Panzeri que "el fútbol es la ciencia oculta de lo imprevisto"[74] y como tal, limpia materia para la narración. Espero haber demostrado que así es, en efecto, tanto por lo que aportan literariamente por separado como por lo mucho que ofrecen cuando se les descubre hablando entre sí. Como espero que se acepte la propuesta de que Benedetti busca y consigue que prevalezca el espíritu poético, que es el que mejor se avendría a plasmar el juego (el gol), mientras el segundo se contiene aposta en su prosa, reconociendo, en primer lugar, que vivimos 'malos tiempos para la lírica', como cantaba Germán Copini: el deporte (el no-gol). Sea como fuere, si «El extremo fantasma» es un canto con el que Villoro reconoce la condición de guía moral de este Benedetti más canchero, es decir, su *auctoritas (auctoritas, non veritas, facit legem)*, quizás también, al así narrarse, el escritor mexicano no pareciera sino clamar por su parte en la potestas, aun si en flagrantemente desdichado fuera de juego.

---

[72] *Ibid*., p. 18.

[73] Corriente, Federico/ Montero, Jorge: *Citius, altius, fortius. El libro negro del deporte*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2011, p. 12.

[74] Panzeri (1967), *op. cit*., p. 45.

BIBLIOGRAFÍA

Arribas, Carlos: «El fecundo abrazo entre la literatura y el deporte», *El País*, 17-VIII-2017, https://elpais.com/cultura/2017/08/16/actualidad/1502902921_541594.html (consultado 1-XI-2018).

Benedetti, Mario: «Puntero izquierdo», EBoooks Patagonia (Colección Benedetti Singles), http://www.don-patadon.com/2013/08/puntero-izquierdo-de-mario-benedetti.html (consultado 4-III-2019).

Besa, Ramón: «Un beso, gurú», *El País* (11-III-2019), https://elpais.com/deportes/2019/03/10/actualidad/1552257237_642761.html (consultado 7-VI-2019).

Buitrago, Juan D.: «Polémica en Argentina por mezcla de fútbol y literatura en la Filbo», *El Tiempo*, 2-V-2018, http://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/director-de-biblioteca-argentina-pide-perdon-por-pabellon-de-futbol-en-la-filbo-212436 (consultado 1-XI-2018).

Camacho, Mariano J.: «Unamuno y el football», *Cartas esféricas*, 28-IX-2009, https://cartasesfericas.wordpress.com/2009/09/28/unamuno-y-el-football/ (consultado 1-XI-2018).

Corriente, Federico/ Montero, Jorge: *Citius, altius, fortius. El libro negro del deporte*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2011.

Debord, Guy: *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1995.

Eagleton, Terry: «Football, a Dear Friend to Capitalism», *The Guardian* (15-VI-2010), https://www.theguardian.com/commentisfree/2010/jun/15/football-socialism-crack-cocaine-people (consultado 1-XI-2018).

Galeano, Eduardo: *El fútbol a sol y sombra.* Madrid: Siglo XXI, 2006.

— *Cerrado por fútbol*. Madrid: Siglo XXI, 2017.

Huizinga, John: *Homo ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Bacon Press, 1967.

Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 2002, 2ª ed.

Kramer, Eric Mark: *Modern/Postmodern. Off the Beaten Path of Antimodernism*. Westport, CT: Praeger, 1997.

Lambert, Andrew: «The Way of the Football Fan as the Life of Virtue», en: *e*, Open Court Publishing, 2010, pp. 218-220.

Lyotard, Jean-François: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1988.

— *The Postmodern Explained. Correspondence 1982-1985*. Minneapolis: University of Minnessota Press, 1992.

Marías, Javier: *Salvajes y sentimentales*. Barcelona: Mondadori, 2011.
— *Pasiones pasadas*. Barcelona: Anagrama, 1991.
Mouat, Francisco: «Lolita, un rincón chileno dedicado a libros de fútbol durante la Copa», entrevista, 19-VI-2015, http://cafedelosabores bibliofilos.blogspot.com/2015/06/lolita-un-rincon-chileno-dedicado.html (consultado 1-VI-2019).
Panzeri, Dante: *Fútbol, dinámica de lo impensado*. Buenos Aires: Mundo Moderno Paidós, 1967.
Pasolini, Pier Paolo: *Sobre el deporte*. Barcelona: Contra, 2017.
Quiroga, Horacio: «Juan Polti, half back», *El Gráfico* (26-IX-2018), https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1088/32523/juan-polti-half-back (consultado 1-XI-2018).
Redacción: «Borges y la pelota», *El Gráfico* (12-VII-2016), https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1089/11242/borges-y-la-pelota (consultado 1-XI-2018).
Restrepo, Carlos: «Abre sus puertas la Feria del Libro, con sabor gaucho», *El Tiempo*, 17-IV-2018, https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/argentina-pais-invitado-de-honor-a-la-feria-internacional-del-libro-de-bogota-205914 (consultado 1-XI-2018).
Valdano, Jorge: *Cuentos de fútbol*. Madrid: Alfaguara, 1995.
Vázquez Montalbán, Manuel: *Fútbol. Una religión en busca de un Dios*. Barcelona: Debate, 2005.
Villoro, Juan: «El extremo fantasma», en: Valdano, Jorge (ed): *Cuentos de fútbol*. Madrid: Alfaguara, 1995, pp. 357-376.
— *La casa pierde*. Madrid: Alfaguara, 1998.
— *Dios es redondo*. México D. F.: Planeta mexicana, 2010.
— *Balón dividido*. México D.F.: Planeta mexicana, 2014.

Fontanarrosa y la narrativa de fútbol: desapariciones y desbordes

Sabrina Zehnder

Universität St. Gallen
Suiza

Resumen: Los desbordes lingüísticos, emocionales, físicos y psíquicos de los hinchas de fútbol visibilizan una experiencia extrema. Los relatos deportivos y las historietas de Roberto Fontanarrosa construyen el minucioso proceso de metamorfosis acontecido en la zona de juego. Se analiza la transformación de los cuerpos[1] y las transgresiones del límite de sus espacios en tres de sus relatos y en una selección de historietas, como espacios de creación cultivados por Fontanarrosa.

Palabras clave: Fútbol, desbordes, desapariciones, narración, historieta.

Fontanarrosa and the soccer narrative: disappearances and overflows

Abstract: The linguistic, emotional, physical and psychological outbursts of football fans account for the visibilization of an extreme experience. The sports stories and cartoons of Roberto Fontanarrosa construct the detailed metamorphosis process that takes place in the playing area. We will analyze the transformation of the bodies and the transgression of the limits of their spaces in three of his stories and in a selection of comics, as spaces of creation cultivated by Fontanarrosa.

Keywords: Soccer, overflows, disappearances, narrative, comic book.

[1] Cristian Palacios propone un análisis breve sobre el cuerpo desbordado de Lauven Vogelio y otras situaciones excesivas en «Semblanzas deportivas: humor, deporte y terror en Fontanarrosa», *Scielo. Acta poética* (Revista semestral del Centro de Poética. Instituto de Investigaciones Filológicas. Universidad Nacional Autónoma de México), XXXV, 1 (enero-junio 2014), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822014000100009 (consultado 20-XI-2018).

> Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado. (Foucault 2002: 125)

> There are words, the ones called "bad words", which are irreplaceable because of their sound, strength or some even, because of the physical context of the word. It's not the same saying that a person is dumb or a fool than calling a person "pelotudo". [...] The secret is in the letter 't'. (Fontanarrosa, Spanish Language Congress, Rosario, Argentina, 2004)

> A pesar de quienes procuraban comprenderlo, el descontento iba creciendo en la exigente parcialidad de la Banda Roja... hasta convertirse en una conclusión hiriente y oprobiosa. ¡Me va a hacer morir! ¡Es gonca, es gonca! ¡Arruga, arruga el muy guacho! ¡Andate cagonazo! (Transcripción de algunos pasajes de la historieta «El 'Conejo' Fumetti»)

La actual sociedad de consumo promociona un cuerpo disciplinado, dinámico y resistente como parte de un gran sistema que debe funcionar con eficiencia. Siempre en forma y dispuesto al esfuerzo y al rendimiento constante, el cuerpo debe pensarse dentro de la dinámica del circuito productivo[2] (producción-consumo), lugar que supone el cumplimiento de rutinas diarias y dietas para lograr un cuerpo exitoso. Michel Foucault[3]

[2] "Esta preparación del cuerpo es parte del proceso de *producción deportiva*, en la que las acciones y actividades de las mujeres y los hombres funcionan en la lógica económica de la producción, y en donde el trabajo es una de las principales razones de ser de la mayoría de las personas, las sociedades y las culturas. La organización capitalista de producción basa su concepción del trabajo en el rendimiento, el esfuerzo, la resistencia y el éxito", en: Careaga, Gloria; Cruz Sierra, Salvador (coords.): *Debates sobre masculinidades: poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*. México: UNAM 2006, p. 230.

[3] En pensadores como Pierre Bourdieu, Clifford Geertz, Bryan Turner, Michel de Certeau, Gilles Deleuze, Judith Butler, Lévi-Strauss, o Merleau-Ponty, el cuerpo constituye el lugar central o muy importante en sus obras e investigaciones. Autores más clásicos como Karl Marx, Durkheim o Max Weber indagan el cuerpo desde diferentes perspectivas, sin ser un elemento central pero sí un espacio de reflexión, condicionado y en relación con la sociedad y el proceso productivo.

hizo del cuerpo una instancia central de su obra reflexionando sobre su utilización, sometimiento, disciplinamiento y control, indagando los minuciosos dispositivos del poder y sus instituciones, que lo controlan y manipulan[4].

El cuerpo puede observarse desde diferentes perspectivas: como lugar de convivencia con la tecnología (cuerpo máquina o cuerpo deshumanizado) donde el cuerpo debe rendir y ser controlado para su óptimo funcionamiento; en el sector de la producción (cuerpo productivo), como instrumento sometido a los parámetros del sistema económico y en consecuencia, a su máxima producción y utilidad[5], y en el sector del espectáculo deportivo (cuerpo deportivo), donde el cuerpo es escenario de la lucha y tensión en la dialéctica éxito-fracaso, aunque también está comprometido o sujeto a una base económica.

Como resultado del agotamiento laboral, las emociones reprimidas, las presiones, el cansancio ignorado y el hipercontrol, el ejercicio físico es considerado como una especie de válvula de escape, regulador de emociones, pulsiones y como una instancia de regeneración de las intensas jornadas laborales. Lo es. Pero la práctica deportiva intensa constituye, no obstante, un espacio para entrenar el esfuerzo y la resistencia física, es decir, un espacio de disciplina al servicio de la producción. Es un cuerpo económico, disciplinado y controlado ante posibles desbordes.

En esa dialéctica[6] restricción-exceso, control-desborde, éxito-fracaso, el cuerpo es el escenario de lucha que hay que salvar y seguir dominando.

---

[4] "El cuerpo está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él [...]; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a sus ceremonias [...]": en: Foucault, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, p. 26. Otros trabajos del autor revelan y recorren las múltiples coexistencias y relaciones del cuerpo en el gran mosaico social.

[5] "El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido", afirma Foucault en *Vigilar y castigar* (*op. cit*., p. 26). El cuerpo mediatiza la producción y el producto final, es decir, el proceso y la mercancía.

[6] Una dialéctica muy especial surge de *Entre las cuerdas. Cuaderno de un aprendiz de boxeador*, una reflexión en torno al boxeo realizada por Loic Wacquant. México D.F.: Siglo XXI, 2006.

FICCIONES

Mi propuesta reflexiona sobre el cuerpo en tres cuentos de Roberto "el Negro" Fontanarrosa (1944-2007), escritor y humorista rosarino y un clásico de la narrativa y el humor gráfico que ocupa un lugar privilegiado en la literatura de fútbol[7].

Jorge Valdano, exjugador y al igual que Fontanarrosa, también "contador" y "pensador" del fútbol, explica su magia y fascinación:

> Nadie ejerce mejor que el Negro Roberto Fontanarrosa el extraordinario poder de convertir lo simbólico en real. A veces su humor nos distrae y oculta la profundidad de una mirada inteligente y casi amorosa hacia el fútbol. Prefiero leer al Negro a ver un partido.[8]

Analizaremos el proceso de transformación del cuerpo de tres deportistas en los relatos «El Pampa», «La mirada de los otros» y «El récord de Lauven Vogelio»[9]. Presentaré además a Fontanarrosa en su veta de dibujante de viñetas, atendiendo a la construcción de la metamorfosis de las caras, ojos, brazos y gestos de hinchas y futbolistas en un medio "sin texto".

Desde el espacio de la ficción y el dibujo exploraremos los desbordes o excesos del límite de los espacios del cuerpo y el control, y sus reconfiguraciones, más allá de la piel. Nos preguntaremos, en cada caso, qué visibilizan las desapariciones y desbordes de los límites en los cuerpos de nuestros atletas.

---

[7] Roberto Fontanarrosa publicó libros de chistes, historietas, ilustraciones, trece libros de relatos con cuentos breves sobre la temática de fútbol, la antología *Puro fútbol* (2000) y las novelas *Best Seller* (*Las aventuras del mercenario sirio homónimo*) (1981), *El área 18* (1982) y *La gansada* (1985). Su libro póstumo *Negar todo y otros cuentos* fue publicado en 2013. Sobre los aportes, las características narrativas y lingüísticas de Roberto Fontanarrosa en la narrrativa de fútbol pueden consultarse los trabajos de Palacios (2014), *op. cit.*, y García Cames, David: *La jugada de todos los tiempos. Fútbol, mito y literatura*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 71-77.

[8] *La tinta. Periodismo hasta mancharse*. Artículo de El Diego. «Prefiero leerte antes que ver un partido», 19-VII-2017, https://latinta.com.ar/2017/07/prefiero-leerte-antes-que-ver-partido/ (consultado 19-XI-2018).

[9] Fontanarrosa, Roberto: «El Pampa»; «La mirada de los otros», en: *Negar todo y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2013. Fontanarrosa, Roberto: «El Récord de Lauven Vogelio», en: *Nada del otro mundo y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1987; la revista *Fierro* lo publicó en marzo de 1985 en forma de historieta: «El Récord de Lauven Vogelio», *Fierro*, I, 7 (abril 1985).

«La mirada de los otros» es nuestro primer texto:

> Cuando alguien nos mira, esa mirada no es imperceptible para nuestro organismo. Por el contrario, ejercerá una presión detectable sobre nosotros.[10]
>
> […] La revolucionaria teoría del profesor José Flores, [...] de la Universidad de Lausana, Suiza, reaparece luego de lo sucedido con el futbolista (malayo) Sydney García.[11]
>
> Este muchacho integraba un equipo amateur de fútbol de Islas Färöe. En el año 2005, el primer equipo del Real Madrid realizó una gira por Oceanía para disputar partidos de preparación [...] en todos ganó por goleadas, sin recibir ningún gol [...] salvo en el partido contra el equipo de Sydney García. El encuentro terminó catorce a uno, y el único gol de los no profesionales lo marcó Sydney.
>
> Al año siguiente, el más poderoso de los equipos de Oceanía, (lo) contrató por una cifra millonaria. (El jugador) fue presentado al gran público en el flamante estadio [...].
>
> Para Eliseo Panamá, instructor de buceo y caza submarina la decisión de presentar a Sydney ante el gran público fue apresurada. Sydney [...] no estaba preparado para tal cosa [...].
>
> [...] el fotógrafo submarinista Adrián Romero [comenta]: –Si uno se sumerge a profundidades extremas, sufre una presión externa que puede llegar a aplastarlo [...] : se produce entonces un fenómeno conocido como implosión. [...].
>
> En un momento, cuando los parlantes coreaban su nombre, Sydney implosionó. Y quedó sobre el césped con el aspecto de una lata de cerveza que ha sido aplastada tras terminarse la bebida. Me impresionó mucho [...].[12]

Sydney, muchacho de 19 años, originario de Malasia, era jugador *amateur* de las Islas Feroe y un soberano desconocido antes de marcar el único gol contra el Real Madrid. Comprado por el club Balón Samoa por tan simbólica gesta, el jugador emerge del mundo de las islas, haciéndose visible en la superficie del campo de juego. El estrecho vínculo del joven con el espacio geográfico-insular se percibe desde una narración con

[10] Fontanarrosa (2013), *op. cit*., p. 281.
[11] *Ibid*., p. 281.
[12] Fontanarrosa (2013), *op. cit*., pp. 281-285.

una concentrada red de presencias y mecanismos que nos remiten una y otra vez a la realidad acuática.

El pasaje a la fama de Sydney fue producto de una casualidad, diríamos que el gol sucedió casi en ausencia: "El balón rebotó en más de nueve jugadores, antes de golpear la cadera de Sydney e introducirse en la valla"[13]. A partir de este suceso toma cuerpo una compleja operación física que explica la ciencia. Si un objeto no puede resistir la tremenda presión externa, explota hacia adentro.

En forma más visual, lo expone Eliseo Panamá:

> Cuando uno observa [...] a los integrantes de un equipo de fútbol que disputan un Mundial mientras se cantan los himnos, observará rostros tensos, pálidos y desencajados. Puede suponerse que todo obedece sólo a la responsabilidad de esos atletas. Pero, en verdad, están resistiendo físicamente la presión de las miradas que deposita sobre sus cuerpos una cantidad escalofriante de kilos medidos en mirones.[14]

Ese es el caso de Sydney. Al no poder hacer frente al peso de la mirada de las 150 mil almas del estadio y siguiendo las leyes del mundo abisal, el jugador-pez, apenas un punto de energía y materia sobre el césped, cede y se comprime. El final repentino de Sydney, que termina como un envase descartable, subraya lo absurdo y efímero del éxito que se degrada o deviene en burla o risa. Su cuerpo desfigurado es ahora una mezcla confusa e híbrida. La irrupción del absurdo y lo exagerado degradan y ponen al descubierto el glamuroso mundo futbolístico, que se alimenta de héroes anónimos; la mayoría de las veces, sólo por un día.

El segundo relato es «El Pampa»:

> [...] el Pampa tuvo un torneo espectacular y fue una vez más goleador del campeonato. [...]. El 23 de diciembre volvió la gente del [Club] Independiente con el contrato firmado por ellos, y todo el dinero en efectivo en la mano [...]. La operación se cerró en menos de media hora. [...]. Anteanoche, [...] en el partido despedida [del Pampa], el estadio estaba casi repleto.
>
> –Y era lógico [...]

[13] *Ibid*., p. 283.

[14] *Ibid*., p. 284.

> –Pero... ¿quién no quería ver al Pampa jugando en un equipo grande de Buenos Aires?
>
> –[...] Independiente trajo un equipo que era una joda.
>
> [...] Como suele ser habitual, el conjunto porteño trajo un par de suplentes de la primera y completó el plantel con pibes muy jóvenes de las inferiores. Se anunció que el Pampa Heredia iba a jugar el primer tiempo para el equipo de toda su vida, (el Atlético Carlos Casado), y el segundo para la divisa roja. Casi sobre el final del partido, de un 0 a 0 aburridísimo, ya con el Pampa jugando para el equipo visitante, el árbitro de la liga local y amigo de la casa regaló con una dudosa interpretación del sentido del espectáculo un penal para los visitantes. Por primera vez desde la pitada inicial, el público se puso de pie [...] para ver qué actitud tomaría el Pampa [...]. El Pampa, inclinado sobre el punto del penal, hizo girar dos o tres veces la pelota entre las manos buscándole el perfil más favorable. [...].
>
> El silbato y el estruendo paralizante del rayo estallaron casi al unísono. [...] [D]el Pampa sólo quedaba un montoncito de cenizas [...][15]

El último juego del Pampa en el club que lo vio nacer (y morir) debió ser el cierre de una etapa futbolística y el comienzo del gran sueño de pibe de todo jugador, es decir, jugar en un equipo nacional de primera división: el Club Independiente. El partido de despedida era aburridísimo y el referí cobró un penal que ejecutó el crack local. Los segundos antes de definir (y aquí recordemos el relato «El penal más largo del mundo» de Osvaldo Soriano) fueron de una parsimonia teatral:

> El Pampa inclinado sobre el punto del penal, hizo girar dos o tres veces la pelota entre las manos como buscándole el perfil favorable. Aplastó el césped endurecido por la cal blanca con tres o cuatro golpes de la puntera de su botín derecho y, finalmente, optó por correr el balón unos centímetros hacia la izquierda para sacarlo de esa mata de pasto desparejo [...][16]

El ritual minucioso de preparación antes del penal es un momento íntimo y de extrema tensión. El Pampa es consciente de ello y de que el estadio y toda la prensa local y porteña esperan la definición. El lector también la necesita: ya han pasado 19 pá-

[15] *Ibid*., pp. 5-29.
[16] *Ibid*., p. 20.

ginas de zozobra e indisciplina deportiva, de desarreglos alcohólicos, desvaríos místicos, postergación de contratos, densos consejos del párroco, y en la página 20, el Pampa tiene que definir. Todo está en vilo. Pero después de la tensión vendrá el alivio, sea cual fuere el resultado. Precisamente, en el segundo de mayor expectativa, y casi convertido en mito, el Pampa es alcanzado por un rayo:

> Desde el cielo hasta el punto del penal se desgarró una luz intensa y zigzagueante. Un segundo después, cuando recién el público empezaba a percibir el olor mortificante al azufre y el ozono, y cuando recién todos empezaban a comprender lo que había ocurrido, del Pampa sólo quedaba un montoncito de cenizas que cubría apenas los restos de un par de botines calcinados. Un minuto después, [...] una brisa calma y algo cálida comenzó a soplar anunciando la lluvia y dispersó las cenizas del Pampa por todos los rincones de la cancha.[17]

El final apocalíptico frustra las esperanzas de hinchas y lectores y lo que debió ser hazaña, terminó en una banal descarga eléctrica. Todo se desvanece, se desinfla y lo que estaba predestinado a convertirse en leyenda se transforma en trivial y ridículo: el Pampa no es más que polvo. La tensión entre ascenso y caída, mito y cotidianeidad se dan cita, mostrando que entre uno y otra no hay fronteras, o en todo caso, no son órdenes separados. De polvo somos y en polvo nos convertiremos, parece hecho a la medida de la mortalidad del Pampa, o de la fugacidad del éxito. Se había cumplido su último deseo: "[...], para cuando llegue ese día: que mis cenizas sean esparcidas sobre la cancha del Atlético Carlos Casado"[18].

El último título, «El récord de Lauven Vogelio» fue publicado en forma de relato y también con formato de historieta en *Semblanzas deportivas*.

[17] *Ibid*., p. 20.
[18] *Ibid*., p. 16.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 255-273

La meseta de Colquechaca es una altiplanicie situada en Bolivia [...] [a] 3900m [...] allí el aire es tan puro que aspirarlo es como inhalar un puñado de vidrio molido o hielo seco. [...] Yo sería el único periodista testigo de uno de los mayores acontecimientos deportivos del siglo: la ruptura violenta del récord de los nueve segundos en los cien metros llanos. Tras cuatro días de marcha [...] llegué al campamento de Lauven Vogelio, el profesor Bruges y un equipo de quince ayudantes [...]. A poco de andar divisé a Vogelio [...]. Era un joven delgado y alto [...]. El cráneo de Vogelio estaba completamente rasurado y la piel sobre el tabique nasal, estirada y tensa por más de una operación de cirugía esté-

> tica [...]. Las orejas brillaban por su ausencia y sólo se advertían los orificios auditivos [...]. "Las orejas, por ejemplo, me quitaban casi una décima de segundo".
>
> –[...] me reemplazaron los huesos de las piernas por huesos sin médula, comenta [y] [e]l doctor Vlaandéren me modificó [...] el ángulo de la pisada.
>
> Al día de la prueba final todo pareció conjugarse para el éxito. Sobre las once de la mañana llegó Vogelio. Le habían sido amputados ambos brazos.
>
> Sonó el disparo y el muchacho pareció catapultado hacia adelante por un reactor espacial. [...] Vogelio, convertido en una bola de fuego, se pulverizó en el aire.[19]

En el relato, la ciencia es el orden superior y en este contexto, el cuerpo de Lauven el escenario de experimentos y observaciones. Su cuerpo es explorado, cronometrado, amputado por dentro y fuera, es decir, racionalizado. En una geografía vacía y aislada del mundo, similar a una isla aséptica, el profesor Bruges y sus ayudantes coyas experimentan con Lauven para convertirlo en una máquina de volar, rápida y aerodinámica: "El profesor se inspiró en el diseño del Concorde"[20], dice el corredor.

El cuerpo del velocista es un recurso en manos de la ciencia que es necesario optimizar para vender como mercancía, es un cuerpo económico con valor de venta:

> Ya hay muchos interesados, dice: [...] hay una importante firma de calzado deportivo [...], una marca de hamburguesas y una corporación que fabrica refugios antiatómicos.
>
> —¿Refugios antiatómicos?
>
> —Sí. Una firma alemana.[21]

Los refugios antiatómicos de fabricación alemana, el nombre del profesor Bruges, que pareciera ser de origen belga, y el médico Vlaandéren, que suena a neerlandés, son presencias que juegan con el estereotipo centroeuropeo de personajes fríos, belicistas y despiadados, cuyo afán de rendimiento y perfección

[19] Fontanarrosa, Roberto: *Nada del otro mundo y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987, pp. 98-107.

[20] *Ibid*., p. 101.

[21] *Ibid*., p. 103.

legitima el uso de cualquier medio. En otro relato como «El avance alemán», la tecnología, la precisión y el control aparecen también al servicio del fútbol.

Con sentido de superación, según Lauven, su cuerpo va perdiendo existencia: "Se ha procurado evitar toda saliente o protuberancia que pueda ofrecer resistencia al aire"[22], aclara. Desaparecen pelo, cejas, orejas, médula ósea, porque "el hueso hueco es mucho más liviano" y las dos costillas inferiores, "porque no servían para nada y eran un peso suplementario"[23]. Sin embargo, los recortes resultan insuficientes para bajar de los nueve segundos, lo que reclama también la amputación de ambos brazos.

En equilibrio con el espacio etéreo de la altitud, Lauven adquiere una cierta ingravidez en comunión con la altura, el aire y la liviandad de su cuerpo. En el día final de la prueba, como una especie de nave espacial que entra en contacto con la atmósfera, Lauven se quema como un bólido perdiendo toda forma humana: "Vi como un manchón esfumado por la velocidad, un frenético pistonear de las piernas, luego, algo que pareció desprenderse, un estallido y finalmente, Vogelio, convertido en una bola de fuego, se pulverizó en el aire"[24].

CONCLUSIÓN

La docilización o disciplinamiento del cuerpo (a partir de la práctica deportiva) culmina en los tres relatos en una corporalidad mutilada, deformada y siempre desaparecida, donde la piel de los atletas cede o transita a otras formas y estados, convirtiéndose en lo que ya está irremediablemente unido: el espacio y el medio geográfico. De esta forma, el nombre Sydney García sugiere la idea de agua y su transfiguración por implosión, hace visible el mundo acuático, del que no puede escapar, como desde su propio cuerpo. En palabras de Foucault: "Puedo ir hasta el fin del mundo, puedo esconderme [...] bajo mis mantas, pero [mi cuerpo] siempre estará allí donde yo estoy, siempre estará irremediablemente aquí, jamás en otro lado"[25].

---

[22] *Ibid*., p. 102.

[23] *Ibid*., p. 102.

[24] *Ibid*., p. 107.

[25] Foucault, Michel: «Mi cuerpo, implacable topía», en: *Topologías. (Dos conferencias radiofónicas)*, «El cuerpo utópico», 2005, p. 11, http://hipermedula.

Desde ese intercambio o comunidad surgirán los rasgos, los nombres y las habilidades específicas de cada deportista, pero también la forma y calidad de los desbordes.

Sus cuerpos son lugares donde se reflejan las relaciones de poder: presión, control social, violencia, dominación, porque ya su cuerpo no les pertenece: es el cuerpo de la ciencia en el velocista, o de los hinchas y del club, en el caso de los futbolistas. Sus cuerpos responden a esos impulsos o se encuentran expuestos a ellos. En este sentido, las desapariciones proponen una sublevación o reivindicación del cuerpo contra ese mundo del que no pueden escapar.

LAS CARICATURAS DE FONTANARROSA

El hincha es partícipe necesario en un partido de fútbol por medio de los cantos, pancartas, gritos, música y por supuesto, de múltiples desbordes. En el mejor de los casos, a ellos se dedican los goles y con ellos se los celebra. Fontanarrosa le dedica al hincha un lugar fundamental en sus historietas.

¿Cómo funcionan y qué relatan los gráficos? ¿Cómo construye Fontanarrosa la imagen de los desbordes? Analicemos algunas viñetas y las transformaciones más importantes que suceden a partir del grito de gol o en situaciones de alta tensión.

DEFORMACIÓN DE LA CARA Y EL CUERPO

La exageración cumple un papel central en Fontanarrosa. Aquí se destaca el lugar central de la cabeza como la parte del cuerpo más visible y expresiva del en el proceso mímico. Aquí se manifiestan las emociones, que en las figuras de nuestro dibujante, suelen ser extremas: rabia, tensión o depresión exagerada cuando no se ganó el partido, o euforia desmedida ante el triunfo.

En las caricaturas, los ojos, la boca y la nariz son los tres órganos más dominantes donde se concentra el proceso estético de metamorfosis en torno al suceso futbolístico:

> Als Teile des Gesichts spielen in der grotesken Körperkonzeption nur *Mund und Nase* eine wesentliche Rolle. Kopfform, Ohren und auch

org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf (consultado 10-X-2018).

> die Nase erhalten erst dadurch grotesken Charakter, dass sie tierische Formen oder die Form irgendwelcher Gegenstände annehmen. Die Augen dagegen besitzen überhaupt keine Bedeutung. Sie drücken das individuelle und sozusagen innere Leben des Menschen aus, das für die Groteske irrelevant ist. Die Groteske interessiert sich allenfalls für die vorstehenden Augen [...]; für sie ist alles interessant, was hervorspringt, vom Körper absteht, alle Auswüchse und Verzweigungen, alles, was über die Körpergrenzen hinausstrebt und den Körper mit anderen Körpern oder der Außenwelt verbindet.[26]

La estética grotesca de sus caricaturas favorece la construcción de ese mundo patas arriba que habita la tribuna. Expresiones faciales extremas, narices sobredimensionadas, mezcla de jerarquías sociales, humor, desparpajo e irreverencia conforman el espectáculo carnavalesco.

En el ritual dominguero las caras y los cuerpos de jugadores, hinchas, utilleros o directivos se transforman en demonios, dioses, dragones y monstruos, en seres algo repugnantes o deformes, que van mutando sus máscaras en un éxtasis colectivo: "Flamean las banderas, suenan las matracas, los cohetes, los tambores, llueven las serpentinas y el papel picado: la ciudad desaparece, la rutina se olvida, solo existe el templo"[27].

Volvamos al análisis de la cabeza. Una de las metamorfosis más contundentes podemos observarla en el rostro de hinchas y jugadores en el momento de gol, donde su rostro sale de los límites naturales. En esa transformación ("La máscara es la encarnación del movimiento y el cambio"[28]), se destacan los ojos saltones y sobredimensionados.

Caricatura perteneciente a la historia «El Conejo Fumetti»:

[26] Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, p. 358.

[27] Galeano, Eduardo: *El fútbol a sol y sombra*. Madrid: Siglo XXI, 1995, p. 19.

[28] Bachtin, Michael/ Kristeva, Julia: *La lógica del carnaval y su base filosófica*, en: http://www.wikio.es/article/71447936 (consultado 10-X-2018).

Según la afirmación de Bachtin, "los ojos expresan tan sólo la vida puramente individual, es decir, interior del hombre"[29], lo que resultaría en que los ojos, en las caricaturas de Fontanarrosa, reflejan el mundo interior de los hinchas, que depende emocionalmente del éxito o el fracaso del juego. Los gestos desencajados de las figuras están en marcada sincronización con su exterior: los ojos crecen y registran, a modo de sismógrafo, los temblores emocionales internos como consecuencia del resultado en la cancha. Los ojos se salen, saltan de su órbita natural como dos huevos o bolas viscosas.

El desborde óculo-emocional es acompañado por una serie de abundantes humedades: copiosas lágrimas de tamaño gigantesco y una incontrolable transpiración. A esto se le agrega la expulsión de saliva abundante y en forma de grandes gotas que se unen al torrente de la secreción lagrimal. Los ojos y fluidos son expulsados de sus espacios habituales y llegan al exterior con exceso, lo que provoca algo de repulsión.

Boogie e Inodoro Pereyra de Fontanarrosa:

Otro órgano que forma parte de esta deformación grotesca es la boca, siempre abierta como una gran cueva oscura. La boca, parte importante del cuerpo grotesco, parece "que quiere tragar el mundo"[30]. Abierta a la transformación, lo oscuro e indefinido, forma un gran acceso al interior del cuerpo, lo blando, escondido, es decir, el mundo visceral e irracional.

En la enorme boca, observamos también una exposición total de dientes que en ordenada fila enmarcan ese agujero negro, guarida de una lengua que se estira exageradamente hacia el

[29] Bachtin (1987), *op. cit*., p. 358 (traducción propia).

[30] *Ibid*., p. 358 (traducción propia).

exterior. La lengua, larga y fina, se asemeja a una peligrosa arma o lanza bucal, o quizás a una serpiente que quiere escapar, como si tuviera vida propia. Sumada a su forma fálica, su curvatura y movilidad, la lengua extendida expresa lascivia y vulgaridad, gesto que es acompañado por los ojos desencajados.

El cuerpo, descontrolado, parece un territorio abandonado y monstruoso que cede al deseo, al dolor y al placer, en un sistema de significaciones ambiguas.

Alojada en la gran boca, la lengua es el órgano que más sobresale junto a la nariz. Lo lascivo, inarmónico y carente de belleza es el modo grotesco de presentación de los cuerpos que expanden sus límites.

Hay un alargamiento de cuello y cuerpo que se tensan y van hacia adelante. La estética corporal del hincha, especie de bestia feroz, nos hace partícipes de una múltiple gama de sensaciones y modificaciones físicas mudas, pero que sin embargo, sugiere un fuerte mensaje y propuestas.

DESBORDES LINGÜÍSTICOS

En los estadios de fútbol los cánticos y gritos de la hinchada para apoyar, castigar o intimidar a los jugadores, tienen un amplísimo repertorio cuya temática tiene poco que ver con el deporte, sino que se asocia a valores morales, cuestiones políticas, raciales y de género, pero también de índole sexual, elogios a la violencia, la delincuencia o el "avive" (el engaño, en jerga argentina).

En las caricaturas de Fontanarrosa, los improperios y malas palabras[31] son también armas de ataque a rivales y propios. Re-

[31] "Hay otras palabras que quiero apuntar, que es la palabra «mierda», que también es irremplazable, cuyo secreto está en la 'r', que los cubanos pronun-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 255-273

lacionados con excrementos ("sorete"), falta de valor ("cagón"), es decir, de masculinidad, inteligencia, con abundantes ofensas a la madre, la hermana y a toda la descendencia familiar femenina, los insultos dan a los personajes una gran intensidad y dotan a la escena de gran humor.

Caricatura perteneciente a «El 'Conejo' Fumetti»[32]:

Acta Poética 2014;35:213-27

El fútbol es (era) un deporte exclusivamente masculino, donde los hombres controlan la tribuna y el campo de juego. En coexistencia con ese mundo, el mensaje de los hinchas tiene un carácter puramente masculino relacionado principalmente con el valor y la fuerza como atributos que definen ese género. Ser valiente significa ser ganador porque se tiene coraje y garra. Perder es sinónimo de debilidad y falta de hombría ("arruga, arruga el muy guacho"), en definitiva, de "ser cagón", que es una cualidad que distingue al perdedor. El temor pertenece al mundo femenino: "Resulta [...] imposible pensar en masculinidad sin femineidad, en hombres sin mujeres. Un hombre necesita una mujer para reafirmar su propia masculinidad [...]"[33], es decir que lo masculino se define por oposición a lo femenino: la cobardía, la debilidad y el miedo. El machismo lingüístico relaciona estas cualidades negativas tanto con la feminización como con la homosexualidad convirtiéndolas en un insulto ("marico-

cian mucho más débil, y en eso está el gran problema que ha tenido el pueblo cubano, en la falta de posibilidad expresiva. Lo que yo pido es que atendamos esta condición terapéutica de las malas palabras. Lo que pido es una amnistía para las malas palabras [...]": Roberto Fontanarrosa, *III Congreso Internacional de la Lengua Española*. Rosario, (XI-2004), http://www.unter.org.ar/imagenes/11569.pdf.

[32] Fontanarrosa, Roberto: «El "Conejo" Fumetti», *Revista Fierro*, 4 (XII-1984), pp. 9-14 http://www.don-patadon.com/2017/03/sabados-de-fontanarrosa-hoy-semblanzas.html, p. 11.

[33] Archetti, Eduardo: *Masculinidades: fútbol, polo y tango en la Argentina*. Buenos Aires: Deldragón, 2016, p. 24.

nazo"). Según esta lógica, los verdaderos hombres, los que están dotados de estos atributos, siempre ganan.

En cuanto a las expresiones tenemos que destacar el uso del lunfardo (*gonca*, *gamba*) y argentinismos.

Semblanzas deportivas[34]:

LOS JUGADORES

La burla sucede en la tribuna y en el campo de fútbol como lo muestra esta caricatura. Después de la consecución de un gol, los jugadores forman una montaña humana como ritual celebratorio. La forma de pirámide reemplaza al clásico *amontonamiento* o *aplastamiento* de jugadores después de un gol.

[34] Fontanarrosa, Roberto: *Semblanzas deportivas*. Ediciones de la Flor, 1989.

Festejo tradicional (de «El 'Conejo' Fumetti»)[35]:

El acto acrobático, no convencional en las canchas de fútbol sino en las funciones circenses y realizado por acróbatas profesionales, es visto como una provocación en el ámbito futbolístico. La nueva celebración sale del ritual de la vieja tradición, lo que es interpretado por los contrarios como una burla, un desborde de habilidad deportiva que se suma al oprobioso gol.

Y, para terminar, el abrazo de gol, que es el desborde más amoroso y más deseado.

BIBLIOGRAFÍA

Archetti, Eduardo: *Masculinidades: fútbol, polo y tango en la Argentina*. Buenos Aires: Deldragón, 2016.

Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1987.

[35] Fontanarrosa (1984), *op. cit*., p. 13.

—/ Kristeva, Julia: *La lógica del carnaval y su base filosófica*, en: http://www.wikio.es/article/71447936 (consultado 10-X-2018).

Careaga, Gloria/ Cruz Sierra, Salvador (coordinadores): *Debates sobre masculinidades: poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*. México D.F.: UNAM, 2006.

El Diego: «Prefiero leerte antes que ver un partido». *La tinta. Periodismo hasta mancharse*, 19-VII-2017, https://latinta.com.ar/2017/07/prefiero-leerte-antes-que-ver-partido/ (consultado 19-XI-2018).

Fontanarrosa, Roberto: «El récord de Lauven Vogelio», en: *Nada del otro mundo* y *otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987, pp. 98-107.

— «El Pampa», en: *Negar todo y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2013, pp. 5-20.

— «La mirada de los otros», en: *Negar todo y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2013, pp. 281-285.

Foucault, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

— «Mi cuerpo, implacable topía», en: *Topologías*. *(Dos conferencias radiofónicas)*, «El cuerpo utópico», http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf (consultado 10-X-2018).

Galeano, Eduardo: *El fútbol a sol y sombra*. Madrid: Siglo XXI, 1995.

García Cames, David: *La jugada de todos los tiempos. Fútbol, mito y literatura*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.

Acercamiento creativo al fútbol

Ana Merino

University of Iowa
EE. UU.

POESÍA Y FÚTBOL

La poética del fútbol nos lleva por los rincones de los héroes que tienen miedo al fracaso. Estoy metida en una serie de poemas que se deslizan por la emoción de los partidos, pero también analizan sus penas. Esta pequeña muestra de tres poemas es un guiño a todos los amantes del fútbol para que también puedan disfrutarlo a través de la poesía. El instante del fútbol alude a evocaciones ancestrales, y pulsiones efervescentes y profundamente vitales. He querido pensar en el fútbol con los ojos de la poesía, y he visto que se puede jugar con las palabras y hacer de ese universo de sensaciones un verso que regatea y lanza con la pasión más profunda que nos habita.

VESTUARIOS

La oscuridad de los vestuarios
como cuevas de sudor
donde las duchas hacen charcos
y la humedad nunca termina de evaporarse.

Las claves afiladas
que construyen victorias
se fraguaron primero
en ese espacio denso
de los casilleros metálicos
y la ropa mal doblada.

El abrazo final de los equipos,
la combustión de sus cuerpos,
los viejos rituales, los rezos más secretos
y su temblor secándolos la boca.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 275-277

Respiración profunda
que trata de ordenar el pensamiento
y siente en cada músculo la tensión milenaria,
la sed de sus ancestros.

ANTES DEL JUEGO

Alinearse,
ponerse en posición
para que fluya la emoción en las gradas,
esos gritos de júbilo mezclados
con el ansia común de los deseos.

Cada sombra en la hierba
reconoce sus miedos cuando sale
a batirse en el duelo
de las piernas desnudas.

Concentrarse,
saberse en el espacio de la cancha
como pieza esencial en movimiento
que defiende y conserva posiciones,
que se adelanta y busca entre los huecos
el instante armonioso, la precisión del pase,
los ojos hermanados
que ayuden a lograr en cada intento
el gol de la victoria.

EL PRIMER CLÁSICO

Para Oliver

El gol de la tristeza multiplicado por cinco,
una angustia repetida
que te enseña los dientes de la derrota
en un campo desbordado
por la victoria ajena
anudada en tu garganta
de niño de siete años.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 275-277

Te has tragado un ocaso
de jugadores náufragos
desde la orilla fría de las gradas,
y gritabas sus nombres
y les hacías gestos con las manos,
invocabas la fuerza
que esconde la blancura de tus héroes,
pero estaban dormidos
hundiéndose en un fondo
de alientos enredados
donde todos los pases se volvían errores
y el balón se alejaba de su juego sagrado.

Te ha tocado crecer estrenando la pena
en ese laberinto de tiros sin entrañas
que quebraban por dentro
el anhelo invencible de tu infancia,
porque ese instante pleno
fueron goles de hielo con lágrimas de rabia
que amarraron tu llanto
a otras viejas derrotas
que fraguaron la vida de tu abuelo.

Dos niños en las gradas,
dos equipos que luchan
en un duelo de goles,
y el tiempo detenido
repitiendo una pena,
evocando la escarcha
que dejan los partidos
donde entregas el alma.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 275-277

"Si entiendes que es proeza, non soy ende judgador". *Homo ludens*, deportes y cortesía en la poesía cancioneril

Silvia-Alexandra Ştefan[1]

ICUB, Universitatea din Bucureşti
Rumanía

Resumen: Desde el *homo ludens* de Huizinga, la cultura humana viene a definirse *sub specie ludi*. Al supeditar conceptos anteriores, como *homo sapiens* de Carl von Linné y *homo faber* de Henri Bergson, Huizinga da por cierto que el juego y el *animal ridens* aristotélico caracterizan a los humanos de una manera categórica. La *Poiesis* ha tenido casi siempre una función lúdica y vital, siendo en casi todas las civilizaciones tanto culto, juego, diversión, enigma, como sabiduría, magia, persuasión y conjunto de habilidades, porque se desarrolla en un espacio del juego de la mente, en el mundo de la imaginación. La importante función social del juego y los deportes en la cultura castellana se recupera en la poesía cancioneril de finales del XV y a lo largo del XVI. El presente trabajo se propone examinar los conceptos de la poesía lúdica y del *poeta ludens* en la Modernidad Temprana desde dos perspectivas: la poesía lúdica como juego del lenguaje, y la idea del juego como tema digno de la poesía.

Palabras clave: Edad Media y Renacimiento castellano, Cancioneros, *Homo ludens*, Juegos cortesanos, Deporte.

"Si entiendes que es proeza, non soy ende judgador". *Homo ludens*, Sports and Courtship in the Poetry of *Cancioneros*

Abstract: Since Johan Huizinga coined the concept of *homo ludens*, human culture has been defined *sub specie ludi*. Having surpassed concepts, such as *homo sapiens* by Carl von Linné and *homo faber* by Henri Bergson, Huizinga assures that games and the Aristotelian *animal ridens* feature humans in a categorical way. The *Poiesis* has always had a ludicrous and vital function, being in almost all civilizations both a cult and a game, a diversion and an enigma, wisdom, magic, persuasion and an assembly of abilities, developing within the space of mind-games, in the world of imagination. The important social function of games and sport in the Castilian culture is widely represented in poems of *Cancioneros* at the end of the XV century and along the XVI century. The current study aims at examining the concepts of ludic poetry and *poeta ludens* in the period of Early Modernity from two

[1] Silvia-Alexandra Ştefan ha sido apoyada por una beca del Instituto de Investigación de la Universidad de Bucarest.

points of view: the ludic poetry as a language game, and the idea of game as dignified topic of the art of poetry.

Keywords: Spanish Middle Ages and Renaissance, *Cancioneros*, *Homo ludens*, Court Games, Sports.

Desde que Johan Huizinga fijó la idea del juego, no como una mera forma cultural, sino como un rasgo inherente y fenómeno consustancial de la cultura humana en su conocidísimo e imprescindible ensayo teórico de 1938, titulado *Homo ludens*, la cultura viene a definirse *sub specie ludi*, ratificándose que ninguna cultura es posible sin cierto desarrollo de una actividad lúdica[2]. Al supeditar conceptos anteriores, como *homo sapiens*, acuñado por Carl von Linné en 1758, por el cual el hombre se ve diferente de los animales por su capacidad de conocer y de saber, y como *homo faber*, introducido por Henri Bergson en 1907 con el intento de subrayar la cualidad creadora del hombre, el *homo ludens* de Huizinga da por cierto que el juego antecede a la propia cultura y que el *animal ridens* aristotélico, más adelante desarrollado por Bergson en la idea del hombre social que también "hace reír a los otros", caracteriza a los humanos de una manera incluso más categórica que el *homo sapiens*[3].

Es relevante, desde esta perspectiva, la definición etimológica de la palabra *deporte* que ofrecía José Ortega y Gasset en el «Prólogo» al tratado de montería del libro del Conde de Yebes, *Veinte años de caza mayor*:

> Las ocupaciones felices, conste, no son meramente placeres; son esfuerzos, y esfuerzo son los verdaderos deportes. El deporte es un esfuerzo hecho libérrimamente, por pura complacencia en él, mientras el trabajo es esfuerzo hecho a la fuerza en vista de su rendimiento. […] Esta es la contraposición "vivida" en el significado originario de la palabra "deporte", es decir, en su etimología. La palabra "deporte" ha entrado en la lengua común procedente de la lengua gremial de los marineros mediterráneos, que a su vida trabajosa en la mar oponían su vida deliciosa en el puerto. "Deporte" es "estar de portu", pero la vida de puerto no es sólo el marinero plantado en el muelle, con las manos en los bolsillos del pantalón y la pipa entre los dientes, que mira obseso el

[2] Huizinga, Johan: *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. Madrid: Univers, 1977 [1938], p. 31.

[3] *Ibid*., p. 39.

> horizonte como si esperase que en su líquida línea fuesen de pronto a brotar islas. Hay, ante todo, los coloquios interminables en las tabernas portuarias entre marineros de los pueblos más diversos. Estas conversaciones han sido uno de los órganos más eficientes de la civilización. En ellas se transmitían y chocaban culturas dispares y distantes. Hay, además, los juegos deportivos de fuerza y destreza. En la cultura trovadoresca de Provenza aparece ya recibida la palabra, y con frecuencia en esta pareja *deports y solatz*, donde, al revés que ahora, *deport* es, más bien, el juego de la conversación y poesía, mientras *solaces* representa los ejercicios corporales: caza, cañas, justas, anillos y danzas. En la Crónica oficial de Don Enrique IV se emplea el verbo "deportar" referido a la caza. Hoy juzgaríamos este uso como galicismo y probablemente lo fue entonces.[4]

Así las cosas, entendiendo por juego cualquier acción fuera de una utilidad inmediata y desarrollada con entusiasmo y emotividad dentro de ciertos límites de lugar, tiempo, voluntad y reglas consentidas, Huizinga le dedica un capítulo de su libro a la poesía, del que recordamos que afirma que la poesía ha tenido casi siempre una función lúdica y vital, siendo en casi todas las civilizaciones tanto culto, juego, diversión, enigma, como sabiduría, magia, persuasión y conjunto de habilidades. Por lo tanto, según el historiador holandés, la *Poiesis* es en sí misma una función lúdica, porque se desarrolla en un espacio del juego de la mente, en un mundo propio que el hombre se está creando con la imaginación, un mundo en el cual las cosas tienen otras caras que las de la "vida real" y vienen entrelazadas entre sí por conexiones de una lógica diferente a la habitual[5]. De manera que el poeta puede efectivamente definirse como *homo ludens*.

En lo que sigue, vamos a analizar los conceptos de la poesía lúdica y del *poeta ludens* que se pueden entender, por un lado, por la idea de *una poesía lúdica como juego del lenguaje,* donde toda poesía es juego, y, por el otro, por la idea del *juego como tema digno de la poesía.*

Se ejemplificarán las dos ideas anteriormente mencionadas y la manera en que el juego y los deportes desarrollaron una importante función social en la cultura castellana, recogida más

[4] Checa Fajardo, Plácido/ Merino Díaz, Luisa María: *Deporte y literatura*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, pp. 10-11.

[5] Huizinga, (1977), *op. cit*., p. 197.

específicamente en la poesía cancioneril de finales del quinientos y a lo largo del seiscientos.

Asimismo, en virtud de su funcionalidad social y cultural, analizaremos los significados que dentro de las circunstancias del ambiente cortesano adquieren los juegos y los deportes, significados que se relacionaban, según se verá, con la enfermedad del amor, las tertulias literarias y la vida social, el sexo con las prostitutas, el discurso moralizante sobre la locura y la vida mezquina, la inconstancia de la fortuna o el antiguo *topos* de la *fortuna labilis* (el juego lingüístico o el refrán político), significados con dignidad suficiente como para convertirse en temas poéticos, conforme se desprenden de las más conocidas creaciones poéticas de la época.

En lo que concierne a los deportes y diversiones cortesanos propiamente dichos, los escritos didácticos castellanos en prosa, pertenecientes al género de los "espejos de príncipes", es decir los tratados pedagógicos dirigidos a los herederos del trono, recogen como actividades útiles y dignas de los nobles el ingenioso arte y honesto deporte del torneo, de la caza en el monte y con aves (montería y cetrería) para probar la fuerza, el ajedrez y las tablas, la magnífica gloria militar, el agradable ejercicio de la música con sus melodías y modulaciones sensibles y sonables y de los instrumentos con sus armonías virtuosas, todo lo cual hace crecer las virtudes corporales y espirituales y recrea las virtudes del entendimiento.

Por tanto, en tiempos de paz, los nobles realizan frecuentes torneos para demostrar su valor y destacar ante las damas, como una forma de lucimiento personal de la nobleza, y también como preparativos de guerra: torneos a pie y a caballo, combates de espada, daga y maza. Los torneos, presenciados por una gran cantidad de espectadores, se celebran en ocasiones especiales, como las coronaciones, los casamientos de reyes, los bautismos de príncipes, las alianzas, o las recepciones de importantes personalidades.

Es indicativo al respecto un fragmento del *Libro de Apolonio*, que citamos en las siguientes estrofas, donde al protagonista, tras un naufragio que le quita todo indicio material de su privilegiada posición aristocrática, se le reconoce su estatus de noble debido sobre todo a su exquisita manera y habilidad en los juegos, clara señal de su alto linaje y sumamente refinada educación:

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 279-298

122
El rey, con gran vergüenza porque tan pobre era,
fue contra' l pescador, sallole a la carrera.
«¡Dios te salve!», le dijo luego de la primera.
El pescador le respuso de sabrosa manera.

123
«Amigo, dijo el rey, tú lo puedes veyer,
pobre soy y mezquino, non trayo nul haber;
si Dios te benediga, que te caya en placer,
que entiendas mi cuita y que la quieras saber.

124
Tal pobre cual tú veyes, desnudo y lazdrado,
rey soy de buen regno, richo y abondado,
de la ciudat de Tiro, do era mucho amado.
Diciénme Apolonio por nombre señalado. […]

133
Calló el rey en esto y fabló el pescador;
recudiol' como homne que había d' él grant dolor.
«Rey, dijo el homne bueno, desto soy sabidor:
en gran cuita te veyes, non podriés en mayor. […]

138
Pero tanto te ruego, sey hoy mi convidado;
de lo que yo hubiere, servirte he de buen grado;
un vestido he solo, flaco y muy delgado
partirlo he contigo y tente por mi pagado». […]

144
Aún por venir era la hora de yantar,
salliénse los donceles fuera a deportar;
comenzaron luego la pellota jugar,
que solían a ese tiempo ese jugar.

145
Metiose Apolonio, maguer mal adobado,
con ellos al trebejo, su manto afiblado;
avinié en el juego, facé tan aguisado
como si fuese de pequeño hí criado.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 279-298

146
Facíala ir derecha cuando le daba del palo,
cuando la recibié nol' sallía de la mano;
era en el depuerto sabidor y liviano.
Entendrié quien se quiere que non era villano.

147
El rey Architartres, cuerpo de buenas mañas,
salliése a deportar con sus buenas compañas;
todos trayén consigo sus vergas y sus cañas,
eguales y bien fechas, derechas y extrañas.

148
Tovo mientes a todos, cada uno cómo jugaba,
cómo ferié la pella o cómo la recobraba;
vio en la rota, que espesa andaba,
que toda la mejoría el pobre la levaba.

149
Del su continiente hobo grant pagamiento,
porque toda su cosa levaba con buen tiento.
Semejol' homne bueno, de buen entendimiento;
de deportar con él tomó grant taliento.[6]

Sin ninguna forma material para mostrar quién era, hallándose casi desnudo, náufrago ante las costas de Pentápolis, Apolonio de Tiro logra su reconocimiento a través de sus sofisticados dones deportivos, su obvio *grant taliento* y preparación que le sirven para mostrar con suma obviedad que "era en el depuerto sabidor y liviano. / Entendrié quien se quiere que non era villano"[7].

La importante preocupación por la presencia de los deportes en la educación medieval de los herederos del trono, según atestiguan los tratados pedagógicos conocidos como "espejos de príncipes", muestra con el paso del tiempo un marcado influjo humanístico, cada vez más notable. Por la huella de la trascendencia del concepto de juego en su época, los tres más

[6] *Libro de Apolonio*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-apolonio--0/html/fedc1e46-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_0_ (consultado 11-V-2019), según el códice III-K-4 de la Biblioteca del Escorial, en la edición de Dolores Corbella, *Libro de Apolonio*. Madrid: Cátedra, 1999.

[7] *Ibid*., estrofa 146.

insignes y conocidos tratados didácticos castellanos del siglo XV de esta índole fueron el *Vergel de príncipes* de Rodrigo Sánchez de Arévalo, dirigido al recién coronado Enrique IV, el *Jardín de las nobles doncellas* de Fray Martín Alonso de Córdoba, dirigido a la futura Isabel I, y el *Diálogo sobre la educación del príncipe don Juan* de Alonso Ortiz, en referencia al posible heredero de los Reyes Católicos[8].

Según el *Vergel de príncipes*, la necesidad de las artes y de los deportes en la educación aristocrática busca poder apartar al noble de las tristezas en que incurre muchas veces por los continuos negocios y diversos eventos de la vida, tristezas que pueden llegar hasta el mal extremo de la desesperación. Semejantes males pueden cesar y evitarse por las artes y los deportes, que son incluso más útiles y beneficiosos cuanto más difíciles se muestran para aquellos que los practican:

> dize Aristótiles: la virtud consiste en lo que es difíçile, e por ende quando alguna cosa es muy trabajosa e difíçile, tanto es mas delectable e mas virtuosa; de lo qual resulta que aquel deporte e exerçiçio es mas delectable e mas loable quanto es mas laborioso e dificultoso. E tanto quanto mas es allegado e çercano al peligro, tanto es mas noble: ca lo que es mas çercano de la virtud e mas semejante della, mas es virtuoso que lo apartado.[9]

Asimismo, Luis Vives en su *De anima* aboga por la práctica de los juegos, al lado de la música y el vino de los banquetes, los dados, bailes, los espectáculos, el arte de cualquier tipo, los recreos y los deportes, como fórmulas médicas propicias y eficaces para la sanación de las almas enloquecidas de los amadores:

> Si por flaqueza de la pasión se conmueve el alma del amador, es preciso que ésta vuelva en sí poco a poco, como de una peregrinación, por medio de la música, por invitación a banquetes exquisitos y preparados con suntuosidad; bebiendo vino claro y muy líquido si fuera menester, sin llegar a la embriaguez —decían con razón los antiguos que "el culto de Baco contribuye a limpiar el alma"—; por juegos y

[8] Rábade Obradó, María del Pilar: «La educación del príncipe en el siglo XV: del *Vergel de los príncipes* al *Diálogo sobre la educación del príncipe Don Juan*», *Res publica*, 18 (2007), pp. 163-178, citamos p. 164.

[9] Sánchez de Arévalo, Rodrigo: *Vergel de príncipes*, en: *Tratados y ensayos*, por Francisco R. de Uhagón. Madrid: Editorial Viuda e hijos de Tello, 1900, p. 43.

> alegrías de todo género, la pelota y los dados, bailes, contemplación de tapices, cuadros, espectáculos y recreos, edificios, campos, ríos; con la pesca, caza y navegación, con fábulas y narraciones festivas e interesantes, con ocupaciones, con fuerte ejercicio hasta sudar y que se abran los poros del cuerpo a la transpiración, y aun siendo conveniente abrir una vena para que salga la sangre primera y corra otra nueva, de donde surjan también nuevos vapores y quede sumisa la otra pasión vehemente, por ejemplo con la ambición de riquezas y honores, con el miedo, la indignación, la ira, y esto bastante tiempo, hasta que el alma se afirme en su inclinación a la otra parte, y no vuelva de pronto al amor primero.[10]

Las artes, los juegos y los deportes, como los torneos o la caza, con los que los nobles ocupan su tiempo de ocio mientras no están en las guerras, vienen ilustrados como tal o inspiran una variedad de metáforas amorosas o de otro tipo fuertemente vinculadas a la poesía cortesana. Y como se conoce, a lo largo de la Edad Media y posteriormente durante los siglos XV y XVI, las composiciones de los juglares y los trovadores palaciegos, tanto de la escuela galaico-castellana de influencia provenzal, como de la escuela alegórico-dantesca de influencia italiana, se ven reunidas en las amplias antologías poéticas de los *Cancioneros*, entre las cuales, el primero en incluir poetas castellanos fue el *Cancionero* compilado por Juan Alfonso de Baena (1375-1434).

Posteriormente, el interés de las clases cultas por la poesía lírica tradicional hace que los maestros de música integren esta última en sus composiciones cultas, adaptadas a la polifonía renacentista, ganando terreno durante los siglos XV y XVI, y perdurando en insignes compilaciones como el *Cancionero musical de Palacio* (segunda mitad del siglo XV), el *Cancionero de Stúñiga o Estúñiga* (Nápoles, hacia 1463), el *Cancionero* de Juan del Encina (1496) y el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511, 1514). También, en la segunda mitad del siglo XV, durante el reinado de Enrique IV, florece la poesía satírica y de contenido político-social como las *Coplas del Provincial* o en *Coplas de ¡Ay, Panadera!*, o *Coplas de Mingo Revulgo*, propias de una época de gran inestabilidad.

En la poesía cancioneril, para el nacimiento de la expresión poética como fórmula del juego social manifestada en las palabras, —juego social que dentro del marco aristocrático medieval y renacentista se actualiza en la realidad de los deportes como

[10] Vives, Luis: *Tratado del alma*. Madrid: Espasa Calpe, [1538] 1957, p. 167.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 279-298

la caza o el torneo—, uno de los temas mejor trabajados desde la razón y el tecnicismo poético ha sido desde siempre la atracción y el rechazo amorosos entre los jóvenes nobles, que, al cumplir con la función social del arte como juego, se ve metaforizado en figuras relacionadas con los deportes de la corte.

Desde tal perspectiva, abrimos la cadena de ejemplos poéticos con un poema del famosísimo trovador gallego Santiago Macías, conocido también como Macías *el Enamorado*, por su muerte presuntamente por causas de amor: hidalgo con ascendencia del noble linaje de Galicia, vivió en la segunda mitad del siglo XIV, posiblemente entre 1340 y 1370, bajo el reinado de Pedro el Cruel y fue nombrado gentilhombre al servicio de don Enrique de Aragón, marqués de Villena y maestre de Calatrava. El poema de Macías recogido en el *Cancionero de Baena*, y que nos ha inspirado para el título del presente trabajo, goza de una rúbrica en que se desglosa el posible doble significado del juego cortesano, amoroso y político a la vez:

Eſta cantiga fiso Macias contra el amor enpero algunos trouadores disen que la fiso contra el Rrey don Pedro

Amor cruel e brioso
mal aya la tu alteza
pues non fases igualesa
seyendo tanto poderoso

Abaxome mi ventura
non por mi merecimiento
e por ende la ventura
pusome en gran tormento
amor por tu falimiento
e por la tu gran cruesa
mi coraçon con tristesa
es puesto en pensamento.

Rey eres sobre los Reyes
coronado emperador
"do te plase van tus leyes"
todos an de ti pauor
e pues eres tal señor
non fases comunalesa
si entiendes que es proesa
non soy ende judgador.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 279-298

So la tu cruel espada
todo ome es en omildança
toda dueña meſurada
en ti deue auer fiança
con la tu briosa lança
ensalças toda vilesa
e abaxas la noblesa
de quien en ti ouo fiança.

Ves amor por que lo digo
se que eres cruel e forte
aduersario enemigo
desamador de tu corte
al vil hechas de tal sorte
que por pres le das alteza
quien te sirue en gentilesa
por galardón le das morte.[11]

Siguiendo el mismo paradigma de las quejas de amor cortesanas, Garci Sánchez de Badajoz, cuyas obras encontramos recogidas en el *Cancionero General* de 1514, desarrolla en su *planctus* erótico, titulado «Claro Escuro», la metáfora de los deportes como *lamentatio* cortesana. Garci Sánchez, idóneo representante de la lírica cuatrocentista, figura en la *Bibliotheca Nova* de Nicolás Antonio como *poeta suo tempore nulli secundus*[12]. Mientras que su perfil literario se acentúa por el claroscuro de sus rasgos vitales, con frecuencia amargos y ridículos, recibe como premio imperecedero a lo largo del siglo XVI la fama de su *amabilis insania*, el *furor divino* de los poetas enloquecidos por el amor[13]. En su poema «Claro Escuro», superponiendo la idea del juego a la del arte de la poesía, Garci Sánchez presenta su lamentación misma como su deporte, en el que incurre una y otra vez por culpa de la amada que había sido mala con él:

[11] Dutton Corpus, [ID128] MN15-14(3v) (4, 4x8), http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=MN&sms=65&item=9&entry=ID0128&view=come (consultado 18-XI-2018).

[12] Parrilla, Carmen: «Garci Sánchez de Badajoz y la propulsión del Cancionero General», *Letras*, 65-66, 2012, http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/garci-sanchez-badajoz-propulsion-cancionero.pdf (consultado 11-V-2019), p. 68.

[13] *Ibid.*, p. 70.

Traxome colmado el cuerno
del uenino chino copia
por que no tuuiese ynopia
de las penas del ynfierno
Que si busco por deporte
de penarme en nueuo estilo
habre de cortar el hilo
antes que Atropos le corte.
Y si en esto el bien se alcança
yo tan mi enemigo siendo
mas quiero biuir muriendo
por tomar de mi uengança
E pues no puede crecer
mi dolor ni estar mas firme
quiero un rato maldezirme
pues mas no puedo hazer. (vv. 17-32)[14]

Entre los egregios poetas representativos del Prerrenacimiento español y la poesía cortesana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458), claro anticipo del tipo ideal de cortesano que primaría en el siglo XVI, conjugando las actividades guerreras con las políticas, el cultivo de la poesía, el estudio de los clásicos y las maneras elegantes, nos remite en unas cuantas estrofas de su conocidísima *Comedieta de Ponza*, —que se pueden leer a continuación—, el significado del deporte como indicativo de la vida de palacio, con sus tertulias literarias y lecturas de historias en el ambiente cortesano:

XLIII

De cómo la señora reina madre de los reyes recuenta a Joán Bocacio algunas señales que hobo del su infortunio

«Non pienses, poeta, que ciertas señales
e sueños diversos non me demostraron
los daños futuros e vinientes males
de la real casa segund que pasaron;

[14] Dutton Corpus, [ID0731]MN14-15(83-86), http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+ajaxtext.anv+ms=MN&sms=14&item=15&entry=ID0731&view=compare (consultado 18-X-2018).

que las tristes voces del búho sonaron
por todas las torres de nuestra morada,
do fue vista Iris, deesa indignada,
de quien terrescieron los que la miraron.

XLIV

»Así fatigada, turbada e cuidosa,
temiendo los fados e su poderío,
a una arboleda de frondes sombrosa,
la cual circundaba un fermoso río,
me fui por deporte, con grand atavío
de muchas señoras e dueñas notables;
e como entre aquellas hobiese de afables,
por dar cualque venia al ánimo mío,

XLV

»fablaban novelas e placientes cuentos,
e non olvidaban las antiguas gestas
do son contenidos los avenimientos
de Mares e Venus, de triunfos e fiestas;
allí las batallas eran manifiestas
de Troya e de Tebas, segund las cantaron
aquellos que Apolo se recomendaron
e dieron sus plumas a fablas honestas.[15]

Mosén Diego de Valera (1412-1488), diplomático y embajador ante Carlos VII de Francia y doncel de Enrique IV y buen conocedor de las cortes de Castilla y de las cortes europeas, es famoso por sus escritos didácticos, especialmente su *Doctrinal de Príncipes*, el *Tratado de Armas*, el *Espejo de verdadera nobleza* o su *Defensa de las virtuosas mujeres*, originada en *De las ilustres mujeres* de Giovanni Boccaccio.

A través de su doctrina promueve, entre otras virtudes, que el príncipe debe "amar la verdad e los que la siguen e aborrecer la mentira y los mentirosos"[16]. Al hilo de su doctrina, citamos en lo que sigue un fragmento del poema *Porque*, en el cual, al

[15] Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de: *Comedieta de Ponça. Sonetos al itálico modo*, edición de Maxim P. A. M. Kerkhof. Madrid: Cátedra, 1986, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/comedieta-de-ponza--0/html/ (consultado 21-X-2018).

[16] Scandellari, Simonetta: «Mosén Diego de Valera y los consejos a los príncipes», *Res publica*, 18 (2007), pp. 141-162, citamos p. 146.

satirizar la moral de la corte, emplea la idea del deporte como concepto sintético de toda una vida social cortesana:

Porque de moſen diego de ualera

porque tiene grand poder
quien non ſabe eſecutar
y porque ſe da lugar
a que ſiempre deſmedremos
y porque menos ualemos
Siempre ſerviendo mejor
y porque el buen amador
paſa pena deſauida
y porque tan mala uida
paſſamos en eſta corte
y porque tiene deporte
alguno que non mereſce
y porque ſiempre padeſce
el que dize la uerdat
y porqueſ oy la maldat
auida por ſotileza
y porque la gentileza
es agora deſtruyda
y porqueſ tanto cayda
la uirtud en nueſtra eſpaña
y porque tanto nos daña (vv. 19-39)[17]

Una sátira incluso más voraz es aquella donde *el deporte* es una palabra eufemística no sólo para la vida social cortesana, con todas las ventajas y poderes y beneficios que hemos visto anteriormente, sino directamente en el sentido de las relaciones sexuales con damas cortesanas o con prostitutas, según se recoge en unas cuantas estrofas de las *Coplas del Provincial*, atribuidas en la mitad del siglo XV a Alonso de Palencia (1465-1466), *Cronista del Infante Don Alonso, hermano del Rey Enrique IV de Castilla*, y que citamos a continuación:

[17] Dutton Corpus, [ID0166]RC1-151(152v-153v), http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+ajaxtext.anv+ms=RC&sms=1&item=151&entry=ID0166&view=compare (consultado 18-X-2018).

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 279-298

¿Qué buscais decid, Doña Ana,
En aquesta Real Audiencia?
Vengo à oir la sentencia
Del pleyto de Doña Juana.

Y entre tanto que se da,
Ándome por esta Corte,
Por mi placer y deporte,
Y ver si alguien me querrá.
(Coplas 120-121)

Vos, Doña Isabel de Estrada,
Declaradme sin contienda,
Pues teneis abierta tienda,
¿A cómo pagan de entrada?

Vaya Vuestra Reverencia
A Doña Ines Coronel,
Que se ha visto en el burdel
De la ciudad de Valencia.

Á Patrona de gran fama,
Pues pasó vuestro deporte,
Idos ya de aquesta corte,
Que sois vieja para Dama.

Por cierto, Padre, sí hiciera,
Pues no cortan mis tixeras;
Pero sirvo de tercera
A hijas y compañeras.
(Coplas 108-111)

Es ya comun opinion,
Que Doña Ana de Guevara
Hace doblegar la vara
Al Alcalde Mondragon.

Y que tiene su deporte
Con Don Álvaro Pacheco:

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 279-298

Y en decirlo yo no peco,
Pues es público en la Corte.
(Coplas 144-145).[18]

Pasamos a un registro algo más sombrío y moralizante con un ejemplo de la creación poética del gran orador y poeta Gómez Manrique, señor de Villazopeque y Belbimbre, discípulo del Marqués de Santillana, cuyos poemas recoge don Rodrigo de Pimentel, Conde de Benavente, en el *Cancionero completo de Gómez Manrique* de finales del siglo XV (1456-1480). Las tres octavas que citamos más abajo dan voz a un diálogo alegórico en el cual se entabla la reprimenda de la Razón al vicio de la Pereza:

Torna la razón contra la pereza.
De los vellacos mansión,
aluergue de los tacaños,
causa de terribles daños,
de guerreros confusión,
camino de perdición
para munchos religiosos,
ca non quiere perezosos
la perfeta religión.

En tus viçios desdonados
el mesmo fallo deporte
que tienen en la vil corte
los puercos ençenagados.
Por ti, fyn de los pecados,
almas, onrras e faziendas
destruyen los que a sabiendas
fazen pies de los costados.[19]

[18] Palencia, Alfonso de: *El Provincial*. Salazar, Advert.s Hist.s fol. 157. (1668), http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-provincial--0/html/fefc1246-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm (consultado 18-XI-2018).

[19] *Cancionero castellano de París* (PN5). BNP Esp. 227, en: Maguire, Fiona, Hispanic Seminary of Medieval Studies (Madison), 1995, fol. 247v, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE). *Corpus diacrónico del español*, http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll?visualizar?tipo1=5&tipo2=0&iniItem=0&ordenar1=0&ordenar2=0&FID=190519\009\C000O190520190938380 70.1020.1016&desc={B}+{I}+Torna+la+razon+contra+la+pereza{|I},+en+todos+los+me

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 279-298

o

Reprueua los deleytes e conpara

Que quien deleytes procura,
aquellos cuydando ser
el soberano plazer,
pública faze locura;
qu'el deporte que más dura
en esta vida mezquina
se podreçe tan aýna
como mançana madura.[20]

El máximo nivel de amargura para con la vida pasajera de la juventud y sus artes y deportes cortesanos lo encontramos, sin embargo, en las poesías de Cristóbal de Castillejo, quien asocia los tratos de la corte con la edad ligera y las conversaciones que corrompen con la mala cortesía, todo lo cual determina al yo poético, que se acerca ya a la vejez, a alejarse de la corte, cuya profesión ya no le incumbe:

I

Cuatro suertes hay de gente
A quien esta profesión
De palacio se consiente
Por diferente razón:
Los primeros
Son nobles y caballeros,
Y otros mancebos de corte,
Que allí gastan sus dineros
Por su placer y deporte,
Por hallar
Conversación y lugar
Conforme a sus exercicios,
Con libertad de gozar
De sus virtudes y oficios
Y deseos,

dios,+en+{I}CORDE+{|I}+{|B}{BR}&tamVen=1&marcas=0#acierto0 (consultado 19-V-2019).

[20] Gómez Manrique: *Cancionero,* ed. de Francisco Vidal González. Madrid: Cátedra, 2003, p. 538.

Galas y trajes y arreos,
Dançcas, juegos y primores,
Fiestas, justas y torneos,
Y regocijos de amores,
En que emplean
Sus tiempos, y se pasean
Por las cortes muy polidos,
Y las adornan y arrean
Como al cuerpo los vestidos.[21]

II

Glosa

Y tomando este consejo,
Yo mismo me digo a mí:
Pues te vas haciendo viejo,
Tiempo es ya, Castillejo,
Tiempo es de andar de aquí.
Sirviendo, como debía,
Acabé la juventud;
Y siguiendo esta porfía,
Voy perdiendo cada día
Las fuerças y la salud.
Los días me son mayores
De lo que puedo sufrir,
Y las noches muy peores:
Que me crecen los dolores
Y se me acorta el dormir.
Pasada la mocedad
Y el calor de su deporte,
Es muy grande ceguedad
Seguir sin prosperidad
Los trabajos de la corte;
Ni ya por sus glorias vanas
Me doy un maravedí
Cuando miro a las mañanas
Que me nacen muchas canas
Y arrugas otro que sí.

[21] Castillejo, Cristóbal de: *Aula de cortesanos*, ed. de Jesús Domínguez Bordona. Madrid: La Lectura, [1547]1928, pp. 115-116.

En fin, yo me siento tal,
Si no se muda fortuna,
Que a trueque del hospital
Daré la casa real,
Pues no tengo otra ninguna.[22]

En la octava estrofa del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena encontramos el antiguo tema de la *fortuna labilis*, desarrollado sobre la alegoría del deporte cortesano como índice de la inconstancia:

La orden del cielo exemplo te sea:
guarda la mucha constançia del Norte;
mira el Trión, que ha por deporte
ser inconstante, que siempre rodea;
e las siete Pleyas que Atlas otea,
que juntas parescen en muy chica suma,
siempre se asconden venida la bruma;
cada qual guarde qualquier ley que sea.[23]

Hemos dejado para el final un fragmento de la creación del poeta canario Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610) de quien se considera que influyó decisivamente en la formación de Luis de Góngora[24]:

Donde hay de cosas varias ornamento,
Personajes y damas y deporte,
Habilidades, música, poesía,
Decimos luego que es allí la corte;
Y porque en corte está el comedimiento,
Lo que es comedimiento es cortesía.[25]

[22] Castillejo, Cristóbal de: *Poesías*, ed. de Jesús Domínguez Bordona. Madrid: La Lectura, 1927-1928, pp. 19-20.

[23] Mena, Juan de: *Laberinto de Fortuna*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/laberinto-de-fortuna--0/html/fedd608a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0_ (consultado 11-V-2019).

[24] Micó, José María: «Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la Canción esdrújula», *Criticón*, 49 (1990), p. 24.

[25] Cairasco de Figueroa, Bartolomé: *Obra poética*, ed. de Adolfo de Castro. Madrid: Biblioteca de autores españoles, 1857, pp. 460-461.

Cairasco de Figueroa define, a finales del siglo XVI, el ambiente cortesano en su totalidad, dentro del cual los deportes permanecen como actividad *sine qua non*, desde una perspectiva ya un tanto alejada y nostálgica, en la que el comedimiento es la actitud cortés por excelencia, indicativa de la *urbanitas* y la moderación.

En conclusión, la idea de los juegos y deportes como parte integrante del quehacer diario de la corte, casi siempre asociados en los textos del quinientos y seiscientos con las artes, es, por lo tanto, no solamente un sujeto digno de constituir uno de los temas de la poesía, sino que se convierte en una materia lo suficientemente rica como para dar a luz un nutrido número de metáforas con vistas a cubrir significados tan variados como la vida cortesana misma. De ahí que los juegos cumplan efectivamente con una importante función social en la cultura castellana medieval y renacentista que no deja de verse actualizada en las más conocidas creaciones poéticas de la época.

BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/ (consultado 11-V-2019).

Cairasco de Figueroa, Bartolomé: *Obra poética*, ed. de Adolfo de Castro. Madrid: Biblioteca de autores españoles, 1857.

Cancionero castellano de París (PN5). BNP Esp. 227, en: Maguire, Fiona, Hispanic Seminary of Medieval Studies (Madison), 1995, fol. 247v, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE). Corpus diacrónico del español, http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll?visualizar?tipo1=5&tipo2=0&iniItem=0&ordenar1=0&ordenar2=0&FID=190519\009\C000O19052019093838070.1020.1016&desc={B}+{I}+Torna+la+razon+contra+la+pereza{|I},+en+todos+los+medios,+en+{I}CORDE+{|I}+{|B}{BR}&tamVen=1&marcas=0#acierto0 (consultado 19-V-2019).

Castillejo, Cristóbal de: *Aula de cortesanos*, ed. de Jesús Domínguez Bordona. Madrid: La Lectura, [1547] 1928.

– *Poesías*, ed. de Jesús Domínguez Bordona. Madrid: La Lectura, 1927-1928.

Checa Fajardo, Plácido/ Merino Díaz, Luisa María: *Deporte y literatura*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994.

Dutton Corpus: *Cancioneros,* http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/ (consultado 11-V-2019).

Huizinga, Johan: *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. Madrid: Univers, 1977 [1938].

Libro de Apolonio, ed. de Dolores Corbella. Madrid: Cátedra, 1999.

Manrique, Gómez: *Cancionero,* ed. de Francisco Vidal González. Madrid: Cátedra, 2003.

Mena, Juan de: *Laberinto de Fortuna*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/laberinto-de-fortuna--0/html/fedd608a-82b1-11df-acc7002185ce6064_4.html#I_0_ (consultado 11-V-2019).

Micó, José María: «Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la Canción esdrújula», *Criticón*, 49 (1990), pp. 21-30.

Sánchez de Arévalo, Rodrigo: *Vergel de príncipes,* en: Uhagón, Francisco Rafael de: *Tratados y ensayos*. Madrid: Editorial Viuda e hijos de Tello, 1900.

Palencia, Alfonso de: *El Provincial*. Salazar, Advert.s Hist.s fol. 157 (1668), http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-provincial--0/html/fefc1246-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm (consultado 18-XI-2018).

Parrilla, Carmen: «Garci Sánchez de Badajoz y la propulsión del *Cancionero General*», *Letras,* 65-66 (2012), http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/garci-sanchez-badajoz-propulsion-can cione ro.pdf (consultado 11-V-2019).

Rábade Obradó, María del Pilar: «La educación del príncipe en el siglo XV: del *Vergel de los príncipes* al *Diálogo sobre la educación del príncipe Don Juan*», *Res publica*, 18 (2007), pp. 163-178.

Real Academia Española: Banco de datos (CORDE). *Corpus diacrónico del español.* http://www.rae.es (consultado 19-V-2019).

Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de: *Comedieta de Ponça. Sonetos al itálico modo*, edición de Maxim P. A. M. Kerkhof, Madrid, Cátedra, 1986, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/comedieta-de-ponza--0/html/ (consultado 21-X-2018).

Scandellari, Simonetta: «Mosén Diego de Valera y los consejos a los príncipes», *Res publica,* 18 (2007), pp. 141-162.

Vives, Luis: *Tratado del alma*. Madrid: Espasa Calpe, [1538] 1957.

"Lo épico y lo lírico mezclado": unas calas en la poesía de la Generación del 27 y fútbol

Roberta Alviti

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale
Italia

Resumen: El deporte y la literatura gozan de una relación amable y fecunda; el fútbol en particular es el deporte que más ha llamado la atención de nombres importantes de la literatura. El año pasado, gracias a Twitter, se dio a conocer la noticia de que un chico leonés de 2° de Bachillerato, que no conseguía aprenderse los nombres de los poetas de la Generación del 27, utilizó su mayor afición, el fútbol, para memorizarlos todos. La idea del chico no fue baladí: de hecho, los poetas, entre los que podemos destacar algunos de los más importantes del grupo del 27 y de la primera mitad del siglo XX, como Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Gabriel Celaya, eran muy aficionados al fútbol. En el artículo, intentaremos abordar las contribuciones de los poetas mencionados, subrayando sus distintas peculiaridades, perspectivas y registros expresivos.

Palabras clave: Fútbol, poesía, Rafael Alberti, Gabriel Celaya, Gerardo Diego.

"The Mix of Epic and Lyric": Some Samples of the *Generación del 27*'s Poetry and Football

Abstract: Sport and literature have a friendly and fruitful relationship; particularly football is the sport that has most attracted the attention of important names in literature. Last year, thanks to Twitter, the idea of a young Spanish student, who could not learn the names of the poets of the *Generación del 27*, was spread: he used his biggest hobby, football, to memorize them all. The kid's idea was not trivial: in fact, some poets loved football very much, and among these, we can highlight some of the most important names of Spanish poetry of the first half of the 20th century, such as Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, and Gabriel Celaya. In this article, we will focus on the contributions of the above mentioned poets, underlying their peculiarities, perspectives and stylistic registers.

Keywords: Football, poetry, Rafael Alberti, Gabriel Celaya, Gerardo Diego.

PREMISA

El deporte y la literatura gozan de una relación amable y fructífera; el fútbol en particular es el deporte que más ha llamado la atención de nombres importantes de la literatura. Por lo que se refiere al ámbito italiano, baste sólo con citar el ensayo de Pier Paolo Pasolini, «Il calcio è un linguaggio con i suoi poeti e prosatori»:

> Il football è un sistema di segni, cioè un linguaggio. Esso ha tutte le caratteristiche fondamentali del linguaggio per eccellenza, quello che noi ci poniamo subito come termine di confronto, ossia il linguaggio scritto-parlato.
>
> Infatti le "parole" del linguaggio del calcio si formano esattamente come le parole del linguaggio scritto-parlato. Ora, come si formano queste ultime? Esse si formano attraverso la cosiddetta "doppia articolazione" ossia attraverso le infinite combinazioni dei "fonemi": che sono, in italiano, le 21 lettere dell'alfabeto.
>
> I "fonemi" sono dunque le "unità minime" della lingua scritto-parlata. Vogliamo divertirci a definire l'unità minima della lingua del calcio? Ecco: "Un uomo che usa i piedi per calciare un pallone" è tale unità minima: tale "podema" (se vogliamo continuare a divertirci). Le infinite possibilità di combinazione dei "podemi" formano le "parole calcistiche"; e l'insieme delle "parole calcistiche" forma un discorso, regolato da vere e proprie norme sintattiche.
>
> I "podemi" sono ventidue (circa, dunque, come i fonemi); le "parole calcistiche" sono potenzialmente infinite, perché infinite sono le possibilità di combinazione dei "podemi" (ossia, in pratica, dei passaggi del pallone tra giocatore e giocatore); la sintassi si esprime nella "partita", che è un vero e proprio discorso drammatico.
>
> *I migliori dribblatori del mondo*. I cifratori di questo linguaggio sono i giocatori, noi, sugli spalti, siamo i decifratori: in comune dunque possediamo un codice.
>
> Chi non conosce il codice del calcio non capisce il "significato" delle sue parole (i passaggi) né il senso del suo discorso (un insieme di passaggi).
>
> […] Ci può essere un calcio come linguaggio fondamentalmente prosastico e un calcio come linguaggio fondamentalmente poetico.
>
> Per spiegarmi, darò —anticipando le conclusioni— alcuni esempi: Bulgarelli gioca un calcio in prosa: egli è un "prosatore realista"; Riva gioca un calcio in poesia: egli è un "poeta realista".

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

Corso gioca un calcio in poesia: ma non è un "poeta realista": è un poeta un po' *maudit*, extravagante.

Rivera gioca un calcio in prosa: ma la sua è una prosa poetica, da "elzeviro".

Anche Mazzola è un elzevirista, che potrebbe scrivere sul "Corriere della Sera": ma è più poeta di Rivera; ogni tanto egli interrompe la prosa, e inventa lì per lì due versi folgoranti.

[…] Ci sono nel calcio dei momenti esclusivamente poetici: si tratta dei momenti del "goal". Ogni goal è sempre un'invenzione, è sempre una sovversione del codice: ogni goal è ineluttabilità, folgorazione, stupore, irreversibilità. Proprio come la parola poetica. Il capocannoniere di un campionato è sempre il miglior poeta dell'anno. […] Anche il "dribbling" è di per sé poetico (anche se non "sempre" come l'azione del goal). Infatti il sogno di ogni giocatore (condiviso da ogni spettatore) è partire da metà campo, dribblare tutti e segnare. Se, entro i limiti consentiti, si può immaginate nel calcio una cosa sublime, è proprio questa. Ma non succede mai. È un sogno.

[...] Chi sono i migliori "dribblatori" del mondo e i migliori facitori di goal? I brasiliani. Dunque il loro calcio è un calcio di poesia: ed esso è infatti tutto impostato sul dribbling e sul goal.

Il catenaccio e la triangolazione (che Brera chiama geometria) è un calcio di prosa: esso è infatti basato sulla sintassi, ossia sul gioco collettivo e organizzato: cioè sull'esecuzione ragionata del codice. Il suo solo momento poetico è il contropiede, con l'annesso "goal" (che, come abbiamo visto, non può che essere poetico). Insomma, il momento poetico del calcio sembra essere (come sempre) il momento individualistico (dribbling e goal; o passaggio ispirato). Il calcio in prosa è quello del cosiddetto sistema (il calcio europeo): il suo schema è il seguente: catenaccio --> triangolazioni --> conclusioni

Il "goal" in questo schema, è affidato alla "conclusione", possibilmente di un "poeta realistico" come Riva, ma deve derivare da una organizzazione di gioco collettivo, fondato da una serie di passaggi "geometrici" eseguiti secondo le regole del codice (Rivera in questo è perfetto: a Brera non piace perché si tratta di una perfezione un po' estetizzante, e non realistica, come nei centrocampisti inglesi o tedeschi). Il calcio in poesia è quello del calcio latino-americano: il suo schema è il seguente: discese concentriche --> conclusioni

Schema che per essere realizzato deve richiedere una capacità mostruosa di dribblare (cosa che in Europa è snobbata in nome della "prosa collettiva"): e il goal può essere inventato da chiunque e da

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

> qualunque posizione. Se dribbling e goal sono i momenti individualistici poetici del calcio, ecco quindi che il calcio brasiliano è un calcio di poesia. Senza far distinzione di valore, ma in senso puramente tecnico, in Messico è stata la prosa estetizzante italiana a essere battuta dalla poesia brasiliana.[1]

En 2017, gracias a Twitter, se dio a conocer la noticia de que Alberto, un chico leonés de 2° de Bachillerato, que no conseguía aprenderse los nombres de los poetas de la Generación del 27, aprovechó su mayor afición para memorizarlos. El joven estudió una formación basándose en los poetas: se trataba de un singular 4-3-1-2 con Domenchina de portero, defensas como Federico García Lorca, mediocentros como Dámaso Alonso y Alberti y como atacantes nada menos que Jorge Guillén y Pedro Salinas. Finalmente, Alberto consiguió retener los nombres de los poetas del 27.

[1] Pasolini, Pier Paolo: «Il calcio è un linguaggio con i suoi poeti e prosatori», *Il Giorno* (3-III-1971), p. 7.

Algunos autores, entre los que podemos destacar a Rafael Alberti con su «Oda a Platko» o Miguel Hernández con su poema «Elegía al guardameta», muestran de manera meridiana cómo el deporte rey en España en el siglo XX ha sido tema de interés también en la literatura.

El primer poema del que vamos a hablar es «Oda a Platko», de Rafael Alberti; el contexto temporal en el cual se enmarca el poema de Alberti se caracteriza por la importante presencia del fútbol en la sociedad española. Si nos remontamos a unas décadas antes de la creación del poema de Alberti, podemos ver cómo llegó el fútbol a España. Esto sucedió a través de empleados y técnicos británicos Los primeros lugares donde se practicó el fútbol en España fueron Bilbao, Río Tinto y Gibraltar, y los primeros clubes de fútbol europeos se fundaron en localidades marítimas: El Huelva Recreation Club (1878), el Bilbao (1898), el Palamós (1898) y el Barcelona (1899) son los primeros clubes de fútbol de España. A partir de 1892, se encuentran noticias de partidos jugados en Barcelona por equipos del Club de Regatas. Según apuntan Ricco y Nomedeu, "[d]esde sus comienzos, el fútbol se convirtió en un fenómeno de masas ya que adquirió una gran repercusión mediática y atrajo a un gran número de público a los partidos"[2]. Sin embargo, hay que señalar que muchos autores de izquierdas no manifestaron interés hacia el fútbol, ya que el sistema cultural franquista se sirvió de este deporte como instrumento para cautivar las simpatías del pueblo. A pesar de ello, algunos intelectuales mostraron una destacada afición por el fútbol. Entre ellos, descuellan nombres como el de Dámaso Alonso, jugador de fútbol y seguidor del Real Madrid; el de Miguel Hernández y Miguel Delibes, que jugaron como extremo y portero, respectivamente, en equipos no profesionales. También podemos destacar a José María de Cossío, que formó parte de una tertulia futbolística, y Gabriel Celaya, seguidor de la Real Sociedad y recordado aquí por un poema dedicado a un partido de fútbol.

En el poema de Alberti, al igual que en el de Hernández, los protagonistas son dos porteros, a los que los poetas reservan un tratamiento épico. Ambos jugadores se convierten en ejemplos de abnegación y altos valores morales. Viene muy a propósito una frase de Albert Camus, quien había sido un prometedor

[2] Véase Jordi Finestres/ Salvador Jiménez: *Història dels clubs de futbol*. Valencia: Edicions del País Valencià, 1999, p. 319.

guardameta: "Ce que je sais de la morale, c'est au football que je le dois"[3].

Alberti y Hernández cantan las hazañas heroicas de dos porteros; en el caso de Lolo, protagonista de ficción de la «Elegía al Guardameta», lo heroico desemboca en lo dramático: Hernández, con tonos épicos y lenguaje barroco, glosa el fallecimiento de Lolo, tras golpearse la cabeza contra el poste de la portería. Para volver al campo de lo real, el poeta sevillano José Luis Núñez puso en versos la muerte de Martínez, centrocampista del Atlético de Madrid, que falleció en un hospital, tras entrar en coma en la disputa de un balón aéreo con un contrario. Estos tres personajes, reales y de ficción, Platko, Lolo y Martínez, se han convertido en figuras emblemáticas de la poesía española de tema deportivo. En las siguientes páginas intentaremos ofrecer dos perspectivas distintas a partir de lo que dos poetas diferentes contaron sobre el mismo partido: Rafael Alberti, con su «Oda a Platko», y Gabriel Celaya, que no forma parte *stricto sensu* de la Generación del 27, pero cuya «Contraoda del poeta de la Real Sociedad», retoma el asunto de la oda albertiana; finalmente nos centraremos en el poema «El balón de fútbol» de Gerardo Diego.

La «Oda a Platko»: circustancias de la composición

En mayo de 2018 se cumplieron noventa y un años de un acontecimiento que hizo verter ríos de de tinta, tanto en el ámbito deportivo como en el literario: el 20 de mayo de 1928. Rafael Alberti por aquel entonces se hospedaba en la casona de Tudanca de José María de Cossío, donde encontró la tranquilidad necesaria para trabajar en *Sobre los ángeles*, que se publicó en 1929. Alberti participó con Cossío en diversas actividades y con él presenció algunos espectáculos; en una ocasión incluso los acompañó Gerardo Diego, que había terminado el curso en el Instituto Jovellanos. Los tres, todos muy aficionados al fútbol, asistieron además, a la final de la Copa de España, que se jugó el 29 de junio de 1928 en El Sardinero de Santander. Es más: el día 30 de junio Alberti acompañó a Diego a Madrid y desde allí hasta Barcelona, donde el poeta de *Alondra de Verdad* se

[3] "Vraiment, le peu de morale que je sais, je l'ai appris sur les terrains de football et les scènes de théâtre qui resteront mes vraies universités". Camus, Albert: «Pourquoi je fais du théatre?», *Oeuvres complètes,* vol. IV: *1957-1959. Paris: NRF, 2008 (Bibliothèque de la Pléiade, núm. 549), 12-V-1959,*, p. 1724.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

embarcó para emprender un largo viaje a Argentina y Uruguay. La casualidad quiso que en el mismo barco viajasen el equipo del Barcelona y el mismísimo Carlos Gardel[4].

Pero, por lo que se refiere al origen de la «Oda a Platko», hay que retroceder cerca de un mes. Alberti acompañó a Cossío a un partido de fútbol en el estadio de El Sardinero. Los equipos que iban a enfrentarse eran la Real Sociedad de San Sebastián y el Fútbol Club Barcelona, en uno de los dos partidos de la final de la Copa de España. El equipo barcelonés se presentaba como el campeón de Cataluña, mientras que los *realistas* exhibían el título de subcampeones de Guipúzcoa. Tenían que jugarse tres partidos para que uno de los dos equipos pudiera lucir el título de campeón. El primer partido se jugó el 20 de mayo y acabó con empate a uno tras la prórroga. Dos días más tarde, el resultado fue el mismo. En ambos casos, los diarios destacaron la dureza del juego. El tercero y decisivo partido tuvo lugar el 29 de junio. Finalmente, el equipo azulgrana acabó victorioso gracias a los goles de Samitier, Arocha y Sastre. Zaldúa, gracias a un penalti, marcó el único gol para los *txuriurdin.* Durante el primero de los partidos, el portero húngaro del Barcelona, Ferenc Platko, salvó la portería azulgrana de un

[4] Diego, Gerardo/ Cossío, José María de: *Epistolario*. *Nuevas claves de la Generación del '27*. Prólogo de Elena Diego, ed. de Rafael Gómez de Tudanca. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares/ Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 174-176.

gol que parecía inevitable. Durante la acción, el delantero vasco Cholín le dio una patada en la cara. Tras el golpe, Platko tuvo que abandonar el terreno del juego con la cara completamente ensangrentada. Sin embargo, volvió a entrar con un ostentoso vendaje. Pero, no pudo jugar en la final que se disputaría dos días después.

Éste es el relato del periódico *Sport Cantabria*:

> Cuando la Real estaba achuchando la portería catalana, su delantero centro Cholin, en una posición envidiable, avanzó hasta la portería. Cuando el gol parecía inevitable, el guardameta Platko realizó una gran estirada y se arrojó sobre el pie del jugador donostiarra conteniendo así el tiro, pero a cambio de recibir en la cabeza el golpe destinado al balón. La patada fue brutal, Platko quedó conmocionado y tuvieron que retirarle del campo para aplicarle 6 puntos de sutura en la herida ensangrentada.[5]

La acción protagonizada por Platko y el resto del partido impresionaron fuertemente al veinteañero Alberti. Éstas son las palabras que escribió tras el partido, que pueden leerse en su libro de memorias:

> Un partido brutal, el Cantábrico al fondo, entre vascos y catalanes. Se jugaba al fútbol, pero también al nacionalismo. La violencia por parte de los vascos era inusitada. Platko, un gigantesco guardameta húngaro, defendía corno un toro el arco catalán. Hubo heridos, culatazos de la guardia civil y carreras del público. En un momento desesperado, Platko fue acometido tan furiosamente por los del Real [*sic*] que quedó ensangrentado, sin sentido, a pocos metros de su puesto, pero con el balón entre los brazos. En medio de ovaciones y gritos de protesta, fue levantado en hombros por los suyos y sacado del campo, cundiendo el desánimo entre sus filas al ser sustituido por otro. Mas, cuando el partido estaba tocando a su fin, apareció Platko de nuevo, vendada la cabeza, fuerte y hermoso, decidido a dejarse matar. La reacción del Barcelona fue instantánea. A los pocos segundos, el gol de la victoria penetró

[5] Citado en: *Copa del Rey 1928: la Copa de tres partidos* (s.f.), http://copadelrey.rfef.es/historia-del-campeonato-de-espana/1928-la-final-de-los-tres-partidos/ (consultado 2-V-2019).

> por el arco del Real [*sic*], que abandonó la cancha entre la ira de muchos y los desilusionados aplausos de sus partidarios.[6]

En una carta fechada en Tudanca el 24 de mayo de 1928, Alberti escribe a Diego:

> Querido Gerardo:
>
> Nos ha sido imposible durante estos intranquilos y violentísimos días copiarte nada.
>
> El 20 te perdiste el partido más heroico del mundo. Hubieras gritado, llorado y hasta perdido el conocimiento. No te digo más.[7]

Al final de la carta, aparecen unos renglones de mano de Cossío, que añade:

> Certifico lo del ajetreo y del partido. Magnífico. Los revisteros deportivos tan idiotas como los taurinos.
>
> Abrazos.
>
> Jose M[a].[8]

Al copiar dicha carta para su archivo Diego insertó una glosa:

> El partido fue inmortalizado por Alberti en su «Oda a Platko» entre la Real y el Barcelona. Un mes después presenciaría yo la 'última final' con el triunfo del 'Barsa' en vísperas de emprender él —el equipo— y yo viaje a Buenos Aires.[9]

Alberti, finalmente, quedó fascinado del espectáculo, de la talla épica del guardameta, del encanto del balón. Decidió, entonces, escribir un poema para él, la «Oda a Platko», mencionada *supra* en las palabras de Gerardo Diego, que probablemente representa el texto poético más hermoso que se haya escrito sobre el balompié. La oda albertiana hizo entrar las hazañas del "guardameta en el polvo" en la leyenda y en el imaginario popular.

---

[6] Alberti, Rafael: *La arboleda perdida*. Madrid: Bruguera, 1980, pp. 248-249.

[7] Diego, Gerardo. Prólogo a la edición de *Carmen. Revista chica de la poesía española y Lola. Amiga y suplemento de Carmen*. Madrid: Turner, 1977, p. 23.

[8] *Ibid*., p. 23.

[9] *Ibid*., p. 23.

La oda de Alberti, que está fechada a 20 de mayo de 1928, en Santander, se publicó el 21 de mayo en el diario *La voz de Cantabria*; en un segundo momento apareció por primera vez en el séptimo y último número de *Papel de Aleluya*, revista que editaron en Huelva, en 1927 y 1928, Fernando Villalón, Adriano del Valle y Rogelio Buendía. Este último número se imprimió precisamente en el mismo mes de mayo de 1928. En los siete números de esta publicación, se pueden detectar un gran número de alusiones literarias de carácter deportivo. Estas referencias que se encuentran tanto en *Papel de Aleluyas* como en *La Gaceta Literaria* son importantes puesto que éstas son revistas claves para la difusión de los textos de tema deportivo. El mismo Alberti colaboró con ambas revistas. A *Papel de Aleluyas* envió cinco poemas, que aparecen en los números dos, cuatro, seis y siete, y que acabarán formando parte de *El Alba del alhelí, Cal y canto y Sobre los ángeles*.

Platko que, dicho sea de paso, había sustituido al legendario arquero Ricardo Zamora en la portería del Fútbol Club Barcelona, se convirtió en una leyenda futbolística y en un personaje literario no sólo recogido en la obra de Alberti, sino también por Carlos Gardel, el cual, al igual que Alberti, presenció aquel partido de la final de Copa en Santander. Modificó la tercera estrofa de su tango «Patadura», donde introdujo el nombre de Platko[10].

[10] "Piantate de la cancha, dejále el puesto a otro / de puro patadura estás siempre en orsay / jamás canchás pelota, la ves de figurita // y no servís siquiera para patear un hand. / Querrás jugar de forward y ser como lo es *Piera* / pa'hacer lo que hace *Sastre* / de media cancha un gol / querer hacer goles al colosal *Zamora* / y ser, como lo es *Sami* el mago del balón. / Chichás a la pelota, // chinchás en el cariño / el corazón de *Platko* / te falta, che, chambón. / Pateando a la ventura, / no se consiguen goles, / con juego y picardía / se altera el marcador. // Piantáte de la cancha que hacés mala figura // con fauls y brusquedades te pueden lastimar. / Te falta tecnicismo, colgá los piparulos. / De linesman hay puesto, si es que querés jugar. / El juego no es pa'otarios, tenélo por seguro / hay que saber cortarse y ser buen shoteador / que el arco que cuida la dama de tus sueños, // mi shot de enamorado acaba de hacer gol… / Dejáte de aspamentos /vos no tenés más chance / ya ni tocás la pelota / la vas de puro aubol. / Te pasa así en el campo / de amor donde jugamos / mientras corrés la libre / te gano un corazón": https://picapicaweb.wordpress.com/2019/01/17/que-sucedio-despues-contraodapatadura-viii/ (consultado 30-IV-2019). Las cursivas son mías.

En la imagen que ponemos a continuación se ve a Gardel y el azulgrana Samitier, él mismo herido durante el partido visitando a Platko en el hospital.

LA «ODA A PLATKO»:

Nadie se olvida, Platko,
no, nadie, nadie, nadie,
oso rubio de Hungría.

Ni el mar,
que frente a ti saltaba sin poder defenderte.
Ni la lluvia. Ni el viento, que era el que más rugía.

Ni el mar ni el viento, Platko,
rubio Platko de sangre,
guardameta en el polvo,
pararrayos.

No, nadie, nadie, nadie.

Camisetas azules y blancas, sobre el aire,
camisetas reales,
contrarias, contra ti, volando y arrastrándote.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

Platko, Platko lejano,
rubio Platko tronchado,
tigre ardiendo en la yerba de otro país. ¡Tú, llave,
Platko, *tú, l*lave rota,
llave áurea caída ante el pórtico áureo!

No, nadie, nadie, nadie,
nadie se olvida, Platko.

Volvió su espalda el cielo.
Camisetas azules y granas flamearon,
apagadas, sin viento.
El mar, vueltos los ojos,
se tumbó y nada dijo.
Sangrando en los ojales,
sangrando por ti, Platko,
por tu sangre de Hungría,
sin tu sangre, tu impulso, tu parada, tu salto,
temieron las insignias.

No, nadie, Platko, nadie,
nadie, nadie se olvida.

Fue la vuelta del mar,
fueron
diez rápidas banderas
incendiadas, sin freno.
Fue la vuelta del viento.
La vuelta al corazón de la esperanza.
Fue la vuelta.

Azul heroico y grana,
mandó el aire en las venas.
Alas, alas celestes y blancas, rotas alas,
combatidas, sin plumas, encalaron la yerba.

Y el aire tuvo piernas,
tronco, brazos, cabeza.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

¡Y todo por ti, Platko,
rubio Platko de Hungría!

Y en tu honor, por tu vuelta,
porque volviste el pulso perdido a la pelea,
en el arco contrario el viento abrió una brecha.

Nadie, nadie se olvida.

El cielo, el mar, la lluvia lo recuerdan.
Las insignias.
Las doradas insignias, flores de los ojales,
cerradas, por ti abiertas.

No, nadie, nadie, nadie,
nadie se olvida, Platko.

Ni el final: tu salida,
oso rubio de sangre,
desmayada bandera en hombros por el campo.

¡Oh Platko, Platko, Platko,
tú, tan lejos de Hungría!

¿Qué mar hubiera sido capaz de no llorarte?

Nadie, nadie se olvida,
no, nadie, nadie, nadie.[11]

El término que el gaditano utiliza para designar su composición, *oda*, remite a un género que tradicionalmente se emplea para ilustrar actos de heroísmo, hazañas nobles o para alabar personajes que, por alguna empresa, merecen ser inmortalizados en unos versos. Por lo tanto, el poema dedicado a Platko encaja perfectamente con las características de la oda; desde el punto de vista métrico, en cambio, la oda no se distingue por tener un molde métrico fijo. Alberti, por aquel entonces, en plena fase vanguardista utiliza un conjunto de versos bastante pe-

[11] Utilizamos la versión que aparece en Gallego Morell, Antonio: *Literatura de tema deportivo*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1969, pp. 133-135.

culiar: 66 versos libres y sueltos, donde se combinan arte mayor y arte menor, engastando bisílabos, trisílabos, entre heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, alejandrinos y versículo. Este último es un verso libre, pero, en rigor esta denominación se emplea para los versos de arte menor, prefiriendo aplicar el término *versículo* al verso de arte mayor; el versículo, evidentemente, no rima y no tiene una extensión determinada. Gracias a esta característica el poeta puede componer con mayor libertad, sin tener que ajustarse a un molde métrica que encauce su creatividad[12]. Tampoco se puede detectar una estructura estrófica que se aproxime a la simetría: el poema, de hecho, cuenta con 16 coplas completamente irregulares en cuanto al número de los versos.

El poema empieza con una estrofa de 3 heptasílabos: "Nadie se olvida, Platko, / no, nadie, nadie, nadie, / oso rubio de Hungría", que se convierte en el protoestribillo que vehicula las ideas que se repetirán a lo largo del poema, o sea, que será imposible que alguien se olvide de él y, empleando el modo presente que tiene la función de eternizar el acto heroico del arquero, idea que se refuerza en el segundo verso donde se halla la triple repetición de "nadie", y la referencia a su robusto talle y a su exótico pelo rubio en el tercer verso. En la segunda estrofa, esta imposibilidad se extiende al elemento acuático: el mar, que lo asalta sin que él pueda defenderse, la lluvia; y al viento que azotaba: el verso tiene cierta función de estribillo. En la estrofa no hay verbo, quedando sobreentendido el "olvida" de la precedente. Lo mismo ocurre con la tercera estrofa que sigue dependiendo sintácticamente de la primera. En el primero de los 5 versos se reúnen las imágenes del mar y del viento diseminadas en la segunda, haciendo hincapié en el nombre propio, que en los vv. 8-9 se convierte en "rubio Platko de sangre", "guardameta en el polvo", que parece la imagen anticlimática *par excellence*, convirtiéndose, acto seguido, en la figuración contraria, épica del v. 10, compuesto por una sola palabra, "pararrayos". La estrofa se cierra con un triple "nadie", precedido por "no", también desempeñando el papel de estribillo. La cuarta estrofa,

[12] El versículo se empleó en la lírica femenina del Romanticismo; se encuentran varios ejemplos en Gertrudis Gómez de Avellaneda y Rosalía de Castro, siendo, además, muy apreciado, por los poetas de las últimas generaciones a partir de la del '27 y, en particular, por Vicente Aleixandre, Almudena Guzmán, José-Miguel Ullán, Luis Rosales, José Ángel Valente y Jorge Luis. Véase tan sólo Valera Merino, Elena/ Moíno Sánchez, Pablo/ Jauralde Pou, Pablo: *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia Universidad, 2005, pp. 259-262.

igualmente, nominal, se presenta mucho más larga que las precedentes, contando con 10 versos: las imágenes visualizadas por el lector son las de las camisetas de la Real Sociedad ("camisetas reales", v. 13) de las que se exalta el elemento cromático: "camisetas azules y blancas", v. 12, que antes van flotando en el aire; y luego, se declaran "camisetas contrarias contra ti, volando y arrastrándote", v. 14. En los vv. 15-16, 18 se repite con énfasis el nombre del guardameta Platko: en el v. 15 es "lejano", en el sentido de "distante de su tierra"; en el v. 16 es "rubio Platko tronchado", donde se alude a la herida, pero también vuelve el cromatismo que se apreciaba en los versos anteriores con el adjetivo "rubio". En el verso siguiente, Platko se convierte en "tigre ardiendo en la yerba de otro país", v. 17, donde se apunta al carácter valeroso del guardameta, y otra vez a la lejanía de su país de origen. La frase que acabamos de citar se cierra, pero el verso no acaba. Hay una pausa fuerte, un punto y a continuación empieza una frase exclamativa que se extiende en el v. 17-18: "¡Tú, llave, / Platko, *tú l*lave rota, / llave áurea caída ante el pórtico áureo!". El portero se compara con una llave. Es una "llave rota", "llave áurea caída ante el pórtico áureo". La llave está rota, caída, sin embargo, se le atribuye un adjetivo que la embellece, "áurea", que se aplica también al pórtico, construyendo así un verso de tipo paralelístico. El color del oro es un color significativo dentro del ámbito deportivo por ser el color de la victoria, el color de la medalla del campeón. Por tanto, el oro representa en deporte el triunfo, la victoria.

Tras el acostumbrado estribillo, empieza una nueva estrofa, donde parece que los elementos naturales, personificados, participan en el accidente de Platko, pero sin fuerza, como las "Camisetas azules y granas" que flameaban, pero "apagadas, sin viento". Hasta las insignias temieron por él "sangrando en los ojales, / sangrando por ti, Platko, /por tu sangre de Hungría, / sin tu sangre, tu impulso, tu parada, tu salto", hasta las insignias tuvieron miedo. El refrán, repetido en una fórmula más sencilla, cierra la estrofa. A partir del verso 36 hasta el 47, sin ningún tipo de introducción se cuenta la vuelta al campo del Platko: los elementos naturales retoman fuerzas, volvió la esperanza y la carga de los barceloneses: "Azul heroico y grana, / mandó el aire en las venas"; mientras, por contraste, los donostiarras se convierten en "Alas, alas celestes y blancas, rotas alas, / combatidas, sin plumas", que "encalaron la yerba". Todo el campo se llena de los azulgranas: "Y el aire tuvo piernas, tronco, brazos, cabeza". Y el mérito lo tiene Platko: "rubio Platko de Hungría". No encontramos, por lo tanto, al final de la estrofa el

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

estribillo habitual. En la breve estrofa a continuación, se cuenta que, gracias a la vuelta de Platko, "en el arco contrario el viento abrió una brecha", es decir, el Barcelona consigue meter un gol a los donostiarras.

A continuación, el estribillo "Nadie, nadie se olvida" aparece aislado, no incorporado a ninguna estrofa. En la copla que comprende los vv. 62-66 se alcanza el punto más álgido de la oda: "El cielo, el mar, la lluvia lo recuerdan. / Las insignias. / Las doradas insignias, flores de los ojales, / cerradas, por ti abiertas". En esta copla se intercala el estribillo. En la penúltima estrofa, Platko es un "oso rubio de sangre, / desmayada bandera en hombros por el campo"; en los dos versos finales, Platko es "oso rubio de sangre, desmayada bandera en hombros por el campo". Herido sí, pero no rendido. Sella la oda una estrofa de 3 versos, dos de los cuales reproducen el ya obsesivo estribillo: "¿Qué mar hubiera sido capaz de no llorarte? / Nadie, nadie se olvida, /no, nadie, nadie, nadie".

La oda albertiana se caracteriza por una fuerte cohesión estructural: hay un protagonista único, Platko. Los otros jugadores casi no existen físicamente: se alude a ellos a través de la metonimia de las camisetas y sólo desempeñan el papel de figurantes cuya función es sólo la de exaltar la valentía y la talla épica del portero. Los elementos naturales a los que se alude con frecuencia no son sino el marco que participa empáticamente del despliegue de sus hazañas.

La presencia del estribillo, en sus distintas declinaciones, también garantiza una significativa cohesión desde el punto de vista métrico; en el nivel léxico se insiste mucho en la robustez del portero, al que se llama en dos ocasiones "oso": "oso rubio de Hungría" (v. 3), "oso rubio de sangre" (v. 68). También se insiste en la proveniencia de Platko; el topónimo "Hungría" aparece en el v. 3 que acabamos de citar y respectivamente en los vv. 28, 47 y 71: "por tu sangre de Hungría", "rubio Platko de Hungría", "tú tan lejos de Hungría".

Otro elemento muy importante es el cromático: aparecen los colores de ambas aficiones, el azul y grana del Barcelona y el azul y el blanco de la Real Sociedad, símbolos inexcusables en el texto albertiano. También aparece el color oro ("llave áurea caída ante el pórtico áureo", v. 18; "Las doradas insignias", v. 63) que es especialmente significativo dentro del ámbito depor-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

tivo: es el color de la victoria, de la medalla del campeón y representa el triunfo[13].

«Contraoda del poeta de la Real Sociedad»

Pero la historia no acabó así. Hay otro segmento menos conocido pero, quizás, más curioso, ya que contamos con una "contraoda" compuesta por otra prestigiosa pluma, Gabriel Celaya (1911-1999), guipuzcoano y apasionado seguidor de la Real Sociedad. Este texto, indudablemente, no posee la calidad literaria y estética del albertiano y en él destacan más las características de un hincha que las de un poeta. Pero, como se verá, la «Contraoda» de Celaya tiene un papel nada secundario y sirvió para reavivar la polémica, que aún tras unas décadas, no se había apagado.

Cuando Celaya se enteró de que Alberti había compuesto una oda en alabanza del guardameta húngaro y fue a comprar un ejemplar del periódico *La Voz de Cantabria*, vio que en la portada destacaba «Oda a Platko»; al leerla, probablemente su primer impulso fue el de escribir un poema que desmintiera la narración vista de la perspectiva albertiana; pero cambió de idea: la venganza hay que servirla fría. "Nadie se olvida" y Celaya tampoco se olvidaría. También había asistido al partido del 20 de mayo y había visto con sus propios ojos los goles de Mariscal y Samitier y el choque involuntario entre el arquero barcelonés y Cholín que había inspirado la oda. Celaya no pudo negar el valor de Platko al volver al campo con aquel vistoso vendaje; sin embargo, negaba rotundamente que el Barcelona hubiese conseguido empatar sólo gracias a sus paradas. En la «Oda» no encontró ninguna referencia a los penaltis no señalados a favor del Barça. "Nadie se olvida", había escrito Alberti. Celaya incluso recordaba los dos encuentros que los *txuri-urdin* habían jugado contra los culés en la fase de clasificación y que en Les Corts, la Real había sufrido una humillante derrota 4 a 1; sin embargo, en Atocha habían demostrado tener el mismo nivel que los azulgranas con un legendario 5 a 4. Tampoco olvidaba el segundo encuentro de aquella final: un desempate jugado dos días después, acabado una segunda vez con un empate,

[13] En esta página web pueden verse algunas imágenes del partido y la «Oda a Platko» recitada por el mismo Alberti, https://www.youtube.com/watch?v=exuu_tgMlvE (consultado 11-VI-2019).

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

con goles de Kiriki y Piera, y dos expulsados: Guzmán por parte de los catalanes y Cholín, de los donostiarras.

Cuando Celaya acabó de leer el texto de Alberti, todavía no se había jugado la final. El F.C. Barcelona tendría que esperar hasta el 29 de junio para saber si jugarían la final: de hecho, siete futbolistas *de la Real Sociedad* tenían que jugar en los JJ. OO. de Ámsterdam. Mientras que ninguno de los culés, por ser todos profesionales, había sido convocado. Tampoco de eso se hacía mención en la altisonante oda de Alberti.

El 25 de agosto de 1984, *El Diario Vasco* anunciaba que, en San Sebastián, se celebrarían jornadas de fútbol y fiesta, para conmemorar el 75° aniversario de la Real Sociedad. Por la mañana, se celebraría una misa en Santa María; a continuación se inauguraría la exposición fotográfica en el Museo de San Telmo, y se proyectaría una película que recogía los mejores momentos de la historia del club. Por la tarde, los donostiarras jugarían en Atocha un partido amistoso contra el Boca Juniors.

Presenciaron el acto directivos, exfutbolistas y periodistas. También acudió un anciano poeta con una melena canosa y rizada y una expresión apacible. Finalizada la proyección de la película, un miembro de la directiva de la Real Sociedad lo llamó. Algo avergonzado entre los aplausos, Gabriel Celaya subió al estrado. Una vez frente al micrófono, sacó del bolsillo un papel. Algo trepidante, casi cincuenta años después de aquella final de 1928, Celaya decidió que ya era hora de contestar a la oda de Rafael Alberti. Leyó la «Contraoda del poeta de la Real Sociedad»:

> Recuerdo que de niño, socio de la Real,
> desde la grada Norte, les veía jugar.
> Y siempre con apuros contra la Real Unión.
> ¡René Petit, Patricio, Gamborena, Emery!
> Nunca había manera de meterles gol.
> Ni Yurrita, ni Jauregui podían conseguirlo.
> Ni Izaguirre y Arrate defendernos al fin.
> Y recuerdo también nuestra triple derrota
> en aquellos partidos frente al Barcelona
> que si nos ganó, no fue gracias a Platko
> sino por diez penaltis claros que nos robaron.
> Camisolas azules y blancas volaban
> al aire, felices, como pájaros libres,
> asaltaban la meta defendida con furia

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

y nada pudo entonces toda la inteligencia
y el despliegue de los donostiarras
que luchaban entonces contra la rabia ciega
y el barro, y las patadas, y un árbitro comprado.
Todos lo recordamos y quizá más que tú,
mi querido Alberti, lo recuerdo yo,
porque estaba allí, porque vi lo que vi,
lo que tú has olvidado, pero nosotros siempre
recordamos: ganamos. En buena ley, ganamos
y hay algo que no cambian los falsos resultados.[14]

La «Contraoda» es una composición de versos largos, libres y sueltos; a primera vista destaca la diferencia con la «Oda»: mientras Alberti se había centrado en la figura del héroe solitario, Celaya ensalza al equipo, al conjunto. Ya en el *incipit* pone de relieve "la triple derrota / en aquellos partidos frente al Barcelona". Subraya que la victoria no dependió de Platko, sino de los diez penaltis que no se concedieron a la Real Sociedad ("diez penaltis claros que nos robaron" (v. 11)); cita las "Camisetas azules y blancas, sobre el aire, / camisetas reales / contrarias, contra ti, volando y arrastrándote", que se convierte en "Camisolas azules y blancas volaban / al aire, felices, como pájaros libres, / asaltaban la meta defendida con furia" (vv. 12-14); estos versos de Celaya invierten la perspectiva de Alberti que veía las camisetas donostiarras como aves de presa. Las camisetas de Celaya en cambio "volaban / al aire, felices, como pájaros libres", pero su "inteligencia" (v. 15) y su "despliegue" (v. 16) fueron inútiles: eran demasiado fuertes y hostiles "la rabia ciega" de los contrarios (v. 17) "y el barro, y las patadas, y un árbitro comprado". Celaya vuelve, contraponiéndolos, al tema del recuerdo y del olvido, dirigiéndose directamente al contrincante, el "querido Alberti" (v. 20). "Todos lo *recordamos* y quizá más que tú, / mi querido Alberti, lo *recuerdo* yo, / porque estaba allí, porque vi lo que vi, / lo que tú has *olvidado*, pero nosotros siempre / *recordamos*: ganamos" (vv. 19-23)[15]. Y lo afirma rotundamente desafiando la historia, los periódicos y los almanaques deportivos. La sintaxis divide bruscamente el verso 23 en dos mitades. Tras el punto empieza otra oración de tipo aseverativo que continúa, rematando el poema en v. 24: "En buena ley, ga-

[14] Utilizamos la versión que aparece en Celaya, Gabriel: *Poesías completas,* ed. de José Ángel Ascunce Arrieta. Madrid: Visor de Poesía, 2002, vol. II, p. 724.

[15] Las cursivas son mías.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

namos / y hay algo que no cambian los falsos resultados". Y el equipo, el conjunto cantado por Celaya se convierte en una cosa sola con su público, con sus hinchas.

Pero tampoco aquí acaba la historia: el 12 de junio de 1984 asistió a la presentación del libro *La Residencia de Estudiantes*, en Madrid. Junto a él se sentó Rafael Alberti, también invitado. Los dos estuvieron charlando un largo rato: de las amarguras de la vida, de aquellos maravillosos años que habían vivido en la *Resi* con grandes poetas que a la vez eran amigos, amigos que estaban allí con ellos sólo en espíritu. Quizás hablaron de aquel remoto partido jugado el 20 de mayo de 1928: lo cierto es que aquellos dos ancianos, algo desengañados, tenían muy poco en común con los dos jóvenes e ilusionados poetas que habían acudido al Sport de El Sardinero para ver el primer partido de la final del Campeonato de España, que ellos mismos habían contribuido a mitificar a golpe de odas.

Gabriel Celaya murió el 20 de abril de 1991. La tarde del día en que se celebró su funeral, se disputó un partido que Celaya no se hubiera perdido de ninguna manera, el derbi vasco: Athletic Bilbao-Real Sociedad. Fue una tarde triste y según se pudo leer en *El Diario Vasco*, al día siguiente "los equipos salieron juntos al terreno de juego luciendo los blanquiazules brazaletes negros en señal de duelo por la muerte de Gabriel Celaya". Los donostiarras no lograron rendirle un perfecto homenaje al poeta ganando el partido. Sin embargo, eso a Celaya no le hubiera importado. Lo que le importaba era su amor por la Real Sociedad: él mismo solía contar, soltándolo de manera anecdótica, que el padrino de su boda había sido Eduardo Chillida, que era no sólo un escultor de relevancia mundial, sino, por aquella temporada de 1943, portero de la Real Sociedad.

«El balón de fútbol»

Pensándolo bien el balón es sólo una esfera hecha de trozos de cuero cosidos, con una circunferencia de unos setenta centímetros. Pero, al parecer, no encierra sólo aire, sino también un desconocido componente mágico, que lo hace capaz de atraer, seducir, enamorar y hacer latir el corazón de millones de seres en cada parte del mundo. Y una frase que en ocasiones se atribuye a Borges, quien notoriamente detestaba el fútbol, reza: "*Cada vez que un chico patea* algo en una calle, allí empieza la historia del fútbol".

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

Unos hermosos versos del poeta galés Dylan Thomas vienen a cuento para hablar de fútbol con una perspectiva lírico-nostálgica: "The ball I threw while playing in the park / has not yet reached the ground"[16].

Tampoco ha terminado el partido en el que Gerardo Diego lanzó su balón de fútbol sobre los Arenales de Maliaño, un espacio surgido en Santander durante los primeros años del siglo XX. En 1906, Gerardo Diego ingresó en el Instituto General y Técnico de Santander, donde estudiará los seis años de bachillerato. Era el ambiente perfecto para jugar al fútbol, ancho y más asequible para quien llegaba del centro de la ciudad, en comparación con otros sitios como La Albericia o El Sardinero, donde, cuando llovía, el suelo arenoso no formaba charcos. Además, era un lugar público donde se podía acceder sin el permiso del Ayuntamiento, por ejemplo. Todo ello lo convirtió en los campos preferidos de los jóvenes aficionados santanderinos.

En aquella época aún no se había fundado el Racing Club de Santander, pero la mayoría de los chicos que más tarde serían los miembros fundadores del Racing, ya jugaban por allí, convirtiéndose de hecho, en los primeros futbolistas de la ciudad[17]. Es posible que entre aquellos jóvenes estuviera Gerardo Diego, quien dejó constancia en uno de sus poemas de aquel lugar de su infancia donde los equipos disputaban encuentros amateurs. Estamos hablando del poema «El balón de fútbol» incluido en la colección dedicada a sus recuerdos de niñez y juventud *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961).

Tener un balón, Dios mío.
Qué planeta de fortuna.
Vamos a los Arenales:
cinco hectáreas de desierto,
cuadro y recuadro del puerto.

Qué olor a Tabacalera.
—Suelta ya el balón, Incera.
—No somos once. —No importa.
Si no hay eleven hay seven.
Qué elegante es el inglés;

[16] Thomas, Dylan: «Should Lanterns Shine», en: *The Poems of Dylan Thomas*. New York: New Direction Books, vol. I., p. 136, vv. 18-19.

[17] A este propósito, véase Samperio Gómez, Raúl: «Los arenales de Maliaño, suelo de los primeros futbolistas», *Los cántabros*, VII (2006), pp. 63-68.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

decir sportman, team, back;
gritar goal, corner, penalty.
(Aún no se ha abierto el Royalty.)

—Marca tú la portería:
textos y guardarropía.
—Somos siete contra siete.
Un portero y un defensa,
dos medios, tres delanteros:
eso se llama la uve.
Y a jugar. Vale la carga.
Pero no la zancadilla.
Yo miedo nunca lo tuve.
(Una brecha en la espinilla.)

Ya se desinfla el balón.
Sopla tú fuerte la goma.
Ata ya el cuero marrón.
El de badana en colores
déjaselo a los menores
para botar con la mano.

—Mañana a la Magdalena
a jugar contra el "Piquío".
Y al "Plazuela", desafío.

Tener un balón, Dios mío.[18]

Gerardo Diego ofrece al lector su personalísimo canto al balón; no se trata de un poema épico a la manera de la oda albertiana, sino de unos versos embebidos de lirismo: se trata de 33 octosílabos, con una escansión rígidamente esticomítica, con unos pareados ocasionales, que reproduce un diálogo entre los jóvenes jugadores. El poema sabe a recuerdo, a nostalgia. Se espera con trepidación al jugador que llevaría la pelota. La voz poética no es unívoca: a veces transmite los pensamientos del "niño que lleva la pelota", mientras que otras veces parece dife-

[18] Utilizamos la versión que aparece en Diego, Gerardo: *Poesía completa*. Valencia-Santander: Editorial Pre-Textos-Fundación Gerardo Diego, 2017, vol. I, pp. 1098-1099.

rente e indistinta y no se consigue identificarla. En este sentido no ayuda el empleo (estilístico) muy parco de las marcas tipográficas que identifican el diálogo o el monólogo.

Los primeros dos versos parecen ser la reproducción de lo que le pasa por la cabeza a este último, al que uno se imagina llegando con el balón debajo del brazo, con una ligera sonrisa en la cara. Y poder jugar al fútbol, o al *balompié* como también se llamaba en aquel tiempo, es "un planeta de fortuna", la cumbre del gozo que se multiplicaba al repartirlo con otros chicos.

Y a continuación los chicos hablan y dicen que van precisamente a los Arenales, "cinco hectáreas de desierto, / cuadro y recuadro del puerto" (vv. 3-5). Se percibe el olor de Tabacalera (v. 6) que está por ahí cerca. Los chicos hablan, y dicen al que lleva el balon, Incera, que lo suelte (v. 7). Pero no son once y tendrán que organizar un partido de siete contra siete (vv. 8-9).

Y a partir del v. 9 empieza los anglicismos con los que Diego disemina el texto, exhibiéndolos de manera enfática: "Si no hay eleven hay seven. / Qué elegante es el inglés: / decir sportman, team, back; / gritar goal, corner, penalty. / (Aún no se ha abierto el Royalty.) (vv. 9-13). También se habla del "Royalty", famosa cafetería de Santander, probablemente para permitir la rima con "penalty". Uno está encargado de marcar la portería, con libros y probablemente mochilas y chaquetas dobladas. Hay que planear una estrategia que pueda aplicarse a un partido de siete contra siete: habrá un portero, un solo defensor, dos medios, tres delanteros. Es decir, que van a jugar con una formación en forma de "V". Ya es la hora de jugar. Está bien la carga, pero la zancadilla no. Y la voz poética que aflora de vez en cuando dice: "Yo miedo nunca lo tuve" (v. 22). Pero a alguien le dan una patada que le hiere en la espinilla.

La instancia poética no dice que el partido ha terminado, sino que "Ya se desinfla el balón. / Sopla tú fuerte la goma. / Ata ya el cuero marrón" (vv. 24-26). También se dice que el balón "de badana de colores" (v. 27) se puede dejar a lo más pequeños que pueden usarlo para jugar con las manos. Ya se piensa en el partido del día siguiente, "a la Magdalena" (v. 30), quizás una zona cerca del palacio homónimo, "contra el Piquío" (v. 31); mientras el desafío será con el "Plazuela" (v. 32). Se trataría de nombres de equipos compuestos por chicos de barrios distintos. El poema es circular: se cierra con el mismo verso con el que se ha abierto.

Hemos intentado ofrecer unas calas en algunos de los pocos textos poéticos de tema futbolístico en la Generación del 27; en dichos textos se aprecia lo que el Fénix habría llamado "lo épico

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 299-323

y lo lírico mezclado", destacando la faceta épica en el poema albertiano y la lírica en los versos de Diego. Y aun siendo el fútbol la cosa más importante entre las cosas no importantes, se nos olvida a menudo que es un juego. A la hora de rematar estas páginas no se puede pasar por alto que el fútbol se conecta con una imagen antigua, la del *homo ludens* estrictamente relacionada con la idea de juventud y el *topos* del *tempus fugit*.

A este propósito, viene a cuento un acontecimiento deportivo-antropológico muy reciente: el 28 de mayo de hace dos años, la ciudad de Roma vivió un día memorable: el adiós al fútbol del capitán del equipo romanista, Francesco Totti, un psicodrama colectivo y catártico. En su discurso de despedida, Totti hizo hincapié precisamente en la idea del juego y el *topos* del *tempus fugit*:

> Sapete qual era il mio giocattolo preferito? Il pallone! E lo è ancora ma a un certo punto della vita si diventa grandi. Così mi hanno detto e il tempo ha deciso. […] Oggi questo tempo mi ha bussato sulle spalle e mi ha detto: "Domani sarai grande", levati gli scarpini perché da oggi sei un uomo e non potrai sentire l'odore dell'erba così da vicino, il sole in faccia, l'adrenalina che ti consuma e la soddisfazione di esultare.

Y de manera, por cierto, más consciente, la asociación fútbol-*tempus fugit* aparece en un breve y memorable texto poético de Miguel d'Ors: "Lo dijeron Horacio y el Barroco: / cada hora nos va acercando un poco / más al negro cuchillo de la Parca. / ¿Qué es esta vida sino un breve sueño? / Hoy lo repite, a su manera, el Marca: / en junio se retira Butragueño"[19].

BIBLIOGRAFÍA

Alberti, Rafael: *La arboleda perdida*. Madrid: Bruguera, 1980.

Camus, Albert: «*Pourquoi je fais du théatre?», Oeuvres complètes, vol. IV: 1957-1959. Paris: NRF, 2008 (Bibliothèque de la Pléiade, núm. 549), 12-V-1959, p. 1724.*

Celaya, Gabriel: *Poesías completas*, ed. de José Ángel Ascunce Arrieta. Madrid: Visor de Poesía, 2002, vol. II.

[19] D'Ors, Miguel: «Tempus fugit», en: *Hacia otra luz más pura*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2003, p. 29.

Copa del Rey 1928: la Copa de tres partidos, http://copadelrey.rfef.es/historia-del-campeonato-de-espana/1928-la-final-de-los-tres-partidos/ (consultado 2-V-2019).

D'Ors, Miguel: «Tempus fugit», en: *Hacia otra luz más pura*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2003.

Diego, Gerardo: *Obras completas. Prosa*, ed. de Francisco Diez de Revenga. Madrid: Alfaguara, 1997.

— *Poesía completa*. Valencia/ Santander: Editorial Pre-Textos/ Fundación Gerardo Diego, 2017, vol. I.

— Prólogo a la edición de *Carmen. Revista chica de la poesía española y Lola. Amiga y suplemento de Carmen*. Madrid: Turner, 1977.

—/ Cossío, José Mará de: *Epistolario*. *Nuevas claves de la Generación del '27*. Prólogo de Elena Diego, ed. de Rafael Gómez de Tudanca. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares/ Fondo de Cultura Económica, 1996.

Finestres, Jordi/ Jiménez, Salvador: *Història dels clubs de futbol*. Valencia: Edicions del País Valencià, 1999.

Gallego Morell, Antonio: *Literatura de tema deportivo*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1969.

Pasolini, Pier Paolo: «Il calcio è un linguaggio con i suoi poeti e prosatori», *Il Giorno*, 3 de enero de 1971, p. 7.

Samperio Gómez, Raúl: «Los arenales de Maliaño, suelo de los primeros futbolistas», *Los cántabros*, VII (2006), pp. 63-68.

Thomas, Dylan: «Should Lanterns Shine», en: *The Poems of Dylan Thomas*. New York: New Direction Books, vol. I.

Valera Merino, Elena/ Moíno Sánchez, Pablo/ Jauralde Pou, Pablo: *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia Universidad, 2005.

Los sonidos del fútbol: deporte, prácticas sonoras y movilidad en Barreiro Novo, Brasil

Victor de Souza Soares

Universität Bern
Suiza

Resumen: El fútbol, la movilidad y las prácticas sonoras son elementos que se solapan en contextos de sociabilidad y entretenimiento en muchos colectivos humanos. En este artículo presento un breve estudio de caso etnográfico que relaciona aspectos de movilidad humana y sonoridad alrededor de la vivencia futbolística en Barreiro Novo, una pequeña comunidad rural de Brasil central. Teniendo en cuenta las consideraciones sobre sonido y espacio de Andrew Eisenberg, analizo el espacio deportivo, la comunidad, el sonido y la escucha con la problemática de la relacionalidad y de las prácticas corpóreas, las cuales integran un repertorio específico de sentido y conocimiento colectivamente compartido. Desde una concepción empírico-etnográfica, argumento que la *performance* musical local y la reproducción sonora estereofónica de la etapa futbolística de Barreiro Novo son recursos simultáneamente materiales, sensoriales y semióticos que moldean aspectos espaciales y organizacionales de aquel evento.

Palabras clave: Brasil central, movilidad humana, fútbol, prácticas sonoras.

The Sounds of Football: Sport, Sonic Practices and Mobility in *Barreiro Novo*, Brazil

Abstract: Football, mobility, and sonic practices are overlapping elements within specific contexts of sociability and entertainment among many human communities. In this article, I present a brief ethnographic case study, which relates aspects of human mobility and sound around the practice of football in Barreiro Novo, a tiny countryside community in central Brazil. Drawing on the ideas of sound and space by Andrew Eisenberg, I situate sport space, community, sound, and listening in relation to issues of relationality and of bodily practices, which integrate a specific repertoire of collectively shared meaning and knowledge. Based on an empiric-ethnographic notion, I argue that local musical performance and stereophonic sound reproduction within the football festival of Barreiro Novo constitute simultaneously material, sensory and semiotic resources, which determine both spatial and organizational aspects of this event.

Keywords: Central Brazil, human mobility, football, sonic practices.

PRELUDIO

Un viernes de mayo, yo estaba en *Serra das Araras*[1,2], un pequeño pueblo a los pies de la penillanura del mismo nombre, en el norte del Estado de Minas Gerais en Brasil. Era el "tiempo del frío", como los habitantes locales[3] llaman al seco invierno de su tierra. Mi investigación doctoral, conducida en la microrregión de *Januária* entre 2017 y 2018, me había llevado a acercarme a los *Pintados*, una de las familias más numerosas de Serra das Araras. Su curioso apodo, sustituto frecuente para su apellido entre la vecindad, provenía del hecho de que casi la totalidad de sus miembros sufría de vitíligo. Todos los componentes del numeroso clan de los Pintados habitaban en una misma calle y eran conocidos por su destreza musical. En las noches de calor, que eran corrientes en el pueblo durante casi todo el año, distintas generaciones de "los Pintados" se reunían delante de sus casas para charlar, contar historias, tocar instrumentos y cantar canciones de variados estilos y épocas. Algunos de los jóvenes se enorgullecían de su nuevo proyecto: una banda de *forró*, el género de música de baile más común en el Brasil rural. Apoyados por los familiares mayores, estaban decididos a recorrer el camino hacia el éxito artístico-profesional. Curiosamente, en vez de generar un estigma social, su condición genética se había convertido, a la vez que en una estrategia mercadotécnica, en una marca de orgullo identitario, teniendo en cuenta el nombre elegido para el grupo: *Os Manchinhas* ('Los Manchitas') *do Forró*.

---

[1] Los términos originales en portugués, inglés o latín han sido transcritos, en su primera mención, en *itálica.* Las traducciones de términos locales al castellano van entrecomilladas. Todas las traducciones, sea de material bibliográfico, sea de datos cualitativos obtenidos en el trabajo de campo, han sido realizadas por el autor. Los datos de campo han sido referenciados conforme su indexación en el archivo del autor.

[2] El topónimo *Serra das Araras* significa "Sierra de las guacamayas" en referencia a la abundancia de estas aves en aquella localidad en tiempos pasados. Archivo III.5, Notas de campo, p. 1.

[3] Algunos estudios académicos han denominado *geraizeiros* a las poblaciones de esta zona de Brasil. La antropóloga social Mônica Nogueira, por ejemplo, ha definido a los *geraizeiros* como una población tradicional rural que habita el bioma *cerrado* a lo largo de la Meseta Central brasileña. Este colectivo sociocultural ha sido caracterizado por un modelo bipartito de ocupación y exploración de la tierra, donde se distinguen las áreas de *grotas* ('valles') y *chapadas* ('penillanuras') (Nogueira 2017, Fonseca 2014). Como los grupos con quienes trabajé no se identifican con esta categoría, sino como *povo da roça* ('gente del campo'), preferí no asociarlos explícitamente a la categoría de *geraizeiros*.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 325-337

Aquel día, mis colaboradores me habían invitado a visitar *Barreiro Novo*, una comunidad rural "vecina" a Serra das Araras. En aquella localidad, iba a tener lugar una fase de su "Torneo Intercomunitario de Fútbol", donde los Manchinhas no sólo jugarían como miembros de su equipo familiar, sino que también presentarían su música en vivo. Se había contratado su participación artística por la Secretaría Municipal de Cultura y Deporte y este iba a ser su segundo concierto remunerado. Muy interesado en participar en dicho evento, acordé con ellos que yo llevaría a la "Vieja Pintada", como les gustaba llamar a su matriarca, y a otros de sus parientes en mi pequeño carro. Los jugadores-músicos serían conducidos a Barreiro Novo, junto con su equipamiento técnico de sonido, en la cajuela de uno de los pocos carros disponibles en la villa, propiedad de uno de los concejales del municipio.

El viaje se hizo largo. Poco a poco, me di cuenta de lo relativo que resulta el concepto de "vecindad", utilizado por los Pintados para referirse a un pueblo situado a más de cincuenta kilómetros de distancia de donde vivían. Durante la ruta, se notaba la dificultad con la que el carro cruzaba la arenosa tierra de la sabana centro-brasileña, localmente conocida como *cerrado*. A medida que íbamos bajando desde la carretera hacia los estrechos valles del Barreiro, iban apareciendo formaciones, que ellos llaman *veredas*. Típicas de esta zona de Brasil, las veredas son sub-ecosistemas marcados por la presencia endémica de la palmera *buriti* (*Mauritia flexuosa*) y por una elevada humedad, casi siempre manifiesta por la existencia de charcos o pequeñas corrientes[4].

De forma notoria, los permanentes accidentes hidráulicos en las veredas del Barreiro Novo se habían convertido en una excepción regional. Debido al sistema de monocultivo implantado a partir de los años setenta por las administraciones cívico-militares de Brasil, una parte considerable de la vegetación originaria del cerrado fue sustituida por plantaciones de eucalipto y soja[5]. Como consecuencia de estas prácticas de monocultivo, los

[4] Ribeiro, João Fernandes/ Walter, Berilo Morais: «Tipos de vegetação do bioma cerrado: vegetação savânica: vereda», *Embrapa*, 2007, http://www.agencia.cnptia.embrapa.br/Agencia16/AG01/arvore/AG01_65_911200585234.html (consultado 29-IX-2018).

[5] Fanzeres, Anna: *Temas conflituosos relacionados à expansão da base florestal plantada e definição de estratégias para minimização dos conflitos identificados: relatório final de consultoria*. Brasília: Ministério do Meio Ambiente, 2005, y Silva, Carlos Eduardo Mazzetto: «Os cerrados e a sustentabilidade: territorialidades

ríos, arroyos, charcos y veredas propias de este ecosistema se fueron enarenando y secando poco a poco[6]. Las numerosas comunidades rurales del Brasil central tienen cada vez más dificultad para encontrar agua. Aquellos que lo pueden pagar, contratan a empresas especializadas en la apertura de pozos artesanos. A los menos favorecidos no les queda otra cosa que recurrir a sus "santos de la lluvia"[7]. Afortunadamente, Barreiro Novo había sido recién incorporado a los dominios de un parque ecológico regional. Por esta razón, abundaban en la zona las corrientes típicas de las veredas, en directa proporción a las ganas de fútbol y música que tenían sus habitantes.

La práctica del fútbol ha crecido en el Brasil central, siendo una de las más importantes formas organizadas de sociabilidad y entretenimiento. Con ocasión de cualquiera de las fases de los torneos, los distintos equipos, sus respectivas hinchadas, invitados, artistas y pequeños comerciantes se trasladan en carros, caballos y motocicletas de un pueblo a otro. Allí se dan cita equipos y habitantes locales, preparados para disfrutar de un espectáculo multifacético compuesto de deporte, comida, bebida y música. Los torneos itinerantes de fútbol, rigurosamente seguidos de bailes nocturnos, forman un compendio festivo que congrega a comunidades vecinas y lejanas, posibilitando las negociaciones sociales de todo orden, incluso la articulación política, y manteniendo vivas las agendas culturales y religiosas, que van más allá del campo de la sociabilidad puramente humana. Con ocasión de estos encuentros deportivos, distintos grupos familiares y de afinidad se reúnen para sellar promesas colectivas en torno a sus santos populares y se llevan a cabo ritos grupales de celebración y retribución.

En aquella ocasión específica, las motivaciones para acceder al pequeño pueblo eran de lo más variadas: unos iban a Barreiro Novo por tradición, otros por camaradería; otros esperaban

em tensão» (tesis doctoral no publicada). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

[6] D´Angelis Filho, João Silveira/ Dayrell, Carlos Alberto: «Ataque aos cerrados: a saga dos geraizeiros que insistem em defender o seu lugar», *Cardernos do CEAS*, 222 (abril-junio 2003), s p., y Nogueira, Mônica: *Gerais a dentro e a fora: identidade e territorialidade entre geraizeiros do norte de Minas Gerais*. Brasília: Mil Folhas, 2017.

[7] En la práctica católica popular del Brasil central, San José y San Pedro son comúnmente asociados al "regalo de la lluvia". Rituales itinerantes incluyen canciones "milagrosas" llamadas *benditos*. Conforme a esta sensibilidad religiosa, los benditos San José y San Pedro son "capaces de hacer llover" (Archivo III.5, notas de campo, pp. 5, 16, 20-22, 53).

conseguir, con el pequeño premio otorgado al equipo ganador, que uno u otro de sus familiares pudiera tener acceso a clínicas de salud privadas para tratar sus enfermedades. Otros tantos iban allí por la música, el baile, el "trago": "¿Fútbol? ¡Esto es una maravilla! Se come, se bebe, uno se divierte, come y toma hasta el amanecer del día. No estoy jugando, vengo sólo por la santa jarana"[8].

Un superficial análisis espacial del diminuto Barreiro Novo nos ofrece indicios muy valiosos acerca de la centralidad social del fútbol entre aquellos campesinos. En posición privilegiada en el centro del pueblo se encontraba el campo: un gran terreno de arena mullida y oscura. Los extremos del campo estaban delimitados por las imponentes porterías, construidas con palos de madera nativa. Estas precarias estructuras requerían ser puestas de nuevo de pie tras cualquier mínima colisión con un jugador o con la pelota. En una de las esquinas del campo arenoso, se veía una edificación y su importante extensión: allí estaba el bar, donde ya se encontraban los hinchas, los jugadores y algunos curiosos. Una tercera estructura adyacente se había erigido especialmente para la ocasión: "la discoteca", una cabaña sin paredes, cubierta por una mezcla de plástico y hojas de palmera que protegía un potente equipo de sonido. Ése sería el escenario del concierto de los Manchinhas, que, conforme el protocolo de los torneos, sucedería a los partidos planeados para aquella tarde. Del techo de la discoteca colgaban dos pequeños globos de luz, una novedad en este rincón del país. Es que la electricidad y sus "bellezas" habían llegado a esta zona del mundo hacía apenas un par de años[9]. Para algunos, la misma electricidad era la responsable del ya perceptible declive de la práctica deportiva. Según mis informantes, las televisiones y los teléfonos móviles estaban "convirtiendo en adictos a sus dueños", que preferían "quedarse en casa a formar parte de los torneos"[10].

Entre tanto, la fiesta comenzó. En medio del tumulto, lo que más me llamó la atención fue el hecho de que, en el pequeño espacio que mediaba entre el bar y la discoteca, cada grupo

[8] Archivo III.3, comunicaciones personales, p. 12.

[9] El acceso de las comunidades campesinas de Brasil central a la electricidad fue objeto de programas nacionales de mejoramiento de infraestructuras a partir de la primera década del siglo XXI, en primer lugar bajo el nombre "Programa Nacional de Electrificación Rural", y posteriormente reestructurado como "Programa Luz para Todos" (Keith 2009).

[10] Archivo III.3, comunicaciones personales, p. 14.

tocaba su propia música y la amplificaba con sus potentes equipos de sonido. Haciendo uso de los micrófonos de la discoteca, el locutor, que también era el propietario del aparato, animaba a los presentes. Además de hacer publicidad constantemente de su propio equipo de sonido, reclamaba de forma alterna a realizadores, líderes locales y al concejal ya mencionado a la tribuna sonora, para que pronunciaran sus palabras de agradecimiento, fórmulas de cortesía y demás discursos de amabilidad intercomunitaria. Mientras tanto, los del bar no lograban acceder auditivamente a la dinámica socio-política de la discoteca. Estaban envueltos en su propio ambiente sonoro, que imposibilitaba la percepción auditiva de cualquier otra fuente. Uno de ellos me explicó la importancia de un sistema potente de amplificación: "¡Un solo ruido como éste! Ese ritmo, es lo que te digo: en el momento en que ponen unas cajas… Eso acá está muerto sin las cajas… Viene entonces un don-don-don, una emoción, ¡un fulano puede estar para morirse que resucita justo a tiempo!"[11].

Poco a poco, los equipos y sus leales hinchadas iban llegando. Éstas se confundían con los grupos de parentesco extendido, cada cual con sus costumbres, uniformes y estructuras logísticas propias. Cada equipo traía consigo sus carros, motocicletas, carretas de tracción animal. Todos los equipos estaban compuestos por hombres, mujeres, niños, animales y equipos de música. Con equipos de música, me refiero a los múltiples y masivos amplificadores de sonido que traían los distintos grupos de hinchas y que se iban instalando gradualmente en el centro del pueblo. El sonido se multiplicaba.

FÚTBOL, ESPACIO Y SONIDO

El geógrafo Yi-Fu Tuan concibió el espacio físico como algo íntimamente conectado a la percepción humana, guiado por la experiencia corpórea del mundo. Para Tuan[12], el "espacio-lugar geográfico" coincide con el mundo vivido, que se halla pluralmente ordenado y estructurado con relación a variables socioculturales específicas. En otras palabras, el espacio-lugar está siempre "impregnado de sentidos culturales históricamente construidos"[13]. Por otro lado, Henri Lefebvre ya señaló que el

[11] Archivo III.3, comunicaciones personales, p. 15.

[12] Tuan, Yi-Fu: *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

[13] Nogueira (2017), *op. cit*., p. 25.

espacio es una construcción social compleja basada en valores y que la producción social de sentido afecta a las prácticas espaciales y sus percepciones[14]. Adicionalmente, traigo a colación la tesis de Andrew J. Eisenberg, para quien las prácticas sonoras territorializan "por medio de la combinación entre vibración física y sensación corporal, y significados culturalmente condicionados"[15]. Finalmente, en estos procesos, el sentido del espacio es exclusivamente relacional, dado que se crea a través de interacciones entre seres y posiciones, tal como nos enseña Tim Ingold en su "perspectiva del habitar"[16].

A partir de la tesis de Lefebvre[17] que sostiene que cada colectivo humano produce su propio espacio, defiendo que tal dinámica de producción espacial se instrumentaliza también en procesos grupales de percepción y emisión sonora. Efectivamente, en el espacio-lugar de la jornada futbolística de Barreiro Novo, la disposición de los amplificadores y la propia costumbre de reproducción y audición musicales se confundían con procesos de territorialización y, por extensión, también de poder. El apoyo a sus respectivos equipos de fútbol y el dominio sonoro eran parte integral del proceso de polarización y competencia de las hinchadas, que extendían su disputa al campo sensorial de la escucha. Las notas de música "ranchera" o "funkera" servían, al mismo tiempo, de preciosos moduladores de ánimo y de instrumentos de disputa. La gran estrategia de equipos y sus hinchadas consistía simplemente en disponerse alrededor de una fuente específica de reproducción sonora, elevando su volumen hasta el momento en que las fuentes de sonido contiguas se convirtiesen en inaudibles[18]. Sobreponerse al sonido del otro significaba vencer un partido paralelo, y no menos importante. De hecho, los aparatos más potentes, siempre integrados en los automóviles, solían ser propiedad de aquellos que, conservando sus conexiones familiares con el medio rural, habían salido a las zonas urbanas en busca de mejores oportunidades de vida. De esta forma, traían al espacio ritual del fútbol, efíme-

[14] Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.

[15] Eisenberg, Andrew: «Space», en: Novak, David/ Sakakeeny, Matt (eds.): *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, 2015, pp. 193-207, p. 19.

[16] Ingold, Tim: *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. New York: Routledge, 2000.

[17] Lefebvre (1991), *op. cit.*

[18] De manera general, esto significaba una intensidad sonora de casi 85 decibelios, probablemente muy incómoda para la mayor parte de los oídos forasteros.

ramente establecido y ocupado, las prácticas y valores musicales experimentados en la ciudad. Para uno de los "Manchitas", eso lo hacían para "aparecer", para "sentirse mejores" que sus pares, que seguían habitando los Gerais, nombre con el que los campesinos siguen llamando a su tierra ancestral[19]. Para mi informante, el hecho de que los nuevos ciudadanos reprodujesen música a volumen alto en sus carros, mientras visitaban su antigua morada rural, era una autodeclaración de superioridad. La potente música urbana que provenía de sus vehículos era una metáfora de su ascensión económica y su pretendido poder. Por lo tanto, más allá de constituir una actividad de interacción, la ejecución musical se veía aquí manipulada como recurso que llevaba a la consecución específica de finalidades individuales y colectivas.

La reproducción musical, por lo tanto, establecía territorios yuxtapuestos, y tenía como inevitable consecuencia un solapamiento auditivo de ocupación espacio-temporal en la dimensión más amplia del contexto ritual deportivo. Este es un típico caso de lo que Michael Bull denominó "blindaje sonoro"[20], donde el uso de instrumentos tecnológicos de reproducción y amplificación sonora proporciona la privatización o delimitación del espacio perceptivo, apriorísticamente colectivo. Además, los hinchas, sus vehículos y sus instrumentos móviles de amplificación masiva constituyen ejemplos perfectos de "agenciamiento", tal como han sido establecidos por Deleuze y Parnet: "Una multiplicidad hecha de componentes heterogéneos, la cual establece conexiones, relaciones entre ellos, a través de […] distintas naturalezas"[21]. Aquí, el sonido, bien como objeto en sí mismo, bien como signo, es indisociable de su operador humano, o del propio vehículo. El poder que el campesino emigrado quiere transmitir se pone de manifiesto en la potencia del motor de su carro, y aún más en la potencia de todos sus equipos: de un lado, el equipo sonoro; del otro, el equipo de fútbol que la hibridación entre factores humanos y artefacto-sonoros quiere patrocinar.

---

[19] Archivo III.3, comunicaciones personales, p. 15.

[20] Bull, Michael: «Ipod: A Personalized Sound World for Its Consumers», *Revista Comunicar*, XVII, 34 (2010), pp. 55-63.

[21] Deleuze, Gilles/ Parnet, Claire: *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977, p. 65. "[…] une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des […] natures différentes" (traducción propia).

El espacio socio-deportivo se convierte, así, en un ambiente de coexistencia de prácticas musicales y sonoras conflictivas. Las estrategias especiales de difusión sonora se extienden al contexto colectivo del tiempo-espacio de apreciación musical de la vida cotidiana. Más allá de la simple escucha, las múltiples fuentes sonoras delimitan subespacios de afinidad social y alianza, a la vez que se representan procesos sensoriales de oposición y exclusión.

PERFORMANCE MUSICAL Y SEMIOSIS SONORA

Al final del torneo, los cansados y derrotados Manchinhas se pusieron a entretener a su público. Disponían de un solo instrumento musical: un teclado electrónico. Según ellos mismos, éste era suficiente para acompañar las fiestas de estos días: el teclado había sustituido definitivamente la práctica de los forrós de sanfona, bailes acústicos del pasado centrados en la ejecución de canto y acordeón. Mis interlocutores no echaban de menos aquellas fiestas. El teclado tenía más "sonidos" y posibilidades. Con el teclado incluso se podían esculpir batidas, las marcas rítmicas idiosincrásicas de cada artista. Y, lo más importante, el teclado se conectaba a una "caja", un amplificador. Éste, junto a la pelota, era el objeto indudablemente favorito en el contexto futbolístico campesino[22].

Sorprendentemente o no, las múltiples fuentes de reproducción musical que componían el paisaje sonoro de Barreiro Novo no cesaron para escuchar a los Manchinhas. Muchos equipos seguían con sus propias músicas pregrabadas. Apriorísticamente agregados en un espacio colectivo general, los distintos grupos de hinchas y jugadores, animales y objetos estaban separados por barreras no materiales, sino acústico-energéticas, formando, en la terminología de Bull, una multiplicidad de "subuniversos perceptibles"[23], o, según Barry Truax, una serie de "micro-comunidades acústicas"[24]. En ellas, la ejecución y la reproducción sonoras remodelaban los espacios y relaciones sociales basadas en grupos de consanguinidad, afinidad, preferencia, afecto y pertenencia territorial. En sus pequeñas comunidades acústicas, muchos colectivos hacían sus fiestas paralelas, a las cuales ni siquiera llegaban los acordes del forró pinta-

[22] Archivo III.3, comunicaciones personales, pp. 7, 10, 12-13.
[23] Bull (2010), *op. cit*.
[24] Truax, Barry: *Acoustic Communication*. Westport: Ablex, 2001.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 325-337

do. Los del bar se mostraban igualmente indiferentes, sumergidos en sus propios ritmos, su juego de billar y su aguardiente. El concierto de los Manchinhas do Forró se convirtió, finalmente, en una fiesta translocal de su propio clan familiar, lo que de ningún modo eclipsaba su éxito e intensidad.

Adaptando la teoría lefebvriana del espacio al fenómeno sonoro[25], tenemos que el "espacio sonoro" de la etapa futbolística de Barreiro Novo en aquel mes de mayo de 2017 se establecía y mantenía, por lo tanto, como un producto de relaciones entre a) su dimensión corpórea (lo que se percibía acústicamente), b) el conocimiento sónico-espacial instrumental (lo que se estructuraba en el campo de una epistemología acústica) y c) la práctica simbólico-espacial (su significado final, manifestado por medio del sonido y de la música). En este sentido, a lo largo del proceso de entretenimiento alrededor de la práctica deportiva, los binomios espacio-territorio y sonido-escucha permanecían material, fenomenológica y, más aún, simbólicamente entrelazados. En un proceso simultáneamente físico, sensorial y semiótico, las distintas fuentes de sonido durante el evento futbolístico en Barreiro Novo se convirtieron finalmente en distintos espacios y redes de sociabilidad paralela.

Algunas horas más tarde, otro de mis interlocutores me dio una nueva razón para explicar el volumen ensordecedor de todos los equipos sonoros. Era necesario hacerse escuchar en todos los Gerais; así los distintos pueblos de las cercanías sabrían que había fiesta. El teléfono, cada vez más común, no era aún un dispositivo en el que se pudiese confiar. Los contantes lanzamientos de bengalas pirotécnicas poseían la misma función de atracción centrípeta y aglutinadora de las comunidades rurales del Norte Mineiro. Más importantes que su luz, las intensas y múltiples explosiones celestes invitaban, igualmente, a la vecindad campesina a que viniera a compartir con los del Barreiro Novo aquel evento deportivo. "Pero ¿qué es una bengala frente a una caja?", se preguntó retóricamente mi interlocutor, explicitando ahí su preferencia estética por la "caja de sonido". Ante esta reflexión, no pude por menos que sonreírle empáticamente[26].

[25] Eisenberg (2015), *op. cit*.

[26] Archivo III.5, notas de campo, p. 7.

POSTLUDIO

La tarde caía mientras seguía la música. Unos llegaban, otros se iban. Los Pintados se veían felices: habían logrado llegar a Barreiro Novo, el equipo familiar había podido jugar su campeonato, bailar, tocar sus composiciones, recibir su sueldo. Aún muy excitados por los acontecimientos del día, nos fuimos de regreso a la "Sierra de las Guacamayas".

El camino fue largo, y la noche avanzaba. Espontáneamente, la "Vieja Pintada", a la vez madre y abuela de todos, se puso a cantar, animándonos a todos para que la acompañáramos. Tocaba "seguir con la música para hacer el viaje alegre"[27]. Pero esta vez no entonó un forró, una arrocha o cualquier otra pieza de baile. Cantó un bendito[28] dedicado a Santa Lucía. Según ella misma, los benditos eran las canciones que "los santos podían escuchar"[29]. Metonímicamente, a través de ellos escuchaban nuestras devotas súplicas. En pocos instantes, se sucedieron prácticas de escucha y reproducción sonora recién implementadas en la árida sabana brasileña, o mejor dicho, se entrelazaron de forma inmediata y espontánea con las prácticas tradicionales del Gerais. Mientras cantaba y repetía las coplas y estribillos a su "Señora Lucía", la "Vieja Pintada", como también ella se llamaba a sí misma, se aseguraba de que sus nietos músicos pudieran aprenderlo[30].

Yo también lo aprendí. La "Vieja Pintada" no lo sabía, pero mi propia abuela había encomendado una vez la salud de mis ojos a Santa Lucía. Eso daba a su espontánea elección una relevancia íntima que, en aquel momento, preferí no compartir. Recuerdo esa canción-oración con felicidad, la llevo siempre conmigo, y desde entonces, trato de cantarla una y otra vez, siempre que alguien me habla de fútbol.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer al Fondo Nacional Suizo para la Investigación (FNS/SNF) el haberme proporcionado los medios materiales necesarios para realizar esta investigación. También

[27] Archivo III.3, comunicaciones personales, p. 17.
[28] V. nota al pie n. 4, *supra*.
[29] Archivo III.3, comunicaciones personales, pp. 17-18.
[30] Archivo III.3, comunicaciones personales, p. 18.

agradezco a María Cáceres-Piñuel la revisión parcial de este manuscrito.

BIBLIOGRAFÍA

Bull, Michael: «Ipod: A Personalized Sound World for Its Consumers», *Revista Comunicar*, XVII, 34 (2010), pp. 55-63.

D´Angelis Filho, João Silveira/ Dayrell, Carlos Alberto: «Ataque aos cerrados: a saga dos geraizeiros que insistem em defender o seu lugar», *Cardernos do CEAS,* 222 (abril-junio 2003), s.p.

Deleuze, Gilles/ Parnet, Claire: *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.

Eisenberg, Andrew: «Space», en: Novak, David/ Sakakeeny, Matt (eds.): *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, 2015, pp. 193-207.

Fanzeres, Anna: *Temas conflituosos relacionados à expansão da base florestal plantada e definição de estratégias para minimização dos conflitos identificados: relatório final de consultoria*. Brasília: Ministério do Meio Ambiente, 2005.

Fonseca, Graziano: *Mineração no Norte de Minas e geraizeiros ameaçados em função do projeto Vale do Rio Pardo na microregião de Grão Mogol – MG* (disertación de maestría no publicada). Montes Claros: Unimontes, 2014.

Ingold, Tim: *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. New York: Routledge, 2000.

Keith, Raymond: «Brazil's Light for All Program Promotes Renewable Energy», *The Temas Blog*, 27 Febrero 2009, http://www.temasactuales.com/temasblog/environmental-protection/energy-the-environment/brazils-light-for-all-program-promotes-renewable-energy/ (consultado 11-V-2019).

Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.

Nogueira, Mônica: *Gerais a dentro e a fora: identidade e territorialidade entre geraizeiros do norte de Minas Gerais*. Brasília: Mil Folhas, 2017.

Ribeiro, João Fernandes/ Walter, Berilo Morais: «Tipos de vegetação do bioma cerrado: vegetação savânica: vereda», Embrapa, 2007, http://www.agencia.cnptia.embrapa.br/Agencia16/AG01/arvore/AG01_65_911200585234.html (consultado 29-IX-2018).

Silva, Carlos Eduardo Mazzetto: «Os cerrados e a sustentabilidade: territorialidades em tensão» (tesis de doctorado no publicada). Niterói: Universidade Federal Fluminenese, 2006.

Truax, Barry: *Acoustic Communication*. Westport: Ablex, 2001.

Tuan, Yi-Fu: *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

Transcripción de la entrevista de Ana Merino a Alfredo Relaño

Jornadas hispánicas de Literatura y Deporte celebradas en la Universidad de San Gallen (Suiza), noviembre de 2018.

Intervinientes: El periodista deportivo y escritor de crónicas, Alfredo Relaño (A. Relaño), la poeta y catedrática Ana Merino (A. Merino) y, al final, el público (participante).

A. Merino: Para mí es maravilloso estar aquí con Alfredo Relaño. Soy "relañista", quiere decir que la crónica deportiva para mí es literatura, cuando leo a Relaño, sus libros, como *366 historias del fútbol mundial que deberías saber*. Creo que Alfredo es un maestro del género breve, del microcuento de no ficción, que es aprender sobre la cultura del siglo XX, estudiar el fútbol. Es un placer y un privilegio escucharlo. Hay una cosa que me encanta de él: la afición por ser periodista le vino leyendo a Tintín, ¿no? De niño leyó los álbumes de Tintín y se dio cuenta de que había que ser reportero, que había algo mágico, algo de aventura, entonces si el espíritu de Tintín lo mezclas con el amor al fútbol, pues sale un maravilloso cronista.

Me gustaría que nos cuentes los inicios, cuando descubres el gusto por escribir.

A. Relaño: Muchas gracias, Ana, gracias a todos por invitarme aquí. Yo he venido respaldado porque a mí me cuesta mucho hablar en público, y me cuesta menos si es de cosas que yo sepa. De hecho, Ana me ha traído un poco a rastras, aunque ahora estoy encantado. Soy capaz de hablar de fútbol o de deporte y de hablar de periodismo, pero de literatura…

Es verdad lo que dices, me aficioné. Quise ser periodista porque Tintín era periodista, aunque nunca salía en ninguna… Mi padre me enseñó francés con los "Tintines". Pero nunca salía en una redacción o en una radio, pero de ahí me dio la idea de ser periodista.

Y el fútbol, bueno, yo soy un niño madrileño de los años 50 y, cuando yo tenía de 6 a 10 años, el Madrid ganó aquellas cinco copas de Europa en blanco y negro con Di Stéfano y Gento. Claro, era una cosa que hervía allí, y dentro de que mi padre nos intentó aficionar a todo, nos llevaba de chavales a todos los museos, nos ponía música… Me llevó tam-

bién al fútbol. Yo no hice caso a todo lo demás y con lo que me quedé fue con el fútbol, que me hace pasar muy buenos ratos y malos también. Lo entiendo, lo comprendo, lo sigo, lo miro con más que indulgencia, lo miro con pasión y disfruto escribiendo de él.

A. Merino: No hay cosa más apasionante que leer, leerte, leer los mundiales a través de tu mirada. Tenemos *366 historias* o *Memorias en blanco y negro* que arranca con el caso Antúnez que llega a Radio Moscú, o sea que, cuando construyes una crónica no estás hablando solo de un conflicto, el del Betis y el Sevilla sobre un traspaso, sino también cómo un conflicto en el deporte trasciende a ámbitos políticos, trasciende a ámbitos culturales…

A. Relaño: Es que el fútbol no es sólo lo que pasa entre las rayas, quiero decir, que no es ahí una especie de ajedrez. Hay heroísmo, hay presión, hay conductas buenas y malas, hay… Pero luego tiene toda una influencia social, que en España desgraciadamente hemos seguido poco.

Yo sí creo que aquí, digamos, los intelectuales tardaron mucho también, no trataban a los futbolistas y les han seguido sin tratar durante mucho tiempo. Hay alguna excepción esos años, por ejemplo, Antonio Valencia, que fue una firma muy buena con *Marca.* Pero creo que hasta Vázquez Montalbán no hay de verdad un personaje, fuera del fútbol, que cuente el fútbol, que cree un cierto debate en torno al fútbol, incluso él llega ahí a través de la demanda catalana ya en esos años, que son los últimos 60, y es el primero que hace una identificación entre las frustraciones del Barça y las de una sociedad catalana que aspira a otro tipo de cosa.

Yo siempre he echado en falta, y me he sentido hasta mal por el desdén del intelectual español hacia el fútbol. Sin embargo, en los países latinoamericanos no ha pasado, sinceramente. […] Igual que no es casualidad que salgan Di Stéfano, Maradona y Messi en un país con tal cultura futbolística… que todos juegan en la calle desde los tres años, no es casual que de ahí salga Valdano, por ejemplo, el único futbolista elevado a eso.

[…] En cuanto al primer Mundial en Uruguay, Jules Rimet hace un esfuerzo muy grande para que el primero sea en Uruguay, teniendo en cuenta lo difícil que era llevar europeos a Sudamérica entonces. […] Los europeos no lo que-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 339-355

rían lejano y, de hecho, [al mundial] no fue España ni fue Italia[1]. […]

En el fondo, el reglamento del fútbol es un esperanto que entiende todo el mundo. […]

Digamos que le ha dado mucha cohesión al mundo en todos los sentidos. La misma creación de la Copa de Europa, que es una obra del año 59. Y se crea en una Europa en la que yo creo que todavía estaban retirando cascotes. En la que había democracias y dictaduras, y repúblicas, y monarquías, y había comunismo. Y había un telón de acero, como dijo Churchill, que había partido media Europa. Y había católicos, protestantes, ortodoxos y musulmanes, porque entró Turquía. Y eso funcionó desde el primer día, digamos, fue el primer intercambio real, y ahí sigue, y además más lúcida que nunca. El primer intercambio real que hubo en Europa, no te digo ya desde la guerra, que fue una reconciliación, sino pues prácticamente desde Carlomagno, la primera causa europea. Porque no existía el Mercado Común entonces todavía. No había Tratado de Roma ni había nada de eso […].

A. Merino: Y con una visión conectas ideas: la celebración en 1930 del Mundial también encaja con un siglo desde la independencia de Uruguay […], o sea que, en los estudios sociohistóricos, el fútbol [sirve] para analizar el siglo XX y la carga simbólica de cada momento. O incluso el de Italia de 1934, el primer Mundial transmitido por radio[2]. Uno va descubriendo cuando va leyendo las crónicas, que nunca dejas el fútbol aislado.

A. Relaño: Hay un poco Tintín quizá también…

A. Merino: La idea de la crónica pedagógica, que llegue a todo el mundo, dialogar con todo tipo de lectores. Yo trabajo los textos en la Universidad con los alumnos. Funcionan maravillosamente, porque de pronto descubres el primer Mundial retransmitido por radio, lo que significa la radio, el peso de la radio. La primera vez que viste un partido en la televisión en blanco y negro, la importancia que tenía el NO-DO

[1] Relaño, Alfredo: «Echa a rodar la Copa del Mundo», *366 historias del fútbol mundial* (13-VII-2016), https://as.com/futbol/2016/07/13/mas_futbol/1468389839_854841.html (consultado 11-VI-2019).

[2] Relaño, Alfredo: *Tantos mundiales, tantas historias*. Barcelona: Roca Editorial de Libros, 2014.

para saber tener noticias. O incluso cuando hablas del significado que tuvo el estadio, el estadio de Chile, con su carga trágica… O sea que no hay crónica en la que no estés dándonos una lección sobre la realidad sociopolítica.

También el broncazo de Di Stéfano en el Bernabéu en 1963 fue interesantísimo[3]. Estás estudiando el tema del impacto de los anuncios, de la publicidad en el deporte. Y es fascinante porque estamos en 1963, y Di Stéfano está anunciando medias, de señorita…

A. Relaño: Anunciando, que salía en los periódicos con una foto, hasta la cintura Di Stéfano vestido de futbolista, y las piernas, son unas piernas de señorita con medias de piernas cruzadas, y decía: "Si yo fuera mi mujer, luciría medias Berkshire". Para los niños madridistas de la época fue un oprobio del cual los atléticos se solazaron con nosotros.

A. Merino: Es fascinante, porque nos estás hablando de una España, donde la publicidad tiene un impacto en el mundo del deporte, y [de] la deconstrucción de un futbolista, al que le pagaron muy bien. Se creó mucha polémica, pero esa carga simbólica, y el impacto que tiene que, además, tal y como lo cuentas es muy divertido porque intentan convencerle: "Hay que quitar esto". Al final le pagan para que deje de aparecer el anuncio, pero el anuncio ya había hecho estragos.

A mí, desde esa perspectiva analítica, en la que uno va recogiendo historias, a esa parte mía escritora y teórica, […] me ayuda a generar una visión de esa España, y los conflictos. No es una sola España, hay muchas texturas. Y tus crónicas que recogen esos detalles me parecen formidables.

Igual que cuando comentaba antes el caso Antúnez en Radio Moscú[4], ese conflicto entre el Betis y el Sevilla por un jugador, se convierte en Radio Moscú con Dolores Ibárruri, en la conversación sobre el conflicto de clases en España…

A. Relaño: La Sevilla rica y la Sevilla pobre. El Sevilla que es el rico le quita al Betis, el equipo pobre ¿no?

---

[3] Relaño, Alfredo: «Broncazo a Di Stéfano en el Bernabéu», *Memorias en blanco y negro* (6-I-2013), https://blogs.elpais.com/memorias-blanco-negro/2013/01/broncazo-a-di-stéfano-en-el-bernabéu.html (consultado 11-VI-2019).

[4] Relaño, Alfredo: «El caso Antúnez llega a Radio Moscú», *Memorias en blanco y negro* (18-XI-2012), https://blogs.elpais.com/memorias-blanco-negro/2012/11/el-caso-antúnez-llega-a-radio-moscú.html (consultado 11-VI-2019).

A. Merino: Exacto. Fijarte en esos detalles, incorporarlos en tu crónica le da muchísimo valor, porque entonces se pueden leer desde el siglo XXI, estamos metiéndonos a mirar el 46 y cómo se estaba proyectando España a través del deporte. Cuando digo que soy "relañista", es porque me analizo esas crónicas y encuentro material que me sirve para entender el siglo XX, porque los que estudiamos la literatura y los fenómenos culturales, estamos en continuo aprendizaje. El fútbol es muy importante y todavía no se ha hecho justicia, ahora en el siglo XXI empezamos a hablar de fútbol y a mirar al siglo XX desde la lupa del fútbol.

A. Relaño: La verdad que es fácil escribir del fútbol, porque lo alcanza todo [cada vez más]. Y además ahora empieza a estar reconocido. Antes, en esos tiempos de Di Stéfano, era una cosa muy castrense, muy de blanco y negro… Ahora los futbolistas son considerados ya figuras de la *jet*. No es menos Cristiano Ronaldo que George Clooney, por ejemplo.

A. Merino: Sí, ha habido un cambio exacto, en la construcción del espacio de poder.

A. Relaño: Parecía que eran algo casposo. Bueno, no es que lo fueran todos. Eran gente poco instruida, y ahora es la misma pasión, pero es más vanguardia que […] nunca. Los estadios ahora mismo son avances arquitectónicos. Antes, el Bernabéu, parecía estupendo, era cemento puesto en orden para que te pudieras sentar, no tenían el menor cuidado en otra cosa.

A. Merino: De la figura del jugador como héroe: en tus crónicas haces unos retratos psicológicos magníficos. Garrincha, el personaje trágico; Pelé, cómo se construye a través del 10 y su cara B; dos jugadores que fueron claves en la selección brasileña[5].

¿Cómo trabajas? ¿Cómo piensas en esa psicología? ¿Eres consciente o escribes de forma intuitiva?

A. Relaño: Escribo de forma intuitiva seguramente. Son contemporáneos, los dos salieron de Brasil y se revelaron en el mismo momento, en el 58, y uno fue un poquito más fugaz y luego acabó… Venía del pueblo, de la ignorancia y de la

[5] Relaño, Alfredo: «Nos deja Garrincha, la 'Alegria do Povo' (1983)», *366 historias del fútbol mundial* (20-I-2016), https://as.com/futbol/2016/01/13/mas_futbol/1452672010_392053.html.

miseria y volvió al pueblo, la ignorancia y la miseria, acabó alcoholizado. En un carnaval, da lástima verle, casi no se puede mover, muy delgado, y muy alcoholizado. El otro se desclasa y se convierte en una figura de la Warner Communications, juega en el Cosmos. El mismo hecho de que fichara, dejara de jugar en Brasil y se fuera a Estados Unidos allí se considera una traición. Son dos caminos divergentes. Y es más ídolo del pueblo en Brasil, Garrincha, porque la gente se identifica más con él. Parece que su juego era más divertido, aunque no mejor.

A. Merino: También por ese lado trágico del perdedor, del que pierde, al final…

A. Relaño: Y no se fue de Brasil. Se tomó unas vacaciones de rico, por así decirlo, pero luego volvió a ser lo que le hubiera tocado ser si no hubiera sido futbolista. Sin embargo, Pelé ya se convirtió en señorón para siempre, como Belmonte, que dice: ahora me van a hacer una reducción. Su derecho tiene porque se lo ha ganado también, Belmonte se expuso a muchas cosas hasta llegar a eso.

A. Merino: Hablando de literatura y fútbol, también cuentas, por ejemplo, que el jugador Jaime Lazcano escribía obras de teatro que se estrenaban, en 1931[6]. Ahí tenemos una conexión directa.

A. Relaño: Seguramente están en El Escorial en algún sitio. Yo no las he conseguido. Tengo los títulos de dos. Me contó mi padre que, cuando jugaba mal, la gente, para insultar, lo llamaba "dramaturgo". Seguramente alguno sabía por qué se lo llamaba, y a otros les sonaba muy bien la palabra 'dramaturgo' para insultar. Parecía que traicionaba al fútbol haciendo obras de teatro en vez de regatear. Fue un jugador notable, de la selección, un jugador de fuste, jugó muchos partidos en la selección y en el Madrid.

A. Merino: O sea que cuando hay que trazar esa genealogía que se está empezando a hacer ahora, sobre literatura y fútbol, hay que buscar las obras de teatro de Jaime Lazcano e incorporarlas al corpus.

---

[6] Relaño, Alfredo: «Lazcano estrena una obra de teatro en El Escorial (1931)», *366 historias del fútbol mundial* (12-VIII-2016), https://as.com/futbol/2016/08/12/mas_futbol/1470979748_501040.html (consultado 11-VI-2019).

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 339-355

A. Relaño: Valdano fue el primero que escribió un cuento que era sobre uno que para un penalti y se mete en la portería a por el balón, para prolongar el momento de felicidad, de que tiene el balón. Resulta que había pasado en su pueblo. Y él no lo había visto pero había sido dos años antes de venir al fútbol. Te das cuenta de que la realidad imita al arte. Cuando lo contó y escribió Antonio, todo parecía inventado. Cuando dijo aquello del miedo escénico… Yo creo que el primer personaje que rompe la desconfianza entre la literatura y el fútbol ha sido él. Luego, ya progresivamente ha sido más posible ese trato, ese acompañamiento, ahora se publica mucho, mucho ha tenido que ver con él. Porque efectivamente luego hizo unas recopilaciones de cuentos… pero hasta entonces, hasta entonces parecía hasta contraproducente. De hecho, a Valdano, este García, un periodista, el más famoso que ha habido en España, que era de radio, le llamaba el filósofo, el "Valdanágoras", para ridiculizarle. Es decir, un tío que hablaba bien y leía pues [le pasó] un poco lo del dramaturgo […]. Y le quería desacreditar, precisamente por ese lado.

A. Merino: El querer alejar ese lado estético y poético y lírico, que podemos encontrar en el fútbol. […] A mí me interesa el tema de lo femenino, pues nos enseñas la historia, nos cuentas cómo las mujeres en Inglaterra hicieron un maravilloso trabajo y les pusieron luego todo tipo de zancadillas, pero fueron capaces de convocar muchísima audiencia después, llegaron a reunir hasta 53 000 espectadores para un partido femenino, con la idea de hacer partidos femeninos de estas mujeres de la fábrica, para sacar dinero para ayudar a los soldados… Pues tenía ese lado filántropo que empezó a incomodar a algunos hombres. Aprendemos sobre Lily Parr y también sobre las mujeres del fútbol en España[7].

A. Relaño: Ahora empieza a pasar de una manera hasta interesada por la industria, si se le puede llamar industria en la que yo trabajo… Las mujeres sois la mitad de la humanidad. Yo siempre he pensado, si la otra mitad de la humanidad se interesara también por el fútbol, pues, mejor para el fútbol.

[7] Relaño, Alfredo: «53.000 espectadores para un partido femenino (1920)», *366 historias del fútbol mundial* (26-XII-2016), https://as.com/futbol/2016/08/12/mas_futbol/1470979748_501040.html (consultado 11-VI-2019).

Pero ha habido un rechazo muy grande. Este asunto que contabas, eran las trabajadoras de una fábrica de munición en la Primera Guerra Mundial, que hicieron un equipo y recaudaron fondos para los soldados lisiados del frente. La idea era buenísima. Y cuando acabó la guerra ya no las querían. Incluso la federación inglesa prohibió que les dejaran árbitros, que arbitraran los árbitros de verdad sus partidos, y prohibió a sus afiliados que les dejaran el campo para jugar. Terminaron jugando en campos de rugby, en campos de criquet… Y además se utilizaron periodistas fáciles de convencer, para que publicaran crónicas de médicos, […] de que eso era insano para la mujer, que los golpes en el pecho, [y] más abajo, [influían] en la maternidad…

De hecho, oficialmente pidió perdón en 2008 la federación de Inglaterra.

Aquí, cuando hubo un movimiento con un profeta, que era hombre, que creó unos equipos, sobre todo en Madrid [e] impulsó a […] una chica que jugaba muy bien, que se llamaba Conchi Amancio, se crearon iniciativas para ridiculizarlo[8].

Se hizo un partido *Folclóricas contra Finolis*[9], en el campo del Rayo. Las Folclóricas eran la Lola Flores, las Finolis eran las cantantes melódicas… Y una película que era las *Ibéricas Club de Fútbol*[10], con todas las estupendas de la época […]. El equipo me parece que se disolvía porque se peleaban por los novios. Era una calamidad. Y mira, felizmente ahora, estamos en el medio de la solución de eso.

A. Merino: Ahora ha habido un cambio. Recoges esa crónica de 1970, en la que vas contando como Conchi, Concepción Sánchez Freire, abre camino y termina yéndose a Italia […], para poder seguir su carrera.

A. Relaño: Allí ya la esperaban, y tampoco Italia es un país tan distinto de España… O sea que estábamos bastante más atrás. […] Me acuerdo de una [declaración] del presidente de la Federación de Fútbol que decía que hay otros deportes

[8] Relaño, Alfredo: «Conchiamancio, folclóricas y finolis», *Memorias en blanco y negro* (6-IV-2014), https://blogs.elpais.com/memorias-blanco-negro/2014/04/conchiamancio-folclóricas-y-finolis.html (consultado 11-VI-2019).

[9] NO-DO núm. 1462: «Folclóricas contra finolis» (11-I-1971), http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1462/1487276/ (consultado 11-VI-2019).

[10] Masó, Pedro: *Las Ibéricas F. C.* Pedro Masó Producciones Cinematográficas y C.B. Films S.A., 1971.

cuya vestimenta sienta mejor a las chicas que la de futbolista.

A. Merino: Lo que me encanta también de las crónicas es que nos das pistas para historias, para investigación, para la creatividad, para el análisis. Tu trabajo está lleno de grandes pistas para abrir un corpus, un corpus que el fútbol está pidiendo. O sea, el siglo XX hay que repensarlo, hay que verlo cómo se ha construido y nos ayudan tus crónicas.

Cuentas cómo una guerra en Centroamérica comienza por culpa de fútbol[11].

A. Relaño: Una eliminatoria entre Honduras y El Salvador. Ya estaban en tensiones, había muchos salvadoreños que trabajaban en Honduras, en la agricultura, estaban en peor condición, les pagaban menos de lo que los hondureños pedían. […] Les toca jugar una clasificación, es muy dura, hay hasta desempate, y acaba eso en una guerra, que consiguen parar a los veinte días, pero con 4.000 muertos o así, se bombardean el aeropuerto el uno al otro, una barbaridad.

Ahora la FIFA eso [lo] hace bien. En los sorteos para Mundiales, Eurocopas… evitan que se enfrenten países que estén en conflicto. Así que no te van a sortear nunca a Bosnia con Serbia, por ejemplo.

Empezó el Mundial de España cuando todavía estaban en guerra declarada Inglaterra y Argentina, en la guerra de las Malvinas, la paz se firmó a los tres o cuatro días de empezar. Pero aquí habían venido los dos. Si llega a dar la mala suerte, se hubieran cruzado, no sé qué hubiera pasado.

A. Merino: De pronto es como si hubiese dos mundos paralelos: la nación, los países… y luego las naciones del fútbol.

A. Relaño: Yo creo que hay mucho de identificación tribal. Te permite pertenecer a una tribu… Casi te obliga y te sientes concernido por lo que le pase a tu tribu, hasta sin importarte mucho el fútbol. Yo me acuerdo [de] una indignación nacional una vez que hubo un partido en Bélgica: Bélgica-España[12], […] ahí por el arbitraje nos expulsaron a dos, la policía

---

11 Relaño, Alfredo: «Honduras - El Salvador, el conflicto bélico del fútbol» *Tantos mundiales, tantas historias* (7-VI-2014), https://as.com/futbol/2014/06/07/mundial/1402103421_249464.html (consultado 11-VI-2019).

12 Relaño, Alfredo: «Cinco goles en la portería del Peñón», (*Memorias en blanco y negro* 21-X-2012), https://blogs.elpais.com/memorias-blanco-negro/2012/10/21/ (consultado 11-VI-2019).

les pegó. Y salió en televisión cómo les pegó. Aquí fue una ofensa a la tribu.

A. Merino: En tu crónica, está también el tema de clase social, el tema de la migración. Para los que trabajamos los estudios culturales son pistas fabulosas que arrancan para poder hacer una investigación extensa. Tienes una habilidad para recoger muchas esencias, para agarrarnos al siglo XX.

A. Relaño: Aquí cito otra vez a Valdano, porque tiene mucha conciencia social. Y él me decía que el fútbol para él, ya fue desde el principio, desde que era niño […]. Había dos equipos en Las Parejas: uno se llamaba el "Pavimento" y otro el "Tierrita". Porque uno era del barrio de las calles pavimentadas, y el *tierrita*, qué palabra más tierna de los que no tenían asfalto todavía en las calles. Y eso es lo que está presente en el Sevilla-Betis también, el Sevilla es el pavimento y el Betis el tierrita.

A. Merino: Estás siempre trabajando, tanto con el compromiso con el pasado, recuperar la historia, recuperar los personajes, pero estás constantemente observando los nuevos partidos, y me decías que hay cosas que todavía te sorprenden.

A. Relaño: […] Me extraña, pero con todo el fútbol que hayas visto, pasan cosas que nunca han pasado. El otro día, para los que son aficionados al fútbol: Maradona no jugaba ese partido, pero lo estaba viendo. Estaban enfocando muy bien, cada poco, era de estos partidos que ha perdido Maradona, que [tenía] la costumbre de [que] cuando tira[ba] las faltas, a veces, como le salta[ba] la barrera para permitirle menos ángulo, la tira[ba] rasa y muy fuerte por abajo. Este día […] el que vino a tirarla fue Luis Suárez, y la barrera hizo lo mismo, saltó. Y Luis Suárez hizo lo mismo, que fue tirarla por abajo. Pero [s]egún se acerca Suárez, ya se ha tirado uno, y se tira de espaldas completamente debajo de la barrera, de manera que hace "a guisa" […] de listón, [se] queda por debajo y el balón le pega… Pensé "esto no lo he visto yo nunca". Y no me he perdido un partido desde que tengo 13 años.

A. Merino. Vamos a abrir a ruegos y preguntas.

Participante: Ha salido varias veces hoy el tema de Valdano y la importancia de Argentina, del cono sur, en esta nueva faceta de intelectual deportista. Y tengo una pregunta sobre Vázquez Montalbán, del cual también hemos hablado. *El*

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 339-355

delantero centro fue asesinado al atardecer, es sobre el Barça, ¿no? Hay una parodia de un entrenador argentino o uruguayo… yo no sé si es Menotti, no sé quién es. Quiero decir, que quizás Valdano sea el exponente, el máximo exponente de un tipo de discurso del fútbol.

A. Relaño: Los argentinos manejan el lenguaje del fútbol con más riqueza que nosotros. A mí, en mi carrera, me ha ayudado mucho una revista argentina que se llamaba *El Gráfico*[13], que desgraciadamente ha desaparecido. Me gustaba muchísimo, yo la leía, apenas la leía gente en Madrid pero me gustaba mucho. Y yo he sacado muchas imágenes del castellano de ahí que me han venido muy bien y que aquí no se usaban.

Por ejemplo, "el callejón del ocho", cuando los delanteros eran el siete, el ocho, el nueve, el diez y el once, tú dices que uno entra por el callejón del ocho y el que lo está leyendo ya entiende. O un portero que saca el balón con "el manotazo del ahogado", que [ocurre] cuando sacas por encima del larguero que queda la mano así, como el que se está ahogando. Hay mucha terminología de este tipo. Al principio se consideraba florido en exceso… Yo creo que ahora nos hemos acostumbrado a resignarnos que es que es mejor. En mi caso no tengo ninguna duda. Antes incluso del "boom" de la novela latinoamericana. Pues se consideraba que era una imagen florida que no tenía mayor sentido.

Participante: Hay un fenómeno que es muy interesante desde el punto de vista de un lingüista. Por ejemplo, en España, hasta Héctor del Mar y hasta Cristina García Ramos —en el ámbito de [las crónicas del] corazón—, los acentos y la variación lingüística no estaban presentes en los medios de comunicación públicos o generalistas. Y de repente hay un narrador de origen argentino, si no me equivoco, Héctor del Mar.

A. Relaño: "El hombre del gol" tuvo un éxito bárbaro… Además, ponía apodos a los jugadores: "Cristal" Marcial, "Ha-

[13] Nacida el 30 de mayo de 1919 como una revista de interés general, sus 12 páginas sólo contenían fotos y epígrafes, de ahí su denominación, que no tenía nada que ver con el deporte. Se dedicó definitivamente a este tema en 1925. Se mantuvo como publicación semanal hasta marzo de 2002. Desde entonces, es mensual. Redacción: «Recorrida por los 90 años de *El Gráfico*» (30-V-2009) https://www.elgrafico.com.ar/ articulo/0/1559/recorrida-por-los-90-anios-de-elgrafico (consultado 11-VI-2019).

cha brava" Benito… Con un estilo propio que fue un éxito tremendo.

Participante: Lingüísticamente, en el fútbol, fue anterior al mundo del corazón, digámoslo así… Durante años, en la televisión pública, solamente había una persona que tenía un acento canario, todos los demás tenían acentos neutralizados. Y en cambio Héctor del Mar sigue en los 80, de aquel Madrid de la remontada.

A.Relaño: En los 70 ya estaba. Por los jugadores que yo recuerdo a los que ponía apodo, a Benito, Marcial… éstos son de los 70.

Hubo luego el fútbol en catalán, que lo hizo Joaquim Maria Puyal en la transición. Además, venimos de la lengua del Imperio. Aquí se prohibieron los nombres ingleses en cualquier tipo de cosas. El Racing no era Racing, el Sporting no era Sporting. Los hoteles… el hotel Palace, donde trabajó mi padre toda la vida, se llamó hotel Palacio durante un montón de años.

Ya en los hoteles se permitió antes cambiar. Y alguno que yo vi en Zaragoza, *Palas,* como de "pico y palas", que sería más bien por Palas Atenas […]. Lo de Athletic, volvió ya en el 72 o así. Yo siempre conocí el Atlético. Entonces claro, eso de salirse de la norma... Luego ya con las autonomías, el lenguaje… a lo mejor en la televisión andaluza, ya en Sevilla al revés, acentuaban el acento andaluz con todo el derecho para que se notara.

Participante: Sí, pero eso es de los 80, largos los 80, ya con las televisiones autonómicas…

A. Relaño: […] Sí, sí, son de los 80, eso es.

Participante: […] Una segunda pregunta, ya por curiosidad, porque estamos hablando de literatura, de narrativa de fútbol. Yo creo que Canal+ significa una manera nueva de contar el fútbol. No literatura, a través de otros medios… Me gustaría que nos contases desde el punto de vista de un periodista para un teórico.

A. Relaño: Voy a simplificar… Yo hice la televisión que yo hubiera querido ver, que llevaba 20 años queriendo ver. […]

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 339-355

Eso dio lugar, por ejemplo, a "Lo que el ojo no ve"[14] como seguimiento de escenas del público. [A mí], cuando he ido al fútbol, me ha distraído también ver la pinta rara de la gente: el que pierde el niño, los dos curas que llegan corriendo [por]que llegan tarde…

Quería que se viera el ajedrez, pero también quería que se viera desde cerca el marcaje de éste al otro, la pelea. El ajedrez y goles, el juego de pizarra.

Y yo al escribir, un día decidí, yo voy a escribir como para que me lea mi padre, para que lo entienda mi padre. Era un hombre muy culto. Le tengo mucho cariño al castellano, a mí me gusta mucho […] utilizar casticismos que utilizar a lo mejor palabras que están un poco fuera de uso, […] me da lo mismo. Me acuden porque se usaban cuando yo tenía 15 años, ya no se usan. Y me da mucha rabia que no se usen. Siempre que el contexto te lo explique.

Participante: Hablábamos ayer de la crónica deportiva de Antonio Abellán, los comentarios que la gente vierte suelen ser muy negativos, cuando la crónica sale un poco literaria. Quiero decir que, cuando un periodista escribe excesivamente literario, el público, o una parte del público, tiende a reaccionar mal. ¿A la hora de escribir en un periódico deportivo, vosotros recomendáis un límite?

A. Relaño: Yo recomiendo sobriedad. En Sevilla hay bastante escuela de tirar hacia la retórica, todavía en la gente más joven en los periódicos deportivos. Luego hay gente que cree que eso da un lucimiento. Y yo creo que no. Yo creo que es mejor lo que es sencillo. De hecho, escribo diariamente en el periódico y sujeto mi artículo a tres parrafitos. Primero, creo que las cosas más importantes no son las más largas, son las más cortas. Y además no es literatura, no hay por qué pretender… Hay que pretender hacerlo bien, con limpieza y, si quieres, con belleza.

A. Merino: Si se escribe bien, hay metáforas, imágenes, belleza… Yo creo que está en diálogo, en armonía desde la no ficción. Y además que también das espacio, como contabas,

[14] «Lo que el ojo no ve», sección del programa de televisión *El día después,* creado originalmente para Canal+ España, y estrenado el 8 de octubre de 1990, siendo Alfredo Relaño el encargado de poner en marcha la redacción de deportes de Canal+ como director: https://www.periodistadigital.com/verdad mentira/personajes/alfredo-relano.shtml (consultado 11-VI-2019).

[a] Manuel Vilas, Ray Loriga, Juan Cruz… Hay voces de la literatura que también celebran el fútbol.

A. Relaño: También ha cambiado. Yo al principio de estar en *As*, hace ya 20 años, cuando les pedía a escritores que redactaran en el *As*, accedían muy gustosos, pero luego en todos ellos había un tono de "qué guay soy [que] desciendo a hablar de fútbol". Esto ya no pasa. De hecho, ahora con vistas al VAR pedía a cinco escritores qué pensaban del VAR antes y después del Mundial. Y los cinco hicieron una cosa estrictamente futbolera, futbolística, sin ningún ánimo de decir a sus amiguetes: ¡fijaros qué guay soy, que hasta escribo en AS!

A. Merino: Claro, y lo interesante para los estudios de la literatura, poder leer esas visiones del VAR antes y después de escritores que hablan con su estilo. Poder nosotros descubrir que el fútbol tiene claves literarias, incluso la historia misma del fútbol se puede leer en clave sociopolítica y también en clave literaria y lingüística. [Es] una esencia del siglo. [N]o se puede pensar el siglo XX sin el fútbol. Si tuviésemos que mandar, lo típico, una nave espacial con elementos, habría que meter un balón de fútbol.

A. Relaño: Después del atentado en la sala Bataclan en París, el acto de reivindicación de Europa de sí misma, frente al ataque del islamismo radical, fue un partido Inglaterra-Francia en Wembley, donde se tocó «La Marsellesa» […][15]. Estaban allí los dos presidentes. Vamos, no fue una ópera, ni fue un concierto de *rock*. Se eligió el fútbol como símbolo de la Europa que vais a atacar y no vais a vencer.

A. Merino: Hay una antología de poesía y fútbol, *Un balón envenenado*, en Visor, de Luis García Montero y Chus Visor, que recoge un abanico interesantísimo de poesía donde aparece el fútbol. Y eso a mí me ha permitido llevar la poesía a las aulas, porque hay mucha gente que tiene miedo a la poesía, pero no tiene miedo al fútbol, entonces sirve como un vehículo para dialogar. Bueno, ha habido muchos prejuicios, vamos a sacar lo bueno del fútbol.

[15] Relaño, Alfredo: «España en Bruselas y Marsellesa en Londres», *El País Opinión* (16-XI-2015), https://as.com/opinion/2015/11/16/portada/1447628547_785957.html (consultado 11-VI-2019).

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 339-355

Participante: Por poner una nota de discordancia en tanto acuerdo, digo que hay el fenómeno de los extremos de violencia, conflictos en los Balcanes.

A. Relaño: Yo, personalmente, exonero al fútbol y al deporte de esa culpa. Es verdad, alguna culpa ha habido. Digamos que hemos tolerado en el fútbol un experimento antropológico delirante o perverso, que es juntar lo peor de lo peor, entre 18 y 25 años, (que además es cuando uno se suelta más), cada dos semanas, en un sitio no más grande que esta sala. Ahí los 300 más "gambas" […] detrás de la portería para que se junten, intercambien ocurrencias. Ahora, esa gente está por ahí, esa gente va al fútbol, lo malo es que se les ha dejado juntar mucho. En España, hay casi un caso por semana de violencia doméstica. Pues, no vas a esperar de él que se porte mejor en el tráfico con el coche, o en el fútbol, o en la oficina. Hay bastantes más muertes por violencia doméstica. Muertes por violencia en fútbol hay una cada tres, o cuatro o cinco años… Habrá una barbaridad, en España habrá 20 000 al año, muertos por violencia, apuñalados en una discoteca. Creo que el fútbol concentra gente. Es gente que busca un cierto tipo de excusa para llevar a cabo un conflicto feo, que no lo ha provocado el fútbol.

Me estás hablando de un país que se disgregó en seis o siete, con unas guerras espantosas, […] porque estaba mal zurcido y […] con más de una religión, con más de una lengua.

Quizás lo vea muy indulgentemente pero no le cargo al fútbol muchas culpas. Es verdad que por colorido, por tener colorido el estadio, han permitido eso y hace tiempo que se está tratando de corregir, y se va corrigiendo.

A. Merino: Sí que ha habido una evolución y una problemática y una edad, la edad del fútbol, y esa edad puede generar conflictos, ser detonante de situaciones, por eso está tan relacionado con la sociedad. Pero también creo que hay un esfuerzo para entender el fútbol como espacio de acción social. Las ONG lo llevan a zonas en África, con el efecto de cohesión comunitaria, para expandir ciertos valores de comunidad, de trabajo en comunidad.

El fútbol surte efecto en los niños, para enseñar a trabajar en equipo, para aprender ciertos valores… Los intelectuales tienen que decir: bueno, es parte de mi vida, ¿qué estoy aprendiendo del fútbol, para qué me sirve? Para mí el fútbol ha sido fundamental, yo trabajo en Estados Unidos, en el

Midwest, en comunidades latinas con chavales hispanos que no acceden a la Universidad. El fútbol me ha servido como lenguaje, para interesar a los jóvenes en las Humanidades. Es el lenguaje con el que yo voy a poder enseñarte a analizar un poema, a ver una crónica, a aprender, a pensar…

Alfredo, ¡muchísimas gracias!

BIBLIOGRAFÍA

NO-DO núm 1462: «Folclóricas contra finolis» (11-I-1971) http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1462/1487276/ (consultado 11-VI-2019).

Masó, Pedro: *Las Ibéricas F. C*. Pedro Masó Producciones Cinematográficas y C.B. Films S.A., 1971.

Relaño, Alfredo: «Cinco goles en la portería del Peñón», *Memorias en blanco y negro* (21-X-2012), https://blogs.elpais.com/memorias-blanco-negro/2012/10/21/ (consultado 11-VI-2019).

— «El caso Antúnez llega a Radio Moscú», *Memorias en blanco y negro* (18-XI-2012), https://blogs.elpais.com/memorias-blanco-negro/2012/11/el-caso-antúnez-llega-a-radio-moscú.html (consultado 11-VI-2019).[1]

— «Broncazo a Di Stéfano en el Bernabéu», *Memorias en blanco y negro* (6-I-2013), https://blogs.elpais.com/memorias-blanco-negro/2013/01/broncazo-a-di-stéfano-en-el-bernabéu.html (consultado 11-VI-2019).

— *Tantos mundiales, tantas historias*. Barcelona: Roca Editorial de Libros, 2014.

— «Conchiamancio, folclóricas y finolis», *Memorias en blanco y negro* (6-IV-2014), https://blogs.elpais.com/memorias-blanco-negro/2014/04/conchiamancio-folclóricas-y-finolis.html (consultado 11-VI-2019).

— «Honduras - El Salvador, el conflicto bélico del fútbol», *Tantos mundiales, tantas historias* (7-VI-2014), https://as.com/futbol/2014/06/07/mundial/1402103421_249464.html (consultado 11-VI-2019).

— «España en Bruselas y Marsellesa en Londres», *El País Opinión* (16-XI-2015), https://as.com/opinion/2015/11/16/portada/1447628547_785957.html (consultado 11-VI-2019).

— «Nos deja Garrincha, la 'Alegria do Povo' (1983)», (*366 historias del fútbol mundial*, 20-I-2016), https://as.com/futbol/2016/01/13/mas_futbol/1452672010_392053.html (consultado 11-VI-2019).

— «Echa a rodar la Copa del Mundo», *366 historias del fútbol mundial* (13-VII-2016), https://as.com/futbol/2016/07/13/mas_futbol/1468389839_854841.html (consultado 11-VI-2019).
— «Lazcano estrena una obra de teatro en El Escorial (1931)», *366 historias del fútbol mundial* (12-VIII-2016), https://as.com/futbol/2016/08/12/mas_futbol/1470979748_501040.html (consultado 11-VI-2019).
— «53.000 espectadores para un partido femenino (1920)», *366 historias del fútbol mundial* (26-XII-2016), https://as.com/futbol/2016/08/12/mas_futbol/1470979748_501040.html (consultado 11-VI-2019).

Dossier:
Parodia y sátira de la literatura

Introducción

Silvia Rosa

Université de Lausanne
Suiza

> Renzi me dijo que estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias, ni las aventuras. Ya no hay aventuras, me dijo, sólo parodias. Pensaba, dijo, que las aventuras, hoy, no eran más que parodias. Porque, dijo, la parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tinianov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna. No es que esté inventando una teoría o algo parecido, me dijo Renzi. Sencillamente se me ocurre que la parodia se ha desplazado y hoy invade los gestos, las acciones. Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias. Eso trataba a veces de decirle a Marcelo en mis cartas: que la parodia ha sustituido por completo a la historia. ¿O no es la parodia la negación misma de la historia?
>
> Ricardo Piglia

¿Se debió a una pura estrategia publicitaria que la magnánima Netflix por primera vez en su corta —aunque exitosa— historia filmara una escena fuera de libreto para aclarar que su *Casa de las flores* no era una telenovela sino una serie que *parodiaba* las telenovelas? Muchos vieron en este gesto una peculiar maniobra de *marketing*. Otros volvieron a desternillarse con Aislinn Derbez, Verónica Castro y Cecilia Suárez encarnando a sus polémicos personajes (Elena, Virginia y Paulina, respectivamente) ahora con la inconfundible impostación Televisa; mientras que hay quienes —además de reír— sintieron que pensar contra sí mismo y vivir en tercera persona[1] resulta siempre un

[1] Es el caso de la misma Verónica Castro vacilándose, apartándose de sí misma y de toda su carrera en el culebrón mexicano ahora desde un nuevo registro serial que ofrece otro estilo de actuación y otros valores morales (ateísmo,

proceso particularmente productivo en términos artísticos: no sólo se rescataban en ese épico minuto cuarenta y tres segundos los componentes estilísticos, narratológicos e ideológicos del género más latinoamericano posible: la telenovela; sino que también se dejaba al descubierto la socarrona crítica al modelo desde un contexto de renovación total como son las plataformas *grand public* de *streaming*.

Etimológicamente y desde Aristóteles sabemos que la palabra *parodia* contiene ese sentido impugnatorio, contestatario de la forma consagrada a la cual remite[2]. Por tantos culebrones, una *Casa de las flores*, por cada Góngora, un Quevedo; ante clarividentes huellas policiales, un Gombrowicz; por tomos y tomos de Amadises de Gaula y Belianís de Grecia, un Alonso Quijano; y por supuesto, por tantos Alonsos Quijanos (incluido el de Avellaneda), un Pierre Menard. La parodia como *contra canto* celebra el canto, lo reinventa, lo recontextualiza y lo enaltece al mismo tiempo que lo deforma, lo amonesta y lo subvierte, hete aquí el espíritu sacrílego, provocativo a la vez que conciliador de la parodia y la sátira.

En un contexto social polarizante en el que los extremos y las ideologías radicales tienden a ganar terreno tanto en la política como en la legislación, consideramos importante reposicionar el debate artístico-cultural desde códigos ambivalentes cuya fuerza emerge de esa zona de contacto entre formas y convenciones estables y familiares, y su transformación insurrecta a partir de complicidades compartidas. Con este ánimo fue organizado el coloquio "Parodia y sátira de la literatura en el mundo hispánico" en la Universidad de Lausana, el 7 y 8 de junio de 2018, bajo la coordinación del Prof. Marco Kunz, y cuyo foco de atención fueron textos metaliterarios paródicos y satíricos escritos en los países hispanohablantes en los siglos XX y XXI.

---

feminismo, sexualidades abiertas, minorías étnicas y sexuales). Parodia que motivó su réplica en *streaming* en la plataforma *online* del canal Las estrellas, medio tradicionalmente ligado con el melodrama clásico y que presenta una distancia irónica con los "nuevos" giros encumbrados en la serie de Netflix, a saber: formalmente se exacerba la ruptura de la cuarta pared, recurso muy presente en las series de Netflix, y argumentalmente se cuestiona la supuesta naturalización y tolerancia hacia conductas morales antes consideradas reprochables (homosexualidad, zoofilia, segregación racial o consumo de estupefacientes, por ejemplo).

[2] Término proveniente del griego antiguo παρῳδία, *parôidía*, compuesto por παρά, *pará* ('al lado de') et de ᾠδή, *ôidḗ* ('canto'). Así, la noción de parodia postula un "contra-canto", un *canto* que se construye en oposición a otro, o al menos en contra de otro y al lado de otro.

La idea era generar un espacio de reflexión en torno a las condiciones de producción y funcionamiento de la sátira y la parodia en el contexto hispano. Nos preguntábamos entonces: ¿Cuáles son sus funciones y procedimientos? ¿Cómo se adaptan a las condiciones mediáticas y epistemológicas cambiantes? ¿Cuál es su lugar entre tradición y ruptura, canon y vanguardia, centro y periferia? Tales interrogantes son las condiciones de escritura de los siete artículos incluidos en el presente *dossier*, cada uno de ellos fue una comunicación leída durante el mencionado coloquio y cada uno procura registrar, a la luz de las obras comentadas, las principales formas, apropiaciones y retos de la parodia y la sátira en el espacio español y latinoamericano.

Daniel Sangsue, en su libro *La parodie*, expresa cómo desde que Genette vino a concientizarnos teóricamente sobre el uso de un término tan intelectual como ordinario, el concepto de *parodie* llegó a convertirse en una "notion passe-partout, séduisante par l'incertitude même de ce qu'elle recouvre"[3]. El uso indiscriminado del término y de sus efectos condujo a veces a la literatura a callejones sin salida con el consiguiente riesgo de ver "parodia en todos lados" y de no distinguirla —en el mejor de los casos— del pastiche ni de la sátira. El ensayo de Sangsue pretende delimitar el uso y demostrar que la parodia recubre una operación bien precisa ligada originalmente a una cierta técnica de citación que devino finalmente género literario al expandirse. Pero el principal aporte del teórico fue ampliar las reflexiones de Genette y resaltar que el efecto paródico reposa ante todo sobre el contraste cómico creado por la reescritura transformativa más que sobre la intención del autor. Por su parte, Tomachevski pone el acento en que tal función renovadora de la parodia satisface al deseo voluntario de desviación y rescate de la obra fuente[4].

Comicidad, transformación, voluntad de cambio y rescate son ideas que atraviesan y tensan, en una u otra medida, todos los estudios acerca de la parodia, desde la *Poétic*a de Aristóteles a *Palimpsestos* de Gérard Genette, de los retóricos de la Antigüedad a los teóricos anglosajones recientes, pasando por los formalistas rusos y Bajtín. Los escritos sobre este tema dejan constancia sin ambages que nos enfrentamos a un fenómeno totalmente oportuno y rico al momento de trenzarlo con categorías tan complejas como la del dialogismo (Bajtín), la inter/-

[3] Daniel Sangsue: *La parodie*. Paris: Hachette Supérieur, 1994, p. 14.

[4] Véase Tomachevski, Boris: *Teoría de la literatura*, trad. de Marcial Suárez. Madrid: Akal, 1982.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 359-369

transtextualidad (Kristeva), el canon (Bloom), y por supuesto la noción de *différance* en términos derrideanos. La parodia como estrategia textual, emula, alude y reescribe un texto. Desde un punto de vista narratológico pone de relieve la naturaleza dialógica y diferencial de la escritura y extratextualmente se interroga sobre los mecanismos de lectura y de interpretación posibilitando la subversión del mensaje al resaltar la capacidad creativa del arte en la producción de sentido.

Por su parte, la sátira, desde sus raíces yámbicas, pone en evidencia los vicios individuales o colectivos, las locuras, los abusos o las deficiencias por medio de la ridiculización, la farsa, la ironía y otros recursos en pos de un ascenso moral de la sociedad (Elliot), aunque en las postrimerías la sátira era diversión, una embestida contra aquella realidad desaprobada por el autor[5]. Una fugaz lectura de «El arte de injuriar» nos apunta algunos sentidos: Borges dice fricción, escarnio, denigración, oprobio, "repertorio de convenientes desaires", ridiculización, burla[6]. Borges nos habla de un arte, el de *injuriar*, y traza en sus cinco páginas problemáticas principales de la cuestión satírica relevando que cuando se dice "sátira" se hace referencia a lo que podríamos llamar un "espíritu satírico", un "modo satírico" y, por supuesto, un "género". El espíritu satírico se vincula con la concepción mágica del verbo en las sociedades arcaicas, animando una enunciación performativa, apta para demoler su blanco mediante la forma versificada de insultos vejatorios, lo que dio lugar a la creación de formas literarias propias (verso yámbico, drama satírico, *sottie*, etc.) y prácticas sociales (saturnal, carnaval), transparentando la confianza en que, al menos metafóricamente, el ridículo, por momentos, castiga al culpable. Desde sus albores hasta nuestros días, la sátira ofrece las más variadas manifestaciones: diversidad formal (fábula, personajes, utopía, anatomía, máximas, ensayo, etc.), tonalidad (de lo macabro a lo lúdico, de la obscenidad a la elegancia espiritual, del nihilismo al discurso moralista), expresión (inversión de palabras, plurisignificación, cacofonías, hipérboles, etc.) llegando a "contaminar" géneros e incluso subvertirlos. Según Jean-Pierre Saïdah y Sophie Duval, en la actualidad se privilegia la dimensión axiológica y el objetivo pragmático de lo satírico, a menudo identificando la voz satírica con la del autor, y redu-

[5] Ver Elliott, R. C.: *The Power of Satire: Magic, Ritual and Art*. Princeton: Princeton University Press, 1960.

[6] «El arte de injuriar» es el último ensayo aparecido en la primera edición de *Historia de la eternidad* (1936).

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 359-369

ciendo el polimorfismo a un catálogo de soportes. Basándose en la crítica anglosajona (Frye) y la reflexión bakhtiniana sobre la sátira menipea y el dialogismo, se trató de elaborar una poética de la sátira como modo de representación y conceptualizar su confusión interna, su ambigüedad y su carácter proteico dentro de una estética propia[7].

En efecto, el modo satírico remitiría —en su versión estética[8]— a la condición de escritura cuyo espíritu de difamación cuenta con un blanco definido (en general, es personal), con un tono cómico-serio que acentúa lo "bajo material" y se expresa a través de una retórica ofensiva en la que prima el dialogismo menipeo, las hiper-hipérboles y las ridiculizaciones lingüísticas, entre otras estrategias. Este ánimo de acentuar lo torcido, los vicios y los defectos de una entidad se convierte en un tipo de escritura que se complace en sobrepasar tabúes, recurrir a los golpes más bajos y a mofarse del "supuesto" buen gusto o "buen" orden. Este es el caso del artículo de Cristina Martínez Torres que abre nuestro *dossier*, un estudio sobre la sátira del poeta gaditano Rafael Alberti en el contexto de las disputas entre arte puro e impuro durante la década del treinta. La autora retoma poemas que se inscriben desde sus inicios en el género satírico pero también traba un diálogo con escritos que no han sido considerados desde ese ángulo permitiendo así renovar la reflexión en torno a una de las corrientes poéticas más relevantes del siglo XX español. Martínez Torres desmenuza las estrategias satíricas de Alberti de raigambre culteranista a la hora de posicionarse ideológicamente durante la guerra civil indicando que la lucha entre falangistas y republicanos se batió también desde la palabra y sus ritmos.

La impronta de reprobación social que conlleva la sátira es el punto de partida del texto con el que Daniel Rojas Pachas aborda la novela chilena *La orquesta de cristal* de Enrique Lihn. El estudioso expone de qué manera esta obra tan heterodoxa y compleja en su estructura narrativa se ofrece como un fresco desacralizante del Chile pinochetista. Se rastrean aquí las hibridaciones procedentes del cruce entre modo satírico y géneros

[7] Para profundizar esta perspectiva: Saïdah, Jean-Pierre/ Duval, Sophie (eds.): *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

[8] *Ibid.* En la introducción al libro («Avant-propos», pp. 5-14), los editores diferencian los usos planfletarios de la sátira ligados a la desacreditación del adversario, presentes en los folletos políticos, por ejemplo, del uso estético abierto por los grandes satíricos de la Antigüedad (Lucilio y Horacio).

artísticos (música de cámara, revistas literarias, novela, poesía, etc.) a fin de ofrecer un registro que zahiere la clase pudiente, las elites intelectuales y el poder político durante la dictadura de Augusto Pinochet. Al mismo tiempo Rojas Pachas releva, desde un punto de vista estrictamente literario, la manera en que el uso de estrategias paródicas patentiza nuevos modos de representación en la narrativa chilena de la década de los 80.

Como todos sabemos, en *Palimpsestes*, Gérard Genette propone una clasificación *estructural* más que *funcional* de las prácticas hipertextuales, de las cuales la parodia no es más que un caso particular. Los dos criterios orgánicos tomados en cuenta son la *función* y el *régimen*, es decir, la intención y el efecto de cada práctica (lúdica, satírica o jocosa); y la relación entre hipertexto e hipotexto que consiste ya en una transformación (parodia), ya en una imitación (pastiche). Desde este ángulo, la parodia es "une transformation textuelle à fonction ludique" a fin de dar cuenta de prácticas que apuntan a "une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive et moqueuse"[9]. Estela a la que adscribe el estudio de Adrián J. Sáenz en torno a la reescritura del clásico poema 15 de Pablo Neruda de la mano de «El desayuno» de Luis Alberto de Cuenca. Ambas composiciones comparten el *souci* de un "amor in progress" pero Sáenz desentraña la transformación experimentada en la reescritura al ofrecer un amor festivo, cotidiano, corpóreo frente a un amor trascendente, etéreo y malogrado en los ritmos del chileno. Celebración amorosa que el articulista inscribe en la orientación alegre y vitalista de la poesía cuenquista.

Simon Dentith insiste —desde una perspectiva poscolonial— que la parodia hoy obliga a revisar los abordajes tradicionales y reinsertarla en el marco sociológico y político del cual emerge y al cual refiere[10]. De allí que gran parte de la crítica anglosajona vea la necesidad de diferenciar los usos clásicos de la parodia y los usos vigentes que cristalizan sobre todo nuestra coyuntura social. Este encuadre atribuye una preponderancia al carácter ambivalente de la parodia oscilante entre reconocimiento de obras culturalmente fundamentales, su influencia y la voluntad de innovación. Esta renovación reconocería así, además de nuevos paradigmas interpretativos, la afectación que las creaciones posibilitan en el presente; tal como expresa

[9] En *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, coll. «Points», 1982, p. 43.

[10] Para profundizar la *parodia* en el contexto poscolonial, véase Dentith, Simon: *The New Critical Idiom*. London/ New York: Routledge, 2000.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 359-369

Marta del Pozo en su artículo sobre la seriedad del juego y de la parodia en la teoría y la praxis de Agustín Fernández Mallo. La autora argumenta que Mallo en su labor literaria propone el juego y modos irónicamente serios de "radicar" valores modernos como el amor y la eternidad en el espacio posthumanista digital retomando obras canónicas con temáticas trascendentales. Según se demuestra en dos textos del autor nocillero, el hecho de *recobrar* creaciones consagradas (Borges) desde un contexto escritural nuevo (lo analógico) revela cómo las parodias atañen al texto fuente facilitando una vía de fuga al carácter estático de la influencia[11] al mismo tiempo que abren el proceso creativo y empoderan la parodia como medio de mutación de formas literarias acentuando así su dimensión metaficcional. La idea de Margaret Rose acerca de la parodia como "critical mirror of fiction"[12] cobra máxima importancia en la obra de Fernández Mallo a fin de interrogarse sobre cuestiones esenciales de la escritura contemporánea: la idea de creatividad frente a la idea de originalidad en la que cada texto aparece como lugar de influencias múltiples visibilizadas en/desde la recuperación; el cuestionamiento de jerarquías anquilosantes (serio/cómico, culto/popular, por ejemplo) y, sobre todo, el carácter naturalmente dialógico de la obra artística al cristalizar esa recuperación/distancia/rechazo que tensa toda creación con su historia, su cultura y su entorno. Todo ello sumido en el horizonte tecnológico que nos alcanza y desafía.

Por su parte, el trabajo de Joanna Mańkowska acerca de las diferentes reapropiaciones de las que ha sido objeto el drama

[11] En *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1973, Harold Bloom considera la literatura del período de la Ilustración como marcada sobre todo por lo que él define como "ansiedad de influencia": si antes los autores sólo estaban preocupados por el estilo, las nociones de *sublime* y *genio* hacen de la originalidad un tema central de este período. Entonces surge la idea, angustiante para los poetas, de que sus precursores han cubierto todo el terreno, que no queda nada original e inédito por escribir. Enfrentado a esta observación que sólo puede bloquearlo, al escritor sólo le resta un camino para escapar del silencio amenazante: hacer una lectura distorsionadora, lectura que Bloom llama *misreading*. En este sentido, las influencias no son dañinas en sí mismas, sino necesarias para el escritor: le permiten forjar una personalidad y finalmente afirmar una discontinuidad con el precursor (Bloom lo llama *kenosis*). Por lo tanto, se justifican estas "deformaciones" en la medida en que son creativas y permiten que el segundo autor se apropie y supere al que lo influye en un camino de no estatismo ni parálisis ante "todo lo dicho".

[12] Rose, Margaret A.: *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 74.

donjuanesco de Zorrilla en el teatro español destaca que tales procesos no pueden ser asimilados a un simple ejercicio crítico que toma forma literaria. La parodia no reconstruye el original, sino que lo distorsiona y lo distancia desde un ángulo particular (con intención satírica en algunos casos), tal como se evidencia en los dramas de Valle Inclán, Luis Riaza, Jesús Campos García y Jerónimo López Mozo. Mańkowska investiga el abanico de trasformaciones que apuntalan las piezas analizadas, a veces a través de procedimientos dramatúrgicos y argumentales; a veces desde lo extra-literario (la guerra de Cuba, el tardofranquismo o la era informática), pero siempre desde el espíritu dramatúrgico abierto por Zorrilla (y sus reescrituras, como por ejemplo, *La Regenta* de Clarín) constituyéndose tanto en soporte como en parte integrante de cada una de las tramas. Se prueba entonces la capacidad contemporaneizante y metodológica de la parodia a la hora de pensar categorías transversales en la literatura dramática (el personaje donjuanesco, el héroe, el mito, etc.) y temáticas complejas desde un punto de vista social (la piratería informática, la guerra o la prostitución) para las cuales los abordajes siguen siendo escabrosos. La parodia y la sátira como estrategia y perspectiva resultan oportunas en coyunturas traumáticas o inciertas no sólo por su capacidad de establecer distancia con el problema relevado mediante el recurso a lo cómico, sino más bien porque toman en cuenta diversos enfoques y permiten renegociarlos en el terreno de la ficción.

Ahora bien, los párrafos anteriores certifican que la parodia viene a cuestionar también vivamente las nociones de originalidad y propiedad heredadas del Romanticismo. Así, fraguada entre una lógica clásica que concibe la parodia como un instrumento crítico utilizado para revelar procesos, y la lógica romántica que alimenta las fantasías de absoluta originalidad, muchos escritores tendieron a despreciar la parodia, a no reconocerla, o por el contrario, a explotarla considerándola como un acto peligroso, nimio o sencillamente caricaturizante; indecencia que aquejaría a la figura del autor y, por otro lado, a las habilidades del lector confrontadas con la identificación de textos, tramas y géneros originales[13], lo que da testimonio de los debates concernientes a la/s a/filiación/es. Pensando desde este lugar, José Manuel Alonso Feito revisita la literatura humorística de los años veinte en España centrándose particularmente en las disputas de plagio entre Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura, satíricos comentarios y acusaciones constitutivas del panorama

[13] En el sentido de 'texto fuente'.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 359-369

literario de la época, que el artículo expone a través del ejemplo de las parodias del *western* y las revistas musicales. Los mecanismos paródicos explorados y potenciados por Mihura y Poncela, resultantes de sus contiendas autorales, dinamizaron —al decir de Alonso Feito— los intercambios literarios de aquel período y generaron una importante evolución en el paradigma mismo de la literatura de humor.

Por último, la contribución de Rubén Martín Giráldez aparece como un auténtico ejercicio de libertad jubilatoria. Resumir su texto, además de imposible, sería indecente. Es un pasaje paródico y satírico que golpea verborrágicamente al lector para despertarlo de un aletargamiento cortesano en donde la literatura española ha perdido esa fuerza capaz de reflejar lo consagrado desde la bifrontalidad que la vuelve desobediente, insumisa, incómoda tal como bufón palatino. Giráldez captura en la figura del bufón la complejidad del hábitat literario, se sumerge en la intimidad de los desvíos y la introspección de la sátira y la parodia para entregar pensamientos con adornos (y muchas florituras) contra la "novela amable", "la pujanza de un analfabetismo del espíritu crítico", "el convencimiento impúdico de que todo tiene un nombre" y los escritores "súbditos" que no dan "castigo" sino solamente "servicio". Los ecos de Blanchot y Bataille resplandecen en la escritura de Martín Giráldez, su texto es ocurrencia, puro lenguaje que reflexiona sobre sí mismo y sus influencias, imita, sublima y silencia a Gombrowicz, Manganelli, Scarron, Swift, hasta el mismo Lope de Vega no escapa a sus diatribas.

Blanchot apuntaba que los hombres al leer no quieren escuchar su propia voz, sino la voz de otro, la voz que perturba, que produce otras hablas, esa voz profunda e "incómoda como la verdad"[14]. Sin lugar a dudas ésa es la voz del autor de *Magistral* en nuestro *dossier*, una voz que toma voces prestadas para deformarlas, travestirlas y ofrecernos *otra* voz, un sonido con identidad propia que demuestra que podemos reírnos de todo (y contra todos), siempre que se escriba/se diga hábilmente. Ésta es la gran batalla librada por Giráldez: revalorizar la escritura y sus procesos ladeantes, depravados, corrompidos, libertarios. Resucitar a un lector *ambicioso* desde el humor y el desorden innato de la sátira y la parodia cuya empresa no puede ser otra que meterlo en un brete, o para expresarlo con el propio Martín Giráldez, "no hurtarle la complejidad". La sátira y la

[14] Blanchot, Maurice: *De Kafka a Kafka*: México: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 14.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 359-369

parodia abrazan por naturaleza esa complejidad ética y orgánica: el embrollo propuesto implica un acto voluntario, un gesto de *reprise* y de desaprobación evidentemente fundamental, un posicionamiento incierto en el interior y al exterior de la norma novelesca, una total *paradoja*, en términos de Linda Hutcheon.

La creación artística halla así en las entidades analizadas un carácter contestatario propio que le devuelve al oficio una razón de ser parasitaria, rebelde, embravecida, indomesticada; una esencia a contrapelo del orden instituido. Una estrategia de intervención sobre la realidad y su representación contrarrestando las derivas prescriptivas de todo discurso absolutista y oficial. Conscientes de tal operación, las aportaciones aquí reunidas demuestran el poder regenerador y objetante de la sátira y la parodia literarias recordando las palabras de Piglia que nos sirven de epígrafe: hurgan el desvío, el juego textual, las autorrepresentaciones, la especularidad, aunque siempre ajustando la técnica a la serie social que condiciona el juego intertextual confiando en que las aventuras aún existen[15]. Desde ese lugar nos convocan a pensar experiencias cruciales como el despotismo, las nuevas tecnologías, la cotidianeidad del amor, las transacciones artísticas, las crisis económicas y los extremismos de toda índole.

Esperamos que este *dossier*, además de fijar rasgos específicos de la sátira y la parodia en el contexto hispano, responda a las interpelaciones con que se planteó el coloquio de Lausana y contribuya a sensibilizar acerca de la riqueza de un arte tan antiguo como fructífero y necesario.

[15] Recordemos que, tras anunciar la idea de Renzi sobre la parodia, el narrador continúa: "Después me preguntó si realmente yo lo había conocido a James Joyce. Marcelo me dijo que usted lo conoció a Joyce, me parece tan fantástico, me dijo Renzi. Lo conocí, le digo, en fin, lo vi un par de veces; era un tipo extremadamente miope, bastante hosco. Pésimo jugador de ajedrez. Él hubiera aceptado, supongo, su versión de que sólo existe la parodia (porque en realidad, y dicho entre paréntesis, ¿qué era él sino una parodia de Shakespeare?), pero habría rechazado su hipótesis de que ya no existen las aventuras" (*op. cit.*, p. 110).

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 359-369

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles: *Poétique,* trad. y ed. de Joseph Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

Blanchot, Maurice: *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

Borges, Jorge Luis: «El arte de injuriar», en: *Historia de la eternidad*. Madrid: Debolsillo, 2011.

Dentith, Simon: *The New Critical Idiom*. New York: Routledge, 2000.

Duval, Sophie/ Saïdah, Jean-Pierre (eds.): *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

Elliott, R. C.: *The Power of Satire: Magic, Ritual and Art*. Princeton: Princeton University Press, 1960.

Frye, Northrop: *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

Genette, Gérard: *Palimpsestes*. *La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Hutcheon, Linda: *Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.

Moura, Jean-Marc: *Le sens littéraire de l'humour*. Paris: PUF, 2010.

Piglia, Ricardo: *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

Rose, Margaret A.: *Parody, Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Sangsue, Daniel: *La parodie*. Paris: Hachette Supérieur, 1994.

Tomachevski, Boris: *Teoría de la literatura*, trad. de Marcial Suárez. Madrid: Akal, 1982.

Parodia y sátira en el conflicto literario entre poesía pura y poesía impura en la España de principios del siglo XX. La sátira de Alberti

Cristina Rosario Martínez Torres

Université de Lausanne
Suiza

Resumen: Rafael Alberti, poeta esencial de la Generación del 27 cuyo verso supo hacer uso de las corrientes vanguardistas con incontestable maestría, tuvo siempre entre sus placeres el de la recuperación de nuestros clásicos, con un reconocido interés por el periodo aurisecular y por la sátira como género imperecedero. Un género capaz de servir de manera espléndida a los propósitos del periodo más combativo del gaditano, donde la urgencia de los acontecimientos llevará a Alberti a cultivar una poética *rehumanizada* y comprometida. Este estudio pretende profundizar en la utilización concreta que de la sátira y la parodia realizará Alberti como parte de este periodo, con especial hincapié en su poemario *El burro explosivo*, publicado en 1938 e inmerso en el conflicto estético entre poesía pura y poesía impura desarrollado desde principios de la década de 1930 en España y que cobró extraordinaria fuerza con el estallido de la Guerra Civil.

Palabras clave: Rafael Alberti y la sátira, poesía pura y poesía impura, *El burro explosivo*.

Parody and Satire in the Literary Conflict between Pure Poetry and Impure Poetry at the Beginning of the 20th Century in Spain. Alberti's Satire

Abstract: Rafael Alberti, essential poet of the Generation of '27 whose verse knew how to make use of the avant-garde currents with unquestionable mastery, always had among his pleasures the recovery of our classics, with a well known interest in the Golden Age period and satire as an imperishable genre. A genre capable of splendidly serving the purposes of the most combative period of the Cadiz-born poet, where the urgency of events will lead Alberti to cultivate a re-humanized and committed poetics. This study aims to deepen Alberti's concrete use of satire and parody as part of this period, with special emphasis on his collection of poems *El burro explosivo*, published in 1938 and immersed in the aesthetic conflict between pure poetry and impure poetry developed since the early 1930s in Spain and which gained extraordinary strength with the outbreak of the Civil War.

Keywords: Rafael Alberti and the satire, pure poetry and impure poetry, *El burro explosivo*.

Pocos son los nombres de la historia de nuestra literatura que han resistido la tentación de poner su pluma al servicio de la sátira como género literario. De ello ya advirtió Cervantes con gran lucidez al recuperar en boca de Cipión aquella afirmación que el prudente de los perros de Mahudes había escuchado de boca de Juvenal: "Por haber oído decir de un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre"[1].

La versatilidad que caracteriza la obra de Rafael Alberti y que ha sido señalada en innumerables ocasiones por la crítica desde diferentes perspectivas se debe, en gran medida, a la sombra que de nuestros clásicos traza el poeta gaditano a lo largo de su obra. La maestría de su verso le hizo abordar las grandes obras de la literatura en español desde la particular visión que el surrealismo y la Generación del 27 le propiciaban. Así, el Siglo de Oro acompaña desde bambalinas a la poética albertiana, incluso durante su cada vez más aplaudido periodo combativo, donde la urgencia de los acontecimientos llevará a Alberti a cultivar una poética *rehumanizada* y comprometida con la ética del yo poético y con la situación política de España. Una etapa reducida en el tiempo pero prolífica en lo artístico en la que el gaditano encontrará en la sátira un arma con la que combatir al contrario y en la que Quevedo será su mejor maestro.

Este estudio pretende profundizar en la utilización concreta que de la sátira como género literario realizará Alberti como parte de su poesía más combativa, dentro del contexto que enmarca al conflicto estético entre arte puro e impuro que se desarrolló durante la década de 1930 en España.

CON LOS OJOS EN QUEVEDO

La sátira será en Alberti uno de los elementos clave para la construcción de buena parte de su teatro y, por supuesto, de su poesía. Si bien a lo largo de su producción literaria el escritor gaditano tomará lo vanguardista y lo transgresor como elementos de ruptura con las estéticas anteriores, la influencia de los clásicos en Alberti es algo plenamente apreciable por el lector.

[1] Cervantes, Miguel de: *Novelas ejemplares*. Madrid, Cátedra, 1995, vol. II, p. 310. La mención a Cervantes no es en absoluto gratuita a la hora de tratar el ciclo combativo de la literatura albertiana. Téngase en cuenta que dos de las piezas fundamentales del teatro político de Alberti son sus adaptaciones de *La Numancia* de Cervantes.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 371-390

En su estudio sobre la relación que se establece entre Alberti y la sátira, Ignacio Arellano señala con acierto la especial predilección que mostrará el escritor por la sátira de Quevedo, con mayor atención a esta faceta que a otras del escritor del Siglo de Oro[2]. Así, la sátira quevediana será el andamio del que se servirá Alberti para elaborar sus composiciones más críticas y burlescas. Esto no implica, en ningún caso, apostar por una suerte de imitación entre el uso de la sátira en Alberti y el desarrollo del género en Quevedo. El primero escogerá al segundo como maestro o guía para traer al presente ciertas formas de la literatura satírica del Siglo de Oro. La estética albertiana, muy lejos del conceptismo aurisecular, tomará prestada la escatología o los neologismos caricaturescos para la confección de unas composiciones que, como se ejemplificará en este estudio, permanecen plenamente fieles al estilo propio de su autor y al momento preciso en el que decide poner su verso al servicio de unos postulados éticos y políticos muy concretos.

No obstante, en su mirada a los clásicos, Alberti no sólo pondrá sus ojos en Quevedo, sino que también otorgará la importancia debida a Lope, a quien dedicará diversas conferencias y escritos al considerarlo crucial para la estética desarrollada por la Generación del 27[3]. En cualquier caso, el poeta no establecerá una relación mística o inalcanzable entre dichos clásicos y su yo poético. Lejos de caer en una suerte de admiración lejana, Alberti se sentirá heredero de pleno derecho de los grandes nombres del Siglo de Oro. Así lo recogería en su poema «Monserrato, 20», pieza con la que abre el libro *Roma, peligro para caminantes* de 1968:

> Deja, mi Belli[4] amigo, que en tus manos
> te ponga ahora, ya perdido el miedo,
> sus sonetos romanos

[2] Arellano, Ignacio: «Alberti y los clásicos (la sátira)», en: *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. de Gonzalo Santoja. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, vol. II, pp. 381-396.

[3] Para una revisión de las influencias de la tradición clásica en los poetas de la Generación del 27, véase Díez de Revenga, Francisco Javier: *La tradición aúrea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

[4] Alberti dedica diversas composiciones de este libro al sonetista romanesco Giuseppe Gioachino Belli, en quien el gaditano también encuentra una relación con Quevedo.

un hijo de los mares gaditanos,
nieto de Góngora, Lope y Quevedo.[5]

A lo largo de todo el poemario Alberti expondrá un relato sobre la Roma de los años finales de su exilio. Lejos de realizar una radiografía costumbrista y magnánima de la capital italiana, el poeta escudriñará los rincones de la ciudad en un tono popular donde la cotidianidad y lo banal se abren paso para dibujar la vitalidad de sus calles a través de sus elementos más escatológicos. Conocidos son sus versos sobre los orines que inundan una "ciudad mingitorio del universo":

Una meada dice, casi cantando: —Soy
la lenta, pensativa, poderosa,
consentida meada de la noche.

Y otra, durante el día:
—Soy el temor, la timidez, el signo
triste de la premura.[6]

El orín que atraviesa la ciudad, las basuras que inundan sus calles, todo tipo de animales indomesticados, vehículos circulando en un caótico escenario en el que dialogar con mendigos. Estos y otros temas de parecida significación se extienden por el poemario en un alarde de sátira en el que Alberti recurre con frecuencia a la repetición de los motivos grotescos y a su extensión como elementos protagonistas del paisaje. Este recurso, recuerda Arellano, puede encontrarse también de manera usual en el Quevedo de composiciones como «Puto es el hombre que de putas fía»[7]. En efecto, la multiplicidad temática de la sátira quevediana será uno de los aspectos clave para Alberti. Prueba de ello serían las palabras con las que compone su ensoñación sobre un Quevedo que se acerca a la muerte:

presidiendo la rueda de todas las figuras, endriagos o fantasmas reales que ríen y lloran en sus sueños [...] girando alrededor suyo, los

[5] Alberti, Rafael: *Obra completa, III. Poesía (1964-1988).* Madrid: Aguilar, 1988, p. 14.

[6] *Ibid.*, p. 37.

[7] Arellano (2004), *op. cit.*, p. 392. Arellano asume la discutida autoría de este poema, atribuido a Quevedo. Sin embargo, asegura que Alberti debió tener acceso al mismo en la edición de L. Astrana de 1946.

> barberos, los soldados, los jueces, los alguaciles, los médicos, los boticarios, las damas gordas y las flacas, las engañadas y las doncellas que no lo son, los viejos verdes, las suegras, los maridos, maduros para la lidia, los beodos, los truhanes, los embusteros, los calvos, los mediocalvos, los calvísimos, las narices, las narizotas de señoras y caballeros, las chinches, las pulgas, las flores, las legumbres, acompañados, en fin, del desengaño, la hipocresía, la envidia, la discordia, la guerra, el llanto, el olvido, y, llevando el compás con la guadaña segadora, la Muerte.[8]

Éstos son sólo algunos de los ejemplos que hablan de la influencia quevediana en la sátira de Alberti. Sirvan como introducción a la recuperación del género que el poeta gaditano hace en su obra. Un género, el de la sátira, que recupera con fuerza durante su etapa combativa con motivo del conflicto estético entre arte puro e impuro y de su posicionamiento político durante la Guerra Civil.

UNA DÉCADA DE RUPTURA

Efectivamente, el año 1930 marca en España el fin de una época y el inicio de otra tan trepidante como dramática. Los cambios políticos y sociales que atravesarán al país durante estos años invadirán sin remedio las tertulias y círculos de encuentro de los intelectuales españoles. Así, la literatura se convertirá en uno de los altavoces de más amplio alcance para los diferentes actores sociales que se posicionarán, paulatinamente, en un lado o en otro del tablero nacional.

No obstante, hacía ya algunos años que las artes atravesaban una particular dicotomía con la que se producía una división entre los valedores del denominado arte puro—con base en las teorías kantianas que Ortega y Gasset había traído al presente—y el calificado como arte impuro, —a tenor de la línea *rehumanizada* que proponían, entre otros, autores como José Díaz Fernández—[9].

---

[8] Alberti, Rafael: «Don Francisco de Quevedo: poeta de la muerte», *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), XII (1960), pp. 6-23, citamos p. 11.

[9] En 1931 Díaz Fernández publicará *El nuevo romanticismo*, destinado a convertirse en una suerte de manual de especial consulta y apoyo para quienes propugnaban la necesidad de un arte comprometido. El título de la obra responde a la romantización que Díaz Fernández advierte en el conjunto de los géneros literarios. Poetas y críticos darán cabida a determinados aspectos que

El problema estético en Kant aparece planteado en su *Crítica del juicio* (1790) bajo una pregunta que atraviesa la historia de la literatura hasta nuestros días: ¿cómo es posible la belleza? Esta formulación implica una búsqueda del principio estético, de su lugar y de si éste conlleva una finalidad concreta. Kant respondía a este cuestionamiento con una aseveración acogida con plena gracia y vigencia por la literatura española de principios del siglo XX, a saber: "El juicio de lo bello está fundado en una finalidad meramente formal, es decir, en una finalidad sin fin"[10]. El arte no conlleva un fin consciente según Kant, ni tampoco es en absoluto un instrumento representativo, por lo que su modelo estético está exento de todo campo semántico.

Los postulados kantianos contribuyeron de manera crucial al pensamiento estético formulado por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925), obra clave para la comprensión de este conflicto. No obstante, para un entendimiento adecuado del mismo, es preciso definir con exactitud a qué planteamientos poéticos responde el término *impureza*. Para ello, ha de partirse de la constitución propia del término en contraposición a la concepción del arte como elemento puro, clave para la correcta interpretación de las poéticas de la década de 1920. Si bien éste es el eje desde el que se traza la idea orteguiana de un arte deshumanizado, el concepto de pureza no sólo tiene su base teórica en la filosofía kantiana, sino que también se presenta avalado por la extensión de los postulados post-simbolistas de Paul Valéry en España, acogidos por la estética de las vanguardias y de la Generación del 27. Una década, la de 1920, en la que Juan Ramón Jiménez se había erigido como padre poético de la nueva poesía que Federico García Lorca, Gerardo Diego o el propio Rafael Alberti (Premio Nacional de Literatura en 1924 con *Marinero en Tierra*) ya habían iniciado.

En efecto, Juan Ramón Jiménez había contribuido de manera inequívoca a la extensión de una poesía desnuda, bandera de un ideal estético desprovisto de toda finalidad, con la que la pureza en la literatura se había convertido casi en una moda de concepciones poco asentadas pero firmemente defendidas. Así lo contempla Derek Harris en su edición de *Perfil del aire* de Luis Cernuda, apuntando a que en muchas ocasiones ni siquiera los propios poetas comprendían en su totalidad a qué estaba

---

serán ahora núcleo de sus preocupaciones, a saber: la dimensión ética del arte, su función social o el papel del artista en la sociedad.

[10] Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*, trad. y prólogo de Manuel García Morente. Madrid: Colección Austral, 1977, p. 126.

referido el término *pureza*. Una definición compleja que encierra la ya conocida tautología establecida al respecto por Jorge Guillén: "poesía pura es lo que permanece en el poema después de haberse eliminado todo lo que no es poesía"[11].

Ese todo que "no es poesía" es lo que adopta la cualidad de lo impuro, a saber, todo aquello que, bajo las premisas de Paul Valéry, escapaba al juego desencadenado por las propias palabras[12]. Su significación, las ideas y los propósitos que éstas comporten, forman parte del acervo sentimental o ideológico y, por lo tanto, constituyen una suerte de impureza. El motivo del poema —su tema, si se quiere— queda a un lado para dejar el protagonismo a las palabras y a la magia que éstas puedan producir. Así, los versos del poeta puro deben servirse únicamente de la retórica como instrumento, en una búsqueda constante por lo lúdico, un aspecto clave para Ortega a la hora de entender los movimientos estéticos del periodo de entreguerras y con el que aúna los conceptos de poesía pura y poesía deshumanizada que estarán prácticamente exentos de oposición hasta 1930.

De este modo, lo extraestético en la poesía comenzó a extenderse como una suerte de mancha que corrompía la 'auténtica' poesía y la relegaba a participar de las impurezas de la realidad. No obstante, esta *a priori* descalificación no sirvió sino para generar toda una corriente a favor de la inclusión de lo ético en la poesía, de su significación como parte ineludible de la composición e, incluso, de su lugar prioritario para hacer del arte un elemento al servicio de la comunicación entre el yo del poeta y un 'vosotros' social.

En su estudio sobre el conflicto literario acaecido en esta década, Juan Cano Ballesta[13] explica la posterior teorización de la literatura comprometida de la primera mitad del siglo XX a través del concepto de *engagement* del que hablara Sartre y que fuera desarrollado, entre otros, por Robert Escarpit. Según el

[11] Esta declaración pertenece a Jorge Guillén y aparece formulada en su «Carta a Fernando Vela», fechada en Valladolid el Viernes Santo de 1926 y publicada en *Verso y Prosa* en febrero de 1927; cit. en: Cernuda, Luis: *Perfil del aire,* ed. y estudio de Dereck Harris. Londres: Tamesis Book Limited, 1971, p. 16.

[12] Para un estudio en profundidad de la poética de Paul Valéry, véanse Matamoro, Blas: «El delirio de la lucidez. La poética de Paul Valéry», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 545 (1995), pp. 73-112, y Valéry, Paul: *Oeuvres*, ed. de Jean Hytier, introducción biográfica de Agathe Rouart-Valéry. Paris: Gallimard, col. Pléiade, 1957.

[13] Cano Ballesta, Juan: *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI, 1996, p. 72.

sociólogo francés, el término alude a un creador "profundamente arraigado en una realidad colectiva, sea cual fuere la naturaleza de esa realidad. Tiende a expresar la identidad completa en el escritor del hombre social y el hombre poético"[14]. En tanto que ser social, el artista es parte indisoluble del espacio y el tiempo en el que se desarrolla. Pero el *engagement* añade a esta realidad una "toma de conciencia mediante la cual esta situación de hecho se convierte en fuente de una actividad creadora"[15]. La toma de conciencia de su simbiosis con el mundo reúne al artista con su público en lo que será entendido como el desarrollo de un proceso comunicativo que entiende la literatura como mensaje. Los proyectos literarios abordados desde la asunción de esta perspectiva suponen un ejercicio complejo y arriesgado que pretende combatir el distanciamiento entre ética y estética.

En el caso de Alberti, la asunción de estas premisas copará el grueso de su trayectoria literaria entre 1930 y 1939, una década en la que el yo ideológico del poeta se decantará por el marxismo. Con ello, el gaditano adoptará el compromiso en la literatura como una necesidad ineludible que dotará a sus versos del carácter de urgencia que la situación le impone. A esta concepción responden poemarios como *Consignas* (1933), *Un fantasma recorre Europa* (1933), *13 bandas y 48 estrellas* (1936), *Nuestra diaria palabra* (1936) o *Capital de la gloria* (1936-38), entre otros. Después de casi tres décadas de exilio, en 1966 publicará en París *El poeta en la calle (1931-1965)* donde Alberti recupera uno de los títulos fundamentales en su trayectoria como poeta cívico y aglutina sus composiciones más combativas de los años que abarcan el periodo republicano y la Guerra Civil. En esta antología se condensa de manera sublime el cariz comprometido que había invadido su obra a tenor de lo que él mismo entendía como una llamada del pueblo-lector a su persona poética:

> Cuántas veces, a la salida del mitin, en el sindicato, en la humilde biblioteca de la barriada o en cualquier lugar de trabajo, después del recital o la conferencia, se me acercaron algunos camaradas para 'encargarme' un poema que reflejara tal o cual situación política, este o aquel suceso. Y es que cuando el poeta, al fin toma la decisión de bajar a la calle, contrae el compromiso, que ya sólo podrá romper traicionando,

[14] Escarpit, Robert: *La revolución del libro*. Madrid: Alianza, 1968, p. 53.
[15] Cano Ballesta (1996), *op. cit.*, p. 73.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 371-390

> de recoger y concretar todos los ecos, desde los más confusos a los más claros, para lanzarlos luego a voces allí donde se le reclame.[16]

Una poesía cívica, comprometida, política —de urgencia, si se quiere—, con la que Alberti se sumerge plenamente en ese proceso de comunicación establecido entre el poeta y su destinatario. Así, en *Consignas* y en *13 bandas y 48 estrellas* son recurrentes las anotaciones en prosa —a modo de notas explicativas— a fin de garantizar la correcta comprensión de la intencionalidad de su mensaje por parte de ese receptor de amplio espectro social al que se dirige. En efecto, los autores comprometidos de este periodo ya no concebirán lo literario como un fin en sí mismo, sino como parte de un proceso comunicativo. No obstante, este nuevo compromiso adquirido con el receptor no sólo servirá para dirigirse a él en términos de iguales, para descender de la torre de marfil y ser ciudadano del mismo mundo que el lector, sino también para hablar de tú a tú con aquellos a los que el yo poético tiene algo que reprochar.

En Alberti, esta segunda utilidad de su nueva voz poética será un instrumento de suma valía en sus composiciones más vilipendiosas. Ejemplos notables pueden encontrarse en poemas como «Al volver y empezar», escrito a su regreso de un viaje realizado por Rusia, Alemania y Francia para investigar los nuevos movimientos teatrales europeos por encargo de la Junta de Ampliación de Estudios y que sería incluido en la edición de 1935 de *El poeta en la calle*:

> Llegué aquí,
> volví,
> y vi cadáveres sentados,
> cobardes en las mesas del café y del dinero,
> cuerpos podridos en las sillas,
> amigos preparados a recibir de balde el sueldo de la muerte
> de los otros.
> Vine aquí
> y os escupo.
>
> Otro mundo he ganado.[17]

[16] Alberti, Rafael: *El poeta en la calle, (obra civil)*, ed. de Aitana Alberti. Madrid: Aguilar, Colección Biblioteca de autores modernos, 1978, p. 26.

Estas y otras composiciones hacen fácilmente apreciable esa asunción del arte como elemento comunicativo y funcional que, además, permite al creador deshacerse de la perspectiva de excluido con la que el purismo distinguía a la intelectualidad del resto de actores sociales. De este modo, el poeta participará en la sociedad a través de su trabajo y de la poesía como herramienta. El trabajo será el elemento dignificante de la literatura comprometida de izquierdas, así como un canal a través del cual establecer diálogo con un *tú* concreto y un *vosotros* colectivo. Como muy acertadamente señala Anthony Geist, la poesía como herramienta "identifica, por una parte, el arte con el obrero, nuevo héroe de la poesía comprometida de izquierdas y, por otra parte, implica un papel extraestético de la poesía"[18].

PARODIA Y CRÍTICA A AMBOS LADOS DE LA TRINCHERA

El conflicto entre puros e impuros por la legitimación de sus idearios poéticos no tardó mucho en invadir las páginas de las publicaciones más importantes de la década. Las revistas *Héroe, Poesía, Los Cuatro Vientos, Surgir* o *Altozano* continuaban defendiendo su modelo poético puro en las voces de Salinas, Guillén, Altolaguirre, Gerardo Diego o Domenchina. No obstante, frente a sus acusaciones vertidas contra una poesía manchada por lo social, estos escritores encontrarán pronto su réplica en espacios de transgresión e innovación literaria.

Buena prueba de ello es la aparición en 1933 de la revista *Octubre*, editada por Rafael Alberti y María Teresa León y cuyo subtítulo especificaba: «Escritores y artistas revolucionarios». Efectivamente, en torno a ella se congregarán toda una serie de escritores que, sintiendo la necesidad de responder con su palabra al clima de crispación política que comenzaba a colapsar el país, participarán en la publicación o firmarán sus postulados. En su primer número, la revista deja constancia del público al que dirigirá sus aportaciones:

> Por una literatura proletaria.
>
> Camaradas obreros y campesinos: la revista Octubre no es una revista de minorías. Es una revista para vosotros. Debéis tomar parte en

[17] Alberti, Rafael: *Con la luz primera. Antología de verso y prosa (obra de 1920 a 1996)*, ed. de María Asunción Mateo. Madrid: Biblioteca Edaf, 2002, p. 221.

[18] Geist, Anthony Leo: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Punto Omega, 1980, p. 199.

> ella, enviándonos vuestras impresiones del campo y de la fábrica, críticas, biografías, artículos de lucha, dibujos. La cultura burguesa agoniza, incapaz de crear nuevos valores.[19]

En este primer número, también podemos encontrar el ensayo «Respuesta a un crítico republicano», firmado con las siglas X.A., y en el que se reprocha a Juan José de Domenchina una crítica realizada contra Rafael Alberti en el diario *El Sol*: "Es la variación social, la nueva meta política en el artista lo que desespera al crítico moroso, arcaico y dominical de EL SOL"[20].

En 1935, la creciente disputa de estos círculos se vio férreamente plasmada en el libro *Almanaque literario,* publicado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar y Chapela, y en el que cobró especial protagonismo una encuesta realizada sobre las siguientes cuestiones:

> 1. ¿Cree usted que la literatura y el arte deben mantenerse al margen de las inquietudes sociales de nuestro tiempo?
>
> 2. ¿O bien estima que el escritor y el artista están obligados a tomar partido desde su obra?
>
> 3. ¿Qué opinión tiene usted de los escritores, pensadores y artistas que están convirtiendo su obra en un instrumento de propaganda política y social, ya sea con intención avanzada o reaccionaria?[21]

De ella se ha estimado oportuno rescatar algunas de las respuestas formuladas por los encuestados, atendiendo al matiz crítico y satírico que éstos presentan ante la vertiente literaria opuesta. Para Luis Araquistaín, el arte puro "es sólo el sueño de los tontos y los insensibles"[22]. Por el contrario, Eduardo Westerdahl insta a los comprometidos a reunirse en la plaza pública "a vocear sus elementales mercancías de santos, de generales u obreras de choque"[23]. Postura a la que Ángel Ossorio se opone con tintes humorísticos:

---

[19] Alberti, Rafael/ León, María Teresa: «Por una literatura proletaria», *Octubre*, 1 (junio-julio 1933), p. 21.

[20] X. A.: «Respuesta a un crítico republicano», *Octubre*, 1 (junio-julio 1933), p. 4.

[21] Torre, Guillermo de/ Pérez Ferrero, Miguel/ Salazar y Chapela, Esteban: «Primera encuesta», en: *Almanaque literario*. 1935, p. 38.

[22] *Ibid*., p. 50.

[23] *Ibid*., p. 51.

> Nada más risiblemente anacrónico que el empeño de muchos literatos que, desentendiéndose del drama universal que vivimos, siguen cultivando el noviazgo gazmoño, el manido adulterio o el chorro de retruécanos.[24]

Ramón J. Sender, en relación con quienes ponen su obra de manera expresa al servicio de una causa política concreta, sentencia: "me parecen muy respetables y lo único que no les perdono a algunos […] es que carezcan de talento para interesarme"[25]. Poéticas ante las que Gustavo Pittaluga se muestra menos condescendiente:

> Y lo condenable […] es que gentes incapaces de crear se aprovechen del encono de las luchas sociales y políticas para escamotear el matute de sus engendros ante los ojos alucinados y estrábicos de las muchedumbres.[26]

En ese mismo año vería la luz el primer número de *Caballo verde para la Poesía*, la revista fundada por Pablo Neruda en la que Alberti participó junto a toda una nómina de escritores comprometidos. El manifiesto «Sobre una poesía sin pureza» con el que Neruda inauguró la publicación, asentó los cimientos del sistema estético comprometido a través de la revalorización poética de la realidad objetiva:

> Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena, salpicada por las diversas profesiones que ejercen fuera y dentro de la ley.[27]

La estética purista no tardaría demasiado en reaccionar. En *Hoja Literaria* de Barcelona podía leerse:

> El Caballo verde, raro ejemplar de la fauna americana, es lo que parece, un joven y magnífico potranco de dos meses de edad que corre-

[24] *Ibid.*, p. 53.
[25] *Ibid.*, p. 87.
[26] *Ibid.*, p. 39.
[27] Neruda, Pablo: «Sobre una poesía sin pureza», *Caballo Verde para la Poesía*, 1 (1935), p. 1.

> tea por las letras españolas como por un corral de caliente y húmedo estiércol.[28]

Pero la verdadera réplica llegaría con el artículo de Juan Ramón Jiménez titulado «Con la inmensa minoría», publicado el 23 de febrero de 1936 en las páginas del diario *El Sol:*

> Parece ya innecesario insistir, pero hay que hacerlo. Cada hornada de amarillitos pollos poéticos y críticos viene piando la misma pipirigaña inconsecuente: "Poesía pura, sí, poesía impura, pí, pí". Poesía pura no es poesía casta, ni noble, ni química, ni aristocrática, ni abstracta. Es poesía auténtica, poesía de calidad.[29]

El estallido de la Guerra Civil tras la sublevación militar del 18 de julio de 1936 conducirá a un paulatino agotamiento de este conflicto dialéctico. Puros e impuros asistirán a un contexto político-social en el que los intelectuales, en su mayoría posicionados a favor del gobierno de la II República, se verán obligados a aparcar toda disputa estética para aunar fuerzas en torno a la dramática situación del país. El peligro real que las nuevas corrientes fascistas representaban sobre el modelo democrático republicano dotó al compromiso del argumentario definitivo para extender su poesía más social y combativa.

ENTRE LA SÁTIRA Y LA BURLA. PINCELADAS ALBERTIANAS

Si lo jocoso, lo satírico o lo paródico sirvieron a los integrantes de una y otra trinchera literaria para verter una crítica feroz sobre el contrario, Rafael Alberti sabrá poner su sello personal en esta disputa a través de diversos textos en los que, tal y como se ha apuntado al principio de este estudio, da muestras del acercamiento de sus poéticas a la tradición satírico-burlesca del Siglo de Oro español.

Alberti ya había dado muestras de su predisposición al género con la pieza teatral que compuso entre 1929 y 1930 y con la que se proponía ridiculizar los postulados que Ortega y Gasset había elaborado en *La deshumanización del arte*. Se trata de una

[28] Cit. en López de Abiada, José Manuel: «Notas sobre *Caballo verde para la poesía*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 430 (1986), pp. 141-164, citamos p. 152.

[29] Cit. en Carnero Arbat, Guillermo: *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 287.

obra a la que tituló *Auto de Fe*: *dividido en un gargajo y cuatro cazcarrias*, y cuya acción dividió en "dos vómitos". Esta pieza supone la ejecución de una crítica satírica y descarada con la que el poeta revela su oposición a la vía artística propugnada desde los círculos orteguianos y se defiende de las críticas vertidas a la nueva poesía del compromiso[30]. En esta obra, que toma como espacio la propia redacción de *Revista de Occidente*, toda una amalgama de personajes disparatados acompaña a los parodiados Fernando Vela (secretario de dirección), Manuel García Morente (director editorial) y, por supuesto, Ortega y Gasset —escondido bajo el sobrenombre de "El maestro"— a quien Alberti otorga el desatino de tirarse "un grande y ruidosísimo pedo" en un momento en el que se encontraba rodeado por un grupo de damas de elevada posición[31].

Pero lo cierto es que Ortega ya había sido uno de los objetivos de la sátira albertiana antes, incluso, de dar rienda suelta a su poesía combativa. En su poemario *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* —elaborado a finales de la década de los veinte aunque publicado posteriormente en 1935—, se incluye uno de sus poemas más reconocidos en lo que a su lucha dialéctica con el filósofo del arte deshumanizado se refiere:

> ¿Cree usted seriamente que la filosofía es como un cigarrillo
> o unos pantalones de golf?
>
> Champignon,
> poil de carotte,
> pommes de terre.
>
> El aire está demasiado puro para mandaros a la merde,
> y yo, Madame, demasiado aburrido.
> Adieu.[32]

Se trata de «Five o'clock Tea» y en algunos de sus versos puede apreciarse la llamada directa al filósofo, a quien envuel-

[30] Alberti, Rafael: *Correspondencia a José María de Cossío seguido de "Auto de Fe" y otros hallazgos inéditos*, ed. y estudio de Rafael Gómez de Tudanca y Eladio Mateos. Valencia: Pretextos, 1998, pp. 142-152.

[31] Este Auto fue publicado por la revista *Olvidos* (Granada), 17 (1987), pp. 78-81. Para un análisis más profundo de esta pieza teatral así como del conjunto del teatro político de Alberti, véase Hermans, Hub: *El teatro político de Rafael Alberti*. Salamanca: Acta Salmanticensia, 1989.

[32] Alberti (2002), *op. cit.*, pp. 192-193.

ve en un discurso de superficialidad donde lo afrancesado es sólo una ejemplificación de cómo el conjunto de las apariencias que Alberti reconoce en el círculo orteguiano le causa repulsa, ya sea por absurdo o por aburrido.

El estallido de la Guerra Civil en julio de 1936 dejó un espacio aún mayor a la poesía de tipo satírico o burlesca, aunque en el caso de Alberti, —como de igual manera ocurre en el caso de otros autores—, ésta perderá su sutileza en pos de la consecución de un lenguaje más directo con el que jactarse del adversario pudiera ser un divertimento compartido por todas las escalas sociales. Durante los primeros meses del conflicto civil Alberti es nombrado secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, organización fundada tras el comienzo de la sublevación militar con el objetivo de aunar a la intelectualidad del país frente al fascismo y de conseguir apoyos en el extranjero para evitar la derrota del gobierno republicano.

Como secretario, Alberti dirigirá junto a María Teresa León y Emilio Prados, entre otros, la revista *El mono azul*, en cuyas páginas se publicaría el famoso *Romancero de la Guerra Civil*[33]. Efectivamente, el romance cobrará especial protagonismo durante los primeros meses del conflicto bélico por su cariz popular, el cual permitía que sirviese de manera notable al objetivo de arengar a las tropas milicianas. En su primer número, *El mono azul* publicó algunos romances cargados de sátira hacia el enemigo sublevado. Entre ellos destacan «El mulo Mola»[34] y «Traidor Franco»[35] de José Bergamín, así como la caricatura que Alberti hará del general sublevado Queipo de Llano, famoso

[33] Se trata de un conjunto de romances de tipo narrativo y con un carácter de decidida urgencia política que habían sido compuestos por los propios milicianos a fin de que sirvieran de aliento a las tropas del frente. A estos serían también añadidos los elaborados por el propio Alberti o por otros escritores como Emilio Prados. Para una revisión de la publicaciones de *El mono azul* así como de las actividades desarrolladas por la Alianza de Intelectuales Antifascistas, véanse Dennis, Nigel: «Creación y compromiso en la poesía de la guerra civil española», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 3 (1991), pp. 575-587, Ferrari, Marta Beatriz: «La épica subjetiva de Rafael Alberti», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33 (2008), pp. 281-290, y Oleza, Joan: «Rafael Alberti, Max Aub, Pablo Picasso: urdimbres», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1 (2006), pp. 188-205.

[34] Caudet, Francisco: *Romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1978, p. 113.

[35] *Ibid.*, p. 117.

por sus discursos radiofónicos y por sus supuestos problemas con el alcohol:

> ¡Atención! Radio Sevilla.
> Queipo de Llano es quien ladra,
> quien muge, quien gargajea,
> quien rebuzna a cuatro patas.
> ¡Radio Sevilla! —Señores:
> aquí un salvador de España.
> ¡Viva el vino, viva el vómito!
> Esta noche tomo Málaga.[36]

Unos años más tarde, en 1938, Alberti publica en las Ediciones del Quinto Regimiento de Madrid[37] su poemario *El burro explosivo*. La publicación —que pasaría posteriormente a ser la tercera parte del libro *Poeta en la calle (1931-1965)*— tomó para su título una de las anécdotas más rememoradas en las tertulias de la época y que, supuestamente, tuvo lugar durante la Revolución de octubre de 1934 de los mineros de Asturias. La anécdota aparece relatada con detalle en el artículo que Ernesto Burgos realiza al respecto para la revista *La Nueva España*:

> Grossi [el jefe de los revolucionarios] tomó la decisión de llenar un bidón con octavillas y dinamita, colocarlo sobre un asno y enviarlo desde Vega del Ciego contra la línea enemiga con una mecha encendida, calculada para que hiciese explosión entre las tropas, matando a unos y convenciendo con la lectura de los panfletos a los restantes para que se cambiasen de bando. Pero el que decidió por su cuenta cambiar los planes fue el animal, que a mitad de camino giró sobre sus pezuñas para volver del lado de los mineros que se vieron obligados a matarlo en tierra de nadie, para evitar males mayores.[38]

---

[36] *Ibid.*, p. 119.

[37] El Quinto Regimiento de Milicias Populares fue uno de los órganos militares de voluntarios de la II República durante la Guerra Civil. Adémas de sus actividades de tipo militar, el Quinto Regimiento desarrolló diversas iniciativas de tipo social y cultural entre las que destacaban la edición y publicación de algunos títulos escritos por los intelectuales alistados en sus filas.

[38] Cit. en Maffini, Alberto: «Funciones del lenguaje escatológico en *El burro explosivo* de Rafael Alberti», en: Álvarez López, Cristóbal José/ Carmona Tierno, Juan Manuel/ Davis González, Ana/ González Ángel, Sara/ Martínez Navarro, María del Rosario/ Rodríguez Manzano, Marta (coords.): *Tuércele el cuello al*

Una de las composiciones más atractivas del poemario por su crítica mordaz y escatológica contra los creadores puristas es «A ciertos poetas congregantes», donde hace uso del soneto para ejercer su burla a las formas de la pureza desde la perspectiva misma de su estructura:

> Son los Kostka, los Bergman, los Gonzaga,
> son también la perenne mano fija
> sobre la nunca acompañada pija,
> la pera triste matinal y vaga.
>
> Son el estreñimiento, que no caga;
> la bilis de una muerte sabandija,
> la retesaca envidia más canija
> que el santo virgo que sin ver se apaga.
>
> Son la recopia, el repapel secante,
> el remedo, el residuo, el renacuajo
> que emperocha la charca remimática.
>
> No han nacido y ya son un consonante,
> no han abierto la boca y son gargajo,
> tocan un harpa y se les vuelve herpética.[39]

Puede observarse una continua burla contra lo "perenne" de quienes anclados en el purismo no dejan espacio a la innovación y la transgresión, herméticos en el uso de una rima consonante que heredan incluso antes de nacer y que también es objeto de crítica en Alberti. Son los valedores de una poesía redundante y manida para el autor, propia de quienes ven el erotismo en el arpa, situada en el poema como icono clásico de la tradición poética. Envuelto en esta parodia de lo inmutable en la pureza, hará uso de la repetición del prefijo *re-* en constante alusión a lo que permanece y no se modifica, a lo que se niega a incorporarse al presente y queda como residuo. Recurrente es el uso de elementos orgánicos que completan el tono de repulsa de Alberti. Este poema, así como el conjunto de *El burro explosivo*, revela una fase de incontinencia verbal en el poeta[40] que bien puede resumir cómo la lucha entre pureza e impureza

cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI). Sevilla: Renacimiento, 2016, pp. 151-164, citamos p. 151.

[39] Alberti (2002), *op. cit.*, p. 259.

[40] Maffini (2016), *op. cit.*, p. 162.

abrió una brecha de difícil cura entre los escritores en una de las etapas más convulsas de la historia de España.

Esta incontinencia se revelará en Alberti como una gramática de urgencia a la que querrá poner punto y seguido con la llegada de la derrota republicana. «De ayer para hoy» será el prólogo poemático de *Entre el clavel y la espada*, poemario publicado en 1941:

> Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
> de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
> vuelva a mi toda virgen la palabra precisa,
> virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.
>
> Que cuando califique de verde al monte, al prado,
> repitiéndole al cielo su azul como a la mar,
> mi corazón se sienta recién inaugurado
> y mi lengua el inédito asombro de crear.[41]

Toda una declaración de nuevas intenciones a tenor del fin de la guerra, —del fin de lo urgente—, y del comienzo de la larga travesía que supondrá el exilio y que en Alberti se presentará como un descanso obligado con el que regresar a creaciones donde la palabra recupere cierto protagonismo. No obstante, tanto durante su periodo más combativo como en etapas posteriores de su obra, Alberti dio muestras de la capacidad de su poesía para servir a los objetivos que su yo poético se imponía en las diferentes circunstancias por las que atravesó en su vida. En todas ellas, la sátira, heredada en su caso de la mejor tradición clásica, siempre tuvo un espacio preferente en sus estrategias poéticas más comprometidas.

En lo que respecta al conflicto desarrollado entre pureza e impureza en la década de los treinta, lo cierto es que este periodo de las letras españolas recoge de manera expresa uno de los debates teóricos más controvertidos de la literaturología, a saber, el concerniente a una correcta identificación de las relaciones entre historia y literatura, entre el sujeto creador y la realidad de la que se sirve, en fin, de las relaciones de las que emana el producto literario y en las que interactúa el artista como ser social. Un debate imprescindible para poder otorgar a las poéticas comprometidas su lugar apropiado. La parodia y la sátira actúan como elementos compositivos de una crítica mordaz a

[41] Cit. en Dennis (1991), *op. cit.*, p. 583.

través de la cual el escritor puede exponer su visión del mundo y enfrentarla a sus contrarios.

BIBLIOGRAFÍA

Alberti, Rafael: «Don Francisco de Quevedo: poeta de la muerte», *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), XII (1960), pp. 6-23.

— *El poeta en la calle, (obra civil)*, ed. de Aitana Alberti. Madrid: Aguilar, Colección Biblioteca de autores modernos, 1978.

— *Obra completa, III. Poesía (1964-1988).* Madrid: Aguilar, 1988.

— *Correspondencia a José María de Cossío seguido de "Auto de Fe" y otros hallazgos inéditos*, ed. y estudio de Rafael Gómez de Tudanca y Eladio Mateos. Valencia: Pretextos, 1998.

— *Con la luz primera. Antología de verso y prosa (obra de 1920 a 1996)*, ed. de María Asunción Mateo. Madrid: Biblioteca Edaf, 2002.

— / León, María Teresa: «Por una literatura proletaria», *Octubre*, 1 (junio-julio 1933), p. 21.

Arellano, Ignacio: «Alberti y los clásicos (la sátira)», en: *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. de Gonzalo Santoja. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, vol. II, pp. 381-396.

Cano Ballesta, Juan: *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI, 1996.

Carnero Arbat, Guillermo: *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos, 1989.

Caudet, Francisco: *Romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1978.

Cernuda, Luis: *Perfil del aire,* ed. y estudio de Dereck Harris. Londres: Tamesis Book Limited, 1971.

Cervantes, Miguel de: *Novelas ejemplares*. Madrid, Cátedra, 1995, vol. II.

Dennis, Nigel: «Creación y compromiso en la poesía de la guerra civil española», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 3 (1991), pp. 575-587.

Díaz Fernández, José: *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, ed., estudio y notas de José Manuel López de Abiada. Madrid: José Esteban Editor, 1985.

Díez de Revenga, Francisco Javier: *La tradición aúrea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

Escarpit, Robert: *La revolución del libro*. Madrid: Alianza, 1968.

Ferrari, Marta Beatriz: «La épica subjetiva de Rafael Alberti», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33 (2008), pp. 281-290.

Geist, Anthony Leo: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Punto Omega, 1980.

Hermans, Hub: *El teatro político de Rafael Alberti*. Salamanca: Acta Salmanticensia, 1989.

Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*, trad. y prólogo de Manuel García Morente. Madrid: Colección Austral, 1977.

López de Abiada, José Manuel: «Notas sobre *Caballo verde para la poesía*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 430 (1986), pp. 141-164.

Maffini, Alberto: «Funciones del lenguaje escatológico en *El burro explosivo* de Rafael Alberti», en: Álvarez López, Cristóbal José/ Carmona Tierno, Juan Manuel/ Davis González, Ana/ González Ángel, Sara/ Martínez Navarro, María del Rosario/ Rodríguez Manzano, Marta (coords.): *Tuércele el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*. Sevilla: Renacimiento, 2016, pp. 151-164.

Matamoro, Blas: «El delirio de la lucidez. La poética de Paul Valéry», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 545 (1995), pp. 73-112.

Neruda, Pablo: «Sobre una poesía sin pureza», *Caballo Verde para la Poesía*, 1 (1935), p. 1.

Oleza, Joan: «Rafael Alberti, Max Aub, Pablo Picasso: urdimbres», *El Correo de Euclides*. *Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1 (2006), pp. 188-205.

Torre, Guillermo de/ Pérez Ferrero, Miguel/ Salazar y Chapela, Este–ban: «Primera encuesta», en: *Almanaque literario*. 1935.

Valéry, Paul: *Oeuvres*, ed. de Jean Hytier, introducción biográfica de Agathe Rouart-Valéry. Paris: Gallimard, col. Pléiade, 1957.

X. A.: «Respuesta a un crítico republicano», *Octubre*, 1 (junio-julio 1933), p. 4.

La estética de lo abigarrado en *La orquesta de cristal*

Daniel Rojas Pachas

Universidad de Guanajuato
México

Resumen: La presente lectura de *La orquesta de cristal* (1976) se enfoca en caracterizar la estética de lo abigarrado y sus recursos. La hiperretórica, el kitsch y el humor conceptual son estrategias textuales que dan cuenta del carácter transgresor y exploratorio de la trilogía de novelas que Enrique Lihn dedicó a la retórica del poder. La voz narrativa del chileno expone una sensibilidad caracterizada por lo amontonado e inarmónico, una multiplicidad de colores y materiales heterogéneos unidos sin concierto. Lihn construye un habla marcada por la violencia política, la censura y autocensura. En la novela, el autor parodia no sólo a políticos y figuras de autoridad, sino también al campo cultural del momento y su seudo arte. Este trabajo expone una narrativa experimental y polifónica, capaz de generar atmósferas en que el detritus aparece como la máxima realización del intelecto latinoamericano, al ser sometido por la dictadura y un público adiestrado por monumentos al mal gusto.

Palabras clave: Abigarramiento, kitsch, humor conceptual, hiperretórica, Enrique Lihn, novela latinoamericana.

The Aesthetics of the Variegated in *The Crystal Orchestra*

Abstract: The present reading of *The Crystal Orchestra* (1976) focuses on characterizing the aesthetics of the variegated and its resources. The hyperrethoric, the kitsch and the conceptual humor are textual strategies that show the transgressive and exploratory character of the trilogy of novels that Enrique Lihn dedicated to the rhetoric of power. The narrative voice of Lihn exhibits a sensitivity characterized by the piled up and inharmonic, a multiplicity of colors and heterogeneous materials united without concert. Lihn builds a speech marked by political violence, censorship and self-censorship. In the novel, the author parodies not only politicians and figures of authority, but also the cultural field of the moment and its pseudo art. This work exposes an experimental and polyphonic narrative, capable of generating atmospheres in which detritus appears as the maximum realization of the Latin American intellect, repressed by the dictatorship and a public trained by monuments to bad taste.

Keywords: Variegation, kitsch, conceptual humor, hyperrethoric, Enrique Lihn, Latin American novel.

INTRODUCCIÓN

Enrique Lihn declara que su proyecto narrativo, por su carácter contracultural y por estar de espaldas a las expectativas del lector de novelas de esa época, es un "suicidio temporal de su imagen de autor"[1]. En su texto «Literatura y Dictadura» agrega una distinción clara entre la producción textual del exilio y la literatura del insilio[2], o sea caracteriza la tarea de escribir en un marco de censura y autocensura, propio de un campo cultural adverso. "Los exiliados no han tenido que responder con sus obras a la pregunta siguiente: ¿Cómo verbalizar un discurso que está prohibido?"[3]. Para Enrique Lihn, la novela es un laboratorio que le permite investigar las deformaciones del lenguaje y realizar un estudio de teratología, destinado a diseccionar las monstruosidades que habitan la sociedad chilena y continental.

El chileno concibe sus novelas como un despliegue de cháchara. La impostura de simulacros retóricos, al interior de sus textos, se traduce en la puesta en escena de un disfraz de histrión que le sirve para parodiar al dictador y a todo relato represivo que se pretende inscribir como centro de una comunidad.

La retórica ideológica o cháchara fuerza a los sujetos a sumirse en formas mecánicas de expresión y repeticiones de ideas preconcebidas. Estamos ante contenidos convencionales que el habla del poder impone a la comunidad, haciéndola consumidora y cómplice del horror dictatorial:

> El poder es una perversión personal que se presenta como una salvación colectiva. Y los sujetos abrumados por el poder tienen que hacer una ficción homóloga. En el arte… los tipos están constantemente adulando a un poder que los está anulando. El sujeto que se acerca al poder

[1] Lihn, Enrique: *El circo en llamas*. Santiago: Lom, 1996, p. 576.

[2] El crítico chileno Naín Nómez, uno de los principales comentaristas de la obra de Pablo de Rokha, tiene un completo texto sobre la producción poética en la dictadura y las representaciones políticas, a la luz tanto del exilio como del exilio interno o insilio: «Exilio e insilio: Representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta», *Revista Chilena de Literatura*, 76 (2010), pp. 105-127.

[3] Lihn (1996), *op. cit.*, p. 495.

> para adularlo, como en un acto mimético, exagera el lenguaje del poder y, al exagerarlo de alguna manera lo denuncia.[4]

En ese sentido, Gerardo de Pompier es la máscara ideológica y lingüística que se alza como la máxima realización de lo que las novelas de Lihn buscan representar, actos fallidos como una orquesta invisible e inaudible, en torno a la cual orbitan múltiples formas de enmascarar la verdad. Paradójicamente, el histrión, al hacer mímesis del habla del poder, desestabiliza y desenmascara el vacío tras la retórica ideológica. Gerardo de Pompier encarna la censura, el silenciamiento y los múltiples rostros de un lenguaje corrupto.

La orquesta de cristal, publicada por la Editorial Sudamericana (1976) y reeditada por Hueders (2013), es la segunda novela de Lihn. Este texto cuenta con una estructura circular[5] de textos que se yuxtaponen a propósito de un objeto cuasi inexistente o un acto fallido: *the crystal orchestra*, una extravagante empresa creada por el filántropo Charles Royce a fines del siglo XIX en París.

Las crónicas que componen la novela y que se suceden por más de setenta y cinco años nos presentan el devenir de una orquesta invisible hecha de cristal e inaudible, pues los instrumentos se destruyen a la primera nota que tocan. La estructura discursiva de la obra se encuentra repleta de citas a pie de página y referencias cruzadas que remiten al formato de ensayo académico.

La obra a nivel temático presenta como *leitmotiv* el discurso legitimador de la crítica con respecto a las bellas artes y su valoración en la sociedad en términos de prestigio y autoridad. Se trata de documentación que se autorrefiere y copia a sí misma sin escrúpulos, al punto que el contenido medular del discurso pasa a un segundo plano. Esta novela encarna el triunfo de la "cháchara" y muestra de qué manera las ideologías y los discursos terminan por aplastar la realidad validando incluso he-

[4] Enrique Lihn, cit. en Foxley, Ana María: «La imaginación es una manera de enmendarle la plana a la realidad», *La Época* (29-V-1988), pp. 4-5, citamos p. 4.

[5] Rodrigo Cánovas caracteriza la estructura de la novela de la siguiente forma: "*La orquesta de cristal* diagrama una espiral: en su centro, está la orquesta y alrededor, las distintas versiones escriturales de sus actuaciones. Existe una analogía proporcional entre ese centro musical y sus letras periféricas: los dos significan la carencia": Cánovas, Rodrigo: *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria.* Santiago: Serie Libros FLACSO-Chile, 1986, p. 51.

chos u objetos inexistentes. Una hiperrealidad cuyo soporte es el arte de la palabra, al cual Lihn define como:

> Retoricismo consagrado a disociar la palabra de los hechos y de las cosas y a convencernos de que lo negro es blanco y viceversa, a través de profusos discursos ornamentales; el vacío o la insuficiencia de nuestra realidad en contraposición a la pomposidad con que la inventariamos en el lenguaje, deformándola para constituirla en una plenitud.[6]

Partiendo de un argumento tal, me propongo en este artículo demostrar el modo en que Lihn utiliza la estética del abigarramiento y ciertas estrategias textuales, tales como la hiperretórica, el *kitsch* y el humor conceptual, a fin de enmascarar las problemáticas sobre el poder que desea representar, a saber: los simulacros culturales y la palabra legitimadora en el marco de la dictadura en Chile.

Los cronistas de *La orquesta de cristal* yuxtaponen géneros menores de la *belle époque*: folletín, poesía en prosa, diario de vida, entre otras formas. La narración privilegia los lugares comunes, propios de los estilos de moda. En cuanto a las voces que encontramos al interior de *La orquesta de cristal*, éstas ocupan como disfraz el galicismo mental y el saber europeo. Esta identidad desfasada, propia del artista monigote o mercenario que vende sus letras al poder, se instala acorde a los gustos de su tiempo y al oficialismo imperante. A juicio de Lihn, este sentir continúa impregnando nuestra lengua y estética y esto no sólo remite a una tradición de poetas y novelistas, cronistas y pensadores que llegaron a ser imitados, sino también al rol que compete a la academia y a la crítica latinoamericana.

Gerardo de Pompier, al ostentar una retórica que emula el modernismo y en especial los galicismos mentales de la llamada *belle époque*, no sólo opera como una careta, que extrema una estética visual y porte, es también un símbolo de la continua metamorfosis que en nuestra sociedad asume el bastardaje cultural, que se adapta a la última moda prestigiada. En el caso de los intelectuales y artistas, al último movimiento o *-ismo* en boga. Pompier es "una parodia del Modernismo como origen de nuestra identidad literaria y cultural puesto que lo actualiza y lo asume «piadosamente»"[7].

---

[6] Cit. en Libertella, Héctor: *Ensayos o pruebas sobre una red hermética.* Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p. 48.

[7] Lihn (1996), *op. cit.*, p. 590.

El *kitsch* es usado en la novela para edificar un cuadro fantasmático del París del cruce de siglos. La Casa de los Cuatro Vientos se presenta como un palacete que sirve de sede a la Fundación X, una institución encargada de sostener el ostentoso simulacro de una orquesta fantasma por medio de beneficios pecuniarios otorgados a los intelectuales adeptos de la entidad y sus proyectos. Por último, el humor conceptual es un recurso esencial de la obra, pues a través de la parodia y recursos metalépticos, el texto pone en evidencia el carácter de artificio de su propia novela y la tradición en la cual se enmarca su publicación.

En lugar de callar y generar obras complacientes con el poder o, en contraparte, publicar textos panfletarios tomando el lugar de las víctimas y los silenciados como divisa de lucha, el autor satura la maquinaria comunicativa y la hace chirriar con un caudal discursivo de palabrería impotente.

HIPERRETÓRICA COMO ENMASCARAMIENTO: GALICISMOS MENTALES

Lihn, al definir sus novelas y los procesos técnicos detrás de ellas, señala que estamos ante un "libro heterogéneo (de relaciones abigarradas o múltiples con otras escrituras, en el sentido derridiano de la palabra escritura)"[8]. Respecto a las relaciones abigarradas que Enrique Lihn alude en la cita, puedo señalar que los signos múltiples que pueblan estos textos se autorrefieren como en una cinta de Moebius, mostrando el encadenamiento artificial de los significados o el ejercicio reflejo de la metarrepresentación.

Las tres novelas de Lihn presentan estructuras peculiares y bien diferenciadas, que las configuran como textos híbridos e intermediales. Con esto, el autor busca a través de sus novelas indagar en los absolutismos, formas de entender y representar el mundo con la correspondiente versión de la realidad que generan. El autor analiza la precariedad de movimientos como el naturalismo, el decadentismo, los simbolistas, el surrealismo y desde luego el modernismo.

Estas estéticas e ideologías postularon una cosmovisión con sus respectivos estereotipos, axiomas, debates, tipos humanos y tópicos, para terminar convertidos en material de desecho. En palabras de Lihn, el lenguaje reconoce "su carácter de cosa he-

[8] *Ibid*., p. 587.

chiza, artificial, prefabricada: hablamos y escribimos siempre de una manera estereotipada"[9]. El autor parodia a la sociedad chilena y sus conflictos políticos y sociales en los años setenta y los viste con un ropaje decimonónico. Lihn prioriza "la destrucción de las retóricas a través de una hiperretórica, el hacer funcionar elementos de otras literaturas de una manera distinta, la crítica del lenguaje"[10].

La acción de la novela se inicia en la década del setenta con una misma cita repetida —hasta el hartazgo— por los cronistas. Esta suerte de umbral sirve para comprender la naturaleza elusiva del objeto sobre el cual versan los múltiples documentos glosados por el narrador principal, esa voz fantasmal encargada de compilar todo lo dicho sobre la orquesta, a petición de la Fundación X:

> Todos los elementos de esta orquesta —primero y único ejemplar en su género— son obras maestras de la cristalería: un conjunto de preciosos objetos de por sí sonoros que, desde la relativa e inevitable opacidad de los "bronces", hasta la invisibilidad, o cuasi, de los instrumentos de aliento, cubren la gama entera de la transparencia, cualidad seductora por antonomasia.[11]

Pompier representa el histrión, el sujeto desfasado cuya personalidad se acomoda ante el poder, gracias a un arsenal retórico muy particular. Este dandi no sólo contribuye a la atmósfera de la obra, sino que es la figura central que encarna la estética de lo abigarrado y a partir de la cual los demás cronistas se suman con desparpajo a la yuxtaposición de textos y discursos, para así reflejar esa hiperrealidad sostenida en torno a la "cháchara".

Los cronistas de *La orquesta de cristal* son sujetos oportunistas que buscan la protección del orden establecido, en esa medida encarnan una voz muda abierta a ser todas las voces, esto los hace proclives a las condiciones de la época en que se instalan para subsistir como sujetos transhistóricos y errantes.

---

[9] Cit. en Lastra, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980, p. 68.

[10] Cit. *ibid*., p. 146.

[11] Lihn, Enrique: *La orquesta de cristal*. Santiago de Chile: Hueders, 2013, p. 17. A continuación, las páginas correspondientes a esta edición se indicarán entre paréntesis después de las citas.

> Tan pronto habla como es hablado, haciendo uso en ambos casos de la misma retórica, la cual se otorga así, y a partir de esa reversibilidad irresponsable, la dudosa libertad de adoptar cualquier punto de vista y ninguno en particular. Por donde pasa Pompier no vuelve a crecer la responsabilidad del discurso.[12]

Pompifier[13] en calidad de cronista contribuye con textos referidos a la puesta en escena de la orquesta, mientras que en las notas explicativas a la novela introduce fragmentos de su diario íntimo, en el cual expone sus postulados respecto a la religiosidad del arte. Además, a través de un libelo procede como defensor de su amigo, el intelectual Roberto Albornoz (espeleólogo), con quien, de acuerdo a la historia, asistió en 1900 a la primera presentación de la orquesta en la Feria de las Artes y la Industria en París. Pompier y Albornoz son histriones que delatan el actuar del intelectual hispanoamericano amparado en el oficialismo.

El género principal y que cumple la función de marco de la obra es la monografía. La novela sepulta al lector con una glosa que recopila todo lo que se ha dicho respecto a la orquesta de cristal en un periodo de 75 años. La variación entre las declaraciones es mínima, de manera que la autoría y habla individual se funde en un gran pastiche. Héctor Libertella, en *Las sagradas escrituras*, llama la atención acerca de las pugnas retóricas sobre las que se asienta el texto: "El cronista se funde entonces con la manera de decir de esos cronistas y ya no busca distinguir su voz, de modo que aparece como cierta voluntad de dispersarse silenciosa, discretamente, en unas retóricas que se enfrentan entre ellas y hablan"[14]. En este sentido, cabe recordar una conferencia dictada por el propio Lihn, titulada «Doce años de escritura en todos los géneros» (1985, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura de la Ciudad de Concepción), en la que cuenta la génesis de su novela a partir de su contacto con archivos de la Escuela de Bellas Artes y su voluntad de utilizarlos como material ficcional:

---

[12] Lihn, Enrique: *El arte de la palabra.* Barcelona: Editorial Pomaire, 1980, p. 353.

[13] Para entender el galicismo que entraña el nombre del personaje, su origen y evolución, cf. *ibid*., pp. 338-339.

[14] Libertella, Héctor: *Las sagradas escrituras.* Buenos Aires: Sudamericana, 1993, p. 172.

> Esa cosa defensiva y temerosa que se da con signo menos o con signo más en la escritura, porque siempre uno está también citando o re–citando u organizando un material previo, pre constituido; pero que en este caso era simplemente inercia y temor frente a aquello de lo que se está hablando o, quizás, también desidia, pereza y otras cosas así.[15]

La supuesta monografía dedicada a *the crystal orchestra* se erige sobre una gran cantidad de citas, mecanismo por el cual ingresan a la dinámica novelística diversos registros que contribuyen a encubrir y ornamentar el acto fallido que las inspira (la orquesta inaudible). Los autores son presentados a través del estilo directo: "Schopenhauer, Wagner, Catulle Mendes —se exalta Roberto Albornoz en su estilo juvenil, para el Mercurio de Valparaíso—" (p. 20).

Estos mecanismos se complejizan al difuminarse la enunciación del narrador principal. Cuando el narrador pierde el control de las citas comienza una serie de plagios o parafraseo sutil que contribuye a construir una voz colectiva. Un yo enmascarado domina la novela y sirve como un espacio que puede ser apropiado por el cronista de turno, de modo que las voces se van alternando sin orden o armonía.

La obra utiliza otro elemento de la monografía académica: el sistema de notas a pie de página o notas complementarias al discurso principal. Como elemento paratextual, estas referencias contribuyen al abigarramiento del tema central y agregan información enciclopédica en torno a lo que refiere la diégesis. El origen de *the crystal orchestra* y la historia de su promotor, el misterioso Charles Royce, se presentan en el apéndice de la novela, pues en la diégesis el fundador de la orquesta es referido tan sólo como Mr. X.:

> Mr. X. eligió notoriamente el mismo momento en que la ciudad augusta, capital de la cultura, hacía resonar armoniosamente en la concavidad de su copa de oro los truenos de la industria y las voces dulcísimas del arte, en una fiesta de la unión subyacente de los contrarios, para ofrecer, por su parte, en esa especie de clandestinidad propia de las ceremonias iniciáticas, el resultado de su esfuerzo sublime: The Crystal Orchestra. (pp. 24-25)

[15] Lihn, Enrique: «Doce años de escritura en todos los géneros», *Anales de Literatura Chilena*, 16 (2011), pp. 183-201, citamos p. 190.

Lo que aúna a todas las voces, formatos y textos que cruzan la novela es que cada uno desde su particular interés y beneficio se refieren a todo lo que circunda la orquesta, a fin de eludir su música inaudible y algo que a todas luces salta a la vista: la imposibilidad de reconocer los instrumentos transparentes. A fin de no quedar como ignorantes o, como dice Lihn, debido a un "mecanismo defensivo"[16], los cronistas se limitan a citar *ad aeternum*, sin dar cuenta de la fuente. Todo este andamiaje retórico va en una sola dirección: dar rodeos para evitar hablar de lo que no se puede ni ver ni oír:

> Y no es raro que musicólogos y críticos de nota prefieran distraer sus observaciones técnicas, ante el temor de confundir violas con violines o un oboe con una cornamusa, abordando temas de interés general: los nuevos caminos y las personalidades que representan, por ejemplo, la clave del complejo dibujo de la música contemporánea en los cuatro continentes. (p. 17)

Los cronistas recurren a la opacidad del signo y a la cita culta para ocultar su ineptitud y falta de talento, por ello Lihn mismo sostendrá que "la novela estudia la palabra como modo de crear realidades sustitutivas que sólo existen en el lenguaje"[17]. En suma, en *La orquesta de cristal* los cronistas/copistas despliegan de modo alternativo su "cháchara", distinguiéndose más que por su personalidad (sus actos y atributos dentro de la realidad), por una serie de signos y códigos que se repiten de forma mecánica en el papel. La obra se construye a partir de un sujeto colectivo cuyos fines, según Lihn, son:

> Realizar la práctica de la monstruosidad de un discurso neurótico colectivo —sociótico— como el medio de revelarlo, formalizándolo. De ponerlo en evidencia... Yo mismo quise desplegar y encarnar, por la vía de la materialización de ese fantasma, la sociosis propia de nuestro discurso y decurso histórico a través de un narrador que no dice, por sí mismo, nada y que hace hablar, en cambio, como copista, una serie de discursos vacíos.[18]

[16] *Ibid.*, p. 190.

[17] Enrique Lihn, cit. en Gómez, José: «Enrique Lihn y el arte de las palabras vacías», *Periódico de Catalunya*, 714 (1981), p. 6.

[18] Enrique Lihn, cit. en Libertella (1990), *op. cit.*, p. 89.

La orquesta de cristal pone en el centro de la discusión el problema de la censura y también la apropiación de los conocimientos, ideologías, movimientos y cosmovisiones que son reutilizados por la autoridad de turno, para construir una versión de la realidad.

El silencio y la "cháchara" están imbricados, pues la "cháchara" en calidad de discurso vacío del poder oculta, borra, higieniza, adoctrina y sume en el silencio una cantidad de historias y testimonios. En la novela, la represión opera mecánicamente, a través de los múltiples documentos que legitiman un acto fallido (que no se verifica). Se nos comunica la historia de la sinfonía que nadie escuchó, pero de la cual todos dicen algo.

La intervención del nazismo, que termina por destruir el objeto, hace real la extinción de una orquesta que jamás fue escuchada; sin embargo, los discursos esgrimidos siguen en funcionamiento hasta el presente, mediante la novela que tenemos en nuestras manos. La nota 59 da cuenta de la naturaleza cómplice de *La orquesta de cristal* como extensión del simulacro:

> Por alguna razón —no somos los últimos en dar fe de ella—, en cambio, La Orquesta de Cristal, en su última o primera edición, aparece firmada por un nombre —Enrique Lihn— respecto del cual el de Heinrich de Linderhöfer resulta ser […] [e]l mismo individuo (nosotros) que escribió, en una época indeterminada y desde un lugar incierto, el preludio o la obertura de La Orquesta de Cristal, ¿no sé el mismo que se finge otro, Heinrich von Linderhöfer, para engañar a los lectores? (p. 169)

En cuanto a los cronistas de la obra, que también podemos denominar copistas, éstos ocupan alternativamente la primera persona para exponer sus ideas. El yo se presenta como una categoría vacía y evanescente que es asumida como un traje. Así, se revela que el yo es un objeto parlante compuesto por una multiplicidad de discursos propios y ajenos que se superponen. Las subjetividades se configuran en consonancia con el poder y su mudez verbalizadora. El yo se vuelve un disfraz, como Pompier, que asume el habla de una época, su espíritu y sus reglas. Lihn señala que parte de la literatura escrita en los años de dictadura en Chile ha operado bajo la misma mecánica. En cuanto a la novela, el autor cuestiona el género y a sus pares por edificar una escritura al servicio de una verdad, la cual trabaja bajo lineamientos del mercado y una crítica legitimadora de simulacros culturales:

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 391-412

> Estoy pensando de qué manera la novela, por el hecho de presumir el ser reveladora respecto de la realidad y tener una relación directa e inmediata con la verdad, se apropia de todos los demás géneros y formas literarias, los intriga y se beneficia de ellos, para construir su gran palacete, su gran industria, su statu quo. Para mí eso es algo contra lo que me resisto: la mía es una resistencia de "lumpen" o de "marginal". A ese palacete yo quiero tirarle unas piedras y quebrarle los vidrios.[19]

La obra insiste en reafirmar la inexistencia del objeto que motiva su escritura. El sujeto que habla también es puesto en crisis, pues los discursos se esconden a través de un yo colectivo que va alternándose de manera errática. Los cronistas implicados ven su identidad desdibujada. En la nota 60 se rompe la ficción con humor. "¿Quiénes hemos iniciado la presente monografía? ¡Si no lo supiéramos, quisiéramos saberlo!" (p. 170). El actuar de los narradores y la manera en que se atropellan, desmonta frente al lector los mecanismos de la palabra que legitima. *La orquesta de cristal* está escrita atendiendo a la voz del loco abigarrado, ese que habla con incontinencia para desnudar la fragilidad del sistema y dar cuenta del vacío que nos determina.

EL KITSCH COMO CUADRO DE ÉPOCA

En *La orquesta de cristal*, el *kitsch* opera a nivel temático a través de la apropiación que el autor hace de elementos convencionales de la realidad. La novela se enfoca en los simulacros que emergen a partir de un evento grandilocuente financiado por un empresario norteamericano, cuyo impulso industrial se ampara en el capitalismo como dogma. El texto expone un elemento que para Lihn es crucial en los años de dictadura: la evasión en una sociedad del espectáculo.

Al *kitsch* se le asigna una carga negativa que lo vincula con la repetición, lo fútil y trivial, en otras palabras, el pseudoarte. Enrique Lihn en el año 1984 escribe en la revista *Cauce* un texto denominado «El seudo arte de la seudo cultura» en el cual caracteriza la estética que predomina dentro del arte oficial, durante los años de dictadura en Chile (1973 a 1990).

[19] Enrique Lihn, cit. en Coddou, Marcelo: «A la verdad por lo imaginario. Entrevista con Enrique Lihn", *Texto Crítico*, 11 (1978), pp. 136-157, citamos pp. 149-150.

Lihn, en ese texto, habla de un proceso regresivo de aculturación. El *kitsch* durante los años de gobierno de Augusto Pinochet entra a dominar todas las esferas del arte y la vida pública. Las condiciones de producción y difusión de las obras artísticas en Chile, no sólo las literarias, fueron de censura, marginación, autocensura y proselitismo, lo cual terminó por acrecentar la brecha entre la población y el arte.

El vacío que se produce en el campo cultural es llenado con divertimentos destinados a crear una masa acrítica. Lihn señala en sus crónicas que algunos de estos mecanismos claramente eran propiciados por el gobierno. Simulacros como el Festival de Viña del Mar y el auge de la ciudad comercial en Santiago son provocados, mientras que otros surgen de manera espontánea debido a la sociosis[20] creciente y la configuración de un espacio de socialización dominado por las industrias del espectáculo. Enrique Lihn expone:

> Lo que la dictadura militar ha auspiciado en un supuesto campo cultural o lo que ha surgido como efectos de aquella, a partir del "frío mundo de los negocios" —el arte como negocio, el arte y la industria— si no es basura artística declarada tiene mucho de *bluff* y ya se empieza a percibir como una producción inflacionaria, políticamente sospechosa.[21]

La preocupación de Enrique Lihn por las condiciones de censura, las formas de producción artística, el arte comprometido y panfletario, el espectáculo y la cultura basura, además del rol que toca al intelectual, termina por modificar de manera radical su obra. En este contexto el autor publica *La orquesta de cristal*. En la novela, espectadores de todo el mundo se congregan ante la maravilla que representa *the cristal orchestra* y Roberto Albornoz narra su "experiencia audiovisual" para *El Mercurio de Valparaíso*. Es quizás esta primera aproximación cronística la que abrirá la puerta al simulacro que devendrá, puesto que el hombre, al no haber percibido nada, debe escribir un texto que se centre en situaciones alrededor del evento, tal como el edificio suntuoso, los invitados, el aire de progreso, la riqueza cultu-

[20] Lihn denomina *sociosis* al comportamiento de neurosis colectivo que se vivía en Chile y lo caracteriza como una paranoia construida a partir del miedo. Cf. Lihn (1997), *op. cit.*, p. 578.

[21] Lihn, Enrique: «El seudo arte de la seudo cultura», *Cauce*, 8 (1984), pp. 38-39, citamos p. 38.

ral que se vive en París; e incluso en extensos devaneos sobre la música invocando a Wagner y su idea del arte puro. Sin embargo, en un diálogo epistolar con su amigo Pompifier, se nota como Albornoz se ve traicionado por su propia retórica:

> Nos referimos a Roland de Glatigny, autor de la sinfonía Amor Absoluto, a cuyo estreno exclusivo asistimos y no asistimos el pasado 20 de abril del primer año del siglo veinte. Posiblemente, o así queremos creerlo, sin fundamentos ni tan siquiera en el testimonio de nuestros sentidos y en particular del sentido artístico. (p. 28)

Lo primordial es el uso que Lihn da a dos temas convencionales: el espectáculo de masas y su efecto persuasivo sobre un público adiestrado y acrítico, debido a la influencia de voces que sustentan la autoridad de hechos a través de medios oficiales, incluso si éstos sólo encubren el horror y la violencia de una sociedad en crisis.

A nivel de estructura, el *kitsch* opera en la edificación de la atmósfera en la cual se sitúa *La orquesta de cristal*. Nos referimos a la etapa ornamental, tal como Abraham Moles la describe en *El Kitsch: El arte de la felicidad*. El *kitsch* ornamental está destinado a la decoración excesiva y la acumulación de objetos de naturaleza disímil y desentonantes unos con otros. La descripción que Albornoz entrega en su crónica de La Casa de los Cuatro Vientos es representativa de estas ambientaciones afectadas por el *kitsch* burgués:

> Nada quiero decir del encanto que significa pasar sin transición desde el boudoir auténticamente versallesco al género gótico de una sala de armas, para acceder luego a una habitación de la Alhambra de Granada, a un comedor del Renacimiento, a un baño turco. Acariciaríamos esas barandillas sobre las cuales bajan dando volteretas furias desnudas y hechizadas. (p. 26)

El *kitsch* también nos presenta, al interior de la novela, un cambio en el gusto ciudadano. Las convenciones que determinan la relación entre sujetos y el placer que proporciona el consumo, van mutando acorde a los nuevos medios y las formas discursivas que estas tecnologías promueven. Las crónicas que se suceden de 1900 a 1915 nos presentan con fastuosidad un *kitsch* de acumulación, privilegiando el gusto burgués y los espacios ornamentados. En la segunda mitad del libro, aparece

otra forma de *kitsch*, el cual Abraham Moles reconoce como propio de las sociedades de consumo. En esta modalidad el motor es la compra compulsiva. Este cambio en el estilo de escritura, la novela lo refleja por medio de la figura de Gabriel Shaumard.

La crónica de este joven periodista rompe con el estilo de sus predecesores y busca desarrollar nuevas formas de representar al mundo a través del folletín y la prensa de farándula. La obra describe el estilo de Shaumard como propio de una revista de espectáculos, lo cual va marcando el cambio en los intereses del público. El resultado es un magazine titulado *Mudo como una Orquesta de Cristal*, el cual se caracteriza por el uso de la fotografía y otros medios que delatan la reproductibilidad técnica de los objetos de arte. La publicación se centra en el escarnio al compositor Roland De Glatigny, como si fuese una estrella caída en desgracia por problemas con la ley y las drogas:

> Numerosas fotografías ilustraban esa joya de los quioscos de los bulevares, esa curiosidad de las librerías de vanguardia. Primeramente la de un enmascarado que lleva sobre su capucha el sombrero del Tío Sam; luego la foto borrosa de un pasaporte del autor de Amor Absoluto, que parece en ella un delincuente común estragado por la tisis. (pp. 64-65)

El magazine revela motivaciones propagandísticas, pues el financista del material, a medio camino entre la revista dedicada al glamour parisino y el pasquín político, es descrito por el narrador como un "franco enemigo del París yanquilosado" (p. 64). La crónica de Shaumard encubre, detrás del glamour y escándalo, prácticas xenofóbicas. Un anticipo del mundo que sobrevendrá al esplendor del cruce de siglos: guerras mundiales, el odio racial y el Holocausto.

Este cambio de concepción del *kitsch* está marcado por la muerte de Charles Royce, inversionista que funda la orquesta de cristal. A partir de su deceso en 1916, el control de la empresa pasa del manejo que pudiese realizar un sujeto, amparado en su visión de la revolución industrial, a un sistema operado por una fundación impersonal, la cual mantiene su prestigio en base a un sistema de becas y el compromiso ineluctable que deben tener los beneficiados con respecto a la institución. Se producirá, entonces, un giro en las motivaciones que impulsan a los escritores, que a partir de 1916 emprenden investigaciones sobre la orquesta. Los nuevos redactores (ni siquiera nombrados) aparecen tan sólo como becarios de la Fundación X y actú-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 391-412

an en virtud de una lógica inspirada por el sistema de consumo. El discurso de los becarios es técnico y se vale de medios como la litografía y la fotografía para generar la publicidad en torno a la orquesta de cristal. El sujeto desaparece ante la máquina, pues los redactores ya no están motivados por su ego y la autofiguración que consiguen con sus crónicas. La obra, por medio del *kitsch*, expone la evolución de las experiencias de consumo y su relación con los objetos, además de la respectiva transposición que los artistas hacen de la realidad al texto en un complejo cuadro de época.

HUMOR CONCEPTUAL. SIMULACROS Y METALEPSIS

Lihn edifica *La orquesta de cristal* como una monografía, pero también la trabaja como un divertimento que pone en tensión el uso del habla vacía y el arte de la palabra, dando a entender que la obra que tenemos en nuestras manos funciona en complicidad con el simulacro cultural que el texto plantea a nivel de estructura y tema.

La novela es autoparódica y pone en evidencia su propio vacío, a través de los mismos procesos con que se va constituyendo. A fin de cuestionar la novela como género, *La orquesta de cristal* entraña pasajes metalépticos que señalan la fecha de la primera edición por Editorial Sudamericana[22] y delatan a su autor, Enrique Lihn, como el último de los cronistas de *the crystal orchestra*, enmascarado tras el seudónimo de Heinrich von Linderhöfer:

> El mismo individuo (nosotros) que escribió, en una época indeterminada y desde un lugar incierto, el preludio o la obertura de *La orquesta de Cristal* ¿no será el mismo que se finge otro, Heinrich von Linderhöfer, para engañar a los lectores? (p. 169).

La novela conmina al lector a poner en tensión la lógica de su época y dejar expuestos los simulacros culturales que le rodean. Un elemento esencial del humor conceptual radica en que *La orquesta de cristal* plantea su propia autodestrucción y posterior reinvención en una paradoja sin fin, pues las crónicas se ex-

[22] Cf. Lihn (2013), *op. cit.*, p. 137. En una carta a los directivos de la Orquesta de Cristal, Roberto Albornoz declara su sorpresa de encontrar en la última edición de la monografía dedicada al prodigio musical, publicada por Editorial Sudamericana 1972, fragmentos de su correspondencia privada.

tienden desde 1900 hasta 1942, año en que la orquesta es destruida por la Gestapo y también asesinado su último cronista, Heinrich von Linderhöfer:

> Un pseudonovelista vienés, Heinrich von Linderhöfer, melómano y dado en exceso a la filosofía del psicoanálisis, escribió —también a modo de preludio de un comentario tan abstruso como oficioso— las páginas con que hemos iniciado la presente monografía, hasta llegar a la liberadora cita de la interpretación de Albornoz, presentada por el susodicho Linderhöfer como un divertimento anecdótico. (p. 79)

El narrador principal indica que Von Linderhöfer es el encargado del prefacio e inicio de la novela, por tanto, el objeto al que se alude como centro de la obra y el sujeto que enuncia ya no existen en 1976, año en que se presenta la primera edición que llega a manos del lector. Linderhöfer es planteado como un recurso de estilo, un personaje ficticio destinado a dar un final a la novela y actuar como dispositivo para engañar a los destinatarios del libro.

La novela persiste en su falsedad y artificio en concordancia con la actitud de encubrimiento que promueven los cronistas/copistas. Linderhöfer, mientras narra su texto, señala una paradoja que evidencia la transhistoricidad de todo lo que expone, pues indica la posibilidad de adivinar retroactivamente. Algo que es imposible, ya que dicha tautología delata el tener un conocimiento previo de hechos que a fuerza se exponen como pasados durante el presente, a fin de validar ideologías futuras. Se trata de una operación similar a lo que Orwell señalaba en la distópica *1984*: "El que controla el pasado —decía el slogan del Partido— controla también el futuro. El que controla el presente, controla el pasado"[23]. La referencia a Orwell se comunica con la última novela de Lihn, *El arte de la palabra* (1980), que presenta una región llamada Miranda, la cual se encuentra sumida en una dictadura perpetua.

Linderhöfer, en un acto burlesco y de desenmascaramiento de su propia condición de falsario, hace uso de sus artes adivinatorias y anticipa su muerte. El cronista señala que 30 años después de su deceso se publicará un libro titulado *La orquesta de cristal*. La fecha coincide con la primera edición de la novela de Lihn en Argentina:

[23] Orwell, George: *1984*, trad. de Rafael Vázquez Zamora. Barcelona: Salvat, 1971, p. 36.

> Decidido a no hacer estos recuerdos a título personal, me niego el placer de las adivinaciones retroactivas. Es cierto que no adiviné el macabro final de este último capítulo de una historia que seguramente se optará por titular *La Orquesta de Cristal*. (p. 86)

Esto reafirma la falsedad de la cita: "Todos los elementos de esta orquesta —primero y único ejemplar en su género—" (p. 17) que sirve de umbral a todas las crónicas del libro, empezando por la de Albornoz escrita en 1900, durante el estreno de *the crystal orchestra*. Resulta virtualmente imposible que el cronista y espeleólogo chileno pudiese citar a comienzos de siglo algo que recién se escribió en 1941 y que además fue destruido junto a su autor. De cualquier modo, la cita está allí, dicha a comienzos de siglo y por eso se publica en 1976 en el mentado preludio que es puesto en conocimiento del lector. Esta paradoja reitera la calidad de simulacro de toda la obra, pero además persiste en la idea de transhistoricismo, evidenciando que el pasado es el futuro y que no hay discursividad original respecto a tema alguno, sino un eterno reciclaje *ad infinitum* de la cultura. La hiperrealidad que presenta la novela da cuenta de un tiempo que se difumina entre las grandes ideas que movilizan una historia circular, terminando por morderse su propia cola como un uróboro.

En cuanto a la escena que cierra la novela, hay que destacar dos formas de falseamiento y humor conceptual comunicadas con la violencia que entraña el acto de represión ejecutado por la Gestapo. Un lejano familiar de Franz Kafka, descrito como un chelista obeso, es el último músico en morir tras el ingreso de los agentes alemanes a La Casa de los Cuatro Vientos. La obra nos dice que el primo del escritor checo falsificó sus documentos migratorios y creó una identidad fraudulenta utilizando para ello a la orquesta de cristal (el máximo simulacro que la novela nos presenta). Valiéndose de las becas de la Fundación X, escapó de los campos de concentración y evitó la persecución en contra de los judíos. El tema de las falsificaciones, copias y pastiches entra en juego entonces con este primo. La destrucción de la orquesta pone fin al núcleo que sirve de órbita a todo un universo de falsedades. El familiar del autor de *La metamorfosis* resulta patético con una corporalidad situada en las antípodas de su "primo"; todo en él es exagerado, inflado, desde su instrumento hasta el peso y sus gruesos anteojos que poco le sirven para ver; de allí que la mirada del personaje se nos antoje difusa, abierta a la especulación y al falseamiento:

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 391-412

> Todavía en el primer plano el señor Kafka entornaba los ojos agigantados por sus lentes, tratando de obtener el mismo efecto de su instrumento biconvexo en el sentido de la ampliación de las mágicas notas del preludio, abrazándolo y acariciándolo con movimientos del cuerpo entero y delicadas manipulaciones de virtuoso. (p. 96)

La escena final es un *happening* que desenmascara el vacío tras la retórica del poder y el arte oficial, pues el primo de Kafka, que encontrara en un simulacro su camino de escape del Nazismo, muere en el momento en que la orquesta es destruida. No es casual que aquello que desencadena la violencia sea la música de un teutón declaradamente antijudío. El que los artistas hayan sido obligados a tocar *Parsifal* de Wagner es absurdo, pues si se tratase de la obra wagneriana o la sinfonía *Amor absoluto*, los instrumentos de *the crystal orchestra* se encuentran incapacitados para interpretar música alguna, debido a su inútil naturaleza. La imposibilidad se produce en múltiples niveles: a nivel vital, se concreta en la muerte de los músicos, a nivel artístico se verifica porque no se alcanza a tocar la pieza, dada la irrupción de las fuerzas armadas.

Por último, otro hecho que genera un espejo con las falsificaciones tiene que ver con la pieza *Amor absoluto* cuyo compositor, Roland De Glatigny, no guarda memoria de haberla realizado y que, al no haber sido tocada nunca, en verdad quizá tampoco existió. *Amor absoluto* obtiene al interior de la novela las interpretaciones más detalladas sobre su lírica en los trabajos hermenéuticos de Roberto Albornoz y el árabe Montazem. Albornoz es desenmascarado por el musulmán, en una crónica que detalla cómo la interpretación del crítico chileno es un plagio de la traducción de Franz Liszt del *Lohengrin* de Wagner:

> Es un lánguido pastiche descorazonador de la traducción que hiciera Franz Liszt del *Lohengrin* de Wagner, citada por el autor de Las Flores del Mal en «Richard Wagner y Tannhäuser» y malamente disfrazado de algo que podría recordar un ballet de l'Olympia inspirado en algún tema de la antigua Grecia y protagonizado por una protegida de la celeste Venus Afrodita. (p. 39)

Este juego de copias y falsificaciones entramadas no queda allí, pues Montazem es descrito, por el narrador principal, como el traductor de Albornoz, su más grande detractor pero también un plagiador de sus ideas. Todo lo que orbita en torno a *the crystal orchestra* y su sinfonía se edifica en base a citas mal

hechas, traducciones mal atribuidas y pastiches que ocultan la ignorancia o mala fe del redactor de turno.

Hay que recalcar que la sinfonía de Roland De Glatigny, al igual que la orquesta, es prácticamente inexistente pues nunca ha sido tocada y el significado que le atribuyen ha sido generado por un plagiador que le copia textualmente a un intérprete de Wagner. La puesta en escena final, que nos relata Linderhöfer en su crónica, revela el acto supremo de falseamiento, ya que la evanescente lírica de *Amor absoluto* equivale a la obra de Wagner y el acto musical, de cualquier modo, no llegará a concretarse, dada la inutilidad de los instrumentos. La realidad cae al vacío precipitada por un acto represivo absurdo, el silenciamiento del silencio.

La orquesta de cristal por medio de actos autoparódicos, le recuerda al lector la falsedad del discurso que tiene en sus manos. El humor interviene la lógica que sustenta la retórica del poder y da cuenta de una atmósfera de apariencias y especulaciones, en que ideologías y pasajes de la historia se amparan en un amasijo de voces superpuestas que rodean al simulacro. La novela utiliza en su estructura juegos metalépticos que rompen la ficción y también pone en escena situaciones absurdas y paradójicas, las cuales reiteran las nociones de copia, pastiche y falsedad. Una importante es la seña editorial de la obra de Lihn, vía editorial Sudamericana y el lugar de publicación Argentina. Esta referencia la encontramos perdida en una carta injuriosa que uno de los personajes manda a la directiva de la Fundación X.

Esta presencia de lo extraliterario, en una obra que persevera en recordarnos su falsedad, extiende los efectos de lo hiperreal al mundo fuera de la novela. *La orquesta de cristal* como entramado de voces se inserta en una tradición, en un campo cultural y un género: el novelístico, con sus correspondientes productores, que en esos años también operan en base a ideologías y movimientos editoriales, como los autores del *boom*, y antes que ellos los poetas de las vanguardias, a los cuales Lihn busca desenmascarar, pues a ojos del autor, los cuadros de época y el bastardaje cultural de Latinoamérica se superponen en un eterno retorno.

Finalmente, *La orquesta de cristal* y sus personajes son una parodia del oficialismo intelectual y una revisión del artista como agente al servicio del gobierno. Chile durante la dictadura era un país contaminado por simulacros y odas al mal gusto, en el cual desfilaban artistas decorativos, condescendientes con el poder, monigotes y agentes culturales así como una crítica

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 391-412

acostumbrada a pontificar desde el lugar seguro y cómodo de la prensa oficial. El medio conservador que tuvo el monopolio de la verdad durante esos años en Chile es el suplemento *Artes y Letras del Mercurio,* mencionado en la novela, al ser el medio en el cual publica sus crónicas Roberto Albornoz.

Como un ejercicio metatextual y alegórico del *horror vacui*, *La orquesta de cristal* funciona como una

> opción táctica, la de incorporar al texto la censura, eludiéndola: la producción del contexto de un texto que pueda decirlo casi todo, sin aludir a casi nada, en el cual, elusión, alusión e ilusión (de ilusionismo) se identifican.[24]

La inteligencia de esta obra radica en la posibilidad que tiene el autor, para producir una novela acerca de la dictadura a vista y paciencia de los organismos represores, que no logran entender los procedimientos con que la obra se estructura. Por eso el carácter elusivo y a la vez alusivo. Las estrategias comunicativas que Enrique Lihn despliega son las mismas que el poder utiliza para deformar la realidad con sus disfraces. La novela se erige como acción contraliteraria y también como un artefacto que descompone los límites de la realidad y sus mecanismos de representación.

Enrique Lihn concibe su narrativa al margen de un tipo de escritura documental, la cual critica y reconoce como una preocupada de crear en Chile la gran novela sobre la dictadura, mientras que, en Latinoamérica, la prosa que considera agotada ha buscado apropiarse temáticamente de las crisis que han generado los gobiernos *de facto* durante esos años. Para Lihn, aun cuando al término *realismo* se le agregue el adjetivo *mágico*, persiste el gesto histórico y representativo.

Los escritores que el autor reconoce como antagonistas sólo han rascado la superficie evidenciando el horror que otros vivieron:

> No escribir un poema sangriento que lo tienes que esconder bajo un colchón y mandarlo a Canadá, y agarrarte la cabeza a dos manos si llegan a publicarlo con tu nombre, sino que hacer otro tipo de literatura,

[24] Lihn (1996), *op. cit.*, p. 590.

> desafiante, que hablara desde el lenguaje del poder, en forma mimética.[25]

En un texto de 1979 titulado «Intraliteratura», Lihn señala que frente a esos escritores que se han empecinado en generar una representación objetiva de lo que entendemos por realidad, hay otros autores —entre los cuales se incluye—que han persistido en verosimilizar lo impensado, desnudando el carácter artificial del arte.

BIBLIOGRAFÍA

Cánovas, Rodrigo: *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria.* Santiago: Serie Libros FLACSO-Chile, 1986.

Coddou, Marcelo: «A la verdad por lo imaginario. Entrevista con Enrique Lihn", *Texto Crítico*, 11 (1978), pp. 136-157.

Diez, Luis. A.: «La narrativa agenérica de Enrique Lihn (Segunda parte)», *Hispanic Journal*, I, 2 (1980), pp. 91-99.

Foxley, Ana María: «La imaginación es una manera de enmendarle la plana a la realidad», *La Época* (29-V-1988), pp. 4-5.

Gómez, José: «Enrique Lihn y el arte de las palabras vacías», *Periódico de Catalunya*, 714 (1981), p. 6.

Lastra, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980.

Libertella, Héctor: *Ensayos o pruebas sobre una red hermética.* Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

— *Las sagradas escrituras.* Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

Lihn, Enrique: *El arte de la palabra.* Barcelona: Editorial Pomaire, 1980.

— «El seudo arte de la seudo cultura», *Cauce*, 8 (1984), pp. 38-39.

— *El circo en llamas*. Santiago: Lom, 1996.

— «Doce años de escritura en todos los géneros», *Anales de Literatura Chilena*, 16 (2011), pp. 183-201.

— *La orquesta de cristal.* Santiago de Chile: Hueders, 2013.

Moles, Abraham: *El Kitsch: el arte de la felicidad,* trad. de Josefina Ludmer. Barcelona: Paidós, 1990.

[25] Enrique Lihn, cit. en Foxley (1988), *op. cit.*, p. 4.

Nómez, Naín: «Exilio e insilio: Representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta», *Revista Chilena de Literatura*, 76 (2010), pp. 105-127.

Orwell, George: *1984*, trad. de Rafael Vázquez Zamora. Barcelona: Salvat, 1971.

Piña, Juan Andrés: «Impugnaciones sobre literatura y lenguaje», *Mensaje*, 265 (1977), pp. 748-751.

Ramos, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América Latina.* Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.

"Tu risa es una ducha en el infierno": la reescritura de Neruda en «El desayuno» de Luis Alberto de Cuenca*

Adrián J. Sáez

Università Ca' Foscari di Venezia
Italia

Resumen: El modelo claro del poema «El desayuno» (*El hacha y la rosa*, 1993) de Luis Alberto de Cuenca es un conocido texto de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Neruda («Me gusta cuando callas…», núm. 15), que se reescribe de manera alegre. A partir de los comentarios del poeta sobre Neruda, este trabajo se propone examinar en detalle la labor de reescritura, que cambia tanto la visión amorosa como el papel atribuido a la mujer, con un punto adicional de comicidad que se puede relacionar con la poética cuenquista en general.

Palabras clave: Luis Alberto de Cuenca, Pablo Neruda, poesía, intertextualidad, reescritura.

"Your Laughter is a Shower in Hell": The Rewriting of Neruda in «The Breakfast» by Luis Alberto de Cuenca

Abstract: The clear model of the poem «Breakfast» (*The Hax and the Rose*, 1993) by Luis Alberto de Cuenca is a famous text of Neruda's *Twenty love poems and a song of despair* (1924, num. 15), which is a cheerful rewriting of the original poem. Starting with the poet's comments about Neruda, this paper aims to examine in detail the process of rewriting, which changes both the love vision, as well as the role attributed to women. There is a touch of added comicality that could be connected to Luis Alberto de Cuenca's general poetics.

Keywords: Luis Alberto de Cuenca, Pablo Neruda, poetry, intertextuality, rewriting.

* Este trabajo se ha beneficiado de una Mercator Fellowship en la Universität Heidelberg (SFB 933 "Materiale Textkulturen"). Agradezco los comentarios de Laura Brigante (Università Ca' Foscari di Venezia).

"Sobre todo soy un poeta de amor", dice Luis Alberto de Cuenca[1]. Y, sin duda, «El desayuno» es la joya de la corona de su poesía, tanto por la genialidad del texto como especialmente por la estupenda recepción merecida, que lo han catapultado a ser un imprescindible en toda antología poética que se precie. A partir de ahí, se pueden discutir muchas cuestiones, pero en esta ocasión me centro en el examen de la reescritura alegre de Neruda que se da en "un poema lleno de luz, lleno de optimismo", de nuevo en palabras del poeta[2], que habitual y sorprendentemente se comenta sólo de pasada.

UN MARCO MÍNIMO: NERUDA Y LUIS ALBERTO DE CUENCA

La relación intertextual del poema cuenquista es obvia, pero es que por de pronto Neruda es uno de los pocos poetas latinoamericanos que —más allá de otros grandes nombres— influyen en la poesía española contemporánea, y además ya de manera tardía cuando son parte del canon[3]. Dentro del parnaso luisalbertiano no está en el lugar de honor de otros (Lope, Cirlot y Borges quizá sean su tríada de cabecera), pero le tiene por un gran poeta de amor ("desde Safo al Neruda de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*"[4], pese a ciertos pesares[5]. Y es

[1] Cuenca, Luis Alberto de: Lección *magistral*. Madrid: Plataforma, 2014, p. 132.

[2] Cuenca, Luis Alberto de: «[Creadores] Luis Alberto de Cuenca», en: Montesa, Salvador (ed.): *Poetas en el 2000: Modernidad y transvanguardia*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001, pp. 185-198, citamos p. 188.

[3] Luján Atienza, Ángel L.: «Dos continentes, un contenido: la influencia latinoamericana», en: Bagué Quílez, Luis/ Alberto Santamaría (eds.): *Malos tiempos para la épica: última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor Libros, 2013, pp. 149-161, citamos pp. 151-152 y 157-158.

[4] Cuenca, Luis Alberto de: «Cinco poemas de Luis Alberto de Cuenca comentados por él mismo», en: Celma Valero, María Pilar/ Gómez del Castillo, María Jesús/ Morán Rodríguez, Carmen (eds.): *La cultura hispánica: de sus orígenes al siglo xxi: Actas del L Congreso Internacional de la AEPE*. Burgos: Universidad Isabel I de Castilla, 2015a, pp. 29-40, citamos p. 29.

[5] Sobre la intertextualidad luisalbertiana en general, ver Lanz, Juan José: «En la biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca», *Revista hispánica moderna*, LIII, 1 (2000), pp. 242-268, Letrán, Javier: *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 2005, y Sáez, Adrián J./ Sánchez Jiménez, Antonio (eds.): *«Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, en prensa (en prensa). Para Lope y Borges, ver respectivamente Sánchez Jiménez, Antonio: «Poesía familiar: Luis Alberto de Cuenca y

que los separa una gran distancia ideológica que podría abrir un abismo entre ambos y que, de hecho, se recuerda en un par de comentarios de *Libros contra el aburrimiento*[6], entre los que destaca una graciosa comparación a propósito de Salgari: "no llegó a concluir nunca sus estudios de capitán de barco en el Regio Instituto Náutico de Venecia. Pero para nosotros —lo mismo, ¡ay!, que Stalin para Pablo Neruda— siempre será nuestro capitán".

No se puede decir mucho más, de no ser por una confesión —con un poco de sorna— de Luis Antonio de Villena, que recuerda una anécdota de juventud y añade otro poemario a la relación: "Era Luis Alberto fervoroso de Neruda […]. Escribía Luis Alberto versos largos o muy cortos (como en las *Odas elementales* [1954]), todo lo que sonara a ruptural"[7].

En este sentido, Luis Alberto de Cuenca posee dos poemas dedicados a Neruda que están separados por una cuarentena de años[8]:

> «En la muerte de Pablo Neruda» [1973]
> (*Poesía, 1970-1989)*, 1989
>
> Recuerdo un libro abierto, una sonrisa,
> la gesta inútil de un soldado, el nombre
> que un sabio diera al sol, un sueño pálido
> transfigurando el rostro de unos héroes.
> Recuerdo tus mujeres rituales
> y la solemnidad de tus milagros.
> El día fuiste, Pablo, llama y frío,
> planta medicinal y bestia impura,
> cuerpo y cristal, diamante y excremento.

Lope de Vega», en: Sáez, Adrián J. (ed.): *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 2018, pp. 297-322, y Sáez, Adrián J.: «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca», en: Llamas Martínez, Jacobo (ed.): «*En el centro de Europa están conspirando»: Homenaje a Borges*. Torino: Artifara, en prensa.

[6] Cuenca, Luis Alberto de: *Libros contra el aburrimiento*, ed. de Luis Miguel Suárez Martínez. Madrid: Reino de Cordelia, 2011, pp. 412 y 612.

[7] Villena, Luis Antonio de: «Luis Alberto, el jovencito izquierdista», en: Vázquez Losada, Javier (ed.): *Alrededor de Luis Alberto: Homenaje a Luis Alberto de Cuenca*. Madrid: Neverland Ediciones, 2011, pp. 209-210, citamos p. 209.

[8] Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía.

Contigo estaban Dios, la ley, el dogma:
todas esas palabras que son vida.

Respuesta eras ayer, y hoy nos respondes.
Fe ayer, hoy unos huesos descreídos.

En esta pesadilla apesta a muerte.
[…]
Tu muerte al fin, tu noble despedida
de este mundo que glosan los cobardes
al margen de los versos. Tu reposo.

Por todo y nada, Pablo, por tu estirpe
de caballo puntero y por tu antiguo
escudo y por la gloria de tu espada,
propágate, ya vivo para siempre,
hasta el final del tiempo y de los hombres.
Dirige tu navío hacia las islas
donde aguardan los mitos ejemplares
el amargo concurso de tu boca.
Que el imperio del trigo y la madera
difunda por el mar tu principado
de tiniebla, tu reino de fantasmas.

Y que la sombra eterna te ilumine.

«Tengo miedo»
(*Cuaderno de vacaciones*, 2014)

Homenaje a Pablo Neruda

Tengo miedo. El pasillo de mi casa me aterra.
Los muebles y los libros de mi cuarto se mueven.
Debajo de mi cama los diablos piden guerra,
lo desbaratan todo y con todo se atreven.

Tengo miedo. La voz lúgubre de la noche
resuena en mis oídos diciéndome: "Soy yo,
he venido a colgar de tu alma este broche
que me dio para ti la mujer que te amó.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 413-426

Está hecho de dolor y de horror primigenio,
es un monstruo de fauces perpetuamente abiertas
que te engulle el espíritu, milenio tras milenio,
y sella para siempre con pez todas tus puertas".

Tengo miedo. No sé qué pensar ni decir,
ni cómo defenderme de tanta oscuridad.
¡Quiero olvidarlo todo y tan solo dormir,
sin que nada ni nadie turbe mi soledad!

Tengo miedo. El fantasma de la muerte regresa
del más allá, y penetra en mi lecho maldito,
y me lleva con ella al fondo de la huesa,
convirtiéndome en víctima de un pavoroso rito.

Además de probar el interés luisalbertiano por Neruda, con un primer poema funeral y otro "miedoso", también se puede ver la preocupación por la muerte. Sea como fuere, la poesía de Neruda tiene una sombra muy alargada que explica la relación intertextual.

CARA A CARA: EL JUEGO DE LA REESCRITURA

En este contexto se presenta «El desayuno» (*El hacha y la rosa*, 1993), un poema compuesto en 1988 y aparecido previamente en varios libros (*Renacimiento*, 2, 1989; y *Poesía (1970-1989)*, 1990) y antologías (*77P* y *«El desayuno» y otros poemas*, 1992 y 1993), que en un principio estaba dedicado a Julia Barella (segunda mujer del poeta, "Para J.B." / "A J.B.") y desde la separación aparece limpio de toda marca. Desde la intertextualidad, «El desayuno» conecta hacia atrás con «La despedida» (*El otro sueño*, 1987)[9] y hacia adelante con «La mentirosa» (*La caja de plata*, 1985) y «Recaída» (*Por fuertes y fronteras*, 1996), al tiempo que se puede considerar un perfecto ejemplo de "romanticismo feroz"[10] sobre todo por el final juguetón.

[9] Lanz, Juan José (ed.): Cuenca, Luis Alberto de: *Poesía 1979-1996*. Madrid: Cátedra, [2006] 2016, 4.ª ed., p. 323.

[10] Egido, Jesús/ Martín, Miguel Ángel (eds.): *«Hola, mi amor, yo soy el lobo» y otros poemas de romanticismo feroz*. Ilustraciones de M. Á. Martín. Madrid: Reino de Cordelia, 2017.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 413-426

Con todo y ello, el poema revela con orgullo que su modelo fundamental es un texto canónico de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Neruda, el bien conocido número «15» que también había contado con una vida anterior (en las revistas *Vendimia*, noviembre de 1923; y *Zig-Zag*, 983, 5 de enero de 1924) con el nombre parlante de «Poema de su silencio (Mariposa de sueño)»[11]. Como todo el poemario, rápidamente conoce una amplia difusión que explica el presente caso de recepción.

El juego está en la reescritura descarada con todo lo que lleva anejo, por lo que bien merecen ponerse frente a frente:

Pablo Neruda, «15»

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.
Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.
Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
déjame que me calle con el silencio tuyo.
Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo.
Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.
Me gustas cuando callas porque estás como ausente.
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.

[11] Para estos y otros detalles de la poesía de Neruda, baste ver Loyola, Hernán: *Pablo Neruda: propuesta de lectura*. Madrid: Alianza, 1981, pp. 39-43, y Loyola, Hernán (ed.): Neruda, Pablo: *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1999, vol. I, pp. 1155-1156); Sicard, Alain: *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, trad. de Pilar Ruiz Va. Madrid: Gredos, 1981, pp. 43-62); Morelli, Gabriele (ed.): Neruda, Pablo: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid: Cátedra, [2008] (2017), 7.ª ed., pp. 138-139); y Wilson, Jason: *A Companion to Pablo Neruda: Evaluating Neruda's Poetry*. London: Tamesis, 2008, pp. 44-74.

Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

Luis Alberto de Cuenca, «El desayuno»

Me gustas cuando dices tonterías,
cuando metes la pata, cuando mientes,
cuando te vas de compras con tu madre
y llego tarde al cine por tu culpa.
Me gustas más cuando es mi cumpleaños
y me cubres de besos y de tartas,
o cuando eres feliz y se te nota,
o cuando eres genial con una frase
que lo resume todo, o cuando ríes
(tu risa es una ducha en el infierno),
o cuando me perdonas un olvido.
Pero aún me gustas más, tanto que casi
no puedo resistir lo que me gustas,
cuando, llena de vida, te despiertas
y lo primero que haces es decirme:
"Tengo un hambre feroz esta mañana.
Voy a empezar contigo el desayuno".

En este careo entre uno y otro hay mucha tela que cortar, porque en la reescritura de Luis Alberto de Cuenca se da una profunda transformación del modelo, con mucho de alegría y vitalismo.

Para empezar, se da una pequeña reducción (de 20 a 17 versos) como punto de partida de un proceso de contención formal. Y es que, ciertamente, hay una suerte de doma de la libertad métrica del patrón, por el que se pasa de la serie de alejandrinos al marco clásico del soneto, pero con un estrambote a la manera cervantina que se aprovecha para introducir una nota cómica, si bien al precio de sacrificar toda rima (pues caen la concordancia asonante de los pares, que tiene algún consonante también). Así, al mismo tiempo hay más y menos libertad formal.

También es significativo el tratamiento de la arquitectura formal del poema por Luis Alberto de Cuenca, puesto que transforma la triple repetición de la fórmula "Me gustas cuando callas" de Neruda (vv. 1, 9 y 17) en tres variaciones ("Me gustas cuando", "Me gustas más cuando" y "Pero aún me gustas

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 413-426

más…", vv. 1, 5 y 12) que introducen con un mínimo escorzo una gradación *in crescendo* de la anáfora del gusto y establece una progresión en el elogio amoroso mucho más allá del silencio. Igualmente, la estructura copulativa del encomio cambia ligeramente en el soneto cuenquista mediante un énfasis en el tiempo que, con la proliferación todavía mayor del adverbio "cuando" (ocho casos frente a tres ejemplos), centra la mirada en una serie de momentos de la relación amorosa, que —por el trámite de la conjunción— parece poder ampliarse al gusto.

Cuestiones formales aparte, el giro fundamental de Neruda a Luis Alberto de Cuenca se sitúa en la concepción del amor y el papel de la mujer, así como en el ambiente del poema y la cantera de imágenes manejadas.

En ambos casos se presenta una historia de amor *in progress* y con un trasfondo autobiográfico, pero de signo radicalmente opuesto: el poema de Neruda refleja un amor frustrado y perdido —o al menos ambiguo— que remite a un romance trágico con Albertina Rosa Azócar (*aka* Marisombra), una de sus "más atormentadas pasiones adolescentes"[12]; a su vez, el soneto cuenquista va dedicado a la segunda esposa —y tercera amada— del poeta y se define por la celebración del amor sin cortapisas, si bien con el pequeño matiz que introduce la inicial dedicatoria a una mujer concreta y la posterior liberación del poema para un público universal.

Es por eso que la relación amorosa del primer poema vive —entonces y después— únicamente en un recuerdo cercano a la muerte ("como si hubieras muerto", v. 18) y, sin embargo, tiene mucho de angustia, dolor y melancolía, cual nuevo deseo en conflicto con la realidad, mientras que la pasión del segundo texto abarca todas las caras del amor, desde el encanto de ciertas pegas (con culpas y retrasos, vv. 1-4) hasta la compensación de las virtudes (aciertos, risa y perdones, vv. 5-11) y el corolario del lance favorito (con una explosión pasional, vv. 12-17), siempre a un compás claramente marcado (por los adverbios "cuando", "más cuando", "aún […] más […] cuando", vv. 1, 5 y

[12] Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido: memorias*. Barcelona: Seix Barral, [1974] (1983), 8.ª ed., p. 75. Pero no fue la única pasión, porque en el poemario hay lugar para otros amores (María Parodi, Teresa Vázquez, etc.). En todo caso, es para Giuseppe Bellini (*Neruda*. Milano: Accademia, 1973, pp. 59-60) un amor como "fonte di dolore".

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 413-426

12-14). Así pues, al susto de Cupido[13] en uno se responde con la perfección del amor imperfecto en el otro. De hecho, la diferencia entre los dos amores se entiende porque desde el origen pertenecen a ámbitos distintos y —por así decirlo— tienen edades diferentes, pues el poema de Neruda refleja las turbulencias de la pasión juvenil frente a las alegrías y miserias del amor doméstico del soneto de Luis Alberto de Cuenca, si bien el canto al amor llega mucho más allá del matrimonio.

En este marco, el paréntesis del poema ("tu risa es una ducha en el infierno", v. 10) desempeña una función capital, porque a partir del desarrollo de la "sonrisa" del final nerudiano (v. 19), es el único momento en que se hace mención al entorno externo al poeta y refleja la actitud vital propia de Luis Alberto de Cuenca, con un deje de melancolía en medio de la alegría que niega la felicidad absoluta y refuerza la clave de la amada y del amor. En el nuevo acento "risible" puede haber otro recuerdo de Neruda («Tu risa», *Los versos del capitán*, 1952) construido sobre este signo y con una repetida insistencia en la fuerza de la risa en momentos duros ("al entrar tu risa / sube al cielo buscándome / y abre para mí todas / las puertas de la vida", "Amor mío, en la hora / más oscura desgrana / tu risa…", vv. 14-17 y 18-20) y que, por cierto, acaso recupere Luis Alberto de Cuenca en otro lugar (el poema «Abre todas las puertas», *Sin miedo ni esperanza*, 2002). No obstante, dentro del gusto ecléctico de la poesía cuenquista, casa mejor que haya igualmente espacio para un modelo de relumbrón como la *Divina Commedia* de Dante, que en la apoteosis final subraya una y otra vez la sonrisa y la risa de Beatrice[14]:

> Ella ridea da l'altra riva dritta,
> trattando più color con le sue mani,
> che l'alta terra sanza seme gitta. (Purgatorio, XXVIII, vv. 67-69)
>
> S'io fui del primo dubbio disvestito
> per le sorrise parolette brevi,
> dentro ad un nuovo più fu' inretito. (Paradiso, I, vv. 94-96)
>
> Ella sorrise alquanto. (II, v. 52)

[13] Lozada, Alfredo: «La amada crepuscular: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*», en: Rodríguez Monegal, Emir/ Mario Santi, Enrico (eds.): *Pablo Neruda, el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1980, pp. 92-103, véase p. 95.

[14] Ver Stella, René: «Dante et le rire», *Italies*, 4 (2000), pp. 689-704.

> Vincendo me col lume d'un sorriso. (XVIII, v. 19)
>
> Così orai; e quella, sì lontana
> come parea, sorrise e riguardommi;
> poi si tornò a l'etterna fontana. (XXXI, vv. 91-93)

De este modo, la risa en la ducha parece tener tanto de tradición clásica (tal vez el infierno dantesco) como de modernidad (Neruda y tal vez algo de cine *noir*) y todavía se presenta muy conscientemente como un perfecto enigma.

En perfecta consonancia, la mujer presenta un perfil muy diferente en cada poema: en Neruda, la imagen femenina se dibuja entre claroscuros, como una sombra omnipresente caracterizada por la ausencia, el reposo inmóvil y el silencio, lo que explica el intento de definición mediante comparaciones ("como", "parece") e imágenes tan sugerentes como vagas; en cambio, la mujer de Luis Alberto de Cuenca está muy presente en el soneto a través de acciones muy variopintas (positivas y negativas) y adopta un papel radicalmente activo, con constantes acciones directas de principio a fin frente a un poeta más bien pasivo que se limita a comentar sus gustos, para explotar en el cierre con un discurso en primera persona de la mujer ("Tengo un hambre feroz esta mañana. / Voy a empezar contigo el desayuno", vv. 16-17) que amplifica la "palabra" evocada por Neruda (v. 20) y especialmente pretende devorar al locutor poético con un guiño cómico y popular[15].

Aunque sea como telón de fondo, los ambientes recreados en cada poema son tan distintos —nunca mejor dicho— como la noche y el día: de acuerdo con la melancolía del amor desesperado de Neruda y la configuración de la mujer, el primer poema es un texto nocturno (con el "sueño", la "noche" y el "silencio […] de estrella", vv. 7, 15 y 16) que resulta muy adecuado para la melancolía; a su par, el soneto luisalbertiano da la vuelta al asunto y sitúa la exaltación amorosa en el despertar desde el título («El desayuno»), un momento vitalista ("llena de vida", v. 14) donde se dan cita el amor, la felicidad y el sexo, en

[15] En este sentido, se podrían recordar unas cuantas invitaciones al placer carnal similar con «*Collige, virgo, rosas*» (*El hacha y la rosa*) a la cabeza, seguido luego del final de «En el supermercado» («Cuando tú aprendas a comerme el coño», v. 10, en *La vida en llamas*, 2006), un pasaje de «El sudor y la risa» («Empieza por cenarme a mí, y hazme reír / y sudar…», vv. 18-19, en *Bloc de otoño*, 2018), etc., etc.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 413-426

otra de las "mañanas triunfantes" predilectas del poeta que conjuga amor, intertextualidad y sexo[16].

Por fin, el otro salto mayor que va de un poema a otro se encuentra en la galería de imágenes seleccionadas, porque la serie surrealista de la mujer en fuga de Neruda (con los "ojos volados", que es "[m]ariposa de sueño" y parecida a "la palabra melancolía", vv. 3, 7-8, etc.) es perfecta para la ausencia y la sugerencia[17], pero Luis Alberto de Cuenca apuesta por la sencillez de los elementos cotidianos de acuerdo con su poética de línea clara.

Por lo demás, si Neruda se preocupaba en ocasiones por la "ansiedad de la influencia" y no quería que se vieran las costuras de hilos ajenos en algunos de sus textos (recuerden el *affaire* Ercasty que está detrás de la génesis de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*), el envite cuenquista se caracteriza siempre por la "alegría de la influencia" que se complace en mostrar el jugueteo con referentes de todo pelo.

La alegría de la reescritura: final

En resumen, con el guiño descarado y desenfadado que lanza el soneto de Luis Alberto de Cuenca se inicia una aguda labor de *rifacimento* que da una vuelta total al poema paradigmático de Neruda y abarca tanto el fondo (la concepción del amor y la imagen de la mujer) como la forma (el cuadro general y el abanico de imágenes). Tal vez se pueda decir en el nuevo texto se explota el potencial positivo cifrado en el modelo, pero desde luego se trata de una reescritura alegre, porque constituye una versión risueña que transforma el patrón original y va acorde con la general orientación feliz de la poesía cuenquista.

[16] Cf. Sáez, Adrián J.: «*A Poet for All Seasons*: las "mañanas triunfantes" de Luis Alberto de Cuenca», en: *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. de Adrián J. Sáez. Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 7-24. Es más: Sicard (1981), *op. cit.*, pp. 54-57, llega a decir que el verdadero "crepusculario" de Neruda es *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y este símbolo va muy ligado a la noción de tiempo.

[17] Alonso, Amado: *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966, pp. 204-338.

BIBLIOGRAFÍA

Alighieri, Dante: *Divina Commedia*, ed. de Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2016, 3 vols.

Alonso, Amado: *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

Bellini, Giuseppe: *Neruda*. Milano: Accademia, 1973.

Cuenca, Luis Alberto de: «[Creadores] Luis Alberto de Cuenca», en: Montesa, Salvador (ed.): *Poetas en el 2000: Modernidad y transvanguardia*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001, pp. 185-198.

— *Libros contra el aburrimiento*, ed. de Luis Miguel Suárez Martínez. Madrid: Reino de Cordelia, 2011.

— *Los mundos y los días (poesía 1970-2005)*. 4.ª ed. corregida y ampliada. Madrid: Visor Libros, [1989], 2012.

— *Lección magistral*. Madrid: Plataforma, 2014.

— «Cinco poemas de Luis Alberto de Cuenca comentados por él mismo», en: Celma Valero, María Pilar/ Gómez del Castillo, María Jesús/ Morán Rodríguez, Carmen (eds.): *La cultura hispánica: de sus orígenes al siglo xxi: Actas del L Congreso Internacional de la AEPE*. Burgos: Universidad Isabel I de Castilla, 2015a, pp. 29-40.

— *Cuaderno de vacaciones*. Madrid: Visor Libros, [2014] (2015b), 2.ª ed.

— *Bloc de otoño*. Madrid: Visor Libros, 2018.

— *El hacha y la rosa*, ed. de Adrián J. Sáez. Madrid: Reino de Cordelia, en prensa.

Egido, Jesús/ Martín, Miguel Ángel (eds.): *«Hola, mi amor, yo soy el lobo» y otros poemas de romanticismo feroz*. Ilustraciones de M. Á. Martín. Madrid: Reino de Cordelia, 2017.

Iravedra, Araceli (ed.): *Hacia la nueva democracia: la nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: CECE/ Visor Libros, 2016.

Lanz, Juan José: «En la biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca», *Revista hispánica moderna*, LIII, 1 (2000), pp. 242-268. [También en: Dadson, Trevor J./ Flitter, Derek W. (eds.): *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*. Birmingham: University of Birmingham Press, 1998, pp. 136-167; y *Annali dell'Instituto Universitario Orientale*, XLI, 1 (1999), pp. 177-203].

— (ed.): Cuenca, Luis Alberto de: *Poesía 1979-1996*. Madrid: Cátedra, [2006] 2016, 4.ª ed.

Letrán, Javier: *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 2005.

Loyola, Hernán: *Pablo Neruda: propuesta de lectura*. Madrid: Alianza, 1981.

— (ed.): Neruda, Pablo: *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1999, 2 vols.

Lozada, Alfredo: «La amada crepuscular: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*», en: Rodríguez Monegal, Emir/ Mario Santi, Enrico (eds.): *Pablo Neruda, el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1980, pp. 92-103.

Luján Atienza, Ángel L.: «Dos continentes, un contenido: la influencia latinoamericana», en: Bagué Quílez, Luis/ Alberto Santamaría (eds.): *Malos tiempos para la épica: última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor Libros, 2013, pp. 149-161.

Morelli, Gabriele (ed.): Neruda, Pablo: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid: Cátedra, [2008] (2017), 7.ª ed.

Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido: memorias*. Barcelona: Seix Barral, [1974] (1983), 8.ª ed.

— *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, ed. de Gabriele Morelli, Madrid: Cátedra, [2008] 2017, 7.ª ed.

Sáez, Adrián J.: «*A Poet for All Seasons*: las "mañanas triunfantes" de Luis Alberto de Cuenca», en: *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. de Adrián J. Sáez. Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 7-24.

— «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca», en: Llamas Martínez, Jacobo (ed.): *«En el centro de Europa están conspirando»: Homenaje a Borges*. Torino: Artifara, en prensa.

— / Sánchez Jiménez, Antonio (eds.): *«Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, en prensa.

Sánchez Jiménez, Antonio: «Poesía familiar: Luis Alberto de Cuenca y Lope de Vega», en: Sáez, Adrián J. (ed.): *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 2018, pp. 297-322.

Sicard, Alain: *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, trad. de Pilar Ruiz. Madrid: Gredos, 1981.

Stella, René: «Dante et le rire», *Italies*, 4 (2000), pp. 689-704.

Villena, Luis Antonio de: «Luis Alberto, el jovencito izquierdista», en: Vázquez Losada, Javier (ed.): *Alrededor de Luis Alberto: Homenaje a Luis Alberto de Cuenca*. Madrid: Neverland Ediciones, 2011, pp. 209-210.

Wilson, Jason: *A Companion to Pablo Neruda: Evaluating Neruda's Poetry*. London: Tamesis, 2008.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 413-426

La seriedad del juego y de la parodia en la teoría y la praxis postpoética de Agustín Fernández Mallo

Marta del Pozo Ortea

University of Massachusetts-Dartmouth
USA

Resumen: Este artículo se enfoca en el análisis de «Una rosa amarilla«, uno de los cuentos del libro homenaje a Borges *El hacedor (de Borges), Remake,* del escritor español Agustín Fernández Mallo. En él, se analiza el modo en el que el reinado de las imágenes de la contemporaneidad se inserta ecológicamente en un nuevo marco de relaciones posthumanistas, es decir, radica en el mundo como fuerza y agencia material. Por ello, lo que aquí interesa no es rescatar el uso lúdico o experimental de la ironía y la parodia en relación a la obra de Borges sino su opuesto: la *seriedad del juego y la parodia* (Genette) en la articulación por parte de Agustín Fernández Mallo de una teorización y praxis de las nuevas tecnologías y sus condiciones mediáticas.

Palabras clave: Agustín Fernández Mallo, Jorge Luis Borges, poesía postpoética, tecnoorgánica, parodia, posthumanismo.

The Seriousness of Play and Parody in the Theory and Postpoetic Praxis of Agustín Fernández Mallo

Abstract: This article focuses on the analysis of the short story «Una rosa amarilla» / «A Yellow Rose», from the collection that pays homage to the Argentinian writer Jorge Luis Borges *El hacedor (de Borges), Remake,* by the Spanish writer Agustín Fernández Mallo. It analyzes the way in which contemporary images are ecologically inserted in a new frame of posthumanist relationships, that is, they are rooted in the world as a material force and a powerful agency. Therefore, the main focus of this article is not to rescue the playful and experimental uses of parody and irony in relationship to Borges' work, but the *seriousness* of parody and play (Genette) exerted by Agustín Fernánzez Mallo in his articulation of a theory and praxis of new technologies and the new social media conditions.

Keywords: Agustín Fernández Mallo, Jorge Luis Borges, postpoetic poetry, tecnoorganics, parody, posthumanism.

I.

Dice Thomas Kuhn en su obra *Estructura de las revoluciones científicas* que cuando una cosmovisión llega a su fin, esto no supone una borradura completa del paradigma vigente, sino que el nuevo paradigma convive con ella para explicar parcelas de la realidad que la anterior no alcanzaba a explicar. Así, la llegada de la física cuántica en el panorama científico no supuso la total erradicación de la física clásica newtoniana (que aún hoy en día resulta adecuada para tratar temas a nivel macrofísico), sino que la nueva teoría científica se dedicó a describir fenómenos de otra índole, cuántica, ahí donde los modelos de la física clásica resultaban reducidos. Lo mismo le ocurre al mundo del arte y de la literatura. Propuestas como la de Agustín Fernández Mallo en el panorama literario español han llegado a lugares donde otros modelos poéticos no llegaban. Este tipo de poética vendría en cierto modo a suturar esas grietas que han ido minando poco a poco el campo de la cultura, no sólo española, sino de Occidente, desde que nuestros antepasados griegos establecieran los primeros dualismos (mente/materia, sujeto/objeto, espacio/tiempo, razón/fantasía, yo/mundo). En este marco, la invitación poética de Fernández Mallo pretende recuperar la noción del Todo. Esto explica su gran espectro temático (arte, ciencia, tecnología, mística…), la incorporación de nuevas herramientas (tecnológicas o audiovisuales) y especialmente la reunión de parcelas de conocimiento separadas en nuestra tradición literaria, en este caso, las humanidades, la ciencia y la tecnología.

Por otra parte, y del mismo modo que los nuevos paradigmas vienen a sumarse a los anteriores, también puede ocurrir que en una misma apuesta artística convivan elementos tradicionales y vanguardistas. En este sentido, la obra de nuestro autor no puede dejar de ser postmoderna dado el momento en el que surge. Efectivamente, hay una lista de características de este paradigma a las que su obra se ciñe como anillo al dedo: la fragmentación, la convivencia de alta y baja cultura, la heterogeneidad temática, etc. Pero, quedarnos en esta etiqueta no sería justo cuando observamos la voluntad del escritor y físico de superar el nihilismo propio del postmodernismo clásico al rescatar los "grandes temas" como el amor, la belleza o la eternidad. Desde esta perspectiva, la labor de Agustín Fernández Mallo no sería, como veremos, una mera invitación a la experimentación y el ensamblado heterogéneo, es decir, una parte de una corriente "desencantada" del posmodernismo (con la conse-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 427-445

cuente pérdida del valor áureo o, como dirá el filósofo Peter Sloterdijk, de la *perspectiva interior*) sino que, en su lugar, se verá cómo se recupera el tema del amor y la eternidad en un marco de relaciones inmanentes. En otras palabras, aun manteniendo características postmodernas como la heterogeneidad o la fragmentación, argumentaré en estas páginas cómo la obra de Fernández Mallo propone, entre otras cosas, el juego y modos irónicamente serios de *radicar* valores modernos como el amor y la eternidad en el escenario posthumanista digital contemporáneo. Para ello, en las siguientes páginas procederé a presentar en primer lugar la teorización por parte del autor de su propia estética en la fórmula de la Poesía Postpoética para posteriormente analizar unos poemas de su libro *Joan Fontaine Odisea [mi deconstrucción]* (2005) y el cuento «Una rosa amarilla», incluido en su colección *El hacedor (de Borges), Remake* (2011).

II.

Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1967) es físico y escritor. Su trilogía Proyecto Nocilla, compuesta por *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2007) y *Nocilla Lab* (2009), lo convirtió en un nuevo fenómeno cultural en España con su propuesta de renovación literaria propiciando la creación de una generación[1] de escritores de vanguardia. Además de los libros de poesía *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (2001), *Creta Lateral Travelling* (2004), *Joan Fontaine Odisea (mi deconstrucción)* (2005) y *Carne de Píxel* (2008) y sus otras obras en prosa, *Limbo* (2014) y su más reciente *Trilogía de la guerra* (2018), su declaración de intenciones teórico-literaria se hizo sobre todo explícita en su ensayo *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma* (2009), finalista del premio Anagrama de Ensayo del mismo año, y en la más heterogénea y polémica de sus obras, *El hacedor (de Borges), Remake* (2011)[2]. Su interés por la interdisciplinariedad, el arte

[1] Con mayor o menor aquiescencia por su pertenencia a dicho grupo, se podrían citar a Vicente Luís Mora, Jorge Carrión, Javier Moreno, Eloy Fernández Porta, Javier Fernández, Milo Krmpotic, Mario Cuenca Sandoval, Lolita Bosch, Javier Calvo, Domenico Chiappe, Gabi Martínez, Álvaro Colomer, Harkaitz Cano, Juan Francisco Ferré, Germán Sierra, Diego Doncel, Mercedes Cebrián, Robert Juan-Cantavella, Salvador Gutiérrez Solís, Manuel Vilas y Sofía Rhei.

[2] La obra fue retirada de circulación por la editorial Alfaguara ante los reclamos de los abogados de la viuda de Jorge Luis Borges, María Kodama. Véase Rodríguez Marcos, Javier (2011): «Los peligros de rehacer la obra literaria de

conceptual, la teoría de los sistemas complejos, el denominado *Land Art*, las nuevas tecnologías y la incorporación del elemento visual, entre otros, convirtió su obra en representativa de una nueva tendencia literaria en España que por entonces comenzaba a retratar la entrada de la literatura en los territorios de la hipercomplejidad o la denominada por el mismo autor: *literatura expandida*, idea reivindicativa de una nueva poesía que debe nacer de la unión y resemantización de dos tradiciones poéticas, la de *la experiencia* (relativa al grupo poético de finales del siglo XX)[3] y la de *la diferencia*[4], de vena metafísica:

Borges», *El País*, 1-X-2011, http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/01/actualidad/1317420001_850215.html.

[3] Etiqueta con la que se abarca una generación poética de los años 80 y 90 en España. El estudio realizado por Ana Eire sobre tres autores de la experiencia, Luis García Montero, Miguel D'Ors y Andrés Trapiello, anuncia que "[h]ay una afirmación del hombre como ser más complejo que el que la postmodernidad nos ha ofrecido. Esta poesía critica la visión del individuo como ser banal, y nos exige disfrutar y comprender nuestra rutina para que no nos aliene" (Eire, Ana: «La poesía de la experiencia en la postmodernidad: Un acercamiento a la nueva poesía española a través de la obra de Luis García Montero, Miguel d'Ors y Andrés Trapiello», *Hispania*, LXXXVI, 2 (2003), pp. 220-230, citamos pp. 229-230). Sin embargo, a pesar de la reinterpretación del mundo de la postmodernidad en esta poesía que Eire nos invita a considerar, para Rodríguez-Gaona el énfasis está en la poetización de unas rutinas burguesas que se enfocan en el mundo de los "matrimonios y divorcios, amigos y vacaciones, la noche y los coches [lo cual mantiene la temática entre] el optimismo y la nostalgia frente a la rauda modernización del país" (Rodríguez-Gaona, Martín: *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Madrid: Caballo de Troya, 2010, p. 48).

[4] También denominada como *poesía del silencio*, se trata de una poesía de tonos místicos en donde se busca descender a un territorio de síntesis "iluminador" de la conciencia del ser. Su máximo representante, heredero de la filosofía de María Zambrano, será José Ángel Valente, cuyo ensayo «La hermenéutica y la cortedad del decir» rescata la función regresiva de la memoria hacia el origen en esta poética: "Toda operación poética consiste, a sabiendas, en un esfuerzo por perforar el túnel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas desde o hacia el origen, para situarlas de algún modo en el lugar de la palabra, en el principio, en *arkhé*" (Provencio, Pedro: *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Madrid: Hiperión, 1998, pp. 102-103). En la poesía del silencio hallamos un viaje hacia un territorio de síntesis en donde coexiste la convivencia de contrarios (palabra y silencio, luz y oscuridad, conocimiento e incomprensibilidad), y donde el logos, desprovisto de su significación, está abierto a toda posibilidad.

> está en el interés de la postpoética redefinir una *poesía de la experiencia*, pero, esta vez sí, instalada en una actitud de *experiencia* de su propio tiempo, el de las sociedades desarrolladas (con todo lo que ello implica en su relación con las sociedades no desarrolladas), y por otra parte redefinir una *poesía de la diferencia* tomando de ella únicamente la genética experimental y/o metafísica (actualizada en juego) que la ha caracterizado, olvidándose de su carácter puritano y en ocasiones mesiánico.[5]

Así pues, la fórmula "Poesía Postpoética = *experiencia* + *diferencia*" tendrá como objetivo aunar la *experiencia* del tiempo que le ocupa (el de la Sociedad de la Información) y por tanto actualizarse en otros formatos (el formato imagen, digital, blog, página web o libro-objeto) con la poesía de la *diferencia* al recuperar los grandes temas desterrados del postmodernismo clásico o, como apunté anteriormente, el proyecto de los "interiores" (el amor, la belleza, la eternidad), pero esta vez, desde la inmanencia, "olvidándose de su carácter puritano y en ocasiones mesiánico". Es decir, se trataría de actualizar la poesía en la realidad social y científico-tecnológica del momento; convertirla en poesía de la *experiencia del siglo XXI,* con todo lo que esto implica. O conseguir lo que el autor ya había anunciado en el artículo germinativo «Postpoesía»[6]: que la literatura española entrase en sintonía con otras artes plásticas cuyas propuestas estéticas eran testigo del actual discurso científico y tecnológico (el arte transgénico, el arte informático, el arte fractal, el teatro electrónico o el arte del caos) sin por ello volcarse en una poética exteriorizante, nihilista o carente de aura. El carácter conceptual de *Postpoesía,* el uso de terminología científica (atractores, fractalidad, teoría de redes…), la inserción de imágenes, mapas representacionales, spots publicitarios o links de internet, etc., confluirían en una teoría de la *deriva* poética de carácter abierto y simbiótico, operante, según el autor, de manera análoga a las redes abiertas en la teoría de los sistemas complejos en el marco de la teoría de sistemas. La literatura de Agustín Fernández Mallo y, más en concreto, su propuesta postpoética, sería así una literatura que, en consonancia con la actitud posthumanista, no pre-

[5] Fernández Mallo, Agustín: *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma.* Barcelona: Anagrama, 2009, p. 68, cursivas del original.

[6] Publicado en España en la revista *Contrastes* (abril del 2003) y posteriormente en *Lateral* (diciembre 2004).

sumiría la separación ontológica de ninguna *cosa*[7] en un universo literario articulado mayormente alrededor del valor de la analogía y la metáfora y, por ende, dirigido epistemológicamente a la democratización de las esferas del saber mediante un juego de "metáforas verosímiles". Una de ellas es el dibujo de un huevo como mapa conceptual del ensayo, el cual funciona a modo de índice en *Postpoesía*. Dice el autor:

> De la misma manera que las células actúan por duplicación de lo más pequeño a lo más grande, y acogen en su estructura toda la información del pasado para lanzarla al organismo futuro, la poesía postpoética intenta ser ese germen proteico, esa célula, que recoja la tradición, experimente con ella, la ensamble a todos los ámbitos de la cultura del Siglo 21, y la relance hacia un futuro orgánico […].[8]

Nótese el uso del término *orgánico*, el cual ha de ser leído en conjunción con la propuesta de José Luis Molinuevo de un *humanismo tecnológico* según el cual "la visión de esta última [la tecnología] no corresponde ya (o únicamente) a un producto de la razón, sino que se trata de una tecnoorgánica"[9]. Se verá posteriormente en estas páginas cómo la incorporación de la tecnología o la imagen digitalizada de la propuesta postpoética de Fernández Mallo busca dicho continuo entre lo orgánico / lo tecnológico, mente / materia, interiores / exteriores, lo cual, como hemos dicho, evidencia la superación de la perspectiva meramente postmoderna de su obra en pos de una noción del Todo.

Por otra parte, como se ha comentado, la postpoética trata de redefinir la poesía de *la diferencia* al recobrar dicha genética experimental y metafísica a través de un regreso al juego, la experimentación, la creatividad y la fantasía, es decir, los espacios

---

[7] Me adhiero a la definición que nos da la física y feminista del grupo Santa Fe, Karen Barad: "Posthumanism eschews both humanist and structuralist accounts of the subject that position the human as either pure cause or pure effect, and the body as the natural and fixed dividing line between interiority and exteriority. Posthumanism doesn't presume the separateness of any «-thing,» let alone the alleged spatial, ontological, and epistemological distinction that sets humans apart" (Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning.* Durham, North Carolina: Duke University Press, 2006, p. 137).

[8] Fernández Mallo (2009), *op. cit.*, p. 12.

[9] Molinuevo, José Luis: *Humanismo y nuevas tecnologías.* Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 28.

interiores románticos, pero "sin vuelos místicos", tal como lo dice Fernández Mallo. Se trata entonces de recuperar a ese *homo ludens* romántico[10]. El objetivo aquí es pues reromantizar, reencantar la literatura y nuestra experiencia de ella a través de la perspectiva lúdica, pero sin transcendencias; en otras palabras, tomarse el juego en serio: como parte de nuestra humanidad. Por ello, esta postura no implica en absoluto la intrascendencia o la banalidad. Al contario, y en consonancia con la teoría *performatista* propuesta por el teórico Raoul Eshelman, apuesta que busca recuperar la metafísica por medios inmanentes, considero que en la obra de Fernández Mallo regresan los grandes temas tan demonizados por la corriente postmoderna, pero en un nuevo marco ontológico posthumanista plenamente operante en el siglo XXI. La postpoética trataría por todo ello de regresar al romanticismo, al mundo de los interiores (fantasía, libertad, belleza, amor, verdad, eternidad, etc.), pero sin perder las coordenadas de nuestro siglo.

III.

Joan Fontaine Odisea [mi deconstrucción] (2005) fue un libro catalizador de un debate sobre la necesidad de una periodización de la literatura española ante el surgimiento de un nuevo paradigma posicionado en el umbral del proyecto de la modernidad y la postmodernidad (en otras palabras, la perspectiva interiorizante y la exteriorizante). El prólogo del libro, a modo de registro notarial, nos presenta este "poemario-performance" y todos los elementos alrededor de los cuales el "evento" de su escritura se constituye. Leemos: "El objetivo perseguido por esta performance es alcanzar un estado de disipación físico y mental de resonancias místicas por causa de la constante e ininterrumpida visión del film *Rebecca* de A. Hitchcock"[11]. En este sentido, el postpoético, podría decirse que el paisaje de fondo del libro es propiamente el píxel (*la experiencia*) y que la conti-

[10] Recordemos en este punto que fue Schiller quien acuñó una definición de lo humano según la teoría del juego: "Expresado con toda brevedad, el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega" (Safranski, Rüdiger: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán.* Barcelona: Tusquets, 2009, p. 42). Esta aparentemente ingenua teoría del juego en Schiller en el año 1794 será sin embargo el preludio de la revolución romántica.

[11] Fernández Mallo, Agustín: *Joan Fontaine Odisea [mi deconstrucción]*. Barcelona: La Poesía, Señor Hidalgo, 2005, p. 11.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 427-445

nua reproducción del filme, en forma de "pseudo-mantra" (*la diferencia*), busca de nuevo aquel objetivo lúdico e irónico de sacralizar lo banal a través del paisaje digital. Esto es el paso, como dice el autor en *Postpoesía*, de una *metafísica del pincel* a una *metafísica del píxel*, o de una metafísica analógica, a una metafísica digital. Si la imagen digital forma parte de nuestra ecología visual, entonces, también es misión del *postpoeta* acometerla sin abandonar la concreción, la "carnalidad" de la imagen pixelada[12]. Leemos:

> Escribiste y llegó tu noche, nieve
> de televisor, *Pixel [Picture Element]:*
> *mínimo elemento de imagen que contiene toda*
> *la información visual posible*, y sin embargo es una cifra, está vacío,
>
> hacia una metafísica del pixel
> tu cuerpo
> uso tópico
> sin espesor se acristala
>
> lo más curioso fue aprender a escribir,
> el viento en la calle y las galletas María,
> la estafa de Lou Reed en *Heroin*,
> la de Hitchcock en *Rebecca*,
> la del Séptimo Día,
> el abrigo estrangulado a tu cintura,
> la mecánica de los pezones y otras fuerzas,
>
> nostalgia de un espacio interior;
>
> de ningún lado venían no porque de ningún lado venían sino
> porque a ningún lado iban,
>
> despedida y píxel,
> despedida y ser,
> despedida y cierre.[13]

[12] Otro de sus poemarios, *Carne de Píxel* (2008), se refiere a esta idea y ya en el título está presente la paradoja entre la convivencia de carnalidad y virtualidad.

[13] Fernández Mallo (2005), *op. cit.*, p. 134.

Si el píxel es, como apuntan estos versos, el "*mínimo elemento de imagen que contiene toda / la información visual posible*, y sin embargo es una cifra, está vacío", y otros versos del libro igualmente rezan, a modo de poética, "El poema: / instrumento de precisión / al servicio del vacío"[14], entonces *Joan Fontaine* parece resolverse en esta paradoja de contención informativa y vacuidad que tiene como analogía, en este poemario, el duelo de un amor pasado. De ahí la elección del filme *Rebecca* que, como comenta Rodríguez-Gaona, "ilustra el fracaso de un nuevo amor para borrar el recuerdo de una esposa bastante ambigua"[15]. Y continúa: "el poemario se articula, significativamente, al asumir como trasfondo un relato sobre la imposibilidad de reconstruir la identidad en el presente por la obsesión de un fantasma"[16]. Así pues, tenemos constantes ausencias que son presencias en la analogía postpoética central del libro (el píxel y la experiencia amorosa del yo poético) y la imposibilidad de su materialización puesto que, como apunta el poema, ambos son "ejercicios en el vacío".

Lo que le queda al yo es dicho uso tópico (exterior), acristalado, de las superficies, y "la nostalgia de un espacio interior", del amor. Estos versos son pues explícita nostalgia del espacio interior propia de la poesía de la *diferencia* insertada en un marco de relaciones inmanentes, la *experiencia*. Por otra parte, si la metafísica del píxel es terreno de la paradoja, entonces las resonancias místicas (lugar común de la antinomia) se hacen obligatorias en la propuesta postpoética del autor. Curiosamente, Valente, Zambrano, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Steiner o el mismo Wittgenstein (los maestros del silencio) hacen constante aparición en la obra de Agustín Fernández Mallo, y en concreto, en este poemario, recordando así la necesaria *coincidentia oppositorum* del espíritu y la carne: "Tertuliano lo dejó dicho, *la carne / es el fundamento de la salvación* / y Teresa de Ávila, *no somos / ángeles si no tenemos cuerpo*"[17]. El resultado postpoético de aunar pixeles y mística es finalmente proclamar una mística "diferente" de la moderna y la postmoderna:

[14] *Ibid.*, p. 44.
[15] Rodríguez-Gaona (2010) *op. cit.*, p. 138.
[16] *Ibid.*, p. 138.
[17] Fernández Mallo (2005), *op. cit.*, p. 119.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 427-445

Desde una mística moderna,
pides un día más y una voz
igual a la tuya te dice No.
Era éste el sentido de la vida, ir hacia la muerte
en busca de tu propia analogía,

hasta una mística posmoderna,
hubiera preferido ser,
antes que alma en tránsito
que la muerte reducirá a química repetida

objeto repetido de supermercado
y en un ready-made obtener el alma.

pero en medio la mía
tus dedos códigos de barras
entre flashes de pasarela
0 y 1 en un mismo
estallido de tus huesos.[18]

En el blog de Vicente Luis Mora, *Diario de lecturas*, éste apuntaba que "eso que Agustín llama 'la mía', esa mística ya fuera de la posmodernidad, es lo que habría que comenzar a examinar" (s.p). Articulada postpoéticamente en el código de barras binario, "la nueva mística" se cifraría aquí entre el 0 y el 1: el 0 es interpretable como nihilismo negativo de la postmodernidad (el reino de las superficies y códigos de barras) y el 1 como el positivismo moderno, acerca de un aparente *sentido* de la vida —encontrado en la experiencia del amor. Así, la "nueva mística" propuesta por Fernández Mallo parece instalarse en la paradoja, "0 y 1 en un mismo / estallido de tus huesos", un creer y descreer al mismo tiempo[19]. En otras palabras, estos versos, aunque de tono aparentemente irónico, marcan un momento "serio" en el que, ya por el año 2005, se impone una cierta necesidad por parte de la crítica de periodizar la nueva poesía española catalizada por esta propuesta de Agustín Fernández Mallo, una a caballo entre la modernidad y la postmodernidad, o entre la postmodernidad y un nuevo paradigma post-postmo-

[18] *Ibid.*, p. 127.

[19] Navegar, como diría el filósofo Salvador Pániker, con pequeñas certezas, la era de la incertidumbre.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 427-445

derno aún por definir. Lugar en última instancia de ambición holística, de encuentro de la paradoja o, como el mismo autor define, de una metafísica inmanente.

IV.

Si el tema del amor vertebra el ejemplo postpoético anterior, procedo ahora a un análisis del cuento del autor «Una rosa amarilla» incluido en su polémica colección *El hacedor (de Borges), Remake* (2011), para cuestionar las promesas de eternidad del escenario digital contemporáneo. Nuevamente, el proyecto interiorizante (en este caso, la metafísica), hace aquí su aparición en un texto de Agustín Fernández Mallo en conjunción con la tecnología para volver a plantearnos un escenario de carácter posthumanista caracterizado por el diálogo interior del yo con las fuerzas del tejido de la hipercomplejidad en la Era de la Información. «Una rosa amarilla» se presenta como un *remake* de un minicuento de *El hacedor* de Borges, en donde se relata como el ilustre Giambattista Marino, desde su lecho de muerte, vislumbra una rosa amarilla que una mujer ha puesto en una copa. Leemos en el original de Borges:

> Entonces ocurrió la revelación. Marino vio la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir, pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban un ángulo de la sala en la penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una *cosa* más agregada al mundo.[20]

Esta mirada adánica le revela al poeta moribundo una verdad: que la rosa está ya en su eternidad al margen de todo lo expresable por el hombre y que lo único que éste puede hacer es "aludir", mencionar, pero no habitar otros seres. Así, podría decirse que Borges reemplaza epistemología por ontología. Es decir, para el poeta argentino el mundo no se explica epistemológicamente (en tanto a su significado para el hombre o al *cómo* conocemos el mundo — lo que las nuevas corrientes de ontologistas denominan *correlacionismo*[21]), sino por la facultad de las

[20] Borges, Jorge Luis: *Obras Completas.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1974-1989, vol. II, p. 173.

[21] Para el correlacionismo existe una estricta unión entre la definición del ser relacionado con el pensamiento: "The correlationist merely argues that we

cosas de ser ellas mismas (recordemos la noción de la persistencia borgiana: el tigre persiste en ser tigre). Ésta es precisamente la revelación de Giambattista Marino: "Marino vio la rosa […] y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras". Igualmente, los libros (la literatura) no serían para Borges el "espejo" (el conocimiento) del mundo, sino "agregados" al mundo. Es decir, irónicamente, la epistemología, el conocimiento, se convierte en este nuevo marco borgiano en un objeto ontológico posthumanista (más allá del hombre). De allí el final del cuento: "Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte, y Homero y Dante acaso la alcanzaron también".

Ahora bien, ¿en qué consiste el *remake* de Fernández Mallo del mismo nombre? A las tres de la mañana, el protagonista, desde la biblioteca del Instituto Cervantes de Nueva York (nótese ya el elemento borgiano de la biblioteca), escribe las líneas que leemos. Recuerda haber sido previamente observado por un escáner de aeropuerto y en el momento en el que escribe por una cámara amarilla instalada en el techo sobre su cabeza. Además, especula sobre la trayectoria laberíntica de su imagen (de nuevo Borges) a través del sistema de comunicaciones digitales contemporáneo:

> […] ver rotar tu cuerpo en un escáner de baja energía en un aeropuerto, comprenderte un cuerpo en 3 dimensiones que gira en una pantalla, la cabeza apunta al Norte, volar antes de volar o cuerpo ya volando […] y me siento completo o eterno, algo me observa, existo, como ahora mismo algo me observa en esta biblioteca del Instituto Cervantes de Nueva York […] en la que hay una cámara que enfoca directamente a mi cabeza y envía mis imágenes a una mujer que estará en la recepción […], mujer que a su vez las envía a un sistema de seguridad que tiene su nodo principal en algún edificio lejano de esta misma ciudad de Nueva York, y los cables que transportan esas imágenes son cables que se extienden a lo largo de los túneles de metro […] y que en realidad son tubos por los que circulan millones de electrones que más tarde se harán luz en una pantalla para reconstruir tu imagen, porque ahí adentro viajan, troceadas, todas las imágenes que recogen las cámaras de seguridad del Instituto Cervantes de Nueva York y, en especial, las

---

have no access to these beings that are apart from thought and can therefore only speak of being as it is for-us… claims about beings are never claims about beings-in-themselves or beings apart from us, but are always claims about beings as they manifest themselves to us" (Bryant, Levi R.: *The Democracy of Objects.* Ann Arbor, Michigan: Open Humanities Press, 2011, pp. 38-39).

> imágenes que de mí ahora mismo está recogiendo la cámara semiesférica y de color amarillo que hay en el techo […].[22]

Si Fernández Mallo confiesa en otro lugar estar influenciado por la incorporación de matemática y metafísica del Borges original, podríamos decir que aquí la conjunción postpoética es la de la física y la metafísica. En primer lugar, observamos la presencia material de las nuevas tecnologías en la conformación identitaria contemporánea: una en la que la formulación del yo sería un "Uno-Todo mediático sometido a flujos constantes y sin centro alguno"[23]. Esta práctica rizomática material-discursiva del yo resulta en el cuento en un claro proceso de ensamblado de experiencias, eventos y mecanismos, *conditio sine qua non* para una ontología realista de la ciencia[24]. Igualmente, hay aquí un yo que *experimenta* empíricamente el *evento* a través del acto recíproco de la observación por parte de un escáner o de una cámara (*los mecanismos*). Nótese cómo el "algo me observa, existo," paródico de aquel "pienso luego existo" cartesiano, reemplazaría aquel "alguien" propio de una ontología humanista por una posthumanista: el objeto o, mejor dicho, el mecanismo electrónico-digital es el que ejecuta la observación en este nuevo marco de relaciones posthumanas. La imagen del yo se convierte pues en objeto transitivo del mecanismo del escáner y de la cámara, y viaja en forma de electrón, a través de la red digital, nodal y rizomática formada por luz, cableado, electrones, pantallas y otras entidades (en este caso, la vigilante de la biblioteca). Lo humano entra pues en esta nueva ecología digital a formar parte de una red de comunicaciones de un modo totalmente horizontal y no jerárquico. Hasta aquí, someramente, la física del evento.

Pero, tanto Borges como Fernández Mallo introducen en sus respectivas narrativas el concepto metafísico de la eternidad. Ante tal reciprocidad en el acto de observación por el escáner de aeropuerto, el yo declara sentirse completo o "eterno"; goza irónicamente de aquella eternidad de la rosa en el original de Borges al convertirse en objeto transitivo de observación de un

---

[22] Fernández Mallo, Agustín: *El hacedor (de Borges), Remake.* Madrid: Alfaguara, 2011, pp. 46-47.

[23] Castro Córdoba, Ernesto: «Mallas de protección: la codificación del yo en la Era Comunicativa», en: *Redacciones*, ed. de Vicente Luis Mora. Salamanca: Editorial Caslon, 2011, pp. 19-45, citamos p. 35.

[24] Bhaskar, Rhoy: *A Realist Theory of Science.* New York: Routledge, 2008, p. 46.

mecanismo tecnológico que, independientemente de lo humano, disfruta de su propia entidad (la cámara amarilla). De ahí la analogía (irónica, lúdica y postpoética) entre la cámara y la rosa: ambos serían objetos plenamente funcionales en sus propios sistemas autopoiéticos. Es más, en este sentido (el metafísico), la cámara-rosa amarilla de Fernández Mallo ya no sólo se alza, como en el original de Borges, como objeto independiente de lo humano, sino que además es *vehículo* codificador de la eternidad del sujeto: lo ilumina. De igual modo, Giambattista se siente eterno, "iluminado" ante la revelación de la eternidad de la rosa natural.

Ahora bien, pese a compartir ambos cuentos una misma premisa (la ontología como base de la filosofía y la muerte de la cultura letrada —de la epistemología— como centro), las implicaciones del *remake* de Fernández Mallo van más allá: si bien Giambattista Marino, ante tal revelación, ya puede morir tranquilo (en su plena humanidad y conforme a sus convicciones éticas o religiosas), la muerte del escritor en la biblioteca central del "Imperio" no supondría su finitud puesto que su imagen *persiste* en la nueva biotécnica de la eternidad que nos ofrece el escenario electrónico y digital contemporáneo. Y es que las imágenes digitales, según el crítico visual José Luis Brea, serían propiamente "fuerzas materiales", electrones, información, archivo, susceptibles de ser eternas[25]. Es decir, hemos sustituido aquella vida de la fama manriqueña por la eternidad de la técnica.

En cualquier caso, la cámara amarilla del relato de Fernández Mallo emerge como la nueva rosa (la nueva promesa de eternidad) que fotosintetiza al humano y transporta laberínticamente la imagen de su cuerpo atomizado a lo largo de un mundo de cableado para finalmente "iluminar" otras zonas de la tierra. Como anticipábamos, a esta idea del ensamblado se refiere el filósofo José Luis Molinuevo en su obra *Humanismo y nuevas tecnologías* con el término *tecnoorgánica*[26]. Definida como un ensamblado de la orgánica y la inorgánica, la tecnoorgánica puede, para el filósofo, ser garante de un nietzscheano nihilismo activo:

> Son estos dos puntos, la creación de un superhombre y la vuelta a la mitología griega, los que más están presentes en la intersección del

[25] Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal, 2010, p. 67.
[26] Molinuevo (2004), *op. cit.*, p. 28.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 427-445

> humanismo con las nuevas tecnologías […]. Nietzsche señala que los románticos expresaron un profundo anhelo de la cultura occidental, la nostalgia del origen, de la seguridad, de la *casa*. Y esto es lo que siempre ha representado el mundo griego. El problema —concluye— es que ya no somos griegos, y que los puentes hacia ellos se han roto. De ahí la construcción de nuevas mitologías en la era de las tecnologías […] de este tecnorromanticismo nihilista, de una continua recreación de identidades tecnológicas, y de un hacer del ciberespacio la nueva "casa del ser".[27]

Si Giambattista Marino ve la rosa como Adán pudo verla en el Paraíso, es decir, regresa, al espacio mitológico de la casa mediante la mitología cristiana, no es descabellado apuntar que el narrador de Fernández Mallo encuentra la nueva "casa del ser" en el ciberespacio. Por eso, en este cuento, después de mucho recorrido laberíntico en el que "mi cuerpo atomizado en millones de electrones que van a una velocidad 200 mil veces superior a la del metro"[28], la imagen va a parar finalmente a un hogar, a una pantalla de televisión en donde "alumbro el dormitorio de un vigilante y su mujer"[29]. El *ser* halla finalmente en la imagen digital un hogar al mismo tiempo literal y metafórico.

Pero el cuento de Agustín Fernández Mallo no termina en este punto, sino que «La rosa Amarilla» se convierte en las últimas páginas en otro cuento de Borges, «La casa de Asterión»: "—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo el muñeco Kinder Sorpresa [que descansa sobre la mesa de noche del vigilante]—, el Minotauro apenas se defendió"[30]. He aquí una nueva vuelta de tuerca a la historia: un Teseo que aparece (ahora convertido irónicamente en el muñeco Kinder) para dar muerte al Minotauro. Descubrimos pues que el narrador era el Minotauro perdido en el laberinto de la nueva biblioteca del mundo digital y de la Era de las comunicaciones y que esta casa tecnológica del ser es precisamente aquella casa de Asterión de "infinitos aljibes, puertas, patios y corredores". Como la rosa de Borges, el narrador ya ha alcanzado su eternidad en el ciberespacio mientras su cuerpo físico (mortal) continúa dentro de la Biblioteca del Instituto Cervantes. Reflexiona finalmente el narrador sobre el tema borgiano de la biblioteca:

---

[27] *Ibid.*, p. 24.
[28] Fernández Mallo (2011) *op. cit.*, p. 48.
[29] *Ibid.*, p. 52.
[30] *Ibid.*, p. 53.

> […] me digo que ahora, en esta biblioteca del Instituto Cervantes de Nueva York, las estanterías que tengo a mi espalda están llenas de medicinas que son libros, pero todo libro es lo contrario de una medicina, todo libro es un virus, una enfermedad sobrevalorada, no conozco a nadie a quien la literatura haya hecho más feliz, o incluso mejor persona, por eso ahora siento remordimientos de estar escribiendo esto en esta biblioteca de un Instituto Cervantes, en concreto el de Nueva York, pero sería igual si fuera el de Pekín, el de Estocolmo o el de Malibú en caso de que existiera […].[31]

Si "todo libro es un virus" y la nueva Biblioteca en la era de la hipercomplejidad es el laberinto de las comunicaciones de la Era digital, ¿cuál es exactamente el virus de la tecnoorgánica, la cara de Jano de esta promesa de eternidad? ¿Qué repercusiones identitarias, ecológicas y políticas tiene para el humano? La narración de Fernández Mallo deja estas preguntas en el aire, pero añade: "esta noche del jardín del Instituto Cervantes de Nueva York es oscura, y el reflejo del jardín al que antes me referí refleja esa oscuridad, como si reflejar la oscuridad fuera posible"[32]. En otras palabras, ¿qué oscura ecología (sin reflejo orgánico) hemos creado? El jardín y la biblioteca con sus libros físicos están oscuros porque hemos apostado por la tecnoorgánica con su promesa de eternidad como la nueva casa del ser. Habremos de preguntarnos si ésta es la eternidad que elegimos, o si, como Giambattista Marino, preferimos confiar en el arte de la memoria o en la fe, o si ya no hay vuelta atrás y nuestra imagen ya está destinada a vagar eternamente por los oscuros corredores de la fibra óptica, esa casa de Asterión que no es que sea "del tamaño del mundo", como diría Borges, sino que, mejor dicho, *es* el mundo.

Como el lector ya habrá percibido, la parodia borgiana es el explícito mecanismo narratorial de *El hacedor (de Borges), Remake* de Agustín Fernández Mallo, indicada ya por la presencia del hipotexto original en el título y en las respectivas secciones que conforman la obra, como la estudiada en estas páginas: «Una rosa amarilla». Pero es preciso realizar un apunte final respecto al término *parodia*, tal como nos advierte el crítico Gérard Genette en sus *Palimsestos*. Para Genette, el término presenta una "onerosa confusión" ya que en ocasiones se refiere a una distorsión lúdica, en otras a una transposición burlesca y en

[31] *Ibid.*, pp. 47-48.

[32] *Ibid.*, p. 52.

otras a una imitación satírica del estilo[33]. Por ello, el crítico francés opta por rebautizar el término y proponer una reforma taxonómica y terminológica para distinguirlo del género burlesco y del satírico. En concreto, la parodia para Genette se referiría a "a form of hypertextuality whose literary significance cannot be reduced to that of the pastiche or of canonical parody, and which I shall for now on call *serious parody*"[34]. Y continúa:

> Parody does not actually subject the hypotext to a degrading stylistic treatment but only takes it as a model or template for the construction of a new text which, once produced, is no longer concerned with the model.[35]

Ésta es la definición a la que *El hacedor (de Borges), Remake* de Agustín Fernández Mallo parece adherirse con mayor fidelidad. Sin perder las coordenadas de la *seriedad del juego* (propia de la teoría y la praxis postpoética analizadas en estas páginas) el texto de Fernández Mallo sería, tal como propone Genette, una *parodia seria* pues usa la fórmula del original borgiano para producir otro texto alejado ya del modelo, con sus propias preocupaciones narrativas, temáticas y filosóficas.

V.

Si, volviendo a Thomas Khun, lo que el mundo necesita para curar aquella llaga primigenia de la cultura es una revolución de pensamiento, el paradigma posthumanista está, desde sus múltiples frentes (ciencia, sociología, filosofía, literatura…) apuntando a ello. Es pues en esta revolución en donde sitúo el gesto de Agustín Fernández Mallo por ser receptáculo y hacerse eco del pulso de los nuevos tiempos y ser su literatura sintomática de los cambios sociales y tecnológicos que están reestructurando a las sociedades, a sus individuos, sus creaciones artísticas, a sus afectos y sensibilidades. A lo largo de estas páginas pretendo haber posicionado su propuesta postpoética en un lugar que precisamente anuncia tal marco posthumanista en consonancia con la Era de la Imagen y la Sociedad de la Información, una que lejos de resultar en mera apología tecnófila o nihi-

[33] Genette, Gérard: *Palimpsests. Literature in the Second Degree.* Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, p. 24.

[34] *Ibid.*, p. 26.

[35] *Ibid.*, p. 27.

lismo postmoderno, incorpora y sobre todo *cuestiona* la presencia de la tecnología en nuestras vidas. Más allá de la mera heterogeneidad temática y experimentación lúdica, he pretendido demostrar cómo Agustín Fernández Mallo consigue reinsertar en su obra aquellos interiores del proyecto de la modernidad (en estos casos en concreto, los temas del amor y la eternidad) en un marco de relaciones inmanentes. Con ello propone un nuevo paradigma literario que acomete, con una seriedad del juego y de la parodia, cuestiones identitarias, filosóficas y ecológicas imperantes en nuestra experiencia del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning.* Durham, North Carolina: Duke University Press, 2006.

Bhaskar, Rhoy: *A Realist Theory of Science.* New York: Routledge, 2008.

Borges, Jorge Luis: *Obras Completas.* Buenos Aires: Emecé Editories, 1974-1989, vol. II.

Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen.* Madrid: Akal, 2010.

Bryant, Levi R.: *The Democracy of Objects.* Ann Arbor, Michigan: Open Humanities Press, 2011.

Castro Córdoba, Ernesto: «Mallas de protección: la codificación del yo en la Era Comunicativa», en: *Redacciones*, ed. de Vicente Luis Mora. Salamanca: Editorial Caslon, 2011, pp. 19-45.

Eire, Ana: «La poesía de la experiencia en la postmodernidad: Un acercamiento a la nueva poesía española a través de la obra de Luis García Montero, Miguel d'Ors y Andrés Trapiello», *Hispania*, LXXXVI, 2 (2003), pp. 220-230.

Eshelman, Raoul: *Performatism or the End of Postmodernism.* Aurora, Colorado: The Davies Group Publishers, 2008.

Fernández Mallo, Agustín: «Hacia un nuevo paradigma: poesía postpoética», *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía*, 27 (2003), pp. 105-109.

— *Joan Fontaine Odisea [mi deconstrucción].* Barcelona: La Poesía, Señor Hidalgo, 2005.

— *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma.* Barcelona: Anagrama, 2009.

— *El hacedor (de Borges), Remake.* Madrid: Alfaguara, 2011.

Genette, Gérard: *Palimpsests. Literature in the Second Degree.* Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

Kuhn, Thomas: *The Structure of Scientific Revolutions.* Chicago: University of Chicago Press, 2012.

Molinuevo, José Luis: *Humanismo y nuevas tecnologías.* Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Pániker, Salvador: *Asimetrías. Apuntes para sobrevivir en la era de la incertidumbre.* Barcelona: Debate, 2008.

Provencio, Pedro: *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50.* Madrid: Hiperión, 1998.

Rodríguez-Gaona, Martín: *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Madrid: Caballo de Troya, 2010.

Rodríguez Marcos, Javier: «Los peligros de rehacer la obra literaria de Borges», *El País* (1-X-2011), pp. 1-10, https://elpais.com/cultura/2011/10/01/actualidad/1317420001_850215.html.

Safranski, Rüdiger: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán.* Barcelona: Tusquets, 2009.

Sloterdijk, Peter: *Neither Sun nor Death.* Los Angeles, CA: Semiotexte, 2011.

Don Juan Tenorio en los espejos cóncavos de la literatura española

Joanna Mańkowska

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny (Varsovia)
Polonia

Resumen: En el artículo se estudian tres obras que remiten de forma paródica a *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla (son *Las galas del difunto* (1926), de Ramón del Valle-Inclán, *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes* (1971, ed. 1973), de Luis Riaza y *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)* (2008), de Jesús Campos García (esta última alude asimismo, como lo indica el título, a la obra fundadora del mito, *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, atribuida a Tirso de Molina) y un curioso drama de Jerónimo López Mozo titulado *D.J.* (1986) que encierra parodias de la famosa escena de una representación teatral del drama zorrillesco incluida en *La Regenta* (1884 y 1885), una gran novela de Leopoldo Alas, Clarín, obra cuyo argumento se considera a su vez un reflejo deformado de la de Zorrilla.

Palabras clave: Mito de Don Juan, teatro español, *Don Juan Tenorio*, parodias del *Tenorio.*

***Don Juan Tenorio* in the Concave Mirrors of Spanish Literature**

Abstract: In the present paper I study three works that refer parodically to *Don Juan Tenorio* (1844) by José Zorrilla: *Las galas del difunto* (1926) by Ramón del Valle-Inclán, *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes* (1971, ed. 1973) by Luis Riaza and *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)* (2008) by Jesús Campos García (the last one, as the title indicates, alludes to the work founding the myth: *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, attributed to Tirso de Molina). I also analyse a curious drama by Jerónimo López Mozo entitled *D.J.* (1986) that incorporates parodies of the famous scene from the theatrical representation of the drama by Zorrilla included in *La Regenta* (1884 and 1885), a grand novel by Leopoldo Alas, Clarín, whose argument is considered at the same time a distorted reflection of that of Zorrilla.

Keywords: The myth of Don Juan, Spanish theatre, *Don Juan Tenorio*, parodies of *Tenorio.*

A partir de la segunda mitad del siglo XIX gran parte de las obras en las que aparece la figura de Don Juan son parodias de las representaciones del canon donjuanesco creados en épocas anteriores, sabiendo que en España el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla ha sido el texto más parodiado de todos los tiempos. En el presente estudio trabajaré cuatro parodias que nos remiten indiscutiblemente a aquel gran drama del Romanticismo; a saber: *Las galas del difunto* (1926), de Ramón del Valle-Inclán; *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes* (1971, ed. 1973), de Luis Riaza; *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)* (2008), de Jesús Campos García —esta última alude asimismo, como lo indica el título, a la obra fundadora del mito, *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, atribuida a Tirso de Molina—; y un curioso drama de Jerónimo López Mozo titulado *D.J.* (1986) que retoma la famosa escena de la representación del drama zorrillesco incluida en *La Regenta*, novela de Clarín cuyo argumento se considera a su vez un reflejo deformado del *Don Juan Tenorio*. La metodología de la investigación aplicada variará en función de las obras estudiadas, puesto que éstas se acercan al drama donjuanesco de Zorrilla parodiándolo y usándolo como instrumento de sátira, de maneras muy distintas.

1. *El terno del difunto* se publicó en la colección *La Novela Mundial*[1] el 20 de mayo de 1926. En 1930, con algunas modificaciones y el nuevo título, *Las galas del difunto*, apareció como el primero de los tres esperpentos[2] que Valle-Inclán reunió en el

[1] En el número 10 de la colección.

[2] Wilfried Floeck recuerda que el "término de 'esperpento' se documenta en español desde el siglo XIX, con la doble acepción de 'espantapájaros', 'persona fea y ridícula' y 'disparate', 'desatino absurdo'. Designa, en primer término, a una persona, un objeto o un pensamiento en el que lo feo y repulsivo se mezclan con lo cómico y risible". El investigador observa, siguiendo a A. Días, que "[e]n su calidad de concepto estético se puede caracterizar como una forma especial española de lo grotesco" y afirma que para el autor gallego el esperpento "se convirtió en la base de una nueva concepción estética, que elaboró, en el curso de la segunda década [del siglo XX], desarrollando y corrigiendo en parte su estética modernista y simbolista". Floeck recuerda asimismo que la primera aplicación del esperpento como concepto que designa un género se da en 1920, aunque los procedimientos esperpénticos se advierten también en *Divinas Palabras*, obra aparecida el mismo año (Floeck, Wilfried: «De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán», en: *Hispanística XX*, 4, Université de Dijon, 1986, pp. 153-171, citamos p. 154). Por su parte, Beata Baczyńska observa que el esperpento remite a unos géneros que, originándose en las formas teatrales y parateatrales

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 447-469

tomo *Martes de carnaval*[3]. Como es sabido, este título juega con el doble sentido del término *Martes* que puede significar uno de los días de la semana —en este caso sería el último día del Carnaval— pero que también es el plural del nombre del dios romano de la guerra, Marte en español. Entendemos por tanto que en los esperpentos del tomo habrá cuestión de los dioses de la guerra carnavalescos, unos Martes degradados[4].

Elena Real ve *Las galas del difunto* como "una brutal sátira antimilitar y desfiguración caricaturesca de la realidad española del fin del siglo XIX"[5], que se manifiesta a través de "la subversión paródica y carnavalesca de la más popular de todas las versiones españolas del mito, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla"[6]. La investigadora observa que Valle-Inclán usa

> una estética del exceso, que exaspera elementos tradicionalmente invariables del mito para ridiculizarlos y hacerlos derivar hacia lo disonante y lo grotesco. Valiéndose magistralmente de los principales escenarios del drama zorrillesco, los que caricaturiza y degrada sistemáticamente —el convento, el cementerio y la hostería— el dramaturgo subvierte y desmitifica a los personajes y secuencias fundamentales del drama: la seducción de la novicia; la muerte del Comendador y la afrenta al muerto; la redención del pecador.[7]

---

de carácter popular, se hallan profundamente enraizados en la tradición teatral española y menciona aquí la *comedia burlesca* cultivada en el barroco, particularmente durante la temporada del Carnaval (Baczyńska, Beata: *Historia literatury hiszpańskiej*. Warszawa: PWN, 2014, p. 402).

[3] Cf. Rubio Jiménez, Jesús: «Introducción», en: Valle-Inclán, Ramón del: *Martes de Carnaval. Esperpentos*, ed. de Jesús Rubio Jiménez. Barcelona: Espasa, 2016, p. 13. Otros dos esperpentos eran *Los cuernos de don Friolera*, editado por primera vez en 1921, en la revista *La Pluma*, en cinco entregas entre los números 11 y 15) (abril-agosto de 1921), y *La hija del capitán*, cuya primera edición tuvo lugar el 20 de febrero de 1927, en el periódico argentino *La Nación*, y la segunda, el 28 de julio de 1927 en *La Novela Mundial*, 72. Esta vez la obra apareció ya subtitulada "esperpento", véase Rubio Jiménez (2016), *op. cit.*, pp. 9 y 13-14.

[4] Aznar Soler considera que Juanito encarna no sólo una grotesca deformación del donjuanismo, pero también del heroísmo militar (en: Kunicka, Elżbieta: *El "fantoche humano" y la renovación teatral española". La marionetización del personaje en los esperpentos de "Martes de Carnaval" de Valle-Inclán*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008, p. 159).

[5] Elena Real, en Brunel, Pierre: *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont, 1999. Las traducciones del francés son de mi autoría.

[6] *Ibid.*, p. 983.

[7] *Ibid.*, p. 983.

Por su parte, Elżbieta Kunicka, en su artículo «La superación de la parodia literaria en los esperpentos de *Martes de carnaval*», afirma:

> La parodia que Valle plantea en el tomo de *Martes de carnaval* no supone solamente la deformación cómica o satírica de un modelo literario, según la definición proporcionada por Wilfried Floeck[8], sino una deformación grotesca. El resultado va mucho más allá de la provocación artística o la manifestación de su espíritu crítico frente a la circunstancia socio-política inherente a la parodia. El esperpento extrema los procedimientos paródicos y proyecta una visión grotesca de los "héroes clásicos", unos "héroes" fácilmente reconocibles para el lector/espectador contemporáneo. Valle-Inclán los somete a una serie de procedimientos deformadores, [...], en los que se cristaliza la fórmula de lo grotesco. Así, consigue crear el reflejo de los héroes clásicos en los espejos cóncavos, la animalización, la deshumanización, la cosificación, etc. No se trata, sin embargo, sólo de la deformación física, sino de la desindividualización del héroe, de despojarle de las cualidades del mártir trágico y, finalmente, hacerle actuar como monigote.[9]

Juanito Ventolera, protagonista de *Las galas del difunto*, ya es tan sólo un títere cuya grotesca rebeldía contra las reglas del mundo en que se mueve consiste en profanar la tumba del boticario, trasunto del tradicional Comendador y como éste, representante de la moral vigente, para apoderarse de sus galas, símbolo de los valores tradicionales y pequeñoburgueses que el muerto defendía a ultranza. Juanito se burla de las leyes que le hacen respetar la sepultura, bajando a la tumba y profanando los despojos del boticario, ya que robar a los muertos es una práctica común en las guerras a las que le manda la patria. Luego de la profanación, se pone su terno y, disfrazado de persona 'respetable', se presenta en el prostíbulo con el propósito de conquistar a La Daifa, hija del muerto, una Doña Inés caída.

---

[8] La investigadora polaca se refiere al artículo «De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán», en: Gabriele, John P. (ed.): *Suma valleinclaniana*. Barcelona: Anthropos, 1992, pp. 295-312.

[9] Kunicka, Elżbieta: «La superación de la parodia literaria en los esperpentos de *Martes de Carnaval* de Valle-Inclán», en: Aszyk, Urszula (coord.): *Reescritura e intertextualidad. Literatura – Cultura – Historia*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, 2007, pp. 225-241, citamos pp. 233-234.

Para ganar el amor de la prostituta, el profanador necesita dinero, que roba a la viuda del boticario en cuya casa se aloja, junto con el bastón y el hongo de su marido muerto y, evidentemente, mancillado en su última morada. Todos estos actos de transgresión de las leyes divinas y humanas no serán castigados. No aparecerá ninguna estatua de piedra para matar y llevar al infierno al transgresor, el que su infierno ya lo tiene en la tierra. Juanito, disfrazado con galas del valleinclanesco trasunto del Comendador, sale de su tumba convertido él mismo en su Convidado de piedra. Real observa con lucidez que en Valle la "aparición del muerto queda reducida a una grotesca mistificación que priva al mito de su contenido transcendente y sobrenatural para rebajarlo al prosaísmo de la realidad"[10]. Refiriéndose a la desmitificación que Valle-Inclán lleva a cabo en su versión del Tenorio, la investigadora opina que ésta se nos presenta "aún más perversa y corrosiva"[11], porque se la encarga a los personajes hechos títeres. Juanito Ventolera, un "antihéroe carnavalesco"[12], se compara a sí mismo a Don Juan Tenorio, del mismo modo que lo hacen los soldados que encuentra en el cementerio. El "sorche"[13] repatriado de Cuba interpreta aquí de manera grotesca y paródica el drama romántico. Real observa que Ventolera es quien

> maliciosamente provoca todas las identificaciones subversivas de la pieza: la de La Daifa-Inés, utilizando respecto a ella los célebres versos del *Tenorio (luz de donde el sol la toma, garza enjaulada)*; la de la dueña del prostíbulo, a la que él llama "Madre Celeste" y "Madre Priora", con la Brígida y al mismo tiempo con la abadesa del convento; y sobre todo la de Don Juan y del Comendador reunidos paródicamente en un solo personaje: Juanito Ventolera. Disfrazado con las galas del difunto, en cuya careta de carnaval se convierte, Juanito remeda conjuantamente, en una exasperación paródica a los dos personajes esenciales del mito, el muerto y el seductor.[14]

[10] Elena Real, en Brunel (1999), *op. cit.*, p. 985.

[11] *Ibid.*, p. 985.

[12] *Ibid.*, p. 985.

[13] Soldado. "Es una denominación humorística, procedente del inglés (Senabre)" (Valle-Inclán, Ramón: *Martes de Carnaval. Esperpentos*, ed. de Jesús Rubio Jiménez. Barcelona: Espasa, 2016, p. 81).

[14] Elena Real, en Brunel (1999), *op. cit.*, pp. 985-986.

"Doña Terita, traigo para usted una visita de su finado"[15], le dice a la viuda Juanito al penetrar en su casa con intención de robar el dinero, el bastón y el hongo que le permitirán convertirse del todo en el trasunto del boticario muerto. Real, en su estudio dedicado a la versión esperpentizada del mito donjuanesco, presenta observaciones muy acertadas acerca del procedimiento paródico, altamente deformador, al que Valle lo somete, afirmando que la desarticulación del drama romántico encargada a este fantoche grotesco hace saltar en pedazos al mito donjuanesco reduciéndolo al absurdo:

> Porque, —dice Real— en *Las galas del difunto*, las situaciones y los personajes remiten a la vez a su modelo literario y a su contrario: Ventolera *representa* a Don Juan, pero al mismo tiempo a su adversario, el Comendador. La Daifa es Inés, pero también una seductora profesional, ella es un Don Juan irónico e invertido. (La Daifa. — ¡Chis!... ¡Chis!..., Juanito Ventolera. —¿Es para mí ese reclamo, paloma?). La dueña del prostíbulo, a la vez "Madre" y "Bruja", es conjuntamente Brígida y su antagonista, la abadesa. Este procedimiento de concentración dramática que consiste en hacer adoptar a un personaje características que se hallan en una contradicción explosiva con los valores que se cree que debería representar, provoca no solamente una degradación caricaturesca del mito sino su destrucción total. Los personajes, las situaciones y los valores, siendo a la vez uno y otro no son ni uno ni otro; su perversa contradicción interna hace de ellos marionetas aberrantes, desprovistas de sentido y alcance trágico, a través de las cuales Valle-Inclán desenmascara la grotesca absurdidad tanto de los valores del mito como de la realidad en que ha situado su obra: la España de la derrota de Cuba.[16]

Sin embargo, Kunicka considera que "en los esperpentos la base parodioda aparece mucho más compleja, principalmente por nutrirse de los tópicos o géneros previamente deformados, sea en la literatura, sea en la actualidad política del período en que son concebidos"[17]. Según tal estudiosa, "la parodia del mito donjuanesco en *Las galas del difunto* no afecta tanto al drama de Zorrilla, al que alude directamente, como al folletín que ha llegado a ser un género muy popular en el Madrid de aquel

[15] Valle-Inclán (2016), *op. cit.*, p. 108.
[16] Elena Real, en Brunel (1999), *op. cit.*, p. 986.
[17] Kunicka (2007), *op. cit.*, p. 234.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 447-469

tiempo"[18]. Esta idea parecen confirmarla las palabras de La Madre, dueña del prostíbulo, al final de la obra: "Juanillo, hojea el billetaje. Después de ese folletín los cafeses son obligados"[19].

Según Kunicka, los argumentos de los esperpentos de *Martes de carnaval* siguen los tópicos de la literatura folletinesca:

> El mundo del esperpento está poblado de arquetipos que repiten parlamentos fuertemente convencionalizados y esquemáticos, propios del teatro verista de la época. En una misma pieza conjuga el melodrama de la época y el teatro de títeres, y pone en burla manifiesta los tópicos de la literatura folletinesca, la simpleza de los personajes y su típica retórica teatral. El autor ofrece un espectáculo protagonizado por personajes que ostentan falta de autenticidad, marcados por un automatismo psicológico, y parecen desempeñar el papel para el que han sido creados. En consecuencia, como espectadores, estamos ante el teatro dentro del teatro, dados los personajes-clichés heredados de algún drama neorromántico y su retórica romántica y folletinesca, llena de frases hechas y preexistentes, que rompen constantemente la ilusión teatral. De ahí, Juanito Ventolera no es solamente caricatura o simple trasunto paródico de Don Juan Tenorio; es más, es un fantoche de Tenorio aburguesado, una versión diminuta del seductor —un Juanito— cuya Ventolera se limita a apoderarse de los atributos de la vida del otro pequeñoburgués.[20]

Profanando la tumba del boticario el Don Juan de Valle-Inclán se alza contra los valores de una sociedad llena de hipocresía a la que representa el difunto, pero travistiéndose con sus galas demuestra quizás una forma de adaptación y asimilación a los modos pequeñoburgueses. Es sintomático en tal sentido que Juanito no se considere digno de ser amante de la Daifa siendo un soldado con el pecho cubierto de medallas por valiente, pero sí como pequeñoburgués disfrazado y convertido en un indiscutible ladrón cuya marca de la fechoría sigue registrada en su bolsillo con el dinero robado al cadáver. Buen aspecto, apariencias, falta de escrúpulos y, ante todo, el dinero son pues los valores que se aprecian en el mundo que evoca el

[18] *Ibid.*, p. 234.
[19] Valle-Inclán (2016), *op. cit.*, p. 118.
[20] Kunicka (2007), *op. cit.*, p. 237.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 447-469

dramaturgo gallego[21]. Juanito parece ser un Tenorio a medida de su tiempo, un tiempo de derrota, corrupción y desengaño, a la vez que se nos presenta como un héroe romántico en un estado de decadencia. De allí que Real observe:

> Los valores éticos y morales del drama romántico desaparecen, y los temas del pecado y de la redención son sustituidos por las pasiones elementales que encarnan los personajes: la lujuria y la avaricia. Ya no es el amor sino el dinero el que redime (en el sentido material del término) al pecador.[22]

Recordemos que Juanito le dice a La Daifa: "¡Y si te hallo de mi gusto te redimo! ¡Se responde con cartera!"[23].

Eliane Lavaud-Fage, por su parte, recuerda que "justo cuando por primera vez y por boca de Juanito se alude al *Don Juan Tenorio*, la acotación indica"[24]: "El bulto remoto entre cruces y cipreses, se alumbra rascándose la nalga. La voz se hace desconocida en los ecos tumbales"[25]. Para la investigadora tal actitud es "trivial e inadecuada entre cruces y tumbas" y "desacredita totalmente a Juanito como héroe mítico":

> El mito rebajado y subvertido genera la ironía y la sátira. —sigue Lavaud-Fage— Mini Don Juan, Don Juan de carnaval, Juanito Ventolera se mueve en un mundo corrompido donde el amor no redime y tan sólo se compra por unas horas, donde la apariencia física y el dinero son los nuevos valores de la sociedad. La confusión harto ambigua entre Juanito y el muerto deja sospechar que lo sobrenatural ha desaparecido al mismo tiempo que toda idea de posible castigo celeste o de posible gracia divina. El esperpento de *Las galas del difunto* es un burlesco rechazo del teatro burgués que, recogiendo la tradición nacional, adaptaba para sus propios fines (tranquilizar al burgués para que no se plantee problemas) el esquema dejado por Tirso. Es también la visión pesimista y discordante de una nación española en plena decadencia,

[21] Véase mi artículo «Cuatro tipos de personaje donjuanesco frente al problema de la libertad» (2014).

[22] Elena Real, en Brunel (1999), *op. cit.*, p. 985.

[23] Valle-Inclán (2016), *op. cit.*, p. 114.

[24] Lavaud-Fage, Eliane: «Otra subversión valleinclaniana. El mito de Don Juan en *Las galas del difunto*», en: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.): *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6.-8. November 1986*. Tübingen: Max Niemeyer, 1988, pp. 139-146, citamos p. 145.

[25] Valle-Inclán (2016), *op. cit.*, p. 93.

> víctima del orgullo infundado y del seudoanarquismo de sus ciudadanos que hablan alto cuando se trata de despojar a los muertos ("El que no se pone fuera de la ley es un cabra" [sic]), pero que ante los oficiales se portan como borregas o como "cabritos".[26]

Es de ver que *Las galas del difunto*, parodiando a *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, satiriza al mismo tiempo la literatura folletinesca y el modelo romántico que el folletín en sí parodia. Pero la sátira es doble: literaria y social, dirigida esta última contra la realidad española de fines del siglo XIX y principios del XX.

En su obra, Valle parodia el *Tenorio* rebajando el estatus social y material de los personajes que obviamente remiten a los de Zorrilla: el Comendador se convierte en boticario, Don Juan es un pobre soldado repatriado de Cuba, Doña Inés una prostituta de un prostíbulo común, la abadesa/Madre Priora su dueña, etc. Los nombres que Valle pone a sus personajes disminuyen su valor (Juanito) o los ridiculizan (Ventolera); además los somete al proceso de animalización, cosificación, convirtiéndolos en títeres, tontos y crueles, inmersos en un ambiente no menos degradado respecto a su modelo: en lugar de un palacio tenemos la casa del boticario; en lugar del convento, un prostíbulo; en lugar del panteón familiar aparece un camposanto en el que unos pobres soldados se regalan su modesta cena. Juanito ya no entra y no sale por la ventana de un convento, como en Zorrilla, o de un palacio real, como en Tirso, sino de una triste casa pequeñoburguesa. El amor rebajado se convierte aquí en una mercancía como otras; se lo compra por dinero y se lo disfruta en lugares igual de desacralizados. La carta sentimental que la Daifa escribe a su padre para que éste le disculpe su vida de pecadora y deje volverle a casa no consigue despertar su amor como lo hizo la que el Don Juan zorrillesco envió a su Doña Inés. La carta de la hija del boticario suena falsa y exaltada, altisonante y melosa, propia del melodrama.

---

[26] Lavaud-Fage (1988), *op. cit.*, p. 145. La investigadora afirma que en *Las galas* Valle "[d]enuncia claramente las consecuencias desastrosas de la política colonial irrealista, del papel irresponsable de los altos mandos del ejército, así como, merced a la subversión del mito tradicional, recalca la imposibilidad de complacerse en la tradición. Además, el mundo del texto guarda en este caso una relación estrecha con el mundo del lector. La primera versión de la obra se publica en plena dictadura militar y en plena guerra de Marruecos" (Lavaud-Fage (1988), *op. cit.*, p. 146).

En Valle desaparece la dimensión metafísica de la historia de Don Juan; aquí hasta la muerte aparece exonerada: cuando muere el boticario se le pasa por encima un gato y la profanación de su tumba queda sin castigo. El autor de este acto, Juanito, en cierto sentido un muerto vivo (desengañado, sin perspectivas de futuro en un mundo que a él y a sus semejantes no les tiene nada que ofrecer), se convierte en su propio Comendador apoderándose de las galas del muerto.

Asimismo, el lenguaje que usan los personajes queda rebajado respecto al modelo romántico para corresponder a su nueva condición social. A veces éstos se valen de citas literales de Zorrilla, otras veces imitan el rimbombante y afectado estilo en que se expresan los héroes de la literatura romántica y, por ende, también los de la folletinesca. El modo de hablar muy en disonancia con su condición vital hace que resalte aún más la mezquindad de su vida, así como la artificiosidad y superficialidad de las relaciones que les unen los unos a otros.

2. Otra obra que en clave de parodia alude a *Don Juan Tenorio* de Zorrilla es *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*[27] de Luis Riaza. Este drama, escrito en 1971 y publicado dos años más tarde, muy complejo desde el punto de vista formal, se presenta como una sátira a las formas del teatro, convencional y vanguardista, cultivadas en el tardofranquismo. El mito de Don Juan, recreado en una deformación grotesca, le sirve al dramaturgo para expresar su opinión sobre el estado del teatro español de las últimas décadas de la España franquista, pero al mismo tiempo para censurar la represión y falta de libertad que sufren los pueblos bajo cualquier régimen

[27] Las ideas presentadas en esta parte del artículo dedicadas al drama de Riaza aparecen mucho más desarrolladas en varios artículos míos, entre otros: «*Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* de Luis Riaza: enfoque contemporáneo del mito donjuanesco», en: Kumor, Karolina/ Moszczyńska-Dürst, Katarzyna (eds.): *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a Urszula Aszyk*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2014, pp. 185-195, y «Dramaturgia del Nuevo Teatro español: una propuesta del teatro en el que se encuentran las artes», «Dramaturgia del Nuevo Teatro español: una propuesta del teatro en el que se encuentran las artes», en: Piłat Zuzankiewicz, Marta/ Aszyk, Urszula/ Escudero Baztán, Juan Manuel (eds.): *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*. New York: IDEA/IGAS, 2017, pp. 331-344, y en la monografía *El ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo en España.* Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, 2012.

autoritario. Del mismo modo que Valle-Inclán, las formas representadas apelan al tono de burla y juego absurdo evocando el ambiente carnavalesco y la idea del eterno retorno. Idea que permite al dramaturgo destacar el vínculo entre el ciclo vital (de un Carnaval a otro) y la representación de la obra de Zorrilla[28]. En Riaza, los montajes de la obra donjuanesca más popular de España corren a cargo de una compañía 'teatral' formada por prostitutas y varones del pueblo a donde el último día del Carnaval llega un burdel ambulante. Para los actores, en los que se convierten sus clientes, la original función teatral ofrecida por las meretrices con el disfrute sexual ofertado sería una oportunidad de buscar una merecida recompensa por desempeñar ellos debidamente el rol que se les hace jugar a diario en el mundo opresivo en que viven. Las funciones que las mujeres preparan con sus clientes, denominadas 'ejercicios' ('bertolbrechtiano': ceremonial de una alcahueta, 'antoninoartodiano': decapitación de un pajarito y 'antoninobertoldoartobrechtianoyjercigrotosquiano': defloración de Destinée) parodian las técnicas de los teatros vanguardistas. Así, evocando estas prácticas en el contexto de los montajes del *Tenorio* realizados en un burdel ambulante, hacen que la idea de exponer el valor patrimonial de España de una forma forzosamente "vanguardista" quede por completo ridiculizada, mostrando a las claras una postura altamente crítica por parte del autor frente a los intentos de llevar al teatro español los hallazgos del teatro europeo de un modo artificial y superficial. Las escenas que tienen lugar en la casa de la familia Tenorio parodian y satirizan, a su vez, el teatro burgués de la época, comercial y defensor de los valores tradicionales.

La obra se compone de una serie de representaciones ritualizadas que surgen unas de las otras o se desarrollan paralelamente en el escenario de varios subespacios y, a modo de cajas

[28] Por lo que a esa respecta, Alberto Castilla observa que en la obra de Riaza "se trataba de glosar muy satíricamente, aquellos intentos banales del teatro de la derecha de revitalizar y de modernizar el «Tenorio» (y, a fin de cuentas, de capitalizar con él)" (Castilla, Alberto: «Introducción», en: Riaza, Luis: *El desván de los machos y el sótano de las hembras* seguido de *El palacio de los monos*. Madrid: Cátedra, 1982, p. 16). El Negro2, en el papel del padre de la familia Tenorio, parece ser el portavoz del autor cuando dice: "Lo que siento es que por Todos los Santos tendremos otra vez lo del maldito Tenorio. ¡Y que cada año se presenta de manera más estrambótica!" (Riaza, Luis: *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*. Hormigón, Juan Antonio: *Judith y Holofernes*. Nieva, Francisco: *Teatro* Furios. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A. Edicusa, 1973, p. 126).

chinas, quedan intercaladas en una representación (o ceremonia) marco. Las aventuras eróticas de Don Juan (o más bien, su parodia), así como su rebeldía fracasada, se desarrollan en varios planos y el famoso burlador es interpretado por más de un personaje. En la función en el carro —una obra intercalada— lo interpretan los Amarillos, mendigos en otras escenas, y en la obra marco, el personaje denominado el Blanco, hijo de unos burgueses acomodados. El Don Juan de la obra marco es al mismo tiempo uno de los espectadores de la representación del *Don Juan Tenorio* de las meretrices y sus clientes. Aparte del papel de Don Juan, el Blanco hace también el de Doña Inés. En *Representación*, el mito de Don Juan, igual que los protagonistas riacescos, se desarticula en un mundo sumergido en el caos carnavalesco. En este mundo desmontado el personaje del Negro1 —que interpreta el rol del padre de Don Juan, pero puede pasar asimismo por la figura del Comendador— representa el poder más alto, en el pueblo y en su propia casa; casa que puede ser vista como alegoría de un país autoritario. En Riaza, los Don Juanes del teatro de las meretrices, a saber, los Amarillos, degüellan al Negro1 cuando estalla la "revolución" provocada por la decisión de las autoridades de interrumpir la representación del *Tenorio* justo en el momento en el que 'los actores' estaban a punto de alcanzar su éxtasis sexual prometido. Tras matar al personaje le echan yeso convirtiéndolo en una estatua digna de veneración. Su 'revolución' resulta por tanto igual de inútil que la grotesca rebeldía del otro Don Juan de la obra encarnado por el Blanco, hijo de una familia 'decente', que se rebela contra las autoridades, el sistema de valores y normas que debería respetar un buen católico y burgués. Su rebeldía es improductiva en sí misma, porque Don Juan horrorizado, por sus propios actos, reniega de ella y, al reconocer que es "un infierno", regresa a casa arrepentido. A la conducta que expresa el rechazo de los valores consagrados le animan sus propios padres, interpretados por el Negro1 y el Negro2, que siguen su 'actuación' a modo de público teatral. Junto con el ayo del muchacho organizan esa 'supuesta' desobediencia, ya que no es más que una 'actuación' bajo el control parental a fin de enseñarle a su hijo a respetar la tradición y la disciplina familiar. El mismo objetivo, el de consolidar el poder autoritario una vez vencidas las protestas, posee la 'revolución' de los Don Juanes/Amarillos, incitada por el Negro 1. En el drama resalta la petrificación del sistema defendido por los Negros (el padre y la madre Tenorio/el Comendador) pues, tal como nos ejemplifica la última escena en casa de los Tenorios, aparece Don Juan hecho padre de fami-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 447-469

lia comportándose como su mismo padre en las escenas iniciales de la obra; la perpetuación del sistema resalta aún más debido a que se trata del personaje (Negro1) que, antes de entrar en el papel de Don Juan, viene a casa de los Tenorios interpretando el de la estatua del Comendador. Al parecer, a Riaza el mito de Don Juan, ahora desarticulado, hecho objeto de parodia y utilizado para satirizar la producción del teatro de la época, le sirve para criticar montajes teatrales de mala calidad al mismo tiempo que para luchar contra la opresión política y la injusticia social, aunque también lo convierte en instrumento de protesta contra el oportunismo, el conformismo, la falta de reflexión y de un pensamiento original y crítico que favorecen la continuación del estado de cosas vigente.

3. Pasamos ahora a abordar *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*[29], de Jesús Campos García (2008)[30], pieza que parodia varias obras del canon donjuanesco, y en particular *Don Juan Tenorio* de Zorrilla[31]. La originalidad de esta versión del tema donjuanesco consiste en que al don juan@ simétrico lo forman dos personajes: "la burladora de Sevilla" y "el Tenorio del siglo XXI": Inés, una hermosa y atrevida estudiante, y Juan, investigador e informático, un "burlador cesante"[32], tal como se autodefine. Al proponer la transcripción del título "d.juan@", el autor evidencia que su Don Juan contiene en idénticas proporciones dos identidades de género tan debatidas en la actualidad: el hombre y la mujer se posicionan y se interrelacionan "simétricamente" en la sociedad contemporánea española[33].

---

[29] Esta obra la analizo de manera detenida en mi artículo «*d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*, de Jesús Campos García: la figura del mítico burlador deconstruida y reconstruida a lo postmoderno», en: Iacob, Mihai/ Posada, Adolfo R. (eds.): *Narrativas mutantes: Anomalía viral en los genes de la ficción*. București: Ars Docendi, 2018, pp. 281-295.

[30] La obra se estrenó el 30 de octubre de 2008 en el Teatro Circo de Albacete y luego se representó en Madrid, en el Teatro del Círculo de Bellas Artes, el 13 de noviembre de 2008. Jesús Campos fue su director y también escenógrafo.

[31] Es una obra híbrida en la que el dramaturgo combina, entre otros, elementos de farsa, folletín y obra de suspense.

[32] Campos García, Jesús: *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2009, p. 55.

[33] Aclaraciones facilitadas por el dramaturgo a la autora del artículo durante una de sus entrevistas.

Fernández Insuela indica que *d.juan@simetrico.es* es una "obra en la que el tema donjuanesco sirve para reflexionar críticamente tanto sobre el estricto mito como sobre la realidad de un presente dominado por la técnica informática, desde una perspectiva trasgresora del mito [...]"[34]. El mismo Campos aclara la idea de retomar el tema tradicional de manera tan original afirmando que Don Juan "[n]o está para reformas, había que demolerlo y reescribirlo de nueva planta, y eso es lo que he hecho. Sexo, violencia, religión y muerte siguen siendo los fundamentos del drama, pero el discurso no sólo es distinto, sino que es inverso"[35].

El título de la pieza alude en primer lugar a la obra atribuida a Tirso, pero los nombres de los personajes, en cuya boca Campos pone citas, a veces literales, de *Don Juan Tenorio*, así como la trama de *d.juan@simetrico.es* remiten obviamente al "drama religioso-fantástico" zorrillesco[36]. Creo que el dramaturgo no rebaja tanto el estatus de sus protagonistas con respecto al modelo que nos señala, sino más bien los 'moderniza' o 'actualiza'. Veamos: Juan deviene un informático que trabaja en la universidad; Inés, una estudiante que huye de un convento al darse cuenta de que allí nunca podrá desarrollarse como persona; en lugar del Comendador tradicional aparece el rector de una universidad; Juan lleva a su Inés a un hotel de carretera que sustituye

[34] Fernández Insuela, Antonio: «Humor y crítica en una reelaboración del Don Juan: *d.juan@simetrico.es*, de Jesús Campos García», en: Campos García, Jesús: *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2009, pp. 9-15, citamos p. 10.

[35] Perales, Liz: «La última palabra. Jesús Campos. Don Juan no está para reformas. Hay que demolerlo», *El Cultural* (30-X-2008), p. 50. En esta entrevista, el dramaturgo reconoce como sus modelos las obras donjuanescas de Tirso, Zamora, Zorrilla, Molière, Mozart y, ante todo, *Don Juan o el amor a la geometría* de Max Frisch, obra cuyo protagonista, igual que el Tenorio del siglo XXI, se muestra muy poco atraído por la burla.

[36] Lo confirma asimismo el romántico, o más bien romántico-sentimental —Joaquín Casalduero, en su obra *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, [1938] (1975), observa que *Don Juan Tenorio* responde a la sensibilidad sentimental y burguesa del final del romanticismo— escenario en el que el dramaturgo imagina el primer encuentro de la pareja protagonista y el que propone para la última escena cuando los protagonistas, ya muertos, hacen el amor cerca de los columpios. El ambiente romántico se ve de a momentos alterado por los acordes de una "marcha circense". Pero enseguida se lo restituye, ya que las acotaciones informan que "aprovechando el oscuro, proyectamos estrellas y nos vamos con ellos por el firmamento a darnos un garbeo" (Campos García (2009), *op. cit*., p. 114).

en Campos a la finca que el Tenorio de Zorrilla tiene en el Guadalquivir; Tenorio, tras la muerte del rector, de la que se siente en parte responsable, huye a Australia, porque en el mundo de hoy Austria parece estar demasiado cerca. A pesar de estos cambios, en la pieza, como en las clásicas obras donjuanescas, están presentes las tres invariantes del mito de Don Juan que distinguía Jean Rousset[37], a saber: el héroe, el grupo femenino y el Muerto; sin embargo, se ven invertidas. El héroe clásico aparece representado por dos personajes: uno masculino y otro femenino. Ambos son al mismo tiempo seductores y objetos de seducción. En Campos, Inés es un personaje tan activo que hasta usurpa para sí sola el papel del seductor y burlador que, en el mito donjuanesco, le toca tradicionalmente al personaje masculino. Lo único que permite vincular a la Inés de Campos al grupo femenino es su sexo. Los rasgos de su carácter y el papel que desempeña en la obra hacen pues que quede lejos del imaginario femenino en las obras donjuanescas a las que alude el dramaturgo. El Muerto está representado por el rector difunto; pero éste no es padre de la mujer burlada (en Zorrilla es precisamente el padre de Inés), sino objeto de su venganza; venganza que Inés quiere llevar a cabo seduciéndolo. El rector no muere aquí defendiendo su honor y el de su hija, sino como víctima de una deshonra pública de la que, eso sí, Inés es la responsable. En Campos, el trasunto del Comendador tradicional vuelve del más allá para obligar a Juan a pagar por sus pecados, pero ahora lo hace por la vía que le ofrecen las nuevas tecnologías: invitado por Internet, se le aparece a Juan en la pantalla de su televisor. Sin embargo, no consigue castigar a Juan, porque hoy en día ya no son los representantes del otro mundo los que deciden la salvación o condenación del hombre, sino el propio ser humano. El convite macabro que nos espanta en las versiones tradicionales del mito, en Campos nos incita a la risa. Llama la atención el orden invertido de las invitaciones: primero son Juan e Inés los que van a la cena que da el rector —y montan allí un escándalo— y luego Juan invita al rector a cenar en su casa. La segunda cena, conforme a la tradición donjuanesca, acaba por la muerte de Don Juan, quien, en Campos, se despide de la vida al comer una ensalada envenenada por su

[37] En su libro *Le mythe de Don Juan* (Paris: Armand Colin, 2012, publicado originalmente en 1978), Jean Rousset comenta las tres invariantes que distingue en el mito de Don Juan: el Muerto, el grupo femenino (con Ana como su principal representante) y el héroe.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 447-469

adversario, Mejía. Recordemos que en Zorrilla es Mejía el que muere a manos de Don Juan obligado a defender su honra.

En Campos observamos la inversión, hasta una total negación, del paradigma tradicional burlador/seductor donjuanesco, tanto en su variante romántica —el Tenorio del siglo XXI no burla ni seduce— como la barroca —la burladora de Sevilla es mujer, como las víctimas del Burlador tradicional—. Además, Campos enfrenta en su obra dos modelos originales del personaje donjuanesco que sirven para parodiar el modelo barroco y los que surgieron a raíz de la evolución, o más bien la degradación del primero desde el Romanticismo hasta el final del siglo XX. Ambos personajes donjuanescos formarán a un Don Juan nuevo, reconstruido por Campos a lo postmoderno, al don juan@ simétrico capaz de responder a los retos del siglo XXI.

El efecto cómico de la parodia del *Tenorio*, igual que de *El Burlador de Sevilla*, se debe principalmente a que su autor traslada los rasgos que solían poseer los protagonistas masculinos del mito donjuanesco a las mujeres que tradicionalmente eran sus víctimas. Aquí son pues las mujeres las que seducen y desafían al mundo acusándolo de hipócrita y machista, mientras que los burladores y seductores de antaño, como Tenorio y Mejía, prefieren sumergirse en los mundos virtuales donde pelean usando "floretes metafísicos". Constatamos también que la Inés de Campos tiene poco que ver con su homónimo romántico. El cuerpo que usa para seducir es resultado de la auto-creación, de la autoconstrucción animada en una sociedad de consumo en la que las mujeres deben "mantener la talla". Al escuchar los piropos de Juan, le desvela dónde compró cada uno de los elementos que la embellecen y cuánto pagó por ellos (algunos los consiguió en rebajas, pero asegura que son de buena calidad). Inés, personaje activo, seduce a su compañero masculino (otra parte del Don Juan simétrico) porque quiere servirse de él para realizar su plan de desafiar al mundo y luchar contra la pavorosa secta de los Háckers de Cristo, a la que ve como una institución opresora, formada por hipócritas y machistas. La burladora contemporánea se propone denunciar la hipocresía del mundo académico y de los Hackers de Cristo[38], según ella, una secta mafiosa que intenta "colonizar las cabezas"[39] de la gente y con-

[38] Según la aclaración hecha por el dramaturgo a la autora del artículo, el prototipo de esta organización poderosa sería el Opus Dei.

[39] Campos García (2009), *op. cit.*, p. 62.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 447-469

trolarla hasta en su intimidad. La batalla de Inés es dinamitar aquel mundo, lo que hace durante la cena del rector[40].

El Tenorio del siglo XXI, nada burlador, además de oportunista, o hasta el colaborador de los que representan el sistema opresor, es poco activo y eficaz como seductor y amante. Habla del amor, pero Inés tiene que animarlo para que cumpla con sus deberes de pareja. La primera noche que pasan juntos no le sale bien ni la seducción ni el sexo, porque tiene la mente ocupada con el misterio de la muerte de la cucaracha de la que se sirvió Inés para iniciar su lucha contra el sistema opresivo.

Las declaraciones de amor con las que el protagonista de Campos intenta seducir a su Inés parodian la retórica de los Don Juanes románticos, modelo ya del todo caduco. La burladora de Sevilla toma con risa esos esfuerzos de impresionarla que acusan la misma falta de originalidad que caracteriza toda la postura vital de su compañero, pidiéndole que le anote las amorosas "paridas que decía" para que pueda reírse de ellas con sus amigas[41].

El sonido del móvil que interrumpe el acto de amor de la pareja donjuanesca expone hasta qué grado la vida de los personajes se ve dominada por las nuevas tecnologías. Juan y Luis cosechan éxitos en el mundo virtual, mientras que en el real no se arriesgan a desafiar a los que consideran poderosos. Estos burladores degradados y mediocres amantes, en su tiempo libre convertidos en Hackers de Cristo, se dedican a introducir, en las películas porno, los virus que permiten a la secta controlar la actividad de internautas. Juan, quien declara su deseo de permanecer neutral, colabora con el sistema sólo "por inercia, tal vez; por acomodo"[42] y para divertirse un poco, eludiendo el escándalo, motivo crucial en los Don Juanes tradicionales. A fin de combatir los tentáculos del sistema al que odia, la burladora moderna se sirve de su cuerpo desnudo, pero acude también a

[40] Llama la atención que la burla que Inés, el Don Juan contemporáneo, hace en la cena del rector viene precedida de una apuesta que remite a la obra de Zorrilla. Los nombres de las que apuestan, Inés y Ana, hacen pensar en las amadas de los burladores zorrillescos, Tenorio y Mejía, los que en el drama romántico rivalizan seduciendo a las mujeres y matando a los hombres. En Campos hay una inversión de la situación paradigmática que conocemos de la versión romántica: aquí los burladores masculinos se enfrentan en el mundo virtual usando "floretes metafóricos", mientras que en el mundo real son las mujeres las que se atreven a hacer frente a la hipocresía y opresión. Son ellas las que seducen y se presentan dispuestas a matar de verdad.

[41] Campos García (2009), *op. cit.*, p. 58.

[42] *Ibid.*, p. 111.

las nuevas tecnologías y medios de comunicación a través del móvil con cámara fotográfica, símbolo de un puñal contemporáneo, pues con el teléfono la pareja donjuanesca mata al rector, ya que éste, al quedar públicamente difamado, se ve obligado a quitarse la vida (o se la quitan sus compañeros de la secta). Antes de acudir a la cita con el rector, Inés y Juan se aseguran de que el móvil tiene batería, como si se tratara de comprobar si el arma está cargada.

El mítico Don Juan se rebela contra las leyes divinas y humanas, contra las limitaciones que la Iglesia y la sociedad imponen al ser humano, y lo hace violando las normas que rigen su vida sexual; el de Campos apoya a los grupos del poder (la Iglesia, las élites intelectuales) actuando como Hacker de Cristo. No sólo renuncia a su propia libertad, sino que ayuda a los opresores a limitar la libertad de los demás. Cambia de postura al encontrar la otra mitad del Don Juan moderno tal como lo ve Campos. El contacto con una mujer rebelde y atrevida hace que el Tenorio del siglo XXI, tras la muerte de ella (no se sabe si era otra víctima de los Hackers o tal vez de un amor infeliz), vuelva a Sevilla convertido, él también, en rebelde. Tal evolución se ofrece contraria a la del protagonista de Zorrilla, quien deja de rebelarse contra las leyes humanas y divinas; se convierte, por lo que se salva. Pero el Tenorio de Campos también se salva del infierno al que le quiere llevar el rector, arrepintiéndose de ser un Hacker de Cristo, cuando no estaba seguro de que debía serlo, y disculpándose a sí mismo de este pecado.

La versión del mito donjuanesco que propone Campos aparece como una divertida parodia de las situaciones que el público reconoce perfectamente. Ni la sátira de la literatura donjuanesca en general ni de una obra en especial es el fin que el autor reconoce perseguir[43]. Sin embargo, el efecto que consigue al someter a los personajes que son trasuntos de los héroes clásicos a los procedimientos paródicos expuestos da como efecto final una corrosiva y a la vez tierna sátira del mismo personaje de Don Juan tal como éste aparece en las obras canónicas del género y en la imaginación de los que la conocen, no tanto por haber leído o visto las obras en las que queda plasmada su figura, sino por formar parte del imaginario colectivo.

4. Un caso particularmente interesante de parodia de *Don Juan Tenorio* nos la ofrece *D.J.* de Jerónimo López Mozo, pieza de una estructura muy compleja (1986) que remite a varias

[43] Lo confiesa durante una de las entrevistas con la autora del artículo.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 447-469

obras del canon donjuanesco. En *D.J.* se reelabora la obra de Zorrilla, la que se evoca a través de *La Regenta* de Leopoldo Alas[44], Clarín, novela cuyo argumento a su vez surge como un reflejo deformado del *Don Juan Tenorio*, igualmente parodiado. La primera escena de *D.J.* remite obviamente al capítulo XVI de *La Regenta*[45], en el que la protagonista asiste a una representación de la obra de Zorrilla. López Mozo cita literalmente un fragmento de la famosa escena conocida como la del sofá, para, en el mismo primer acto, volver a retomar el texto del dramaturgo romántico, pero esta vez en forma de síntesis e imitación cómica en el discurso de Ana, remedo de la heroína de *La Regenta*, quien comparte con su amiga, Obdulia, otro personaje que remite a la novela clariniana, sus impresiones de la representación de la obra zorrillesca. Igual que en Clarín, en López Mozo, Ana al ver la obra se identifica por completo con la protagonista de *Don Juan Tenorio*. Aquí hasta desaparece de su palco (o se lo imagina), cuando su marido, Fermín, se duerme, para aparecer en el escenario interpretando el papel de la novicia adorada de Tenorio en el momento cuando se decide su salvación. Hay que aclarar que el protagonista de López Mozo, don Juan Marín, es actor y director de una compañía teatral cuya popularidad se debe a los montajes de *Don Juan Tenorio*. Él mismo se identifica con el personaje principal al que interpreta hasta el punto que su público llega a creer que es una encarnación del mítico Don Juan. Lo mismo parece creer Ana, quien decide huir con este hombre en cuya figura ve materializarse su sueño del amante ideal, alguien que la salve del aburrimiento de su vida matrimonial como el protagonista de Zorrilla salva a su Doña Inés de la vida monacal.

La pieza de López Mozo comienza con la representación del *Tenorio* a la que asiste Ana, cuya mirada condiciona nuestra percepción debido a que ya en el primer acercamiento a la representación de la obra zorrillesca, en una escena que remite obviamente a Clarín[46], la mujer se identifica con Doña Inés, por lo que el sofá donde debería hallarse la actriz que la interpreta se le antoja vacía y nos llega tan sólo "la voz de Doña Inés"; en

[44] Se llama Alas uno de los personajes que en *D.J.* siguen la representación del *Tenorio* y Leopoldo, uno de los actores que la llevan a cabo.

[45] Los personajes de López Mozo, que en el teatro de Oviedo ven la obra de Zorrilla, comentan que esta vez el papel principal lo desempeña Juan Marín y no Perales (este nombre lleva el actor que interpreta a Don Juan en Clarín).

[46] Quien, sin embargo en su novela no cita el texto de Zorrilla, lo que hace López Mozo en su drama.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 447-469

su propia interpretación de la representación del *Tenorio*, la que da a conocer a Obdulia, ya entra por completo en el papel de la novicia enamorada. Cuando se pone a resumir el argumento de la obra, aparecen los personajes zorrillescos que la representan tal y como Ana la recuerda[47]. El texto del dramaturgo romántico pasa por el filtro de la memoria y sensibilidad de la protagonista de López Mozo, la que, evocando el montaje al que asistió, resalta las escenas que la impresionaron más y rellena vacíos de la memoria imaginando réplicas y situaciones. En *D.J.* observamos una progresiva gradación de los procedimientos deformadores que atañen al texto de Zorrilla, texto que se evoca en clave de parodia al tiempo que la parodia de las situaciones que conocemos de la novela de Clarín cobra un carácter cada vez más cómico. El efecto de comicidad que produce esta doble parodia de las obras que desarrollan el tema donjuanesco no se debe a una degradación de la condición de los personajes encargados de llevarla a cabo, como en Valle, en Riaza y en cierta medida también en Campos; ni tampoco a la inversión de la relación que existe entre Don Juan y Doña Inés en lo que concierne a sus respectivos papeles del seductor y objeto de seducción, como ocurre en Campos, pero también en Valle. Aquí el efecto cómico aparece al parafrasear el autor. en la voz del personaje, el texto de Zorrilla de una manera libre y desenfadada. El mismo autor afirma[48] que su obra no fue un deliberado intento de satirizar ninguno de los textos a los que remite su versión del mito de Don Juan, aunque reconoce que, al haberlos sometido a una forma de parodia, el resultado final que consiguió puede ser la sátira de la literatura que se acerca al personaje mítico adoptando el enfoque romántico (en el caso de *La Regenta* se trataría de la sátira de la obra zorrillesca ya previamente parodiada y satirizada por Clarín[49]).

Terminando el estudio de las cuatro obras contemporáneas que ofrecen unas curiosas parodias de *Don Juan Tenorio*, me interesa volver a insistir en que éstas, a parte de ser unas divertidas relecturas de la versión romántico-sentimental del mito donjuanesco que propuso Zorrilla, presentan, —en particular

[47] Otra vez tenemos que ver con el teatro en el teatro.

[48] En una de las entrevistas con la autora del artículo.

[49] Mesía, la paródica encarnación clariniana del legendario Don Juan, el llamado Tenorio vetustense, al ver el entusiasmo que en Ana Ozores despertó la obra se indigna: "¡Si el don Juan de Zorrilla ya sólo servía para hacer parodias!..." (Alas, Leopoldo "Clarín": *La Regenta*. Madrid: El Mundo Unidad Editorial, 1999, vol. I, p. 375).

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 447-469

en Valle-Inclán, Riaza y Campos— un lúcido análisis de la realidad socio-política de la época en que surgen. A través de las recreaciones paródicas del *Tenorio*, los dramaturgos se alzan contra ciertos valores que aprecian sus contemporáneos y que ellos mismos consideran como erróneos. A mi juicio, las cuatro originales reelaboraciones del tema donjuanesco que estudio en mi artículo se presentan, por su parte, como una caudalosa fuente de inspiración para las nuevas y a su vez inspiradoras relecturas del más vivo de los mitos literarios españoles.

BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo "Clarín": *La Regenta*. Madrid: El Mundo Unidad Editorial, 1999, 2 vols.

Baczyńska, Beata: *Historia literatury hiszpańskiej*. Warszawa: PWN, 2014.

Brunel, Pierre: *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont, 1999.

Campos García, Jesús: *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2009.

Casalduero, Joaquín: *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, [1938] (1975).

Castilla, Alberto: «Introducción», en: Riaza, Luis: *El desván de los machos y el sótano de las hembras* seguido de *El palacio de los monos*. Madrid: Cátedra, 1982.

Fernández Insuela, Antonio: «Humor y crítica en una reelaboración del Don Juan: *d.juan@simetrico.es*, de Jesús Campos García», en: Campos García, Jesús: *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2009, pp. 9-15.

Floeck, Wilfried: «De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán», en: *Hispanística XX*, 4, Université de Dijon, 1986, pp. 153-171.

Genette, Gérard: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Trad. de Tomasz Stróżyński y Aleksander Mileck. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2014.

Hutcheon, Linda: *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*. Trad. de Agnieszka Wojtanowska y Witold Wojtowicz. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2007.

Kunicka, Elżbieta: «La superación de la parodia literaria en los esperpentos de *Martes de Carnaval* de Valle-Inclán», en: Aszyk, Urszula (coord.): *Reescritura e intertextualidad. Literatura – Cultura – Historia*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, 2007, pp. 225-241.

— *El "fantoche humano" y la renovación teatral española". La marionetización del personaje en los esperpentos de "Martes de Carnaval" de Valle-Inclán*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.

Lavaud-Fage, Eliane: «Otra subversión valleinclaniana. El mito de Don Juan en *Las galas del difunto*», en: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.): *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6.-8. November 1986*. Tübingen: Max Niemeyer, 1988, pp. 139-146.

López Mozo, Jerónimo: *D.J.* Madrid: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.

Mańkowska, Joanna: *El ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo en España*. Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, 2012.

— «Cuatro tipos de personaje donjuanesco frente al problema de la libertad», en: Baczyńska, Beata/ Krupa, Marlena (eds.): *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014, pp. 151-163.

— «*Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* de Luis Riaza: enfoque contemporáneo del mito donjuanesco», en: Kumor, Karolina/ Moszczyńska-Dürst, Katarzyna (eds.): *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a Urszula Aszyk*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2014, pp. 185-195.

— «Dramaturgia del Nuevo Teatro español: una propuesta del teatro en el que se encuentran las artes», en: Piłat Zuzankiewicz, Marta/ Aszyk, Urszula/ Escudero Baztán, Juan Manuel (eds.): *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*. New York: IDEA/IGAS, 2017, pp. 331-344.

— «*d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*, de Jesús Campos García: la figura del mítico burlador deconstruida

y reconstruida a lo postmoderno», en: Iacob, Mihai/ Posada, Adolfo R. (eds.): *Narrativas mutantes: Anomalía viral en los genes de la ficción*. București: Ars Docendi, 2018, pp. 281-295.

Perales, Liz: «La última palabra. Jesús Campos. Don Juan no está para reformas. Hay que demolerlo», *El Cultural* (30-X-2008), p. 50.

Riaza, Luis: *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*. Hormigón, Juan Antonio: *Judith y Holofernes*. Nieva, Francisco: *Teatro* Furios. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A. Edicusa, 1973.

Rousset, Jean: *Le Mythe de Don Juan*. Paris: Armand Colin, [1978] 2012.

Rubio Jiménez, Jesús: «Introducción», en: Valle-Inclán, Ramón del: *Martes de Carnaval. Esperpentos*, ed. de Jesús Rubio Jiménez. Barcelona: Espasa, 2016.

Valle-Inclán, Ramón: *Martes de Carnaval. Esperpentos*, ed. de Jesús Rubio Jiménez. Barcelona: Espasa, 2016.

Zorrilla, José: *Don Juan Tenorio*, ed. de Aniano Peña. Madrid: Cátedra, 2016.

Jardiel versus Mihura: ¿Un caso de plagio? Cinedramas y revistas musicales

José Manuel Alonso Feito

Università del Salento
Italia

Resumen: Enrique Jardiel Poncela pretendió desde muy joven erigirse en maestro de técnicas humorísticas y atribuirse la paternidad de ellas afirmando, en ocasiones, que determinados escritores humoristas de su generación le copiaban utilizando su técnica y sus ocurrencias. La 'obsesión' de Jardiel toma cuerpo cuando en diciembre de 1928 envía una carta a Miguel Mihura en la que le acusa de plagio. Durante el año en cuestión ambos escritores colaboran asiduamente en la revista semanal *Gutiérrez*. Jardiel con la misiva pretende "hacer público un hecho que está en la conciencia de cuantos conocen mi labor íntegra y tu propia labor". El objetivo de este estudio es el de determinar si los textos de Mihura son fruto de la intertextualidad o meros y vulgares plagios.

Palabras clave: Plagio, intertextualidad, parodia, humorismo, literatura popular.

A Case of Plagiarism? Jardiel versus Mihura

Enrique Jardiel Poncela claimed to be, since an early age, a master of humoristic techniques. He even proclaimed himself to be the founder of them. In several occasions, he stated that certain humor writers of his generation copied from his work, using his own techniques and his lines. Jardiel 'obsession' becomes reality when in December 1928 he writes to Miguel Mihura accusing him of plagiarism. In the same year both writers were working together for the weekly magazine *Gutiérrez* and in his letter Jardiel aims to "make public a fact that is in the conscience of those who know my whole work and yours". The objective of this study consists in determining if the texts by Mihura are the result of intertexuality or mere and vulgar plagiarism.

Keywords: Plagiarism, intertextuality, parody, humour, popular literature.

1. JARDIEL Y LA ORIGINALIDAD A TODA COSTA

Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) demostró, sobre todo en sus primeros años de producción literaria, una cierta obsesión por lo que él consideraba copias o plagios por parte de sus coetáneos escritores. Encontramos una primera prueba de todo ello en un texto suyo publicado bajo el título «Mi regalo de año nuevo a los lectores y lectoras» (1927). El preámbulo es revelador de sus intenciones:

> Para celebrar el año nuevo, tengo el gusto de regalar a mis lectores una fórmula para escribir cuentos humorísticos. Podrá serles de gran utilidad, como ya les está siendo por ahí a algunos adorables compañeros. Y sólo ruego que me envíen la mitad de las ganancias que les proporcione para ver si los citados compañeros se deciden a hacer igual.[1]

Acusación similar encontramos en el texto «Exasperación del amor. Estudio en frío del corazón apasionado» (1928). En él, el autor advierte con una nota a pie de página sobre el elevado número de escritores que copian de otros, de él mismo en concreto, lógicamente:

> Cuando un espíritu original (1) cambia de medio, se esfuerza por recoger las sensaciones que ese nuevo medio le depara […]. (1) Se llama 'espíritu original' en literatura al que escribe sin copiar a los demás. Esto va siendo cada día más raro.[2]

También es destacable a este respecto un artículo titulado «Una mujer que es sadista o el inglés y su conquista» (1926), en el que Jardiel da instrucciones a un supuesto lector para que aprenda a escribir un sketch. En este manual de instrucciones intuimos ya al autor obsesionado con el control del proceso creativo: personajes, decoración, movimientos en escena, entonación, etc.: "Argumento trágico para un sketch planeado en escenas y dedicado a mi amable comunicante D. F. S. de Ma-

[1] Jardiel Poncela, Enrique: «Mi regalo de año nuevo a los lectores y lectoras», *Buen Humor*, 317 (27-XII-1927), pp. 16-17.

[2] Jardiel Poncela, Enrique: «Exasperación del amor. Estudio en frío del corazón apasionado», *Gutiérrez*, 67 (8-IX-1928), pp. 8-9, citamos p. 8.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 471-494

drid, que quiere escribir un sketch y anda loco buscándole un argumento"[3].

Éstos son sólo algunos ejemplos que nos dan una idea de las pretensiones de Jardiel: erigirse en maestro de técnicas humorísticas y atribuirse la paternidad de tales técnicas afirmando, de forma indirecta o no tanto, que determinados escritores humoristas de su generación le copiaban utilizando su técnica y sus ocurrencias. Todo esto nos lleva a pensar que en el ambiente de los humoristas españoles de los años veinte el problema de la copia, influencia, plagio, intertextualidad (o, al menos, las sospechas de que esto sucediera) era moneda corriente y nadie estaba a salvo de ser acusado de plagiario. Aunque la verdad, y todo hay que decirlo, los únicos casos que he hallado de acusaciones, directas o indirectas, de plagio provienen del mismo dedo acusador: el de Jardiel Poncela.

2. MIHURA PLAGIARIO (POR BOCA DE JARDIEL)

La 'obsesión' de Jardiel toma cuerpo, nombre y apellidos cuando, en los últimos días de diciembre de 1928, a punto de publicar su primera novela[4] y en un momento dulce de su carrera periodística[5], envía una carta privada a Miguel Mihura (1905-1977) —éste en sus inicios como escritor y con cierta fama por su original estilo entre los humoristas de su generación y entre los lectores de las revistas humorísticas de la época— en la que le acusa de plagio. Sus palabras son reveladoras: "la influencia en literatura es lícita [...]; lo que ya no es lícito es el plagio. Los hijos nacen 'influidos' de sus padres, pero no los pla-

[3] Jardiel Poncela, Enrique: «Una mujer que es sadista o el inglés y su conquista», *Buen Humor*, 217 (24-I-1926), pp. 14-15, citamos p. 14.

[4] *Amor se escribe sin hache.* Es la primera novela larga de Jardiel Poncela. Fue publicada por primera vez en 1929 por 'Biblioteca Nueva' en Madrid. Precisamente, en el prólogo de la primera edición, el autor, hablando de sus amigos, se refiere a Mihura con estas palabras: "con su tipo de obispo, lo oye todo y lo celebra todo. Pero hay que tener mucho cuidado con él, porque cuando oye algo bueno, se deja influir demasiado. Con algunas páginas escritas por mí, él ha logrado después bastantes elogios" (Moreiro, Julián: *Miguel Mihura: humor y melancolía*. Madrid: Algaba, 2004, p. 82).

[5] Colaboraba con éxito en aquella época en la revista *Gutiérrez*, pero ya había dejado muestra de su talento en varias revistas humorísticas e infantiles del periodo como *Buen Humor, Chiquilín, Cosquillas*, etc.

gian jamás"[6]. Durante el año en cuestión ambos escritores colaboran asiduamente y con bastante éxito en la revista semanal *Gutiérrez*, fundada por K-Hito en 1927[7]. Jardiel con la misiva pretende "hacer público un hecho que está en la conciencia de cuantos conocen mi labor íntegra y tu propia labor [la de Mihura]"[8].

El hecho origen de la diatriba al que hace referencia Jardiel Poncela es el supuesto empleo por parte de Miguel Mihura de temas y técnicas humorísticas que aquél consideraba fruto de su invención personal y, por extensión, de su propiedad:

> Desde hace muchos meses, más de dos años, vienes utilizando para tus cuentos y artículos todos aquellos trucos, desplantes, equivalencias, resortes, comparaciones, hipérboles, incongruencias y juegos de ingenio que yo inventé para mis artículos y mis cuentos. [...] El plagio en este caso es tan patente que cuando tú comenzabas a publicar mucha gente me preguntó si era yo quien lo hacía con seudónimo.[9]

El asunto del supuesto plagio por parte de Mihura ha tenido poco eco en la crítica y, sin embargo, como nos indica Kevin Perromat Augustín, "las acusaciones de plagio se pueden convertir en utilísimas herramientas para analizar los intereses, los distintos paradigmas y fuerzas en conflicto en un periodo concreto de la historia literaria"[10]. Situados ambos autores en el contexto creativo de las vanguardias, al menos en sus primeras épocas como literatos, en el que la influencia y la imitación estaban a la orden del día, tales fenómenos, digamos de intertextualidad, han sido atribuidos por la crítica a la evolución natural de las cosas o a cuestiones ligadas a rivalidades profesionales

[6] En: Mihura, Miguel: *Epistolario selecto de Fuenterrabía (1928-1977)*, ed. de José Antonio Llera. Salamanca: Espuela de Plata, 2007, p. 70.

[7] *Gutiérrez, semanario satírico,* se publicó en Madrid entre 1927 y 1934. Fundado y dirigido por Ricardo García López, 'K-Hito', caricaturista, escritor y director de cine, entre otras cosas. Entre los colaboradores de la revista cabe destacar, además de a Jardiel y Mihura, a Antonio Robles, Edgar Neville, José López Rubio y Wenceslao Fernández Flórez, entre otros.

[8] En: Mihura (2007), *op. cit.*, p. 69.

[9] *Ibid.*, p. 70.

[10] Perromat Augustín, Kevin: «Algunas consideraciones para el estudio del plagio literario en la literatura hispánica», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 37 (2007), p. 27, https://webs.ucm.es/info/especulo/ numero37/coplagio.html.

sin entrar excesivamente en el análisis profundo del episodio concreto[11].

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, podríamos despachar la carta de Jardiel como un berrinche (no me consta tampoco que fuese interpuesta por el ofendido ninguna denuncia formal de plagio) dictado por celos profesionales. En cualquier caso, el episodio también nos podría servir como punto de partida para analizar y estudiar un modo de hacer literatura en el que en un contexto determinado se pone en práctica una especie de comunidad creativa que se convierte en una suerte de laboratorio de cooperación literaria enormemente fructífero. Parece evidente que en la llamada "Otra generación del 27"[12], como la bautizó López Rubio, unos imitaban a los otros y los otros a los unos: hay resortes lingüísticos de Antonio Robles, por ejemplo, que están en el mismo López Rubio y viceversa; y lo mismo sucede con el tipo de parodia de Fernando Perdiguero, la cual, según mi análisis, fue imitada, sin duda, por Miguel Mihura y, en parte, por Jardiel Poncela.

Volvamos ahora a la epístola punto de partida de nuestro estudio. La cuestión que nos interesa es la famosa carta y su 'verdad' o 'mentira'. Veamos de qué modo va desgranando Jardiel las culpas de Mihura:

> Tuve que dejar de hacer los *Argumentos de películas* [...] porque eran exactos a las cosas que tú hacías [...]. Cuando yo ideé mi serie de *Cuentos trágicos* [...], tú hiciste tu serie de historias trágicas. Cuando escribí

[11] Valgan como ejemplo los siguientes juicios: "Los celos de Jardiel Poncela están injustificados; la obra de ambos evoluciona hacia lugares muy diferentes, y no hay plagio, lo que ocurre es que Jardiel quería ser él solo el inventor de la vanguardia de su época, todo es una paranoia suya" (Llera, en Mihura (2007), *op. cit.*, p. 25); "leídos con detenimiento, aquellos artículos y cuentos de Jardiel y Mihura sólo coinciden en los mecanismos más anecdóticos y superficiales. […] Conociendo el carácter tan competitivo de Jardiel, no era extraño que le preocupara la posible delantera que pudiera cogerle Mihura" (Valls, en: Mihura, Miguel: *Vidas extrañas y otra literatura para perros*, ed. de Fernando Valls. Madrid: Espasa Calpe, 2006, pp. 49-50); "Mihura encuentra pronto una voz propia con la adopción de un punto de vista tendente a puerilizar la realidad, frente al gusto por lo inverosímil característico de Jardiel, más variado y experimental" (Moreiro (2004), *op. cit.*, p. 86).

[12] El nombre que dio José López Rubio al grupo de escritores humoristas surgido en España en los años veinte con autores como Jardiel, Mihura, Neville, López Rubio. Véase López Rubio, José: *La otra Generación del 27. Discurso y cartas.* Edición, introducción y notas de José M. Torrijos. Centro de documentación teatral, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes: 2003.

> las *Comedias rápidas* de todos los países, tú entraste en ellas a saco hasta agotarlas [...]. A mis caricaturas de los géneros teatrales, diste la réplica haciendo la opereta y otras más. [...] Cuando yo ideé el truco de las citas idiotas a la cabecera de los artículos, tú pusiste citas idiotas en los tuyos, llegando a cogerlas por completo [...]. Cuando a mí se me ocurrió acabar los cuentos con un diálogo entre el lector y el autor, tú escribiste diálogos entre el lector y el autor. A una aventura de Sherlock Holmes me contestaste con una aventura de otro detective enfocada y resuelta con el mismo mecanismo y concluida con las mismas palabras. Cuando yo metí versos incongruentes en el texto de los cuentos, tú metiste versos. Cuando yo los comenzaba con preámbulos absurdos [...], tú hiciste preámbulos absurdos [...]. Cuando yo escribía largos principios [...], tú escribiste largos principios en el mismo tono [...]. Si yo puse en mis cuentos diálogos ingleses en camelo, tú pusiste en tus cuentos, en camelo, diálogos ingleses.[13]

Como se puede observar las acusaciones son claras y explícitas y parece claro que no nos queda más remedio que tratar de desvelar su fundamento o su inconsistencia. Lo haremos analizando algún ejemplo de la parodia del llamado "cinedrama" (argumentos de películas) y de los espectáculos de la revista musical.

3. ARGUMENTOS DE PELÍCULAS: LA PARODIA DEL *WESTERN*

Entre 1926 y 1934 Jardiel publica primero en *Buen Humor* y después en *Gutiérrez*, alternando con otros géneros, una serie de relatos y piezas teatrales titulada *Argumentos de películas* en los que parodia algunos géneros cinematográficos. Mihura también lo hace a partir de 1928 con algunas piezas breves de una serie titulada *Las profesiones y sus dramas* entre las que se incluye el texto «El desfiladreo del diablo», publicado el 14 de abril de 1928 en *Gutiérrez*, justo una semana después de que Jardiel publicara en la misma revista su 'cinedrama' «Carne de búfalo. El terror del rancho». En ambos textos se parodian, fundamentalmente a través del absurdo, de la hipérbole y del travestimiento, diferentes momentos típicos y tópicos del cine del oeste americano. Por ejemplo, ambos desarrollan una historia de amor con enamoramientos instantáneos y fulminantes que evo-

[13] Mihura (2007), *op. cit.*, p. 71.

luciona con altibajos y alguna dificultad por la presencia de los malvados bandidos. Tanto en «Carne de búfalo» como en «El desfiladero del diablo», la protagonista femenina es salvada por el héroe mientras el caballo de la joven se desboca:

> Una tarde de primavera volvía Patsy del poblado, adonde iba diariamente a tomar la emulsión Scout, y su caballo se desbocó como un abrigo mal cortado. Patsy pidió auxilio y disparó su revólver. Y de pronto […] un joven salió de entre las ramas de un grupo de árboles genealógicos y se lanzó en su socorro; la cogió de sus largos cabellos, dio un vigoroso tirón y le evitó una muerte cierta. […] A la media hora y treinta minutos volvía en sí y se sintió dulcemente abrazada por el joven, que tenía en sus manos los largos cabellos arrancados involuntariamente a Patsy.
>
> — ¡Oh! —gimió la muchacha—. ¡Gracias, gracias! ¡Me ha salvado usted la vida y además me ha dejado el pelo a lo 'garçon'... ¡Gracias!
>
> —¿Me ama usted? —indagó él.
>
> —Con toda el alma.
>
> Después de lo cual, se besaron con ternura y dispararon sus revólveres.[14]

> RUTH. *(Subida en un caballo que galopa vertiginoso.)* — ¡Oh! ¡Mi caballo se ha desbocado! ¡Estoy perdida! ¡Caeremos irremisiblemente en el profundo precipicio!... *(Hay unos momentos de angustia insana y brutal.)* ¡Ah, qué júbilo! ¡Han tirado un lazo a mi caballo, que lo ha hecho parar! ¡Estoy salvada!...
>
> EDIE. — La he salvado yo que, como tengo el cabello bastante ondulado, soy bueno y heroico. Me ha ayudado Bird, mi noble e inteligente caballo.
>
> RUTH. — Gracias, valeroso muchacho. Siento ya que le amo. En mi rancho tiene usted un puesto de vaquero. Y ahora, démonos un beso prolongado.[15]

Como vemos las similitudes son bastante evidentes, aunque la diferencia principal quizá esté en la actitud de los personajes que se conecta naturalmente con el tipo de estructura genérica

[14] Jardiel Poncela, Enrique: «Carne de búfalo», *Gutiérrez*, 45 (7-IV-1928b), pp. 8-9, citamos p. 8.

[15] Mihura, Miguel: «El desfiladero del diablo», *Gutiérrez*, 46 (14-IV-1928), pp. 16-17, citamos p. 16.

utilizada: el hecho de que en el texto de Mihura los propios personajes comenten su suerte en momentos presuntamente dramáticos, carga de mayor contenido humorístico la escena. En cualquier caso, las ocurrencias de Jardiel pueden ser consideradas más vanguardistas e imaginativas (pensemos en los árboles físicamente existentes que por trasposición se convierten en árboles genealógicos) e incluso, en algún caso, como en las referencias al caballo desbocado que montan las protagonistas, Mihura parece tomar descaradamente prestadas algunas ideas jardielianas.

En las dos historias triunfa el amor y se impone el final feliz típicamente cinematográfico, aunque con el tratamiento paródico natural en cualquier texto humorístico:

> Y el hijo de «Carne de Búfalo» no era otro que el joven a quien amaba Patsy. Diez minutos más tarde se casaban. Al año tenían un hijo y disparaban sus revólveres alegremente.
>
> Desde entonces en el rancho reina la felicidad. «Carne de Búfalo» trabaja ahora para su nieto, y todo el ganado que roba en sus correrías lo mete en el rancho de Pickman.[16]

> EDIE. — Estoy llorando, pues esta tragedia me conmueve extraordinariamente. Es un drama de vaqueros que estremece.
>
> RUTH. — Sin embargo, besémonos prolongadamente.
>
> EDIE. — ¡Besémonos! *(Se besan.)*
>
> Su amor quedó sellado con un beso, y en el corazón de Ruth, la hermosa muchacha, floreció la ilusión.[17]

Sin embargo, sería conveniente detenernos un momento para analizar con mayor profundidad los finales de las historias presentadas. La cuestión es la siguiente: las historietas de los dos autores son delirantes y transitan por caminos cercanos al absurdo; cada una de las premisas de las acciones y de las situaciones que se presentan son absurdas, es decir, poco racionales, y sus consecuencias son lógicas porque parten de una premisa que el lector debe dar por buena. Esto es: no nos encontramos ante textos anárquicos, sino que en ellos se pone en funcionamiento un mecanismo basado en una suerte de silogismos absurdos. Lo interesante es ver hasta qué punto nuestros autores

[16] Jardiel Poncela (1928b), *op. cit.*, p. 9.

[17] Mihura (1928a), *op. cit.*, p. 17.

son capaces de llevar hasta sus últimas consecuencias un planteamiento de este tipo. Tratemos de explicarnos: ¿es necesario aclarar al final de la historia cuáles son las consecuencias finales de las acciones y situaciones? ¿Es necesario dar al lector una clave de lectura que le permita desentrañar los intríngulis que sostienen la historieta aun cuando ésta es puramente delirante? Me parece que en el caso de Jardiel existe la necesidad de dar esa llave al lector para que la historia adquiera una cierta lógica que lo deje satisfecho; en el caso de Mihura esa necesidad no se percibe y el autor deja al lector colgado de una historia que no tiene, por decirlo de alguna manera, ni principio ni final.

En «Carne de Búfalo» Jardiel Poncela utiliza las últimas líneas del relato para recomponer un puzzle que el autor se empeña en racionalizar, dando una lógica innecesaria a un argumento que probablemente al autor le resultaba demasiado ilógico:

> De improviso un hombre mandó hacer el alto el fuego y se colocó a la puerta del rancho gritando:
>
> —¡David Pickman y su hija están bajo mi protección!
>
> Aquel hombre era el hijo de 'Carne de Búfalo'. Y el hijo de 'Carne de Búfalo' no era otro que el joven a quien amaba Patsy.[18]

Todo esto no deja de ser curioso: Jardiel rechazó siempre los elementos verosímiles que aparecían en sus comedias teatrales, "sólo lo inverosímil me subyuga; de tal suerte que lo que hay de verosímil en mis obras lo he construido siempre como concesión y con repugnancia"[19]. Sin embargo, y como señala la crítica, la tendencia de Jardiel es la de dar un sentido lógico a sus comedias sobre todo en la resolución de los conflictos o enredos planteados[20]. Esto se podría justificar claramente por la necesidad de dar al público un producto que éste pudiese desentrañar sin demasiada dificultad. Dar una cierta lógica a los argumen-

[18] Jardiel Poncela (1928b), *op. cit.*, p. 9.

[19] *Obras completas*. Barcelona: AHR, 1973, vol. I, p. 879.

[20] "Ciertas reiteraciones abusivas, virajes demasiado violentos, humanizaciones súbitas dentro de una línea deshumanizada, desconcertantes cambios de género; explicaciones, justificaciones demasiado minuciosas, barroquismo artificioso" (Marqueríe, Alfredo: «Novedad en el teatro de Jardiel», en: Rof Carballo, Juan (et al.): *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 1966, pp. 63-81, p. 75); "excesivo enredo y acumulación de personajes y situaciones, que luego quiere clarificar y explicar" (García Pavón, Francisco: «La inventiva de Enrique Jardiel Poncela», en: Rof Carballo et al. (1966), *op. cit.*, pp. 85-104, citamos p. 92).

tos tratados formaba parte, digamos, de un cierto pacto tácito entre autor y público en el mundo del teatro, género latente quizás ya desde su juventud en Jardiel. En Mihura, sin embargo, a la premisa absurda de cada acción del relato, siguen las consecuencias, absurdas también, pero que operan dentro de una lógica que podríamos situar fuera de lo racional: por ejemplo, los protagonistas están atados a las vías del tren en el desierto de Arizona y logran, no se sabe muy bien cómo, poner trozos de queso cerca de las ligaduras para que las enormes ratas del lugar desgajen las cuerdas que les mantienen inmóviles; es todo 'normal' si partimos de la premisa de que también las vías del tren han sido puestas allí por arte de magia, ya que un momento antes no existían, gracias a que uno de los bandidos, vistiéndose de guardabarreras, ha conseguido que pase el tren justamente por ese lugar. De este modo, el autor no siente la necesidad de aclarar ciertas cuestiones al lector (aunque a veces, siguiendo la técnica jardieliana de la conversación entre autor y lector, trate de legitimar con ironía lo que está contando: cuando el personaje del caballo propone que pongan un cartel en un charco que diga 'Océano Atlántico' para que pase un avión "porque todos los aviones pasan por el océano Atlántico"[21] para ir a San Diego y alcanzar a los malhechores, el lector replica diciendo que eso es ya demasiada idiotez y el autor responde que es lo único que se le ha ocurrido para que la historia pueda continuar).

La idea fundamental que se infiere de este análisis es que ambos autores parten de premisas poco racionales, llevando hasta sus últimas consecuencias la parodia del género del *western*, pero en Jardiel se percibe una necesidad de dar una cierta lógica al relato, de construir una historia, digamos clásica, en la que los hechos terminen por tener una cierta consecuencialidad. Parece que, a Mihura, sin embargo, no le importe demasiado la lógica causa-efecto y su objetivo sea jugar con la historia dejando fluir su imaginación infantil. En este sentido, la parodia de Jardiel mantiene una serie de puentes de unión con el género en el que se funda y, por tanto, adquiere sentido en su naturaleza paródica: la parodia de Jardiel se basa en la discrepancia cómica, pero es un *western* a todos los efectos. Mihura no parodia en sentido estricto, toma un género, y lo transforma mediante la caricaturización y la exageración fantasiosa: su historia podría estar ambientada en cualquier lugar y rehacerse en cualquier otro género, se trata, en el fondo, de un pastiche o de

[21] Mihura (1928a), op. cit., p. 17.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 471-494

una contextualización, modalidad de parodia bastante habitual en Mihura.

Evidentemente, todos los elementos comunes y las diferencias deben ser observadas también teniendo en cuenta la presencia de los estímulos culturales que rodean a los autores: el cinematógrafo en los años veinte está de moda y las películas del oeste a la orden del día, con lo cual nos encontramos, en este caso y en mi opinión, ante el empleo por parte de los autores de temas que formaban parte del constructo extratextual de ambos. En los dos se advierte claramente la asimilación del mundo cinematográfico con sus imágenes típicas y tópicas (el *sheriff*, el joven guapo y valiente, el rancho, los guardabarreras, el ferrocarril, los malos y los buenos, etc.) convenientemente parodiadas. El dinamismo, la acumulación de personajes, especialmente en Jardiel es evidente, como lo es la recreación de ciertas imágenes clásicas y tópicas del cine del oeste: "Se pusieron en dos patas para que todo el mundo supiera que eran los caballos de los bandidos de Arizona"[22]. La descripción de los personajes obedece, sin duda, a una recepción común de determinados modelos paradigmáticos que funcionan en la parodia como arquetipos fácilmente reconocibles por el lector: "Sheriff, juez de paz con carácter policiaco. La gente maleante les conoce de lejos porque todos llevan bigote blanco, y gracias a eso, los sheriffs casi nunca detienen a nadie"[23]; "WALTER. — Es cierto, Tú eres el repugnante capataz del rancho, y como tienes una espesa barba y un espantoso bigote, estás en la obligación de robárselos"[24]. No hay que olvidar que ambos escritores en esta su primera época creativa no se muestran muy interesados por las fuentes, digamos, clásicas, sino que tienden al empleo de lo que el contexto moderno de su época les ofrece. Tanto uno como el otro se sienten atraídos por el mundo del cinematógrafo. Buena muestra de ello son sus trabajos en este campo[25]. En

[22] Jardiel Poncela (1928b), *op. cit.*, p. 8.

[23] *Ibid.*, p. 8.

[24] Mihura (1928a), *op. cit.*, p. 17.

[25] "La dedicación al cine de Mihura se extiende, sobre todo, de 1933 a 1951, aunque después de esta última fecha todavía participó en cinco películas [...]. En 1933 empieza a trabajar en la sección de doblaje de los estudios CEA, como adaptador del diálogo original de las películas de la Columbia, importadas por Cifesa. Allí coincidió también [...] con Eduardo García Maroto, con quien colaboró como dialoguista en cuatro películas, que no eran sino parodias del cine de aventuras, de misterio, de terror, policiaco y de folletín" (Valls, en Mihura (2006), *op. cit.*, p. 26). "En el mes de septiembre de 1932 Jardiel Poncela marcha a Hollywood contratado por la Fox Film [...], para trabajar como guionista en el

este sentido y como muestra de la asimilación por parte de Mihura del lenguaje no verbal del cine, hay que señalar un fragmento de su historieta en el que trata de presentar ciertos cuadros del relato como si fueran fotogramas de un filme en una especie de montaje de imágenes o, casi mejor, de dibujos animados:

> ESCENA V. (se ve a los bandidos desenterrando el tesoro)
> ESCENA VI. (se ve al caballo que corre veloz)
> ESCENA VII. (se ve a los ladrones que ya han sacado el cofre de su escondite)
> ESCENA VIII. (se ven las patas de los caballos).[26]

Naturalmente, esta configuración puramente visual del relato provoca en el lector un cambio de perspectiva. Lo transforma en espectador que mira lo que está sucediendo y abandona 'psicológicamente' por un momento su estatus de lector. La asimilación del lenguaje visual por parte de Mihura anticipa aspectos de focalización del elemento central de la narración en un estilo que podríamos considerar puramente cinematográfico: uso del zoom, planos largos o cortos, etc.

Con todo lo dicho, y aun afirmando que el plagio en sentido técnico no existe, sí que se puede decir que Mihura tiene necesidad de anclarse a un texto preexistente. Jardiel experimenta con

---

Departamento de Español, en el que ya se encontraba su amigo José López Rubio, que es quien se lo propone. [...] En 1933 escribe el guión de la película *Se ha fugado un preso*, dirigida por Benito Perojo" (Alemany, en Jardiel Poncela, Enrique: *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? Novela del donjuanismo*, ed. de Luis Alemany. Madrid: Cátedra, 2007, p. 13). Señalo también las no casuales acusaciones de plagio por parte de Jardiel contra Mihura y Tono con relación a la serie de aquél, *Celuloides Rancios*. Cito directamente a Julián Moreiro: "en 1940 Mihura y Tono estrenaron *Un bigote para dos*, película con diálogos disparatados que nada tenían que ver con las imágenes, correspondientes a una vieja cinta alemana; ese mismo año Jardiel obtuvo un gran éxito con el estreno de *Eloísa está debajo de un almendro.* Cuando la obra se editó, el autor […] aprovechó el prólogo para reclamar el mérito del invento, ya que en 1933 había estrenado su serie *Celuloides rancios* en los que ponía diálogos humorísticos a películas de principios de siglo […]. Jardiel descalifica «cuanto se ha hecho después en ese sentido» por ser «el cínico plagio y la descarada copia de una invención que me corresponde por entero». Ésas son sus palabras" (Moreiro (2004), *op. cit.*, p. 85). Precisamente en una de estas sonorizaciones Jardiel utiliza las imágenes de la película *El gran asalto al tren corto* dirigida en 1903 por E. S. Porter y considerada como el primer *western* de la historia del cine.

[26] Mihura (1928a), *op. cit.*, p. 17.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 471-494

modelos de actualidad en su época, con el lenguaje cinematográfico; Mihura lo sigue desde el punto de vista técnico, formal. No es descabellada la idea de una imitación basada en la asimilación por parte de Mihura de cuadros genéricos que Jardiel anteriormente ha asimilado y utilizado con maestría. Estaríamos ante lo que Genette llama imitación a través de la asimilación de un género determinado.

4. La parodia de la revista musical

En una época caracterizada por una búsqueda insaciable de originalidad y de ruptura, el mecanismo más utilizado para alcanzar tal objetivo es justamente la parodia. Curiosamente, como nos señala Antonio Carreño, la parodia es "con frecuencia el signo de la ruptura, pero a la vez el elemento de asimilación: un texto previo se contrahace en uno nuevo"[27]. Dos procesos, por tanto, se ponen en funcionamiento: por un lado, un diálogo entre distintas obras inevitable e infinito; por otro, una transformación semántica o estilística de la obra que se construye a partir de otra. Estamos analizando estos procesos a partir de las acusaciones de Jardiel contra Mihura, pero he aquí que surge otro diálogo, como veremos, que pone en duda de algún modo la originalidad de Mihura como parodiador de determinados géneros (en este caso, la revista musical). Estamos haciendo referencia a la prehistoria literaria de un autor considerado 'menor' dentro de la generación de los humoristas, Fernando Perdiguero Camps[28]. Efectivamente, Perdiguero, al menos desde 1923 encuentra un filón temático en la parodia del género de la

[27] Carreño, Antonio: «El teatro de Miguel Mihura: una poética de la parodia», *Ínsula,* 579 (marzo 1995), pp. 4-7, citamos p. 4.

[28] Fernando Perdiguero Camps (1898-1970), trabajó como cuentista y articulista en *Buen Humor* y *Gutiérrez*. Es considerado un gran parodista por su capacidad para la recreación de géneros y de estilos. Según los pocos estudios críticos sobre su obra, sus parodias no son mero seguimiento de formas, sino perfectas adecuaciones de estilos y contenidos. Colaboró también, como otros autores de su generación, en revistas infantiles como *Chiquilín* entre 1924 y 1926. Escribió una novela anticlerical, *Las mentiras de la Biblia*, y diversos artículos del mismo tono en revistas como *La traca*. Perdiguero, agnóstico, anticlerical, pero también anticomunista, fue condenado en 1940 a dos penas de muerte por 'adhesión a la rebelión' contra el régimen franquista. Conmutadas ambas penas, estuvo en la cárcel hasta 1942, año en que se le concedió la libertad. A partir de 1943 pasa a formar parte de la redacción de *La codorniz*, revista en la que trabajará hasta su muerte.

revista musical. No sabemos si Mihura tuvo la oportunidad de leer las parodias de Perdiguero, aunque creemos que sí: no podemos imaginarnos que el joven Mihura no dedicase su tiempo a la lectura de la revista *Buen Humor*, publicación en la que Perdiguero colabora, al principio de forma algo esporádica, desde 1923. Rastreando entre los primeros números de *Buen Humor* nos encontramos con algunas parodias del género de la revista musical firmadas por Perdiguero, también bastante joven (había nacido en 1898), pero más veterano que Jardiel y Mihura. Al enfrentarnos a estos textos nos llaman la atención dos aspectos: por un lado, la presencia de una especie de modelo posible para Mihura en su parodia del género señalado; por otro, la novedad que representa Perdiguero en su momento y su capacidad para jugar con el género de partida y aportar nuevos cauces creativos. Analizaremos a continuación los elementos, digamos, innovadores de los tres autores utilizando el texto de Mihura «La boca de la Isla», el de Perdiguero «La victoria de Venus» y la breve pieza teatral de Jardiel «El descubrimiento de América»[29].

En el caso de «La boca de la Isla» parece que Mihura parte de una obra existente y no tiene intención de modificar el modelo genérico. Esto tiene una cierta importancia a la hora de analizar el texto bajo la óptica de la parodia. La situación se presenta en la consulta de un dentista a la que ha acudido la célebre vedette Aurora Porcaminotes, más conocida por la Isla. Tras una breve conversación entre el dentista y la Isla, la consulta se convierte en un escenario propio de los espectáculos de revista:

> Al terminar de decir esto, se hace un oscuro y suena la música mucho, durante dos horas, para hacer tiempo a que preparen la otra decoración. Y al darse la luz nuevamente aparece ocupando todo el escenario la boca de la Isla. […] Todo el escenario está tapizado de seda roja. La parte de arriba es el cielo —el cielo de la boca—, y la de abajo es el paladar. Una alfombra escarlata, que viene desde el foro y llega hasta la concha, es la lengua. Para dar idea de que esto representa una boca de mujer muy guapetona, en el cielo habrá adheridos unos trozos de miga de pan y de mojama. Con este detalle sentimental es suficiente. Las segundas tiples van vestidas de molares, de premolares, de incisi-

[29] No he conseguido localizar esta pieza entre las colaboraciones periodísticas de Jardiel. El texto está tomado de la antología de José Luis Rodríguez de la Flor (ed.): *El negociado de incobrables. La vanguardia del humor español en los años veinte*. Madrid: ed. De la Torre: 1990, pp. 163-172.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 471-494

> vos, etc. según los figurines que se acompañan, y colocadas por el conocido orden que tienen estos útiles huesos en la boca del hombre y en la de algunos animales. La primera tiple representa la muela de oro y está, por esto, muy contenta. Ella y su madre. El efecto de este cuadro es maravilloso. Al verlo la primera vez da un poco de asco; pero luego, cuando se acostumbra la vista, gusta un horror.[30]

Se introducen después los números musicales protagonizados por dientes, molares y premolares:

> *Música.*
> LOS MOLARES INFERIORES
> Somos los dientes
> de una boquita
> como una rosa
> de perfumada.
> Somos los dientes,
> tan deliciosos
> como los versos
> de La Iliada.
> Somos blanquitos,
> somos pequeños
> y somos fuertes
> como bargueños.
>
> LOS PREMOLARES SUPERIORES
> Y masticamos
> carne y pescado,
> flanes y fruta
> y algún guisado.
> Por las mañanas
> el desayuno.
> Cuatro libretas
> y bollos, uno.
> Café con leche
> y una tostada.[31]

[30] Mihura, Miguel: «Teatro de Gutiérrez. La boca de la Isla», *Gutiérrez*, 79 (1-XII-1928), pp. 6-7, citamos p. 6.
[31] *Ibid.*, p. 7.

Tras una serie de presuntos números sin orden ni concierto, protagonizados por palilleras, dientes y molares, la pieza termina de forma abrupta con la participación del público que recibe una limpieza de dientes durante el espectáculo:

> Y todos reunidos bajan por una escalerita al patio de butacas, en donde les limpian los dientes a los espectadores de las primeras filas. A los de los palcos, como han pagado más, les sacan las muelas que tengan picadas y todo. Y luego vuelven a subir nuevamente al escenario, donde cantan otra vez lo de antes. Y siguen así mucho rato. Bueno, el resultado es que al final aparece El Escorbuto, que ya saben ustedes que es una terrible enfermedad de la boca, y todos los dientes salen corriendo y se van a sus casas exclamando: "¡Dios mío! ¡Dios mío!".
>
> Y ya está.[32]

Mihura no lleva a cabo una parodia propiamente dicha, sino más bien un pastiche. Su pieza es un pastiche porque, como nos indica Genette, se basa en que "la manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos"[33]. Por lo tanto, el autor procede por imitación de estilo. En la parodia del género cinematográfico, en concreto del *western*, Mihura logra asimilar un género para presentar una discrepancia tanto de tipo semántico como estilístico. En la revista musical no. En ésta el trabajo de Mihura consiste en dar un carácter surrealista a un género que inconscientemente ya lo es.

Perdiguero y Jardiel años antes actúan de otra manera. No llevan a cabo un pastiche, sino que construyen sus piezas a través de lo que Carreño, citando a Bajtin, denomina "asimilación literaria"[34]: los elementos propios del género revisteril se introducen en un contexto inesperado. Pero no sólo se produce un fenómeno de descontextualización, sino que, mediante éste, la discrepancia cómica real se infiere a nivel tanto contextual como léxico y lingüístico. No se establece la parodia con el empleo de la hipérbole o de la adición, sino mediante el contraste (por desplazamiento o por anacronismos) y la discrepancia, bases legítimas de la incongruencia.

---

[32] *Ibid.*, p. 7.

[33] Genette, Gérard: *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1985, p. 37.

[34] Carreño (1995), *op. cit.*, p. 5.

Jardiel en su pieza introduce elementos propios de la revista musical en un contexto espacial y temporal inadecuado, pero mantiene una relación clara con el género de partida. Así, el autor coloca la acción en un decorado exótico en el que hacen aparición un número enorme de personajes que prefiguran la acumulación, típica en la revista, de objetos y de personas:

> Decoración: una playa tropical, que dan ganas de ponerla en cura porque pertenece al trópico de Cáncer. Fastuosa vegetación. El océano se supone que está a la derecha, oculto por las primeras cajas. Al fondo, selva impenetrable. Otra salida de bosque en la izquierda. Tras él salen los hermanos Alonso y Francisco Pinzón, Juan de la Cosa, Rodrigo de Triana, Eleuterio Salcedo, dos frailes, marineros, guerreros, timoneles, grumetes, etc. Toda gente de mar; pero la mar de gente.[35]

A partir de este incipit, Jardiel va introduciendo en la pieza otros componentes propios del género parodiado: por un lado, el entusiasmo y los gritos fuera de lugar; la música y la actitud de los personajes; la presencia del coro; la alegría y el regocijo; por otro, la organización de la historia por medio de cuadros con números musicales y hablados y la tenue relación, a veces inexistente, entre las distintas escenas que configuran el relato, aunque se puedan considerar unidas por lo que dicta la tradición y las crónicas históricas sobre el descubrimiento de América. Se hace, además, referencia a la desnudez de las indias con las que se encuentran los descubridores y al efecto que esto provoca en ellos. Así, Jardiel introduce en su pieza otro elemento propio de la revista musical, esto es, su pseudoerotismo basado en la presencia de bellas jóvenes en paños menores.

> Música (Colón y los hermanos Pinzón se adelantan a la batería y, a pesar de que se adelantan a la batería, se quedan más atrás que ella.)
>
> CRISTÓBAL COLÓN. — ¡Yo soy Cristóbal Colón!
>
> A. PINZÓN. — Y yo, Alonso.
>
> F. PINZÓN. — Y yo soy Paco.
>
> LOS DOS PINZÓN. — Y los dos somos Pinzón.
>
> LOS TRES. — Somos tres marinos, pero que hasta allí,
> y ahora descubrimos la isla Guahananí.

[35] Jardiel Poncela (1990), *op. cit.*, p. 165.

A España mandamos fiel salutación,
¡y también mandamos la tripulación!

CORO. — Tri, tri, tri, tri, tri, tri, tri, tripulación.

LOS TRES. — Al venir acá la tripulación
ha querido armar una insurrección
y del mar que ves, bajo el cielo gris
ha estado en un tris de morir los tres.

CORO. — ¡Los tres, los tres, los tres, los dos pinzones y el genovés! […]

JUAN DE LA COSA. — Mirad hacia ese claro del bosque de la izquierda. […]

SALCEDO. (Mirando hacia el lugar indicado, en el cual se ve una india apenas tapada por un cinturón de hojas) — ¡Mi tía, la priora de las Recoletas! ¡Una india!

JUAN DE LA COSA. — ¡Es más rica que el marqués de Fontalba!

SALCEDO. — ¡Y que enseña más que la experiencia!

JUAN DE LA COSA. — ¿La habéis examinado?

SALCEDO. — Sí.

JUAN DE LA COSA. — ¿Y qué?

SALCEDO. — Sobresaliente. Estoy deseando hacer el indio. ¡Robémosla![36]

Fernando Perdiguero en «La victoria de Venus», por su parte, presenta una modalidad paródica similar a la de Jardiel en cuanto al punto de partida, al situar la acción en un lugar y en un tiempo inesperados: la revista está ambientada en el Olimpo de los dioses y sus protagonistas son Júpiter, Juno, Plutón, Momo, Eolo, Neptuno y las Ninfas: "CUADRO PRIMERO: El Olimpo. Nubes por todos los sitios. Al foro, un puente con cinco ojos: en los ojos, también nubes. Júpiter está sentado"[37]. La pieza se abre con las ninfas que bailan y hacen mutis. Encontramos a continuación a un Júpiter aburrido e hipocondríaco. Ni siquiera le divierten las mujeres; tampoco le anima la sabiduría de Minerva: "La hipocondría me consume. [...] Inútil. Caí en forma de lluvia de oro sobre Dánae. Fui toro y rapté a Europa. Me hice cisne para dar coba a la hermosa Leda"[38]. Sin previo aviso, entran Baco y Venus, "la cual viene elegantemente des-

[36] *Ibid.*, p. 166.

[37] Perdiguero Camps, Fernando: «La victoria de Venus», *Buen Humor*, 67 (11-III-1923), pp. 3-4, citamos p. 3.

[38] *Ibid.*, p. 3.

nuda"[39], que se disponen a prestar solaz al desanimado Júpiter. El cuadro segundo se presenta así: "El reino del Dios Baco. Cubas y parras por doquier"[40]. Entran el vermouth y las anchoas que cantan:

VERMOUTH. — Soy incitante
soy excitante
y el que me tome
ya lo verá,
mucha ganita
de otra cosita
yo le aseguro
que le dará.
ANCHOAS. — Somos chiquititas
somos desgraciadas
pero en cambio somos
bastante saladas.[41]

Tampoco logran divertir a Júpiter, así que, poco después entra en escena la "gran fiesta vinícola (entran el ajenjo, el champagne, el cointreau, el valdepeñas, el chinchón, el coñac, etc. y bailan desenfrenadamente)". En el cuadro tercero estamos en el reino de Venus, "todo azul y blanco. Esculturas, flores, alguna que otra paloma y un par de palominos atontados". La acumulación de elementos no se aplaca y todo parece estar sometido al baile y a la música. De tal modo que inmediatamente hacen su ingreso en escena las futbolistas del amor que "en vez del balón traen un corazón con el que simulan jugar"; también ellas, obviamente, cantan:

Somos el equipo triunfador
de las futbolistas del amor
y siempre nos sirve de balón
del hombre enamorado el corazón.
Dale con el pie
dale una 'patá,
dale por aquí,
dale por allá.[42]

[39] *Ibid.*, p. 3.
[40] *Ibid.*, p. 3.
[41] *Ibid.*, p. 4.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 471-494

Sin solución de continuidad, y para curar a Júpiter, entran por fin las mujeres españolas que cantan y logran animar al desventurado Júpiter:

> Españolita, españolita soy,
> de Cuenca, de Madrid y de Valencia,
> de Sevilla, de Cádiz y Palencia,
> de Málaga, de Córdoba y de Alcoy.
> Quiero a un manolo,
> quiero a un chispero
> quiero a un gitano
> quiero a un torero;
> ¡cualquiera sabe
> a quién yo quiero!
> La sangre de los héroes
> por dentro de mí arde.
> ¡Qué vivan Malasaña
> y Daoiz y Velarde!
> ¡Olé, olé y olé!
> Soy la más chula
> que ha visto usté.[43]

El final, como merece cualquier revista que se precie, ha de ser pirotécnico, espectacular, apoteósico:

> Gran apoteosis final. Entran todas las diosas y ninfas vestidas de españolas. Se hace un rompimiento al fondo y aparece Agustina de Aragón en culotte apuntando con el cañón a un francés. Junto a ella, una figura que representa a Marcial Lalanda, sostiene la bandera nacional. Forillo de la Alhambra. En un torreón toca la guitarra Boabdil el chico. Música, baile, gritos, aplausos, relinchos, eructos y, afortunadamente, telón.[44]

Resumiendo, la cuestión que nos interesa es la siguiente: la revista musical como género no se presta a ser parodiada humorísticamente, sino que casi por sí misma es una parodia (de la ópera, de la zarzuela). La parodia de la parodia encuentra

[42] *Ibid.*, p. 4.
[43] *Ibid.*, p. 4.
[44] *Ibid.*, p. 4.

aquí su propia justificación y la transformación semántica o estilística sólo puede establecerse a través de recursos como la deshumanización o cosificación de los protagonistas de las acciones narradas o el desplazamiento a través del anacronismo, así como la ubicación de las situaciones en lugares improbables que el género difícilmente puede admitir por su propia naturaleza. El estilo, por otra parte, solamente se puede transformar pasando de lo fantástico a lo posible. El efecto, en cualquier caso, es deshumanizador o cosificador, o posible en su aparente imposibilidad. Esto lo habían entendido tanto Perdiguero como Jardiel cuando desplazan la acción a momentos y lugares posibles o que, al menos, forman parte de mundos conocidos por el lector, aunque no experimentados por él; lo había entendido Perdiguero en el momento en el que presenta a personajes que son botellas de licor que cantan y bailan o cuando nos describe un cuadro con personajes que representan el espíritu español como si fuera un esbozo de una obra de arte absurda que, deshumanizada, es sólo parte de un decorado y, sobre todo, al presentarnos al serio Júpiter, neurasténico, hipocondríaco y aburrido como muestra de la 'seriedad' cómica en un mundo burlesco; lo entiende Jardiel cuando se sirve del desplazamiento de acciones y personajes. Lo entiende también Mihura, pero usando un procedimiento probablemente menos elaborado, ya que construye su revista mediante cuadros surrealistas (aunque el género en sí ya lo sea) y a través de la hipérbole y el disfraz (muelas, dientes e incisivos son sólo personajes que se visten así), lo cual no transforma el género, sino que únicamente se burla de él.

Encontramos, por tanto, diferencias sustanciales en cuanto al arte de la parodia, en este caso de la revista musical. En Jardiel y Perdiguero se mantiene un estilo elocutivo serio y elevado en el sentido de que su punto de partida son situaciones (fábulas) elevadas, al menos en la conciencia común (tragedias clásicas, importantes hechos históricos). Tales formas se degradan a través de cambios espacio-temporales (anacronismos) e incongruencias en la conducta de los personajes; en Mihura la parodia está más cerca del travestimiento al basarse en transformaciones cuantitativas (hipérbole y acumulación), pero sin incidir en cambios temáticos.

5. Conclusión

Ya Michael Reinelius y Jakob Thomasius en 1673 se referían al plagio diciendo que era una falta imperdonable desde el punto de vista moral, pero que desde una perspectiva del bien colectivo podía cumplir una función beneficiosa para la sociedad. Si trasladamos estas afirmaciones a nuestro caso, podríamos decir lo siguiente: respecto a la primera, Jardiel censuró el comportamiento de Mihura desde el punto de vista moral, quizá también lo hiciera el público receptor de las obras de Mihura y, sin duda, nosotros también en alguna ocasión hemos sentido la tentación de hacerlo mientras leíamos ciertos textos; respecto a la segunda, se impone una breve reflexión porque en literatura el plagio, la intertextualidad, la influencia o como queramos llamar a los fenómenos de contacto entre autores distintos, podría conformarse como un punto de partida. Asumir una obra anterior o un modelo genérico puede ser un fin en sí mismo (en cuyo caso, no ha de ser ni siquiera tenido en cuenta puesto que es repetición de lo existente y la réplica, siendo solamente eso, no puede, por lógica, superar al original), o bien puede convertirse en una pista de despegue para alcanzar otras metas (en cuyo caso, contribuirá a la mejora de las artes o al menos a su diversificación). En nuestra opinión, Mihura parte de modelos de Jardiel, del mismo modo que éste último parte de modelos anteriores. Afirmación que puede parecer de Perogrullo si no fuera porque sin ellos (y sin sus modelos y coetáneos humoristas) la literatura de humor española no habría evolucionado y no habría logrado superar los angostos límites de la comicidad realista de caricatura y chiste fácil para alcanzar un humorismo de corte abstracto y, en buena medida, intelectual.

Bibliografía

Bloom, Harold: *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*, trad. de Damià Alou. Madrid: Taurus, 2011.

Carreño, Antonio: «El teatro de Miguel Mihura: una poética de la parodia», *Ínsula,* 579 (marzo 1995), pp. 4-7.

García Pavón, Francisco: «La inventiva de Enrique Jardiel Poncela», en: Rof Carballo, Juan (et al.): *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 1966, pp. 85-104.

Genette, Gérard: *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1985.

González Grano de Oro, Emilio: *Ocho humoristas en busca de su humor*. Madrid: Polifemo, 2005.

Jardiel Poncela, Enrique: «Una mujer que es sadista o el inglés y su conquista», *Buen Humor*, 217 (24-I-1926), pp. 14-15.

— «Mi regalo de año nuevo a los lectores y lectoras», *Buen Humor*, 317 (27-XII-1927), pp. 16-17.

— «Exasperación del amor. Estudio en frío del corazón apasionado», *Gutiérrez*, 67 (8-IX-1928a), pp. 8-9.

— «Carne de búfalo», *Gutiérrez*, 45 (7-IV-1928b), pp. 8-9.

— *Exceso de equipaje. (Mis viajes a Estados Unidos, versos, cuentos, artículos, conferencias, novelas cortas y cinco kilos de cosas más)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1943.

— *Obras completas.* Barcelona: AHR, 1973, vol. I.

— «El descubrimiento de América», en: Rodríguez de la Flor, José Luis (ed.): *El negociado de incobrables. La vanguardia del humor español en los años veinte*. Madrid: De la Torre, 1990, pp. 163-172.

— *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? Novela del donjuanismo*, ed. de Luis Alemany. Madrid: Cátedra, 2007.

Koestler, Arthur: «El acto de creación: el bufón», trad. de Eva Aladro, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7 (2002), pp. 189-220.

López Rubio, José: *La otra Generación del 27. Discurso y cartas*, ed. de José M. Torrijos. Madrid: Centro de documentación teatral, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2003.

Losada Gaya, José Manuel: «Intertextualidad y literatura comparada», *Poligrafías, revista de literatura comparada*, 2 (1997), pp. 9-34.

Marquerie, Alfredo: «Novedad en el teatro de Jardiel», en: Rof Carballo, Juan (et al.): *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 1966, pp. 63-81.

Martínez Fernández, José Enrique: *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.

Mihura, Miguel: «El desfiladero del diablo», *Gutiérrez*, 46 (14-IV-1928a), pp. 16-17.

— «Teatro de Gutiérrez. La boca de la Isla», *Gutiérrez*, 79 (1-XII-1928b), pp. 6-7.

— *Teatro completo* y *prosa y obra gráfica*, ed. de Arturo Ramoneda. Madrid: Cátedra, 2004.

— *Vidas extrañas y otra literatura para perros*, ed. de Fernando Valls. Madrid: Espasa Calpe, 2006.

— *Epistolario selecto de Fuenterrabía (1928-1977)*, ed. de José Antonio Llera. Salamanca: Espuela de Plata, 2007.

Moreiro, Julián: *Miguel Mihura: humor y melancolía*. Madrid: Algaba, 2004.

Perdiguero Camps, Fernando: «La victoria de Venus», *Buen Humor*, 67 (11-III-1923), pp. 3-4.

Perromat Augustín, Kevin: «Algunas consideraciones para el estudio del plagio literario en la literatura hispánica», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 37 (2007), https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/coplagio.html.

Reyes, Graciela: *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.

Segre, Cesare: *Principios de análisis del texto literario*, trad. de María Pardo Santayana. Madrid: Crítica, 1985.

Poca broma.
Después de más de dos siglos sin bufones de corte

Rubén Martín Giráldez

Barcelona
España

No sé si tienen ustedes en mente un cuentecito de Gombrowicz titulado «El banquete», escrito creo que en 1946. Se celebra una recepción en honor de la futura esposa del rey, un rey corrupto, por más señas. El Consejo, el Canciller y, en definitiva, todos los presentes, temen que el carácter mezquino del rey eche a perder el provechoso enlace. Como la mezquindad del rey es del tipo irrefrenable (por lo visto, pretende recibir una gratificación incluso por su mera asistencia al banquete, y así lo comunica por medio de gestos burdos y con todo descaro, muy a la manera grotesca a la que nos tiene acostumbrados el autor), los súbditos intentan dos soluciones: 1) una reverencia física (de rodillas y coronillas); y 2) una reverencia abstracta, para la contrariada coacción del soberano, consistente en llevar

> hasta sus últimas consecuencias la presión del esplendor, de la magnificencia, del ceremonial y de la Historia.

Lo que hace la corte, entonces, es imitar todos y cada uno de los gestos del rey (que van desde romper un plato hasta estrangular a la futura reina), para, a fuerza de solemnizarlos, lograr "encarcelar al Rey en el Rey". La pieza acaba casi con una especie de conga:

> […] oh, qué galope, qué archigalope de tantos dignatarios! […] ¡Los magnates, los latifundistas, los descendientes de las estirpes más gloriosas galopaban junto a los oficiales del Estado Mayor, cuyo galope se unía al de los ministros todopoderosos, al de los mariscales y chambelanes, y al galope desenfrenado de algunas grandes damas de la Corte! ¡Oh, qué carrera, qué archicarrera de mariscales, de chambelanes, la carrera de los ministros, el galope de los embajadores en medio de la noche tenebrosa, bajo las luces de las lámparas, bajo la bóveda del cielo! Los cañones del castillo dispararon. ¡Y el Rey se lanzó a la carga!

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

> Y archicargando a la cabeza de su archiescuadrón, el archirrey archicargó en las tinieblas de la noche.

Al principio del relato tiene lugar un debate en el que los integrantes del Consejo hacen uso de la palabra por riguroso turno pero para callar:

> El Ministro del Interior fue el primero en pedir la palabra, pero cuando le fue concedida, comenzó a callar y no hizo sino callar durante todo el tiempo que duró su intervención... después de lo cual volvió a sentarse.

Estos súbditos, si bien no están desatendiendo su responsabilidad, tampoco ignoran su derecho, o cuál es el alcance de su derecho. El súbdito sólo puede cambiar las cosas por medio de silencio e imitación (por más que sea capaz de *colar* algo de interpretación, y por tanto crítica, en esa imitación). Es al bufón a quien está reservado el derecho de una repetición —digamos— *original* y de erigirse en rey de risas.

El bufón, el hombre de placer (aunque también hubo mujeres, como la enana Magdalena de Felipe II, que entraría más bien en la categoría de loca), se encuentra en un limbo social pese a ser un subordinado; a su oficio no le corresponde siquiera una partida propia en los libros de contabilidad de la corte de casi ninguna nación desde que se tiene noticia de ellos (en España, hacia el siglo VI) hasta el XVIII en que van desapareciendo (si no contamos extravagancias como la del falso Lord Timothy Dexter, que a finales del XIX todavía contaba con un bufón y con un bardo de confianza en su séquito). Como mucho aparecerá integrado en los honorarios del servicio, aunque su cometido manifiesto sea otro: el de consuelo del aburrimiento o "decidor" (por abarcar todas sus atribuciones de un solo palabrazo), y aunque su cometido no manifiesto sea otro: el de espía (dado que es invisible), confidente, guerrero, diplomático o incluso profeta (profeta ridículo, diplomático inverso, si se quiere, pero, en última instancia, cualidades que lo separan de cualquier otro estamento). La diferencia entre el súbdito *raso* y el bufón es el derecho a romper los límites. Allí donde el resto de la corte profesa deber de sujección a unas obligaciones, el bufón sólo puede ser bufón en tanto que consienta en serlo y en tanto que convenga en transgredir esas obligaciones con fines recreativos. Esto no quita, claro, que su éxito vaya ligado invariablemente a la posibilidad de un fracaso mortal, pero lo que se es-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

pera de él es cierta desobediencia, y se le paga por su insumisión. Sin embargo, a la hora de la verdad, no deja de tratarse de un contrato entre el bufón y el señor, por lo tanto, el señor escogerá generalmente un tipo de bufón que se adecúe a lo que quiere oír. La dicha elección es reveladora, porque el bufón sicofante o adulador siempre producirá un tipo de humor de calidad inferior al del bufón indócil por completo (que se corresponde más a menudo con la figura del loco). En cierto modo, se convierte en un doble del señor al que sirve —muchos bufones llevaban el nombre de su rey, en la corte española tenemos al bufón don Juan de Austria o al negro Alfonso Carlos de Borbón—; de hecho, alguno llegó a meterse tanto en el papel como para intentar asesinar a su soberano con el objetivo de suplantarlo (sin éxito, que se sepa). No tienen por qué ser necesariamente un reverso de su señor, sino más bien un comentario, una nota al pie de quien lo mantiene. Una digestión[1]. Como curiosidad, ando leyendo *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página*, y acabo de subrayar esto:

> La nota al pie moderna es tan esencial para la vida histórica civilizada como el retrete; como éste, es un tema de mal gusto en la plática cortés y por lo general sólo llama la atención cuando se descompone. Como el retrete, la nota al pie permite a uno realizar actos desagradables en la intimidad; como sucede con aquél, el buen gusto exige que se la coloque en un lugar discreto; últimamente no se la incluye en el pie de página sino al final del libro.

Pero los "decidores" tuvieron otros muchos usos. Marcial cuenta cómo se las ingeniaba un señor para besar a su amante delante de su marido: primero besaba al enano de su séquito y luego lo ponía en brazos de la interesada para que aquél repitiese esos besos indirectos en la cara de ella. Además, no podemos olvidar que las figuras del loco por naturaleza y la del loco impostado convivieron. Ambos tenían permiso y derecho para desvariar y asegurarse de que un señor no tuviese que decirse como algunos al subir al poder: "He oído la verdad por última vez".

Porque hubo un tiempo en que el señor, o el gobernante, todavía necesitaba de la verdad, aunque no pudiera serle comunicada abiertamente y de una manera directa. Para hacerse oír, para ser tolerable, la verdad tenía que presentarse como estupi-

[1] Como en la película *Society* (1989), de Brian Yuzna.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

dez o humorada. Hubo una época en la que un consejo político podía ser un chiste de opinión. Ya no. Su condición de invisibilidad lo hacía idóneo para el puesto de espía o mensajero. Hoy el bufón sólo tendría cargo de invisibilidad y de mudez. Un rey de la actualidad no se arriesga siquiera al más burdo de los desempeños que brinda el oficio, el del *saltum, siffletum et pettum*. No digo yo que no sobren puestos de trabajo, que igual la cosa se ha puesto imposible de opulencia, pero también puede ser que sobre algo de verdad en las cortes o que estén bien abastecidos para una temporada larga. En eso no me meto, porque ya nadie entra en la corte, o no sale de ella a contarnos lo que se cuece. Tal vez la verdad ya no sea útil, o tal vez ya no nos avenimos a conjugar la noción de "verdad" con la candidez de otros siglos. ¿Quién va a permitirse alimentar a un puñado de rebeldes domésticos? Tampoco hay, ya se ve, tiresias ni brujas de corte. Nada con discurso. La letra entra mejor sin discurso que con sangre. Simplificando, se puede decir que la paulatina imposibilidad de darle un uso práctico a la verdad, junto con el cambio de gustos, puso a los bufones a divertir ya no al monarca sino a la plebe. Pero para entonces los bufones ya eran otra cosa. Y volvían a ser súbditos sujetos a responsabilidad.

Imagino que no sería del todo desatinado afirmar que cuando Swift escribe *Cuento de una barrica*, si no se inviste del papel de bufón, al menos se ve tentado de hacerlo, a juzgar por el regocijo en la denuncia a lo largo de toda su obra satírica, por cómo se refocila (tal vez no tanto como Rabelais) y contamina de su tema. Tal vez viste el disfraz del bufón para evitar que, en caso de filosofar, se le pueda afear la conducta y se le tilde de "falso filósofo", de modo que viste ya de entrada, preventivamente, el disfraz de "falso filósofo", el destructor de la solemnidad, su enemigo. El principio de la sátira implica que "realidad" o "sociedad" nunca es igual a "razonable", sino igual a "desorden". Si escribir sátira y parodia es un acto de transformismo, cuando no un deliberado y concienzudo intento de exploración de la Verdad —una Verdad en busca de la moralina, otras veces una moralina en busca de su Verdad—, el enmascaramiento del desenmascaramiento no será otra cosa que el autor intentando leerse con objetividad (algo imposible) y terminando por escribirse (algo más habitual, aunque de frutos discutibles). Soy consciente de que esto último entra en el terreno de la ocurrencia, pero es la ocurrencia que me permitió escribir *Magistral*, una novela en la que el libro no sabe que es un libro y el narrador está convencido de que habla en voz alta en todo momento, cuando en realidad está escribiendo. Luego habla-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

mos de eso. Lo digo porque a menudo nos convertimos en aquello que combatimos. El recurso estilístico de Swift, como en tantos escritores satíricos, es una mezcla de hostilidad y ufanidad que comparte espacio en la misma frase. En el narrador de Swift, el cura soterrado imita o parodia al predicador profesional que fue en la realidad oficial. Dice Hugh Kenner que la sátira no es moralista por esencia, sino que se trata, más bien, del espectáculo del ser humano soportando su propia compañía. ¿Qué hacer con el ser humano? Nada. Representarlo, dejarlo dicho, por no erradicarlo. En este sentido, el escritor se aparta a veces un poco de la especie humana para interpretar el papel de una suerte de Mefistófeles, un juez que no arbitra —un *arbiter elegantiarum* con poca fe en su eficacia—, que se limita a metabolizar los pecados del mundo. La sofisticación de la mezquindad humana nos lleva a pensar que, en el siglo XXI, Lucifer está aprendiendo de nosotros, toma nota de las sublimaciones que estamos empezando a obtener combinando los cuatro o cinco elementos originales, naturales, innatos, congénitos que teníamos de partida.

Ni intervenimos, ni mediamos, ni disentimos verdaderamente. Guardamos las formas. A lo que voy es a que, desde el lugar del súbdito, los escritores no pueden dar castigo, sino únicamente servicio. O, a lo sumo, cese de servicios. Dicho cese no redunda en una disminución en el número de libros publicados, sino todo lo contrario; coincide, paradójicamente, con la pujanza de un analfabetismo del espíritu crítico (del que yo tampoco me libro, puesto que soy hijo de mi tiempo, de mi sistema educativo y de mi radiotelevisión española). Una frase acertada de Céline, aquí: "El mundo está abarrotado de domésticos". Ya se ve que así es imposible demonizar nada ni a nadie como en los viejos tiempos. Normalmente, el logro, para alguien que escribe, es publicar, pero publicar supone a la larga, lo queramos o no, convertirse en secretario de Estado, me temo. Al fin y al cabo, la violencia del señor o del hombre de Estado es pactada, es el pago por formar parte de la ciudad, parafraseando a Valdecantos.

Ya se ve que de mis lecturas desordenadas, el mal de la clase media, he entresacado algunos melismas seguramente mal digeridos que, a falta de profundidad, tiempo y medios, he dado en instrumentalizar para componer una opinión. Luego esa opinión ha parido un carácter y unos amaneramientos que son, inevitablemente, consecuencia directa de una malinterpretación, un sistema de impertinencias que identifico ingenuamente con mi personalidad. La cobardía, la afectación, impostación

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

(canoramente hablando), voz de cabeza, voces de diablo cojuelo: el resultado es una producción que más bien tiene que ver con la delación de uno mismo a través de un personaje de prosodia estrafalaria. Una mascarada: el "yo hinchado" de Gadda ("una especie de Sofío Loren", como fue descrito alguna vez), el modesto (en la realidad) de Bufalino, el hiperfetado de Proust, el mefistofélico de Céline o Martinet. Parto de una noción errónea y frívola de "soberanía" (eso lo sé ahora, cuando ya es demasiado tarde para corregir mi personalidad, porque a estas alturas ya no soy lo que pienso, sino lo que ha sido pensado en mí como recipiente[2]); esa soberanía leída en diagonal a grandes autores conceptúa al hombre de Estado como "figura expuesta absolutamente al asesinato pero a la vez absolutamente insacrificable"[3], un cuerpo prestigiado (por sagrado) a merced de una dosis de transgresión (por la que llega a veces al extremo de pagar un salario, como decíamos). Visto así, el sacrificio, el castigo o el magnicidio podrían considerarse pura comedia. De hecho, vamos a ser sinceros, el bufón al que aludíamos antes, el que estuvo a punto de quitar de en medio a su patrón, Romanus Boilas, en el siglo XI, en realidad era un aristócrata de la corte bizantina de Constantino IX. Un bufón a ratos. Uno de mis escritores preferidos, Giorgio Manganelli, dice en su obra *Encomio del tirano* que "el bufón, el súbdito y el tirano no pueden tener autobiografía, sino únicamente jovial ceremonia de pullas". La relación entre esos niveles —el don nadie, el alguien y el todo (o el uno)— es la pura enemistad. El caso es que esa enemistad no deja de ser puro servicio mutuo.

De la supresión del cargo de bufón por parte del primer Borbón, Felipe V, con su llegada al trono de España en 1701, se desprende la idea de que un oficio semejante deja de tener sentido cuando ya no se necesitan espías (¿pero cuándo no hay necesidad de espías?), o cuando el reaccionarismo contra la verdad está más en boga (¿pero cuándo ha dejado de estar en boga la antiverdad?), o los ricos no requieren de mensajeros contrahechos para comunicarse entre ellos (¿pero en qué ucronía extravagante se va a privar un rico de enviar a un súbdito feo a que hable por boca suya?).

---

[2] Nótese que digo como "recipiente" y no como "recinto". Las personas con altura de miras se conceptúan a sí mismas como espacios, la curia pre-escoria se conceptúa como objeto, bibelot.

[3] Agamben, Giorgio: *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*, trad. de Matías Raia. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2012, p. 13.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

Imagino que estas afirmaciones delatan o anuncian dos cosas que me atañen: 1) la elección de una especie de poética de los complejos y 2) cierta voluntad, al reconocerlo, de aprender en público. Aprender a fracasar en público como algo más que un estilema. Tal vez la causa es esta injustificada intuición de que escribir es servir. Escribir una novela potente debería ser un servicio prestado a los demás, así lo ha dicho más de una vez Manuel Vilas en alguna entrevista, y así lo formulaba Julián Ríos: "Un libro de ficción, además de hacernos más libres, debería hacernos más felices". Por un lado, la literatura como entretenimiento o el entretenimiento como uno de los elementos de una literatura perversamente divulgativa con vistas a cautivar al público. Cautivarlo ¿para qué? Ya hemos dicho que hace mucho que nos quitaron de la cabeza la necia idea de que escribir pueda ser castigar.

Disentir no es castigar, pero por algo se empieza. Por mucho que la elección de la forma prefije el sentido —o esa, es una de las posturas, que a mí me agrada particularmente: la preferencia de Catulo por el epigrama (de origen bien elegíaco o bien laudatorio) traiciona una cadencia bufa; el poso de las injurias rituales de los cantos fálicos traiciona el tono hostil y ufano al que aludíamos con Swift; las anacreónticas y el ditirambo fueron, tal vez, las responsables del hedonismo patente de algunas sátiras latinas… La forma precedente no es inocua, claro—… Retomo, perdón: Por mucho que la elección de la forma prefije el sentido, el sentido (en este panorama que hemos trazado) sólo puede ser uno —porque cuando la forma y el contenido se vuelven contra el poder, también favorecen al poder, ya sea convirtiéndose en publicidad, en propaganda involuntaria, etcétera… una intuición algo paranoica y determinista, bien mirado, sustentada únicamente en el miedo—; el caso es que si la forma puede darse el lujo de ser múltiple, el contenido, en cambio, tiende a ser unitario si no quiere ser percibido como incongruente (de ahí, quizás, que una forma proverbial de la sátira sea la digresión, como en Sterne o en Diderot). La forma, creo, sí puede dar testimonio de una disidencia, a pesar de que su contenido esté laudando inadvertidamente un estado de cosas. La clase de disidencia de la que hablamos abomina de la forma convencional, pero, claro, también de cualquier otra que no sea nueva, una nueva forma; y eso debería hacer que nos planteemos si, para el autor, en última instancia, pensar en cómo abordar una nueva forma no es lo mismo que pensar en abordar una nueva obra. El autor, llegado a este punto, se pone delante la ortodoxia, la moda dominante, las tesis vivíparas normativas,

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

las hermanas inferioras de otras estéticas más *sondables*, y opta, en el mejor o peor de los casos, por la artificiosidad, la oscuridad o el hermetismo. O da en otra clase de transformismos y travestismos que conducen a la trivialización y la desacralización burlesca. En ambos casos, el resultado es una lengua artificial, vestigio del gorro de papel de aluminio.

Supongo que la pregunta que me hago es si un ignorante, o alguien que no cuenta con una biblioteca familiar de nacimiento, puede ser un disidente (entendiendo que la disidencia, en literatura, es un valor positivo). Me refiero a un ignorante medio autodidacta, porque, a los que leemos embobados, la luz que nos entra por la boca nos deslumbra. Hace unos días, el escritor Javier Moreno me dejaba tomarle prestado un razonamiento —que incluirá en una próxima obra todavía sin título— con el que aún no sé si estoy de acuerdo, pero que desde luego, intuyo, aúna mi complejo y mi fantasía de consuelo:

> El escritor de extracción social baja se desclasa a través de su escritura. De hecho, utiliza la escritura para distanciarse de sus padres, de su familia, del habla de sus paisanos. Aspira a escribir en una lengua libre de interferencias, distinta a la lengua materna, contaminada por la ausencia de forma y el error. Pero, sin saberlo, el escritor arrastra ese error consigo. Ese error amenaza cada página, cada línea, cada verso que escribe. Ese error le delata, lo expone al dedo acusador de la norma. El escritor de extracción social baja ha intentado imitar el habla elevada de la alta cultura y sin embargo prorrumpe en un gallo que parece condenarlo a la eterna adolescencia del idioma. Los brotes bordes de la lengua asoman al menor descuido, regresándolo a su condición de pobre Cenicienta. Sin embargo, el escritor se aferra a su error y persiste en él. Acompaña las risas con la suya propia. Algunos empiezan a saludar sus desvíos. Tienen gracia, dicen unos. Son originales, dicen otros. Hay, incluso, quien los imita. Un día, de manera inesperada, sus yerros se convierten en norma.

En un artículo publicado en *ABC Cultural* el 21 de octubre de 2000 titulado «Tópicos y originalidad», el escritor mallorquín Luis Magrinyà se detiene a describir el funcionamiento y prestaciones de un original, esa figurita de acción articulada. Dice:

> Pero hay otro valor digno de mención, algo que no dudaría en llamar esnobismo disciplinario, y que consiste llanamente en la voluntad de no decir, de no hacer, lo que los demás. Esto quizás sea arrogancia, y

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

> seguramente un pecado: aceptémoslo. Pero se trata, en todo caso, de un pecado distintivo; y, además, nuevamente exige tantas fatigas que es como si llevara en sí su redención. No debe confundirse, pues, con una actitud de autoafirmación: después de las tortuosas exploraciones que he mencionado, todas ellas a costa de su propio descrédito, lo que queda del yo de un original no da para alharacas ni promociones, y el personaje que de ahí resulta es tan escrupuloso como acomplejado. Su voluntad de distinguirse no es voluntad de afirmarse, sino de negar en él lo que pertenece a los demás: de negar la autoridad de éstos, sus presiones y sus principios no disciplinados por la crítica […].

A pesar de la afirmación de Philippe Lejeune, según la cual un primer libro no puede ser autobiográfico, yo diría que mi primer librito, un texto de 50 páginas centrado en Thomas Pynchon, consistía en una fe de lecturas velada y en el reconocimiento de mi incapacidad de penetrar en lo leído; en el segundo, *Menos joven*, la tesis podría ser el temor de verme obligado a devolver lo recibido de los padres culturales; y la última, *Magistral* (publicada en 2016) se leía como una sátira o una diatriba contra la novela amable, con postura personal caricaturizada, absolutamente hostil al diálogo. Visto ahora, diría que *Menos joven* es un libro de súbditos para súbditos y *Magistral* es un libro soberanista para súbditos dedicado a desmigar los defectos de *Menos joven*. Una poética fundamentada en los complejos, en el tema de la impotencia como tema potente, preocupado por la inexactitud de la profecía de Lautréamont, "la poésie sera faite par tous", que se me tuerce en la boca mientras la repito. Continúa Magrinyà:

> ¿Y qué hay de que "no es posible decir ni hacer nada nuevo"? Esta idea, que parece ciertamente pensada con el único propósito de desmoralizar a los originales, tiene la ventaja de proporcionar a sus defensores una inmejorable excusa para no trabajar. El caso, sin embargo, es que esta forma de no trabajar no conduce […] a una suerte de sabia inactividad o indolencia […]. La repetición [de este lema] adquiere así un carácter sagrado, ritual: es como la enésima puesta en escena de una revelación; y el artista se convierte en sacerdote o mago.

Remedando la voz de *Magistral*, diré que tampoco es que haya que ser (serse) siempre un purasangre, ni un purapocasangre, pero el escritor que piense que no se puede hacer nada nuevo, que no nos haga leer nada suyo. El lector que crea que

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

no se puede hacer nada nuevo, que no se esfuerce en recopilar material para defender su postura, que en su casa su palabra va a misa y a nadie molesta. Quien afirma que no hay dios que escriba nada bueno en España es porque no tiene talento siquiera para imaginar lo que haría su vecino con la mitad del talento suyo. No se encripta, por tanto, a lo tonto, se encripta para que sólo se enuncie o se invoque cierto fragmento de sentido bajo unas condiciones muy concretas**:** la mínima aptitud para el desciframiento, la solvencia ante un percance artificial, una pequeña circunstancia adversa de índole gramatical o sintáctica, generalmente; eso y la capacidad de absorción (gratitud o no mediante).

El coste de la oración está en relación proporcional con la dificultad de la interpretación, pero el abaratamiento de la oración, ¿no es paternalista, desdeñoso para con el lector?, ¿quién soy yo para desmigarle al lector lo que él, para entendernos, ya sabrá cómo… *migar*?

Lope de Vega es de la idea de que "la poesía habría de costar grande trabajo al que la escribiese, y poco al que la leyese". Escarnece a los valedores incorregibles "de las cosas escuras, y ambiguas, y de cuanto se deben huir"[4], pero, ¿investigar el desvío no tendría que ser el afán primero, la misión del poeta que ha abandonado su condición de célula durmiente?

Se ha eternizado una especialización de la crítica y de una facción literaria en emitir veredicto sobre la prosa sonajero o el peer en botija para que retumbe, según el dicho. Porque, sí, Lope afirma que hay que mirar en qué casos "no es viciosa la oscuridad", pero ¿cuándo no es viciosa la oscuridad? El convencimiento impúdico del principio de inteligibilidad, de que todo tiene un nombre, nos empuja a buscar denominaciones; como mucho, si dejamos de hacernos ilusiones y resolvemos que no vamos a descubrir el nombre *real* de un objeto, nos consolamos buscando un nombre artificial humano. Pero ¿y si la cosa —el *ello*, digo— no tiene nombre y el poco que tiene lo pierde cuanto más imbuidos estemos de la superstición de que, si no logramos nombrarla, al menos sabremos reconocerla cuando la *veamos*? Porque ¿de dónde sale esta asunción de Nuestro Deber Gratuito que confundimos con un oficio, una dedicación absoluta a lo irrepresentable? ¿Quién nos da petulancia de combate cuando es fácil sospechar que las nociones de misión o vocación son el nido natural de lo superferolítico? O dicho de manera menos superferolítica: el nido natural de lo

[4] «Carta que se escribió echadiza a don Luis de Góngora».

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

cursi. Sin embargo, convendremos en que un *llamado* no es lo mismo que un *elegido*, igual que no es lo mismo un iluminado que un deslumbrado. Habría que dirimir si un médium es un cursi.

Ante el poema fallido, Antonin Artaud pregunta a Jacques Rivière en una correspondencia iniciada en mayo de 1923, tras el rechazo de sus primeras composiciones por parte del director de la *Nouvelle Revue Française:*

> ¿Cree usted que puede encontrarse menos autenticidad literaria y poder de acción en un poema defectuoso pero salpicado de bellezas sólidas que en un poema perfecto pero sin particular resonancia interior? […] Es todo mi pensamiento lo que está en juego. Se trata para mí, ni más ni menos, de saber si tengo el derecho de continuar pensando, en verso o en prosa.

Y Rivière le habla de concentrarse, trabajar, pulir; le recuerda los estándares de calidad de la revista —armoniosidad, coherencia— allí donde Artaud habla de no-consecución, no-cristalización del poema, de extenuación del espíritu, de derecho (precisamente) a perseverar. La palabra *derecho* no es fortuita, ya se va viendo. Cabe señalar que se trata del mismo Artaud que se despide en una carta a Génica Athanasiou así:

> Ruega por mi espontaneidad.

A este respecto, otra cita, al vuelo:

> Otra característica de los entornos totalitarios es la manipulación mística o la espontaneidad planificada.

En realidad la extracto de un artículo psiquiátrico del profesor Robert J. Lifton[5], donde se enumeran las claves de un culto o secta, que son: líder carismático autoimpuesto; control de la comunicación; aislamiento del grupo; supresión de la autonomía; exhortación a las dinámicas de grupo; persuasión, presión psicológica; ayunos, cánticos y reducción del tiempo de sueño; manipulación mística; exigencia de pureza y culto de la confesión (concretamente dice: "La confesión continuada, especial-

[5] Lifton, Robert J.: «Cult Formation», *The Harvard Mental Health Letter*, VII, 8 (febrero 1981).

mente en reuniones obligatorias, a menudo delata una arrogancia en nombre de la humildad"); sustitución de símbolos; ciencia sagrada; carga de nuevo vocabulario ("literalismo y cierta tendencia a deificar palabras o imágenes") y prohibición de la duda. Recuerda un poco al parnaso, ¿verdad?

Tampoco el concepto de confesión es casual aquí, subraya que seguimos en el ámbito del sector servicios. En los últimos tiempos, a la acusación de oscuridad y complicación (*¡oiga, esta lengua es más grande que la boca!*) se ha venido a sumar cierto rechazo hacia lo autobiográfico (*¡oiga, esta boca es más importante que la lengua!*). ¿Qué forma emplear, entonces (como si nos preocupara ese *entonces*, como si buscásemos agradar, cuando nada más lejos de la realidad [que no es más que una ficción que perdura más tiempo en el tiempo], y de ahí uno de los puntos de mi pendencia contra la novela amable)? Mi propuesta autobiográfica a lo largo de los libros que he publicado hasta la fecha (incluso en el último, que es una traducción del catalán en edición bilingüe de la obra de otro autor)[6] ha sido la confesión mediante la afectación, porque así fundo mi honestidad en la imposibilidad de abandonar mi cobardía ante la exposición. Oscuridad viciosa, sí. La contención ¿qué produce?: produce nada. Al eliminar cortapisas, correcciones, protocolos, cortesías, se abre la posibilidad de decir lo que pienso, lo que no pienso, lo que pensaba y lo que me figuro que pensaré en un futuro, todo en una sola voz. Se trata de ver qué pasa cuando se les calienta la boca a los personajes. Ésa es la premisa. Explorar cuál es verdadera y mentirosamente mi postura. Hablo de traducción para quien lo quiera leer así, y hablo del estado de la cuestión en la literatura española para quien así quiera leerlo. Y, si le hacemos examen de solemnidad y de asertividad, de ambos temas sabe más mi narrador que yo y tiene las cosas más claras mi narrador que yo, y por eso mismo se equivoca mil veces más que yo, que en una declaración a título personal tengo las manos atadas porque hablar demasiado puede estropear la novela entera. El único gesto posmoderno, inevitable —imagino— que hago conscientemente es el de entregar la obra como algo que los críticos y los lectores deben explicarme a mí. Una vez he escrito lo que quería, me siento a averiguar qué quería escribir y cómo, o por qué he escrito eso usando determinada forma. Construir una voz de prejuicios. Lo más honesto (y divertido) es dar voz a varias creencias no simultáneas y con eso construir un discurso

[6] Pujol Cruells, Adrià/ Martín Giráldez, Rubén: *El fill del corrector* | *Arre, arre, corrector*. Barcelona: Hurtado & Ortega Editores, 2018.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

mental. La honestidad no tiene por qué ser el objetivo, eso aún no lo he resuelto. Creo que afirmar esto sería revelar que tiene uno una idea muy elevada de sí mismo. No es que sea intrínsecamente malo plantearse la vida o la obra como un camino de perfección, pero convendremos en que hay riesgos de caer en lo ridículo.

Como si se tratase de un retrato de los procesos mentales de la autobiografía involuntaria delatada por la forma escogida, *Magistral* dejaba caer una frase clave, creo: "Al recto cumplimiento de las normas dedico una de mis últimas noches lúcidas". Esa novela es un monólogo pronunciado por un narrador encerrado en lo que llama "la Boca Norteamericana", en una atmósfera a medio camino entre *Cárcel de amor* y una noción bufa de la *noche oscura del alma.* No sabemos si la voz que narra está del lado de la policía de la claridad o de otra policía, pero lo que es seguro es que afirma que el castellano peninsular ha quedado inservible de resultas de la mala praxis de nuestros poetas y propone abandonarlo y *asaltar* otras lenguas. Suena así:

> Y a eso he venido, a decir lo bueno que soy. Al recto cumplimiento de las normas dedico una de mis últimas noches lúcidas (¿desmerece en algo la valía de un hombre y de un rey de los hombres el hecho de que desee dedicar sus últimos pensamientos a las leyes que elaboraron y obedecieron sus compatriotas en lugar de a otros asuntos que considera menores?); les dedico todo lo que se ha ido aplazando en mi cabeza hasta hoy, en formato grave: en un formato —de ahí la dilación— absolutamente contrario a la dicción, o contrario a dejar aparecer la dicción, puesto que hoy me encuentro encerrado en una Boca Norteamericana de la que pretendía llevarme la lengua. ¿Ahora te ríes? Hace un momento no te parecía tan mala idea abandonar la lingua nostra y sumabas tus palmadas a las de la Obediencia.[7]

En realidad, el castellano que el narrador de la novela tiene tan a gala emplear y que pretende hacernos tragar como algo nuevo —aunque no se trata de la *lengua meta*, digamos, sino de una lengua de paso, porque lo que se pretende es dejar de hablar castellano, abjurar, y apoderarse por la fuerza de otro idioma— no es muy distinto de lo que hacían los escritores macarrónicos del siglo XV, ese "latín de cocina" que nos vendría al

[7] Martín Giráldez, Rubén: *Magistral.* Zaragoza: Jekyll & Jill Editores, 2016, p. 12.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

pelo para entroncar con una de las etimologías de "sátira", la culinaria, la que viene de "satura". Pero eso no sería justo. El profesor Torres-Alcalá lo resume así:

> para que un latín sea macarrónico, tiene que ajustarse a las siguientes convenciones: tiene que ser un híbrido lingüístico, tiene que basarse en errores morfológicos, léxicos, semánticos y/o sintácticos consistentes, y, primordialmente, debe ser voluntario. Una cuarta cualidad es que el latín macarrónico debe ejercer una función paródica.[8]

En el caso que nos ocupa, la hibridación se produce entre el castellano y cualquier lengua que se le acerque, con especial atención a los arcaísmos deformados o reformados y al *hápax legomenon*. No hablo de neologismos, sino de *nonce words*, ocasionalismos, términos inventados para un solo uso, quizás, para una circunstancia específica y momentánea. Scarron, en su *Virgilio travestido,* usa con carácter extraordinario términos que no eran extraordinarios en el momento en que fueron escritos. Hay ahí una parodia lingüística que apunta al engolamiento del uso de arcaísmos por imitación y embellecimiento. Él opta por convertirlo en pastiche.

Como Felipe V, al suprimir el oficio del bufón, del enano y del loco (pero no del negro) junto con otros agelastas como Inocencio III y sus vetos a la Fiesta de los Locos, obligaron a que las puntadas volviesen a darse con hilo, nos toca ahora enfrentarnos a la falacia de lo natural versus lo impostado para alumbrar un nuevo código (o para la adecuada manipulación mental del lector, ¿por qué ocultarlo?) y soportar el desdén hacia los novatores: el peligro de ser catalogado como autor experimental, *creador de artefactos literarios*, complicado, efectista, de culto, prohibitivo: no amable, en definitiva. Ingrato.

Estos días reviso un artículo del novelista norteamericano Ben Marcus que aparecerá en un libro para la editorial Jekyll & Jill en noviembre. Es una respuesta a un artículo de Franzen titulado «Mr. Difficult», aparecido en 2005, donde se arremete contra William Gaddis y la literatura elitista o experimental. Dice Marcus ahí:

> Los verdaderos elitistas del mundo literario son aquellos a quienes irrita la ambición literaria de cualquier tipo, los que han deformado el

[8] Torres-Alcalá, Antonio: *Verbi Gratia: Los escritores macarrónicos de España.* Madrid: Porrúa, 1984, p. 33.

> mismísimo significado de la palabra "ambición" de tal manera que ahora se percibe como un acto de desdén, una hostilidad hacia el pobre lector común, al que jamás deberíamos pedirle nada que pueda llevarlo a tensar un músculo.

Cada época tiene su Míster Difficult, recordemos que a Cicerón lo llamaban "ferreus poeta". En *La Filomena*, Lope hace también alusión a esta postura con ironía: "La dureza es imposible que no ofenda la poesía, pues no deleita, habiéndose hecho para escribir deleitando". Se le puede reprochar al narrador de *Magistral* que una literatura como la que propone se dirige a un público mucho más reducido, pero seguramente nos respondería que el derrotismo de partida es el gran mal: que son las obras ambiciosas las que han de saber llegar a un público mayoritario, las que deberían estar escritas con esa voluntad, aunque sea quimérica. Asistimos no a la muerte de la literatura sino a la muerte del lector. A un lector a quien hasta la crítica positiva concede de antemano que una buena obra no es "para todos los paladares", o pese a ser —a su juicio— genial, se trata de una genialidad que sólo el crítico abajo firmante sabe apreciar. Pero a lo mejor ha terminado ya la década oscura del antiintelectualismo y del miedo a no seducir si se nos mueve la máscara de cafres, a lo mejor la exigencia es divertida, alentadora y buena para todos los públicos y tonificadora. *Magistral* sería, en este sentido, una novela contra el elitismo.

Esta pretensión de acabar con el idioma dirigiéndose a sus futuros no lectores tampoco es muy distinta de la exhortación a dejar de escribir y alejarse de "la musaica pestilencia" que hace Pacheco en su *Sátira contra la mala poesía*. Si la sátira menipea es la contrapartida en prosa de la sátira de Juvenal, *Magistral* podría conceptuarse como respuesta prosificada a la *Carajicomedia* (que toma, a su vez, de plantilla el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena) o a la obra de Pacheco. Para mí se reduce más bien al viejo tema del *fablar oscuro* versus *fablar complido* y a la tradición de la poesía burlesca, con la particularidad de ocuparse no de un enemigo sino de dos: el resto de escritores que no son yo (siendo "yo" el nombre y el apellido del narrador Rubén Martín Giráldez) y los lectores de mi libro (siendo "mi libro" el libro del narrador, se entiende). O quizás tres enemigos: los escritores, los lectores a favor de *Magistral* y los lectores en contra de *Magistral*, todos igual de despreciables a ojos del narrador. El servicio se traslada ladinamente a partir de aquí, como se ve, al

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

lector, a quien se identifica en varios momentos como "probador de venenos". *Magistral* sólo respeta a quien no lo lee.

Poca piedad para el lector enemigo. Y es que, a fin de cuentas, existió también la figura del *bitter fool,* el loco furioso o loco de las furias. Fue Horacio quien puso coto a la *acerbitas,* al hacer sangre con risas, digamos, aunque de boquilla, porque para justificar la agresividad de sus versos se vale del *facit indignatio versam,* alejándose así del *ridiculum liberale,* pero introduciendo los conceptos de *mordax* y *acri.* Un decoro falaz, a caballo entre un pretendido discurso serio de *sermo humilis* y el *ridiculum illiberale* de Lucilio.

Supongo que *Magistral* no olvida la indocilidad contractual, vestigio de la relación contractual de amo y siervo, a la que está sujeta y busca el lenguaje de lo que no puede ser dicho, aunando la afirmación de Wittgenstein: "Sólo los hechos pueden expresar un sentido, una clase de sustantivos no", con aquella conspicua receta del marqués de Sade: "Para sumar incesto, adulterio, sodomía y sacrilegio viole a la hija casada con una hostia consagrada". Se intenta no sólo enfurecer y confurecer al lector, moverlo a indignación, sino también moverlo a repulsión contra el narrador mismo. Todo lo contrario a una captación de benevolencia, *Magistral* parece que quiera volverse indeseable a los oídos que proporcionan la única razón de ser del discurso. Donald Barthelme, en su artículo «Not Knowing», plantea en tres puntos la problemática del escritor en 1987: "1) el proyecto de devolver la frescura a una lengua demasiado manoseada, 2) la contaminación social y política de la lengua a causa de los usos manipuladores; 3) la presión que la cultura contemporánea ejerce sobre el propio idioma y que resulta en un doble empobrecimiento: se hurta al lector la complejidad y luego se le hurta al autor el lector".

En busca de un planteamiento infructuosa y desesperadamente original, *Magistral* trataba de imponer un SÍ a tres preguntas: ¿puede un discurso ser una novela?, ¿puede la recomendación de un libro ser una novela?, ¿puede una poética ser una novela? ¿Puede hacerlo sin caer en la fantasía moral? Bueno, van cuatro, pero ya me entienden.

Y, más desesperadamente aún, busca la originalidad de la forma (téngase en cuenta que no tenía presente el macarrónico (aunque usaba la palabra *macarroneo* hacia el final, curiosamente), así que relacionaba mi tentativa con la creación de palabras híbridas a lo Julián Ríos). La gramática y la sintaxis como espectáculo. Sencillamente, porque la sintaxis está bien para manipular la mente del lector. Una manipulación capilar, si se quiere,

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

una modificación de la conducta del lector por medio de una discontinuidad, casi una regeneración enzimática, control mental, lavado de cerebro durante lo que dura un libro. Sin embargo, convendremos en que, con ciertas obras, es esperable una respuesta de rechazo y hasta una llamada a las armas, o una llamada a soltar las armas, a dar la espalda y correr hacia otra guerra donde se planteen únicamente dudas que sepamos resolver sin salir de lo familiar, a desear que se nos planteen dudas sólo en un idioma que conozcamos bien; más aún: en un idioma y en un registro que no nos pille por sorpresa, y según un protocolo organizado, previsto, para el que tengamos a punto el consabido protocolo de respuesta, nuestros ritualillos ya aprendidos, tranquilizadores. Como si una lectura de ficción consistiese en una serie de pasos ensayados, una coreografía, un sistema de signos pactado y con el resultado ya decidido de antemano.

Simplificando: la única cura para los efectos de esta narrativa es la desprogramación. Si en el Siglo de Oro se afeaba con el epíteto de "poetas mecánicos" la conducta de quienes caían en los automatismos a la hora de contar, hoy el precio de burlar el automatismo genera la incomprensión y el rechazo primeros del lector de la conveniencia, del probador de venenos. Ferlosio habla, a tal efecto, de "derecho narrativo"[9], las convenciones previas del lector prefiguradas en un

> esquema primario positivo, respecto del cual resaltan como "rectificaciones" —o bien son rechazados como fraude e inconsecuencia— los eventuales cambios de enfoque a que la comprensión de determinadas obras nos obliga.

Por supuesto, eso no quiere decir que suspendamos nuestra capacidad crítica, ni mucho menos ante una obra formalmente ambiciosa, porque es posible que bajo la forma no se esconda nada más que ambición; pero deberíamos usarla para interrogarnos sobre por qué no nos está gustando un libro, y si la respuesta es porque no respeta las fórmulas ni la estructura que preveíamos, hemos de ponernos en cuarentena a nosotros mismos y no al libro antes de dar la voz de alarma contra la *pirotecnia verbal*, auténtica bestia negra de un sector de la crítica y del público español. Y tampoco es que todo tenga que ser

[9] Sánchez Ferlosio, Rafael: *Altos estudios eclesiásticos*. Barcelona: Debate, 2015, vol. I, «Las semanas del jardín», p. 43.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

barroquismo, la frialdad quirúrgica de Valéry o Beckett está muy bien, pero la desnudez también es una afectación. La literatura es una afectación de la verdad.

Entre los probadores de venenos está mal vista la parafernalia extremada y la denostadísima artificiosidad, el pinball de fantasía y facundia que, "deseando nacer, busca su ritmo y su forma retórica", para decirlo con William H. Gass. Para ellos el sonido, habrá que creer, no tiene nada que ver con el sentido, por mucho que sea uno de los cinco magníficos. La verdad que enunciaba el decidor o el bufón no era menos importante que cómo la decía, qué gestos o cabriolas empleaba o la indumentaria con la que se presentaba ante el público (los habituales ropajes multicolores, el capirote y el cetro, parodia del cetro real).

En resumidas cuentas, ya sabemos que una nueva novela crea un gusto nuevo y un lector nuevo. Para bien o para mal[10]. A lo mejor nuestra petulancia de poetas súbditos radica en la manipulación y el culto a la personalidad, porque todavía creemos ser personas, ése es el último escollo (al fin y al cabo, Jean-Pierre Brisset demostró que los primeros seres en hablar francés fueron las ranas). Cómo puede interesarle la literatura a una raza de probadores de venenos, coperos, escanciadores, escandidores, chambelanes, porteros reales, ayudas de cámara y demás ralea y abominar simultáneamente del término *parafernalia*, a mí se me escapa. La novela no puede ser amable, ha de aspirar a enterrar el hacha de guerra y encontrarse mientras escarba en el hoyo el cadáver del enemigo, aun a riesgo de acabar implorando, con Restif de la Bretonne, que siempre se consideró un hombre-libro:

> Soy un libro viviente, ¡oh, lector! ¡Leedme! Sufrid mi excesiva extensión, mis momentos de calma o de tempestad y también mis irregularidades!

[10] Wordsworth: "Every author, as far as he is great and at the same time original, has had the task of creating the taste by which he is to be enjoyed: so it has been, so it will continue to be".

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 495-513

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio: *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*, trad. de Matías Raia. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2012.

Derrida, Jacques: *La bestia y el soberano*, trad. de Cristina de Peretti y Delmiro Rocha. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Gombrowicz, Witold: *Bacacay. Cuentos completos.* Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2016.

Grafton, David: *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página*, trad. de Carlos Zadunaisky. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Johnson, Lemuel: *The Devil, the Gargoyle, and the Nuffoon. The Negro as Metaphor in Western Literature.* Port Washington: Kennikat Press, 1971.

Kenner, Hugh: «Wyndham Lewis: The Satirist as Barbarian», *The Yearbook of English Studies,* vol. 14: *Satire Special Number. Essays in Memory of Robert C. Elliott 1914-1981*, 1984, pp. 264-275.

Leclerc, Jean: «Scarron et la réécriture de Virgile, ou les relais d'une narration burlesque», *Réécritures,* 74 (enero 2011), pp. 107-124.

Lifton, Robert J.: «Cult Formation», *The Harvard Mental Health Letter,* VII, 8 (febrero 1981).

Manganelli, Giorgio: *Encomio del tirano*, trad. de Carlos Gumpert. Madrid: Siruela, 1990.

Martín Giráldez, Rubén: *Magistral.* Zaragoza: Jekyll & Jill Editores, 2016.

Moreno Villa, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700.* Sevilla: Editorial Doble J., 2008.

Pujol Cruells, Adrià/ Martín Giráldez, Rubén: *El fill del corrector | Arre, arre, corrector.* Barcelona: Hurtado & Ortega Editores, 2018.

Sánchez Ferlosio, Rafael: *Altos estudios eclesiásticos.* Barcelona: Debate, 2015, vol. I.

Southworth, John: *Fools and Jesters at the English Court.* Stroud: Sutton Publishing, 1998.

Steele, Peter: *Jonathan Swift: Preacher and Jester.* Oxford: Oxford University Press, 1979.

Torres-Alcalá, Antonio: *Verbi Gratia: Los escritores macarrónicos de España.* Madrid: Porrúa, 1984.

Valdecantos, Antonio: *Teoría del súbdito.* Barcelona: Herder, 2016.

Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Acta de la Asamblea General Ordinaria

Basilea, 1 de diciembre de 2017 (17: 52-19: 30)

El presidente, Antonio Sánchez Jiménez, da la bienvenida a los socios presentes y comunica a la Asamblea las ausencias justificadas de María Luisa Artero, Hugo Bizzarri, Yvette Bürki, Mónica Castillo Lluch, Viorica Codita, Gabriela Cordone, Carlota de Benito Moreno, Mariela de la Torre, Johannes Kabatek, Julio Peñate, Juan Pedro Sánchez Méndez, Gustav Siebenmann y Bénédicte Vauthier.

1. Aprobación del Orden del día

La Asamblea General Ordinaria (AGO) aprueba el Orden del día por unanimidad.

2. Aprobación del Acta de la Asamblea General de 2016

La Asamblea General Ordinaria aprueba el Acta de la Asamblea General celebrada en 2016.

3. Informe del Presidente

Tras unas palabras de agradecimiento, informa que la Junta ha continuado sus funciones también en 2017.

Cambios en las universidades

Recuerda que el 28 noviembre Carlos Alvar recibía el premio Julián Marías 2017 por su carrera científica.

Por otra parte, Jens Anderman deja la Universidad de Zúrich por NYU.

El último cambio es la jubilación de Beatrice Schmid. El profesor Harm Den Boer toma la palabra y destaca la importancia de la presencia de la profesora en el seminario y destaca su trayectoria. Resalta que en 2015 fue nombrada miembro correspondiente de la Real Academia Española y es todo un ejemplo de trayectoria académica, no solo en el terreno del español sino también de las lenguas eslavas. Agradece todo el apoyo recibido por ella, catedrática desde 1999, y desea expresar su agradecimiento y admiración.

Cambios en la SSEH

El único cambio que se produce en la SSEH tiene que ver con los controladores de cuentas: Gabriela Cordone deja el puesto. La profesora Rita Catrina Imboden se ofrece voluntaria a ocupar su puesto.

Actividades patrocinadas por la SSEH

Cuatro han sido este año las actividades patrocinadas por la SSEH:

1. *Métrica, ritmo acentual y autoría en la poesía española del Siglo de Oro* (Neuchâtel, 14-15 de junio).

2. *Reescribiendo la historia de la lengua a partir de la edición de documentos* (CHARTA), Lausana, 14-16 de junio).

3. *Lo que vemos, lo que nos mira. Culturas y prácticas visuales en España y Latinoamérica (siglos XVI-XXI)* (Berna, 27-28 de octubre.

4. *Jornadas hispánicas 2017: Crimen y justicia (poética) en las literaturas hispánicas* (Basilea, 1-2 de diciembre).

Además de las actividades antes mencionadas, se ha seguido financiando a *Hispánica Helvetica* y el *Boletín Hispánico Helvético*.

Recordamos la fecha de solicitudes para actividades financiadas que se celebren en 2019: en marzo de un año antes (mejor finales de febrero, antes del 28 a ser posible). En la página de la Academia están los formularios. Se enviará un recordatorio cuando se aproxime la fecha, porque el plazo es muy corto desde que sale la convocatoria.

Se anuncia además la iniciativa que surgió en un coloquio en Ginebra, junto con Abraham Madroñal. Se ha creado una Sociedad Suiza de amigos de Borges, a la que invitan a sumarse tanto la profesora Rita Catrina Imboden como Abraham Madroñal, Adriana López Labourdette y Antonio Sánchez Jiménez. Han creado una web que estará activa en breve (http://www.rose.uzh.ch/doktorat/romanistik/borges/). La sociedad se compromete a organizar un congreso cada tres años sobre la figura de Borges. La idea es crear un foro que una a todo el hispanismo suizo. Ahora piensan centrarse más en Borges, su figura y su obra.

Una de las ideas que han ido siguiendo es coordinar todos los esfuerzos con el resto de grupos, incluido las embajadas, para formar una red de hispanistas. El profesor Kabatek tiene un grupo de trabajo que se va a encargar de dar visibilidad a esto y encauzar la dirección a seguir. Además él es el representante de este grupo. Ya hay un grupo de internet y la Embajada de España es también parte de este grupo. Participan también todas las escuelas de secundaria y las embajadas hispanoamericanas. La lista de difusión de correo funciona como medio de difusión.

Respecto al problema constante con la web: se propuso albergar la web en la de la universidad de Berna. Dolores Phillipps-López recuerda que no podemos desprendernos de la plataforma web que nos proporciona la ASSH, aunque sea con un link. Yvette Sánchez comenta que hay reuniones anuales sobre la web y su funcionamiento. Antonio Sánchez comenta que es para secciones específicas.

Otros hechos de importancia

Los días 15 y 16 de mayo de 2017 se celebró en Roma un congreso-homenaje a Giuseppe Bellini, miembro honorario.

Noticias relativas a la Academia de Ciencias Humanas y Sociales

La Academia ha tenido su reunión anual los días 19 y 20 de mayo en Berna (*Innovations dans le domaine des sciences humaines et sociales*).

4. Informe del Tesorero (ejercicio de 2016)

En ausencia de la tesorera, toma la palabra en su lugar A. Sánchez:

Socios:

Continúa la tendencia a la baja del número de socios de los últimos años. A finales de 2015, la SSEH contaba con 190 socios activos, mientras que a finales de 2016 eran 184. Se dieron de alta 9 socios; se dieron de baja 5; y se dio de baja a 12 socios más 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 2015, y los gastos desembolsados en 2016 por los números 26 y 27), con las Jornadas Hispánicas de 2015, con los coloquios «Plaire et instruire», «Morphispam», «Transcultural Urban Spaces», «Mundo Animal», «Vasari» y «Iberian Heterodoxies» y con la ayuda a la colección Hispánica Helvética relativa a 2015. La transferencia (y consecuente salida) por error de la Academia de una subvención no debida a la SSEH figura en el balance como "Julio Peñate (error)".

Entre los gastos sin contribución de la Academia, figura la subvención a *Hispánica Helvética* y la contribución extraordinaria para las Jornadas Hispánicas de 2015, además de los habituales gastos de la Junta Directiva, el premio a los mejores trabajos entregados durante las JJHH, las subvenciones a tres gurpos de teatro y las comisiones de la cuenta postal.

En el capítulo de ingresos, figuran las cuotas de los socios y los intereses bancarios. En el año 2016 se cerró la cuenta de ahorro del Crédit Suisse, que suponía una serie de problemas de orden administrativo, por lo que todo el dinero de dicha cuenta se trasladó a la cuenta postal.

En 2016 hubo un déficit de 4.059,15 francos. El capital de la SSEH a finales de 2016 ascendía a 30.681,82 francos. Quiero agradecer el trabajo de las controladoras de cuentas, a saber, las profesoras Yvette Sánchez y Gabriela Cordone, así como al anterior tesorero, Ángel Berenguer.

Se aprueba por unanimidad

5. Informe de *Hispánica Helvética* (*HH*)

La profesora Victoria Beguelin Argimón lee el informe correspondiente a *Hispánica Helvética* (*HH*), del que se destaca su última publicación: *El libro sefardí* La güerta de oro *de David M. Atías (Liorna, 1778). Edición y estudio lingüístico del verbo*, de Ángel Berenguer Amador. Cuando salga el volumen se transmitirá la noticia por correo.

Queda abierta la candidatura para el 2018. Ha habido una propuesta, pero aún están abiertos a recibir otras.

Por otro lado, la Academia pide de manera insistente que se digitalicen los trabajos que financia. Ya se han dado los primeros pasos para digitalizar la colección. E-periodica es una opción, un repositorio con una carencia de dos años. Se enviará un documento a los autores para que den el visto bueno para digitalizar los trabajos.

Destaca que hay una web específica de *HH* desde donde se gestiona todo.

6. Informe del *Boletín Hispanico Helvético* (*BHH*)

El profesor Marco Kunz toma la palabra. El último número del *BHH* incluye un *dossier* sobre las últimas jornadas celebradas en Ginebra más cuatro artículos sobre literatura.

Las ganadoras del premio no han mandado el artículo al *BHH*, por lo que no aparecen.

En cuanto a contenido, el *BHH* sigue bastante bien. Llama a todos los socios a proponer artículos para el mismo y anima a proponer, de forma espontánea, nuevos *dossiers* temáticos.

Continúa agadeciendo al equipo que colabora en el *BHH* con muchísima eficacia. En especial, agradece a Valeria Wagner, que lleva muchísimos años en el consejo de redacción por traducir los resúmenes. Antes de su marcha, propuso a tres jóvenes hispanistas para cubrir el hueco que deja.

Se propone ampliar el consejo de redacción, sobre todo con el trabajo que viene: el acceso libre a internet (tenemos hasta 2020 para incorporarnos). Actualmente la web ASSH presenta problemas. Bénédicte Vauthier propuso el portal web de Berna, pero hay varios inconvenientes, el principal la financiación. Quedaron en enviar un presupuesto y hablar con la ASSH por posibles vías de financiación. Hasta el momento, no hay noticias en ningún sentido. La estimación del costo ronda los 6000 CHF. Nosotros no podemos pagar esa cantidad si no puede pagarlo la ASSH.

Una vez que tengamos una solución, serán necesarios varios cambios que se discutirán en su debido momento (contrato a los autores, por ejemplo). Además, habrá más trabajo de correspondencia, por lo que será bueno contar con más personas. Hay otras opciones, pero en este momento se están estudiando y no podemos avanzar nada más concreto.

Adrián Sáez pregunta si no sería mejor buscar otra plataforma que no nos haga depender de otras superiores. Recalca que lo importante de una revista es su visibilidad. Antonio Sánchez recuerda que hay otras opciones, pero estamos esperando la respuesta de la Academia.

La profesora Itzíar López Guil plantea lo mismo que Adrián Sáez. La profesora Yvette Sánchez dice que es muy fácil y mucho más barato. El profesor Marco Kunz responde que el problema es la dependencia de otros sitios. La idea de nuestra web propia es lo más fácil, barato y lo controlamos nosotros.

La profesora Victoria Beguelin recuerda que la academia financia todo lo que es digitalización (eso sí lo pagan). Si es otra web ya habría que preguntarlo.

La profesora Adriana Labourdette llama la atención sobre la importancia de la cuestión de indexar los artículos, vital hoy para las búsquedas y para la gente que publica.

Antonio Sánchez afirma que es mucho más fácil indexar una revista electrónica.

La profesora Itzíar López Guil habla sobre la experiencia de la profesora Bénédicte Vauthier quien ha pasado mucho trabajo con esa web. Su experiencia es que es muy complicada de manejar.

Por último, Antonio Sánchez destaca que la propuesta de Marco de ampliar el comité es importante.

7. Informe de la Secretaría

Elena Padrón Castilla toma la palabra e informa de que las tareas durante el 2017 han sido las siguientes:

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.), 72 hasta la fecha.

4) Preparación de los sobres (22) con la convocatoria a la presente asamblea y el material para las Jornadas.

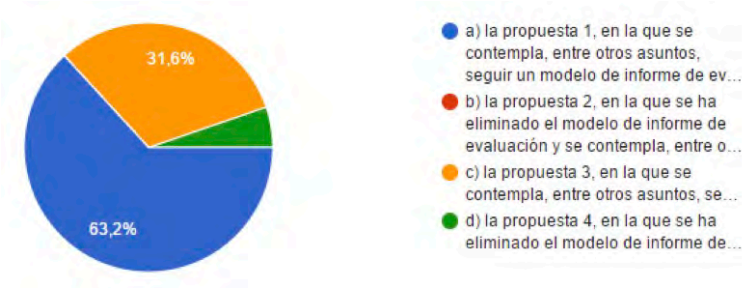
5) En colaboración con la tesorera, actualización constante del fichero de socios (adhesiones, bajas, cambios). Recordamos a todos los socios la necesidad de informar de los cambios de dirección, tanto electrónica como postal, para garantizar una comunicación efectiva.

6) La correspondencia total (sin distinciones) recibida vía e-mail por la Secretaría desde enero 2016 hasta hoy alcanza un total de: 315 (264 el año pasado) mensajes clasificados y archivados.

7) 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). Aprovecha 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).

Ha habido dos novedades en la edición de este año:

- en la convocatoria se han solicitado sólo dos copias en papel y el envío del trabajo en formato .pdf a la secretaría de la SSEH. Con esto pretendíamos animar a los estudiantes a presentarse rebajando el costo que suponía para ellos la impresión de cinco copias en papel y encuadernadas. Además, se facilitaba el envío a los miembros del jurado, enviando en papel sólo aquellos que así nos lo solicitaron. Y
- como se acordó en la AGO del año pasado, se sometió a votación la propuesta de normas para la evaluación del premio al mejor trabajo de investigación predoctoral de la SSEH y el modelo de informe de evaluación. El resultado de la votación fue el siguiente:



Junto al envío de los trabajos, presentados y la convocatoria, se les envió a los miembros del jurado del premio los dos textos, tanto las

normas de evaluación como el modelo de informe (que, por cierto, ha sido muy útil).

No quisiera terminar sin recordarles a todos los directores de tesinas, 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) Creación de la Imagen corporativa de la SSEH. Conseguimos un presupuesto más asequible de un grafista para la elaboración del logotipo de la SSEH. Una vez presentados todos los bocetos, fuimos trabajando con él en la elaboración del mismo y obtuvimos como resultado dos propuestas que fueron las que se pasaron a votación entre los socios, siendo el resultado el siguiente:

Tras la elección mayoritaria del logotipo marcado como A), analizamos aquellos comentarios que nos hicieron los socios sobre aquellos aspectos que podrían mejorarlo, matizarlo, etc. El resultado final, después de varios meses de trabajo con el grafista, es el siguiente:

SSEH
Sociedad Suiza
de Estudios Hispánicos

Finalizado el trabajo, el grafista pone a nuestra disposición sus servicios para cualquier otro asunto: diseños web, flyers, tarjetas de visita, etc.

8. Jornadas Hispánicas 2018 y 2019

a) Informe del organizador de las JH de 2018

La profesora Yvette Sánchez informa de las próximas jornadas que se celebrarán en San Gallen versarán sobre Deporte y literatura y que, a medida que vaya teniendo más novedades, se irá informando a los socios a través de los canales oportunos.

b) Propuesta presentada para las JH de 2019

Las Jornadas Hispánicas 2019 tendrán lugar en Zurich. La profesora Rita Imboden propone combinar las Jornadas con el congreso que se celebrará de Borges. Ello implicaría alterar las fechas de las jornadas, que pasarían a celebrarse a final del semestre de primavera. El problema que ve la profesora Dolores Phillipps es que coincide con todos los coloquios que se organizan en las distintas universidades. La profesora Adriana López Labourdette recuerda que coincide además con la reunión de la Asociación Internacional de Americanistas.

La profesora Itzíar López Guil está de acuerdo con cambiarlo al semestre de primavera.

Abraham Madroñal propone incluirlo en el orden del día de la próxima Asamblea y decidir entonces.

El profesor Antonio Lara cree que podría ser bueno preguntar a los alumnos socios qué prefieren.

Se vota sobre la posibilidad de cambiar las fechas, con el siguiente resultado:

A favor de consulta para cambiarlo: 14
Abstenciones: 11
En contra: 3

Se pedirá envío de propuestas.
Se enviará una consulta on-line.

9. Votaciones

1. *Junta Directiva*

Se aprueba su renovación y la sustitución de Marco Kunz como Vicepresidente por Dora Mancheva.

Por unanimidad, se vota a favor.

10. Premio de la SSEH al mejor trabajo académico 2017

El Jurado, constituido por Constance Carta, Viorica Codita, Natalia Fernández, Sonia Gómez Rodríguez y Elena Padrón Castilla ha decidido por unanimidad el Premio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos del año 2017 a la tesina de Máster de Lucie Paratte, titulada *Escritores en Nueva York. Lecturas de la experiencia americana en tres obras de Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo*, presentada en la Universidad de Neuchâtel. Si bien es verdad que los miembros de este jurado han des-

tacado la solvencia investigadora y la pertinencia de los dos trabajos que se han presentado este año, el trabajo de Lucie Paratte resaltado especialmente.

En él, la autora ofrece un análisis contrastivo de tres obras: *Ventanas de Manhattan* (2004) de Antonio Muñoz Molina y dos obras de Elvira Lindo, *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011) y *Noches sin dormir* (2015). El análisis gira en torno a tres ejes: escritura de género, escritura del yo, la representación de la ciudad (Nueva York). Este jurado ha destacado muy positivamente la claridad expositiva a la hora de plantear los contenidos y la excelente organización de los mismos. Asimismo, sobresale el uso coherente de la terminología, la rigurosidad metodológica desarrollada a lo largo del estudio y el esfuerzo por situar las novelas estudiadas dentro del marco de ciertas tradiciones temáticas o genéricas no especialmente evidentes, así como por dar cabida a planteamientos intermediales como vía para enriquecer el análisis. Por último, cabe resaltar la gran capacidad crítica de la autora y su empleo adecuado de una amplia bibliografía.

Se ha tenido en cuenta la plena madurez de la autora a la hora de abordar un estudio tan bien documentado y sistemático, su dominio de la lengua española y su empleo en el ámbito académico, su sensibilidad literaria y la originalidad de los temas planteados.

El premio está dotado con 1000 francos suizos. Una versión resumida o extracto de este 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 2018.

Felicitamos a Lucie Paratte por este merecido premio.

11. Varia

Rita Imboden plantea la cuestión de cómo hacer para que los alumnos se inscriban en la SSEH. María Martín Hernández propone enviar un anuncio o invitación a venir a las Jornadas Hispánicas. Propone invitar a gente de la enseñanza secundaria y sus alumnos.

Antonio Sánchez dice que esto se habló en la junta anterior.

Itzíar López Guil propone colgar en ASPE la información, si bien señala que está en ella muy representada la parte suiza alemana, no tanto la suiza francesa.

María Martín Hernández cree que con el anuncio en ASPE no llegará a todo el mundo.

Victoria Béguelin propone escribir a ASPE invitando a los profesores a pertenecer a la SSEH (redactarles un mail que ellos puedan difun-

dir). Mandar un mail a los profesores que están en los diferentes institutos del cantón.

Por último, se propone crear una carta de invitación a los alumnos también, incluyendo flyers con información sobre la SSEH.

A las 19:18h. se levanta la sesión.

Basilea, 1 de diciembre de 2017

La Secretaria, Elena Padrón Castilla

Informe de actividades (Año académico 2017-2018)

Nota: Este informe se ajusta a los datos recibidos por la Secretaría de la SSEH. Omisiones o informaciones incompletas no son responsabilidad de los editores.

UNIVERSIDAD DE BASILEA

Seminar für Iberoromanistik der Universität Basel
Maiengasse 51
4056 Basel
Secretaría: Helene Marchand
061 207 12 65
ibero-romsem@unibas.ch
http://ibero.unibas.ch

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

a) Lingüística

La investigación realizada por la sección de lingüística es principalmente de índole sociolingüística y variacional. De especial modo, se centra en el español en África, y sobre todo el español de Guinea Ecuatorial, el único país hispanohablante en el África subsahariana. Para su proyecto de habilitación, «Contactos dialectales en contextos de migración. El caso de los inmigrantes guineoecuatorianos en Madrid, España», Sandra Schlumpf recogió un corpus de entrevistas semidirigidas con informantes guineoecuatorianos residentes en Madrid, material que actualmente está transcribiendo y analizando desde varias perspectivas, a saber, la sociolingüística, la ideológico-discursiva y la dialectológica.

En el campo de la didáctica del español, Ángel Berenguer Amador se dedica a la enseñanza explícita de la gramática del español como lengua extranjera basada en el modelo de procesamiento del input (VanPatten 2015) y en el principio metodológico de atención a la forma (Long 2015: 316-321). Dentro de esta línea y aplicado a la enseñanza del español, se halla la gramática operativa de Ruiz Campillo (1998, 2006). En esta primera fase del proyecto, la investigación se centra en la enseñanza de las construcciones concesivas[1].

[1] Referencias bibliográficas: Long, Mike: *Second Language Acquisition and Task-based Language Teaching*. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2015; Ruiz Campillo, José Plácido: *La enseñanza significativa del sistema verbal: un modelo operativo*. Doctoral thesis. University of Granada, 1998, http://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:a3e64396-a56e-47ca-8fd5-1b2bb29d1e4f/2004-bv-01-02ruiz-campillo-pdf.pdf; Ruiz Campillo, José Plácido: «El concepto de *no-declaración* como valor del subjuntivo. Protocolo de instrucción operativa de la selección modal en

b) Literatura

La investigación que se realiza actualmente en la sección de literatura sigue dos ejes principales: en la cronológica, son proyectos sobre literatura española (y portuguesa) de la era premoderna (siglos XVI a XVIII) y un proyecto de teatro hispanoamericano del siglo XX; en el eje teórico/metodológico el énfasis está en minorías, exilio, disidencias.

En concreto, Harm den Boer sigue el proyecto de «La polémica teológica y literaria de Abraham Gómez Silveira: edición y estudio de las "Disertaciones sobre el Mesías", "Libro Mudo", "Diálogos teológicos jocoserios" y otros textos» (Prof. Dr. Harm den Boer con Prof. Dr. Carsten Wilke, CEU, Budapest); con 5 volúmenes de manuscritos editados críticamente, se espera una pronta publicación (prevista para el 2020); este proyecto forma parte de uno más ambicioso dedicado a la literatura manuscrita de los sefardíes de origen converso, con especial atención a la controversia religiosa y la literatura ibérica como patrimonio cultural en una cultura de exilio, en preparación entre Wilke y Den Boer.

Den Boer es Investigador asociado al proyecto «En los orígenes de la integración y el conflicto en sociedades multiculturales de Europa y el Mediterráneo», HAR2016-78759-P, financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad de España, dirigido por Prof. Dr. Juan Jesús Bravo Caro, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Málaga.

Fernando Pancorbo Murillo, después de terminar en enero de 2018 la tesis sobre el escritor sefardí José Penso de la Vega (1650-1693), se ocupa de literatura erótica del siglo XVI, relaciones entre música y literatura en el siglo XVI.

Elisa Chaim Echeverría ha iniciado su proyecto de tesis doctoral sobre el teatro del conocido cineasta chileno Raúl Ruiz (1941-2011), en particular se ocupa de las teorías de literatura y cultura *situadas* en relación al teatro de Ruiz, escrito y —en parte— representado en el exilio, donde también es muy importante la poética ruiziana de lo situado. Parte del proyecto incluye la edición de un corpus hasta ahora sólo conservado en manuscritos autógrafos.

---

español», en: Pastor Villalba, Carmen (ed.): *Actas del programa de formación para profesorado de ELE 2005–2006*. München: Instituto Cervantes de Múnich, 2006, https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/munich_2005-2006/04_ruiz.pdf; VanPatten, Bill: «Input Processing Instruction in Adult SLA», en: VanPatten, Bill/ Williams, Jessica (eds.): *Theories in Second Language Acquisition. An Introduction*. New York/ London: Routledge, 2015, pp. 113-134.

2. TESIS Y TESINAS

Tesis presentadas

COLLAZO ALLEN, Adianys: *Los nombres de las calles de La Habana. Estudio lingüístico* (dir. Beatrice Schmid).

PANCORBO MURILLO, Fernando: *Joseph Penso de Vega, La clave de un proceso intercultural* (dir. Prof. Dr. Harm den Boer, co-director Prof. Dr. Ruth Fine (HU, Israel), tesis entregada en octubre de 2017, defendida el 22 de enero de 2019).

Tesis en preparación

CHAIM ECHEVERRÍA, Elisa: *Hacia un* teatro situado*: estudio y edición de los manuscritos teatrales inéditos de Raúl Ruiz bajo la perspectiva de los* conocimientos situados (dir. Prof. Dr. Harm den Boer).

Tesinas presentadas

CANTERO RABANILLO, Gema-Sulay: *El andaluz y la aportación lingüística del flamenco* (dir. Beatrice Schmid).

CAPPIELLO SEGURA, Viviana-Alessia: *Transcripción y análisis lingüístico del "Coreo de Viena" – Germanismos en el periódico sefardí "El Coreo de Viena"* (dir. Beatrice Schmid).

Tesinas en preparación

CASULE, Anna: *Conciencia lingüística y actitudes lingüísticas hacia el catalán de Alguer y el español en Alguer* (dir. Sandra Schlumpf).

GASSER, Hannah: *Actitudes lingüísticas de los/las saharauis en la Comunidad de Madrid hacia la lengua española* (dir. Sandra Schlumpf).

GEYER-SCHUCH, Lilli-Marie: *Los* pachachos *y sus* chistech. *Construcción y negociación del humor en programas* stand up *y* late night *de España* (dir. Sandra Schlumpf).

GUGELMANN, Melanie: *La deixis en la comunicación digital moderna: SMS y comentarios de lectores* (dir. Sandra Schlumpf).

HUGENTOBLER, Janine: *Actitudes lingüísticas de estudiantes barceloneses hacia el catalán y el español* (dir. Sandra Schlumpf).

KOYUNCUER, Nurgül: *Género y raza, las mujeres en la obra de Gabriel García Márquez* (dir. Prof. Dr. Harm den Boer).

MOLNÁR, Mirella Zsanett: *Las dificultades de traducir expresiones fijas entre español, alemán e italiano: Una selección de locuciones y paremias españolas y sus traducciones equivalentes en alemán e italiano* (dir. Sandra Schlumpf).

RENNA, Laura: *Colón personaje en la literatura hispanoamericana* (dir. Harm den Boer).

SPIRGI, David: *La idea de la Inquisición en la obra polémica/jocoseria del sefardí Abraham Gómez Silveira* (dir. Harm den Boer).

3. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

Semestre de otoño de 2017:

–Estancia de investigación de tres meses de Joseph García Rodríguez (Universidad Autónoma de Barcelona) con una beca de doctorado de la Generalitat de Cataluña. Tema de la tesis: «Las unidades fraseológicas del español y el catalán con elementos de la naturaleza: estudio cognitivo contrastivo y propuesta de un diccionario electrónico de fraseología bilingüe».

–24/10/2017: Conferencia impartida por Prof. Marta Prat Sabater (Universidad Autónoma de Barcelona): «Argumentación y contacto de lenguas», en el marco del Ejercicio «La argumentación» de Oxana Danilova.

–25/10/2017: Conferencia impartida por Prof. Marta Prat Sabater (Universidad Autónoma de Barcelona): «La lexicografía académica en la primera mitad del siglo XIX».

–6-8/11/2017: Estancia de la doctora María Sancho Pascual (Universidad Complutense de Madrid/ Universidad de Alcalá) en el marco del Seminario de Máster «Variación social y actitudes lingüísticas en Madrid». La doctora Sancho Pascual ha impartido un bloque intensivo durante tres días (seis clases a 90 minutos) sobre los temas siguientes: percepción y producción lingüística, comunidad de habla, actitudes lingüísticas y su estudio, corpus sociolingüísticos, panorama sociolingüístico de Madrid, las investigaciones entorno a PRESEEA-Madrid e INMIGRA (responsable del Seminario y organización de la estancia: Sandra Schlumpf).

–1-2/12/2017: Jornadas Hispánicas de la SSEH en Basilea dedicadas a «Crimen y justicia en la literatura hispánica» (organización: Harm den Boer y Fernando Pancorbo Murillo).

–15/12/2017: Acto de despedida a Prof. em. Beatrice Schmid, coordinado por las distintas secciones de lingüística de la Universidad de Basilea y la *Hermann Paul School of Linguistics Basel-Freiburg*, con una conferencia de Prof. Ana Cano (Universidad de Oviedo): «Beatrice Schmid: de lo académico a lo personal, un viaje de ida y vuelta».

4. OTROS HECHOS DE RELIEVE

Elisa Chaim Echeverría, asistente predoctoral en Literatura Iberorrománica, desde el 1 de febrero de 2018 (cátedra Den Boer).

Sandra Schlumpf-Thurnherr, profesora asistente (sin *tenure track*) en Lingüística Iberorrománica y Lingüística General, desde febrero de 2019.

UNIVERSIDAD DE BERNA

Universität Bern/ Universidad de Berna
Institut für Spanische Sprache und Literatur/ Instituto de Lengua y Literaturas Hispánicas
Länggassstrasse 49 – Postfach
CH-3000 Bern 9
Tfl. +41 31 631 34 16
Fax +41 31 631 38 18
espanol@rom.unibe.ch
http://www.espanol.unibe.ch
Directora: Prof. Dr. Bénédicte VAUTHIER,
benedicte.vauthier@rom.unibe.ch

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

a. Lingüística

En la sección de Lingüística del Instituto de Lengua y Literatura de la Universidad de Berna se están investigando temas de interés discursivo y sociolingüístico. Desde una aproximación sociolingüística se estudia la importancia del espacio como valor social y discursivo en la construcción y percepción de la identidad. Desde esta perspectiva, se han realizado estudios centrados en distintas ciudades hispanohablantes. En la actualidad se está extendiendo esta perspectiva a estudios en contextos de migración.

Otro tema de interés y relacionado con la percepción del espacio social, es el de las ideologías (lingüísticas).

A partir de enero de 2016, y en el marco de un proyecto de investigación (*Conceptualising Mexican Identity in Schoolbooks and Narratives: A Critical Socio-Cognitive Approach*) de tres años de duración financiado por el Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, en la sección de Lingüística se abre una nueva área de investigación, centrada en el interfaz entre el Análisis del Discurso y la Lingüística Cognitiva.

Desde 2017 hasta 2020 inclusive, la sección colabora en el proyecto internacional «Sefarad, Siglo XXI (2017-2020): edición y estudio filológico de textos sefardíes» [ref. núm. FFI2016-74864-P], Spain-CSIC, Madrid (coordinador del proyecto: Dr. Aitor García Moreno, CSIC, Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo).

b. Literatura

La sección de Literatura del Instituto de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Berna desarrolla y promueve, entre otros, proyectos de investigación (tesinas, doctorados), seminarios y coloquios

– en torno a la literatura de los siglos de Oro;

– en el ámbito de los denominados *Visual Culture Studies* y transareales (España/ Hispanoamérica);
– en torno a la edición de textos y manuscritos hispánicos clásicos y modernos (crítica textual, filología moderna y crítica genética);
– en torno a la nueva narrativa hispánica y la evolución de las formas narrativas en una perspectiva discursiva y diacrónica;
– en el ámbito de los estudios literarios y culturales latinoamericanos, con un acento en cuestiones relativas a migración, estudios animales, así como materialidades y cuerpos residuales.

Desde 2018 la sección de Literatura del Instituto de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Berna ha acogido el proyecto internacional «Gestiones literarias y estéticas de excedentes/ basura/restos». Su propósito primero es indagar en las diversas prácticas estéticas y literarias latinoamericanas en torno a la residual tomando en cuenta tres categorías (excedentes, basura y restos) pensadas tanto en su condición imaginaria como material. Desde una perspectiva transdisciplinaria el proyecto ha creado una red internacional de investigadores a través de encuentros, jornadas de trabajo y publicaciones de un lado y otro del Atlántico. En el marco de la internacionalización de nuestras investigaciones, dicho proyecto vincula universidades de Suiza (Berna y Ginebra) y de Latinoamérica (Buenos Aires y Río Negro) con el apoyo del Leading House for the Latin American Region (Seed Money Grant), las respectivas universidades integradas en el proyecto, así como de instituciones relacionadas con la investigación y los estudios hispánicos (SSEH y CONICET).

2. TESIS Y TESINAS

Tesis en preparación

GARCÍA AGÜERO, Alba (MA): *Operaciones de conceptualización de la identidad mexicana en libros escolares: una aproximación crítico-sociocognitiva* (dir. Yvette Bürki).

HOLZER, Virginia: *Narrativas de violencia(s) contra las mujeres: residuos humanos y muerte que (no) importan. En la literatura contemporánea de Perú y Argentina* (dir. Adriana López-Labourdette).

MONDRAGÓN, Cristina: *Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana* (dir. Catalina Quesada).

Tesinas presentadas

FIGUEIREDO, Janine: *La enseñanza y el aprendizaje del español como lengua extranjera desde una perspectiva pluricéntrica* (dir. Yvette Bürki).

HOLZER, Virginia: *"Griten putos griten": cultura popular y subalternidad en las escrituras de Ioshua. Un análisis de 'sexualidades*

transgresoras' en la literatura contemporánea argentina (dir. A. López-Labourdette).

Tesinas en preparación

GERBER, Fabienne: *"Glocalidad" en publicidades de productos alimentarios* (dir. Yvette Bürki).

INNIGER, Esther: *Benjamin Jarnés biógrafo: ¿político o apolítico?* (dir. Bénédicte Vauthier).

KLÄGER, Céline: *La construcción de estereotipos de género en las letras de las canciones de reguetón. Un análisis de[l] discurso desde la perspectiva sociolingüística* (dir. Yvette Bürki).

KREBS, Tabea: *Actitudes y construcción de identidades mediante la lengua entre jóvenes universitarios en Concepción, Chile* (dir. Víctor Fernández-Mallat).

LINGG, Jonas: *La música en la publicidad. Una investigación multimodal de publicidades televisivas con enfoque especial en la música y su cohesión multimodal* (dir. Yvette Bürki).

MARTÍNEZ, Deborah: *El aprendizaje del español como lengua extranjera: un estudio comparativo entre alumnos francófonos y germanófonos* (dir. Yvette Bürki).

3. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

a. Jornadas, congresos y Workshops

Sección de Lingüística

Los días 8 y 9 de noviembre de 2018 tuvo lugar en Berna, bajo la coordinación de Yvette Bürki, Milin Bonomi, Júlia Llompart y Jonas Lingg el congreso internacional «Dinámicas de (in)movilidad y prácticas discursivas en el siglo 21». Además de las plenarias organizadas que se centraron en diferentes aspectos teóricos y metodológicos de la interrelación entre lengua y movilidad en la actualidad, 40 participantes procedentes de universidades europeas, estadounidenses y latinoamericanas (Brasil e Hispanoamérica) expusieron sobre temas como movilidad y políticas lingüísticas, movilidad y paisaje lingüístico, movilidad y contacto de lenguas, movilidad y nuevos repertorios lingüísticos, movilidad e identidad, entre otros. El congreso contó con el apoyo de la SAGW/ SSEH, la Fundación Johanna Dürmüller-Bol y el Center for the Study of Language in Society de la Universidad de Berna.

Sección de Literatura

Los 27 y 28 de octubre de 2017 se celebró en Berna el coloquio internacional «Lo que vemos, lo que nos mira. Culturas y prácticas visuales en España y Latinoamérica (siglos XVI-XXI)» (dirs. Natalia Fernández Rodríguez & Adriana López-Labourdette). (Con el apoyo de la SAGW/ SSEH, Embajada de España, CGS, Instituto de lengua y literaturas hispánicas).

UNIVERSIDAD DE FRIBURGO

Departamento de Lenguas y Literaturas
Dominio Español
Av. Beauregard 11
CH-1700 Fribourg
tel: 026 300 78 98
y 026 300 78 97
fax: 026 300 96 51
Julio.Penate@unifr.ch
Hugo.Bizzarri@unifr.ch
www.unifr.ch/esp

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

a) *Filología*

—El *Exemplum histórico*: teoría y función (Hugo O. Bizzarri).

b) *Literatura*

—Cronocartografía del relato de viaje español del siglo XIX (Julio Peñate).

—Espacios insulares y producción literaria (Julio Peñate).

—La narrativa policial en las letras hispánicas (Julio Peñate).

2. TESIS Y TESINAS

Tesis en preparación

BARREIRA DE SOUSA, Catarina: *El relato de viaje contemporáneo en el espacio lusófono: por los caminos de la memoria histórica* (dir. Julio Peñate).

BÜHLMANN-RAMÍREZ, Soraya: *La novela policial en la Cuba de fines del siglo XX: Daniel Chavarría y Leonardo Padura (*dir. *Julio Peñate).*

CARRASCO TENORIO, Milagros Janet: La Gran Conquista de Ultramar*: Estudio filológico y preparación de una edición crítica del ms. BNE 1187* (dir. Hugo O. Bizzarri y Rolf Eberenz).

DORADO MÁRQUEZ, Cristina María: *Problemática social y de género en la narrativa de José Luis Correa* (dir. Julio Peñate).

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Adrián: *La* Historia de Alejandro Magno *de Quinto Curcio y su difusión en el s. XV español: preparación de la edición del manuscrito BNE Ms. 7565* (dir. Hugo O. Bizzarri).

IMOBERDORF, Sebastian: *Identidades múltiples: hibridismo cultural y social en la narrativa hispanounidense de los siglos XX y XXI* (dir. Julio Peñate).

MOLINA, Tatiana: *Narradores baleares de los siglos XX-XXI: una aproximación comparativa* (dir. Julio Peñate).

OBERLI, Natalia: *Rasgos insulares en la novela negra española y en la hispanoamericana* (dir. Julio Peñate).

PEREIRA, Rubén: *Las* Sumas de historia troyana *frente a sus modelos* (dir. Hugo O. Bizzarri).

Tesinas presentadas

KÜNZLER, Clara: *Conflictos animales en el* Calila e Dimna *y las colecciones de* Exemplos (dir. Hugo O. Bizzarri).

MOLINA ROJAS, Tatiana Issel: *Narrativa balear contemporánea, un estudio comparativo: Llorenç Villalonga, Baltasar Porcel, Carme Riera y José Carlos Llop* (dir. Julio Peñate).

ROTH, Rahel: *¿Quién es el Otro? Soy yo:* l*a alteridad humana y cultural en relatos de viaje a partir de tres obras españolas* (dir. Julio Peñate).

Tesinas en preparación

ALVARADO, Ramón: *El bilingüismo en el cancionero del otoño de la Edad Media* (dir. Hugo O. Bizzarri).

ASLLANI, Rinor: *El racismo en el teatro de exilio* (dir. Julio Peñate).

BERSIER, Aurélien: *El personaje femenino en la obra de Marcela Serrano* (dir. Julio Peñate).

BLANCO, Elisa: *Las características de la literatura femenina en diez escritoras hispánicas* (dir. Julio Peñate).

BRESSANI, Raissa: *La visión animalística en la narrativa hispana* (dir. Julio Peñate).

CARDONA HURTADO, Nathalia: *Anglicismos en el español de los jóvenes colombianos* (dir. Mariela de La Torre).

DE ASSUNÇAO, Stefani: *La novelística de Isabel Allende* (dir. Julio Peñate).

GARDUÑO, Mariana: *La imagen de la mujer en la narrativa femenina latinoamericana:* Antigua vida mía *de Marcela Serrano y* El sueño de América *de Esmeralda Santiago* (dir. Julio Peñate).

GONZÁLEZ, Manuela: *Mujer viajera y escritora de literatura viática: Ana María Briongos* (dir. Julio Peñate).

GOOP, Juana Carolina: *En busca de la isla perdida: análisis y estudio comparativo del espacio insular en las obras de Rosario Ferré* Maldito amor *y* La casa de la laguna (dir. Julio Peñate).

HOEGGER, Carole: *Novela negra y destinatario juvenil: Andréu Martín y Jordi Sierra* (dir. Julio Peñate).

MARMY, Jeanne: *Piedra, viento, nada: análisis comparativo de* Final de novela en Patagonia (*M. Giardinelli),* En la Patagonia *(B. Chatwin) y* Patagonia Express *(L. Sepúlveda)* (dir. Julio Peñate).

MOLLARD, Estelle: *Análisis de la trayectoria literaria de Zoé Valdés* (dir. Julio Peñate).

MÜLLER, Domenica: *Literatura fantástica de América Latina: una comparación cualitativa* (dir. Julio Peñate).MUÑOZ-WIEDERKEHR, Richard: *Ramón Díaz Eterovic y la crítica de la sociedad chilena* (dir. Julio Peñate).

MUSY, Sarah: *Mujeres viajeras: otra mirada hacia el mundo* (dir. Julio Peñate).

PLAZA, Javiera: *El español en contacto con el francés: el caso suizo* (dir. Mariela de La Torre).

PROBST, Mayza: *Cuatro relatos de viaje a/por Estados Unidos: estudio comparativo* (dir. Julio Peñate).

SANDRINELLI, Gianluca: *La* Trilogía de África: *un viaje a través del río literario de Javier Reverte* (dir. Julio Peñate).

VICENTE TORRICO, Rocío: *El contacto del español y el inglés en la narrativa femenina puertorriqueña:* Vecindarios excéntricos, When I was Puerto Rican *y* Yo-Yo Boing! (dir. Julio Peñate).

3. ACTIVIDADES

– Curso bloque de Historia de la Lengua: siglos XVI-XXI: *El español clásico*. Prof. César García de Lucas (Université Paris X – Nanterre), 27 de abril, 4 y 18 de mayo de 2018.

– Ciclo de conferencias sobre *Literatura policial* (organizador: Julio Peñate). Escritores invitados:

– Prof. Àlex Martín Escribà: «La novela negra en España: condicionantes y rasgos actuales» (6 de diciembre de 2017).

– Prof. Àlex Martín Escribà: «Los diferentes tipos de novela negra: procedimental, criminal, detectivesco» (7 de diciembre de 2017).

– Ciclo de conferencias sobre *Narrativa hispánica femenina* (organizador: Julio Peñate). Escritores invitados:

– Mariela de La Torre: «Mujeres y lenguaje: ¿existe un sociolecto femenino?» (27 de febrero de 2018).

– Ana María Briongos: «Mis experiencias de mujer viajera y escritora» (10 de abril de 2018).

– Ana María Briongos: «A propósito de mi obra literaria» (11 de abril de 2018).

– Pepi Farray: «Vivir y escribir entre Europa y África» (15 de mayo de 2018).

– Pepi Farray: «De *Mamá se muere otra vez* a *No hay perros*» (16 de mayo de 2018).

– Representación teatral *La dama del alba* de Alejandro Casona (1, 2 y 3 de mayo de 2018. Organizadora: Ana Demma).

UNIVERSIDAD DE GINEBRA

Université de Genève
Unidad de español / Unité d'espagnol
Département des Langues et des Littératures romanes
Faculté des Lettres
Rue St-Ours 5
CH-1211 Genève 4
Tél.: 022 379 72 32
Secretaría: Maria-Carmen.Pernoud@unige.ch
www.unige.ch/lettres/roman/espagnol/index.html

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

a) Lingüística

— «Sefarad, Siglo XXI (2017-2020): edición y estudio filológico de textos sefardíes» [ref. núm. FFI2016-74864-P], Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) de España (en colaboración con el CSIC y las Universidades de Jaén, Sevilla, Berna, Hebrea de Jerusalén, Bar-Ilán; participa Dora Mancheva).

b) Literatura

— Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez. II. (FFI2014-54376-C3-1-P). Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Fechas: 2015 a 2017). Investigador principal: Rafael González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha). Participa Abraham Madroñal.

— *Entremezes ibéricos: inventariaçao, ediçao e estudo*. FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., e por fundos FEDER através do Programa Operacional Regional de Lisboa, no âmbito do projecto PTDC/LLT-LES/32366/2017. Coordinación de José Camoes (Universidade de Lisboa) y Abraham Madroñal.

— Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid. H 2015/HUM-3366 (TEAMAD-CM). Entidad financiadora: Comunidad Autónoma de Madrid (Fechas: 2015-2018). Investigadores principales: Javier Huerta Calvo (UCM) y Julio Vélez (Seminario de Estudios Teatrales / SET). Participa Abraham Madroñal.

— «Gestiones estéticas y literarias de excedentes/desperdicios/restos» (*Literary and Aesthetic Management of Surplus / Waste / Remains*). Proyecto financiado por el fondo *Seed Money* de la *Latin American Leading House* (Suiza). Participan: Universidades de Ginebra (Valeria Wagner), Berna (Adriana López-Labourdette), Buenos Aires, Argentina (Isabel Quintana) y Río Negro, Argentina (Ana-Lía Gabrieloni).

2. TESIS Y TESINAS

Tesis presentadas

BERMÚDEZ, Luana: *Itinerario de una novela.* Ugo y Parisina. *Versión italiana, francesa y española y adaptación teatral. Estudio y edición* (dir. Carlos Alvar).

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* (dir. Abraham Madroñal).

Tesis en preparación

ARROJA, Sara: *La viudedad en el Siglo de Oro español: Análisis socio-literario de la otredad femenina* (dir. Abraham Madroñal).

BETTI, Miguel: *Literatura e historia, autobiografía y ficción. Edición y estudio de un manuscrito español anónimo del siglo XVI*. (dir. Abraham Madroñal).

CARRASCO LUJÁN, Carmen: *Literatura latinoamericana y literatura mundial releídas por Roberto Bolaño* (dir. Valeria Wagner).

CROCOLL, Natacha: *Los paisajes en la literatura castellana medieval (siglos XIII-XV)* (dir. Carlos Alvar y Abraham Madroñal).

GONZÁLEZ, Vanessa: *Los cuentos y leyendas populares en los entremeses del Siglo de Oro. Los entremeses de la familia Castro* (dir. Abraham Madroñal).

MIGUÉLEZ, Sandra: *El tema de la venganza en dos comedias atribuidas a Lope de Vega* (dir. Abraham Madroñal).

PÁEZ, Octavio: *Masculinidades dissidentes, limiares e transfronteiriças: representação e problemáticas próprias a partir dum corpus de obras barrocas e de novas leituras do barroco (finais do séc. XX e séc. XXI)* (dir. Valeria Wagner y Nazaré Torrão).

Tesinas presentadas

ALONSO, Julie: *Estudio y edición crítica de la comedia* Lo que son duendes del mundo (dir. Abraham Madroñal).

BARBEIRA, Noelia: *Edición crítica de* El vivo y el difunto *de Francsico de Santos* (dir. Abraham Madroñal).

BELLIDO, Jordi: *Tres generaciones, dos lenguas, una ciudad. Transmisión intergeneracional de la lengua española en Ginebra* (dir. Dora Mancheva).

CHOUCINO, Raquel: *Navegar entre dos lenguas. Estudio sobre los fenómenos de contacto de lenguas en la segunda generación de inmigrantes hispanohablantes en Ginebra* (dir. Dora Mancheva).

DEMARCHI, Eva: En Estado de Memoria *de Tununa Mercado y* Museo de la Revolución *de Martín Kohan: Reflexión en torno a dos trabajos de memoria post-dictatoriales* (dir. Valeria Wagner).

PÁEZ, Octavio: *Vitualla variada y suculenta: la ensalada villanciquera en el siglo XVII* (dir. Valeria Wagner y Abraham Madroñal).

SÁNCHEZ-ELIPE MORENO, Diego: *La difusión del Romancero nuevo en los cancioneros y romanceros del Siglo de Oro* (dir. Abraham Madroñal).

SIEGERT, Yvette: *Volver a la ciudad elíptica: representaciones de San Salvador en la obra de Roque Dalton, Horacio Castellanos Moya y Jacinta Escudos* (dir. Valeria Wagner).

Tesinas en preparación

CÓRDOVA DE FERRIER, Dalila: *Estudio y edición crítica de dos églogas de* El Parnaso antártico (dir. Abraham Madroñal).

HERRERO, Marie: *Estudio y edición crítica de la comedia atribuida a Lope de Vega* Las sierras de Guadalupe (dir. Abraham Madroñal).

IBARRA, Manuel: *Polifonía, testimonio e hipertextualidad en dos novelas históricas colombianas:* La ceiba de la memoria *(2007) de Roberto Burgos Cantor y* La hoguera lame mi piel con cariño de perro *(2015) de Adelayda Fernández Ochoa* (dir. Dolores Phillipps-López).

MUÑOZ OROZCO, Nathalia: *Diálogo hipertextual y transficcional:* María *(1867) de Jorge Isaacs y* La hoguera lame mi piel con cariño de perro *(2015) de Adelayda Fernández Ochoa* (dir. Dolores Phillipps-López).

PRAGA, Irene: *"La forma del tiempo o la razón del espacio":* El entenado *de Juan José Saer* (dir. Valeria Wagner).

ZESIGER, Marie: *Narrativa hispanoamericana transfronteriza: configuraciones identitarias en proceso* (dir. Dolores Phillipps-López).

3. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

– Coloquio *"En el centro de Europa están conspirando": Homenaje a Jorge Luis Borges*, 22-23 de septiembre de 2017 (organizadores: Universidad de Neuchâtel, Universidad de Ginebra: Antonio Sánchez Jiménez, Adrián Sáez, Abraham Madroñal, Natacha Crocoll, Belinda Palacios).

– Coloquio internacional *Calderón y el pequeño teatro del mundo*, 23-24 de octubre de 2017 (organizadores: Universidad de Neuchâtel, Grupo GRISO/ Universidad de Navarra, Universidad de Ginebra: Luana Bermúdez, Natacha Crocoll, Abraham Madroñal, Belinda Palacios).

– Conferencia de Rosa Navarro (Universidad de Barcelona): «Por qué fue el *Lazarillo* un libro prohibido», 22 de marzo de 2018 (organizadores: Luana Bermúdez, Natacha Crocoll, Belinda Palacios, Abraham Madroñal).

– Conferencia de Victoria Cirlot (Universidad Pompeu Fabra): «La tradición mística de la *Subida del Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz», 4 de mayo de 2018 (organizador: Abraham Madroñal).

4. OTROS HECHOS DE RELIEVE

– Constance Carta ha sido ganadora de la beca "Subside Tremplin. Pour les chercheuses de la relève académique UNIGE", primavera de 2018.

– Espectáculo del Teatro Español de la Universidad de Ginebra (TEUGE): *Una prodigiosa zapatera con aire flamenco*, 21-23 de mayo de 2018 (directoras: Belinda Palacios y Natacha Crocoll).

UNIVERSIDAD DE LAUSANA

Section d'espagnol
Faculté des lettres
Bâtiment Anthropole
UNIL-Chamberonne
CH-1015 Lausanne
Secretaría: Adrian Spillmann
tel. 021 692 28 96
fax 021 692 30 45
Adrian.Spillmann@unil.ch
www.unil.ch/esp

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

a) Lingüística

— Grupo de edición de documentos manuscritos hispánicos de los archivos suizos (Mónica Castillo Lluch y Elena Diez del Corral Areta).

— El español en la Suiza romanda: estudio sociolingüístico de la comunidad inmigrante hispanohablante (Mónica Castillo Lluch y Elena Diez del Corral Areta).

— Didáctica de la escritura en español lengua extranjera (Victoria Béguelin-Argimón).

— Viajeros castellanos a Oriente de la Edad Media al siglo XVI: contacto lingüístico y cultural (Victoria Béguelin-Argimón).

— Léxico español de la alimentación y el arte culinario tradicionales (Rolf Eberenz; https://people.unil.ch/rolfeberenz/).

b) Literatura

—Acontecimiento histórico y productividad cultural (Marco Kunz).

2. TESIS Y TESINAS

Tesis presentada

GONZÁLEZ, Manuel: *Estudio lingüístico de los* Sainetes *de Ramón de la Cruz* (dir. Rolf Eberenz).

Tesis en preparación

GÓMEZ, Sonia: *Nueva narrativa española: ¿artefacto literario o mecánica tecnológica?* (dir. Marco Kunz).

MARTÍN TORRADO, Pablo: *El esperpento y el cine. De* Luces de Bohemia *(1920) a* El verdugo *(1963)* (dir. Marco Kunz y María Tortajada).

MARTÍNEZ TORRES, Cristina Rosario: *En torno a la poesía comprometida española. De Miguel Hernández a nuestros días* (dir. Marco Kunz).

ROMÁN LOZANO, Felipe: *De la bonanza del caucho a la colonización utópica: la interacción entre literatura e historia en la colonización de la selva* (dir. Dolores Phillipps-López).

ROSA TORRES, Silvia Alejandra: *Espacios de intimidad en la narrativa hispánica contemporánea* (dir. Marco Kunz).

SCHULTHEISS, Michel: *El acontecimiento histórico y su productividad cultural en el contexto mexicano: el ejemplo del terremoto de 1985* (dir. Marco Kunz).

WERNICKE-CARRASCO, Milagros Janet: La Gran Conquista de Ultramar*: Estudio filológico y preparación de una edición crítica del ms. BNE 1187* (dir. Hugo O. Bizzarri y Rolf Eberenz).

Tesinas presentadas

BROCCARD, Mariola: *Hacia una descripción morfosintáctica y léxica de la variedad de contacto español-francés en Suiza* (dir. Elena Diez del Corral Areta).

GALIANO, Claudia: *La representación literaria del terrorismo: el 11-M en cuatro novelas españolas contemporáneas* (dir. Marco Kunz).

HEER, Fiona: *Estudio dialectal de fenómenos morfosintácticos del español de Canarias* (dir. Mónica Castillo Lluch).

RODUIT, Anthony: *Integración lingüística y transmisión generacional del español entre la comunidad española en Suiza: estudio a partir del corpus del programa de la RTS Tele-revista (1973-1989)* (dir. Mónica Castillo Lluch).

Tesinas en preparación

BESNARD, Vladimir: *Compromiso político y romanticismo plural en la Nueva Granada: la novelística de Juan José Nieto Gil* (dir. Dolores Phillipps-López).

CHIQUITA, Angelo: Patria *de Fernando Aramburu: est*ética *de una rebeldía* (dir. Marco Kunz).

3. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

– Jornada de formación continua destinada a los profesores de español lengua extranjera, *Del dicho al hecho: el teatro en la clase de ELE*, 25 de noviembre de 2017, con Alicia Blas, Ana Contreras e Itziar Pascual (organizada por Victoria Béguelin-Argimón y Gabriela Cordone).

– Proyección de la película *El Cid cantado por Antoni Rossell*, 19 de diciembre de 2017, con la presencia del director, Carlos Heusch.
– Escuela doctoral de invierno ORALPES en Kandersteg, en colaboración con la Universidad de Zúrich, 14-19 de enero de 2018 (organizada por Mónica Castillo Lluch y Johannes Kabatek).
– Viaje de estudios a las Islas Canarias (Lanzarote y Fuerteventura), 3-7 de marzo de 2018 (organizado por Mónica Castillo Lluch y Elena Diez del Corral).
– Espectáculo en La Grange de Dorigny de la obra *Un si gentil garçon* de Javier Gutiérrez, conferencia y charla con el autor, 28 de marzo de 2018 (organizado por Gabriela Cordone, Natalia Fernández y Cristina Peña Rueda).
– Coloquio internacional *El español de Canarias: estudios y retos actuales*, 4-5 de junio de 2018 (organizado por Mónica Castillo Lluch, Elena Diez del Corral y Cristina Peña Rueda).
– Coloquio internacional *Parodia y sátira de la literatura en el mundo hispánico*, 7-8 de junio de 2018 (organizado por Marco Kunz).

Conferencias:
– Carlos José Arroyave Prera (Ministro Consejero de la Embajada de Guatemala en Suiza): «Los idiomas mayas y su influencia en el español guatemalteco», 5 de octubre de 2017.
– Marta Fernández Alcaide (Universidad de Sevilla): «Documentos no literarios del siglo XVI: enfoques, norma, variación, tradición discursiva», 14 de noviembre de 2017.
– Luisa Montes Villar (Universidad de Granada): «Textos heterolingües y su traducción. El caso de las obras escritas en frañol» 6 de diciembre de 2017.
– Consuelo Triviño Anzola, escritora colombiana: «Lengua madre, lengua de todos: rescatando palabras de la infancia», 6 de diciembre de 2017.
– Luís Calvo Salgado (UZH): «L'évolution territoriale en Espagne: une perspective historique», organizada en colaboración con la Embajada de España en Suiza, 8 de diciembre de 2017.
– Luisa Montes Villar (Universidad de Granada): «El exilio literario español. Los niños de la guerra que escribieron en francés», 4 de diciembre de 2017.
– Javier Elvira González (Universidad Autónoma de Madrid): «La historia de la lengua española y las corrientes de la lingüística general», 29 de mayo de 2018.
– Delfina Vázquez Balonga (Universidad de Alcalá): La edición de textos del Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid, videoconferencia, 29 de mayo de 2018.

UNIVERSIDAD DE NEUCHÂTEL

Institut de langues et littératures hispaniques
Espace Tilo-Frey 1
2000 Neuchâtel
Secretaría: Céline Künzi
03 27 18 18 80
secretariat.illh@unine.ch
http://www.unine.ch/espagnol/fr/home.html

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

b) Literatura

Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS), Coopération internationale, 1 septiembre-30 noviembre de 2019. 9.400 CHF para el proyecto «Poesía sevillana de la segunda mitad del siglo XVII: el *Lírico discante o heroico contrapunto sobre lo más notable de la vida de Alejandro Magno* (c. 1666-1668), de Román de la Torre Peralta» (IZSEZ0_186378), llevado a cabo con el profesor Juan Montero como invitado. Investigador principal.

Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS), Coopération Internationale, septiembre de 2017-septiembre de 2020 (36 meses). 246.977 CHF para el proyecto «Lope de Vega as a Courtly Writer: *La Filomena* (1621) and *La Circe* (1624)» (IZSAZ1_173356 / 1). Investigador principal.

2. TESIS Y TESINAS

Tesis presentadas

GIULIANA, Virginie: *La representación de la infancia en la pintura y la poesía: Joaquín Sorolla y Juan Ramón Jiménez* (dir. Antonio Sánchez Jiménez y Philippe Merlo-Morat, Université Lumière, Lyon 2).

SÁEZ, Adrián J.: *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro* (dir. Antonio Sánchez Jiménez).

Tesis en preparación

BOTTERON, Julie: *Cecilia Böhl de Faber antes de Fernán Caballero* (dir. Antonio Sánchez Jiménez).

LÓPEZ LORENZO, Cipriano: *Lope de Vega como escritor cortesano: La Filomena (1621) y La Circe (1624) a estudio* (dir. Antonio Sánchez Jiménez).

PADRÓN CASTILLA, Elena: *Aproximación histórica a las formas interlocutivas de tratamiento en documentación canaria (s. XVI-XIX)* (dir. Juan Pedro Sánchez Méndez).

3. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

– Congreso: *Enfermedad y literatura: entre inspiración y desequilibrio*, 25-26 de junio de 2018 (organizador: Antonio Sánchez Jiménez).

4. ACTIVIDADES PROGRAMADAS

– Congreso*: XII Congreso Asociación Internacional Siglo de Oro*, 20-24 de julio de 2020.

UNIVERSIDAD DE SAN GALLEN

Universität St. Gallen
School of Humanities and Social Sciences
Spanische Sprache und Literatur
Müller-Friedberg-Strasse 8, CH-9000 St. Gallen
Prof. Dr. Yvette Sánchez
www.shss.unisg.ch/Spanisch
yvette.sanchez@unisg.ch
Tel.: 071 224 25 66

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

Análisis de los déficits comunicativos en las diferentes entidades de la Cruz Roja en Brasil y Colombia mediante el método video-reflexivo.

2. TESIS Y TESINAS (Dir. Yvette Sánchez)
(La mayoría de las tesis se centran en estudios culturales y sociales).

Tesis presentadas

AERNE, Annatina: *Redes en el mundo del arte: hacia una esfera pública en Bogotá.*

DÍAZ ROSAENZ, Micaela: *La ciudadanía consumida. Política nacional, consumo y ciudadanía en Argentina y Brasil.*

Tesis en preparación

BÜHLER, Sarah: *Transferibilidad del sistema de educación y formación profesional dual suizo a Colombia.*

ESQUINAS RYCHEN, Ana: *Convenciones de sostenibilidad en el vino de Castilla y León.*

GARCÍA PORTILLA, Jason: *Discursos y prácticas religiosos con relación a los indicadores de desarrollo en países de herencia cristiana: los casos de Colombia, Cuba, Uruguay y Suiza.*

GRIESSER, Alexander: *Fotografías falsificadas en el contexto del conflicto catalán.*

MONTOYA ZEGARRA, Ashraf: *Análisis de la cultura del cacao en Perú.*
TSENKULOVSKI, Tihomir: *El discurso de la UNESCO sobre ciudades creativas latinoamericanas.*

Tesinas de Master presentadas
GROPPI, Germain: *El proyecto de educación digital en una ONG colombiana.*
LERVILLE, Morgane: *El espectro populista en la democracia argentina: los dilemas de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner.*

Tesinas de Master en preparación
SOLAND, Jan Felix: *Divergencias interculturales en la cobertura de los medios: análisis en relación con el Mundial FIFA 2014 de Brasil.*

Tesinas de Bachelor presentadas
BERBAR, Badr: *¿Un patrón cíclico de transición en la historia de Argentina? Análisis socioeconómico comparativo entre el gobierno de Carlos Menem y el de Néstor Kirchner.*
BUSANA, Marina: *Entre democracia y autocracia: análisis democrático-teórico del sistema político de Venezuela bajo Nicolás Maduro.*
EGGENBERGER, Laura: *Latinos en EE. UU. y el* Obamacare: *análisis de los factores socioculturales, políticos e institucionales.*
ESTERMANN, Zarah: *Análisis de la ayuda actual del CICR a las viudas de los desaparecidos en Colombia.*
NAMBUSERIL, Swapna*: La inmigración japonesa en Perú: la influencia de los factores económicos, culturales y políticos en la percepción de la diáspora.*
STILLHARD, Luca: *La correlación entre el éxito de los equipos nacionales de fútbol y la migración en Argentina y Suiza.*

Tesinas de Bachelor en preparación
AGRESTA, Loris: *En búsqueda de la belleza: la industria de la cirugía plástica en Brasil.*
BOSMEDIANO VIGGIANI, Sergio Enrique: *Marketing de destino en Ecuador: diseño de una campaña en redes sociales para la promoción del turismo del área germanohablante.*
FONTANA, Andrea: *La construcción de confianza en lugar de instituciones: el tratamiento humanístico del fenómeno de los niños callejeros en Perú.*
RYTZ, Zoé Loah: *Resiliencia civil en el proceso de paz en Colombia: el caso de un grupo de teatro de mujeres.*
TEROL, Gary: *Potencial y percepción del microseguro en la* favela *Pareira da Silva: problemas y soluciones para su toma de conciencia e implantación.*
ZEENDER, Sam: *Remesas y Objetivos de Desarrollo del Milenio: testimonios desde El Salvador.*

3. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

Congreso: *Social Transformation for a Sustainable Latin America,* 11 de octubre de 2017.

Congreso: *X Congreso de Minificción,* 21 a 23 de junio de 2018.

4. OTROS HECHOS DE RELIEVE

El Centro Latinoamericano-Suizo de la Universidad de San Gallen (CLS HSG) continúa ejerciendo como *Leading House para América Latina* del SERI y dirigiendo la escuela de *Estudios Latinoamericanos (SSLAS)* en cooperación con las Universidades de Berna, Zúrich y Ginebra.

En la segunda mitad de 2018, están previstos dos eventos que revisten particular interés para los estudios hispánicos: además del *X Congreso Internacional de Minificción (Nanofilología y Microformatos)*, con destacados autores e investigadores del mundo hispanohablante, la cátedra de San Gallen se encarga de las Jornadas de la SSEH sobre *Deporte y Literatura*, del 23 al 24 de noviembre.

Como avance del primer semestre de 2019:

El Centro Latinoamericano-Suizo de la Universidad de San Gallen (CLS HSG) organiza la *Jornada Ecuatoriana*, un foro interdisciplinario donde se darán cita profesionales y académicos, para comentar la situación actual de la política, cultura y económica en Ecuador (3 de mayo). En el segundo semestre, el 22 de noviembre, la *Jornada del Vino, Café y Cacao* se propondrá profundizar en las narrativas culturales de España y América Latina (22 de noviembre).

UNIVERSIDAD DE ZURICH

Philosophische Fakultät / Romanisches Seminar
Zürichbergstr. 8
8032 Zürich
Tel. 044 634 35 42
itlopez@rom.uzh.ch
www.rose.uzh.ch

2. TESIS Y TESINAS

Tesis de doctorado presentadas

SCHNEIDER, Gina Maria: *Leer el espacio celeste. Un estudio de las figuras y actores supraterrenales en la obra poética de Luis Cernuda* (dir. I. López Guil).

Tesis de doctorado en preparación

ALBIZU YEREGUI, Cristina: *Análisis discursivo de* Los girasoles ciegos *de Alberto Méndez* (dir. I. López Guil).

QUINTAS, Cristina: *Estudio de la configuración geométrica en la obra narrativa de Rafael Dieste* (dir. I. López Guil).

NEUFFER, Laurence: *La intertextualidad como principio creador de la obra literaria en* Gramática parda *de Juan García Hortelano* (dir. López Guil).

BRUGGER, Madlaina: *Transcripción paleográfica y edición crítica del* Libro de Apolonio (dir. I. López Guil; proyecto subvencionado por el Fondo Nacional Suizo).

MECLAZCKE, Gilda: *La figura del laberinto en la poesía de Jorge Luis Borges* (dir. I. López Guil).

Tesinas presentadas

VICENTE GONZÁLEZ, Juan Antonio: *"Me llamo barro", poema clave para interpretar* El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández* (dir. I. López Guil).

ZEHNDER MARADIAGA, Luz Danielle: *"Correr es mi destino para burlar le ley": Análisis textual y musicológico de* Clandestino *de Manu Chao* (dir. I. López Guil).

Tesinas en preparación

ODERMATT, Dorothee: *Análisis textual y musicológico de* Miguel Hernández *de Joan Manuel Serrat* (dir. I. López Guil).

2. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

Literatura

– 3 de octubre de 2017: Presentación del poemario *Esta tierra es mía* de Itzíar López Guil, presentado por la Prof. Dr. Yvette Sánchez (Universidad de San Gallen).

– 30-31 de octubre de 2017: Congreso *La poesía española en los albores del siglo XXI*, con la participación de José Luis Gómez Toré (I.E.S. Carmen Martín Gaite), Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá), Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba), Luis Bagué Quílez (Universidad de Murcia), José Andújar Almansa (crítico literario), Ioana Gruia (Universidad de Granada), Itzíar López Guil (UZH), Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia), Juan Carlos Abril (Universidad de Granada), Manuel Borrás Arana (Pre-Textos), Javier Sánchez Menéndez (La Isla de Siltolá), Juan Carlos Abril (Universidad de Granada) y Juan José Lanz (Universidad del País Vasco). Hubo lecturas poéticas de Ioana Gruia, Carlos Pardo, Itzíar López Guil, Ana Rodríguez Callealta, Juan Carlos Abril, Luis Bagué Quílez, Pablo García Casado, Javier Sánchez Menéndez, Rafael Espejo, José Luis Gómez Toré y Javier Fernández.

– 4 de diciembre de 2017: Conferencia «Para un compromiso posmoderno: Propuestas teóricas y modulaciones discursivas en la poesía

española de la democracia» de la Prof. Dra. Araceli Iravedra (Universidad de Oviedo).
– 12 de diciembre de 2017: Conferencia «Garcilaso y el arte del endecasílabo» del Prof. Dr. George Güntert (UZH/ emérito).
– 8 de mayo de 2019: Workshop «Teresa Margolles. Cuerpos y espacios desde una perspectiva ecfeminista». Organizado por Prof. Liliana Gómez-Popescu (UZH) y Dr. Elena Rosauro (UZH).
– 22-24 de mayo de 2018: Congreso «El título del poema (sus efectos en el texto lírico iberoamericano», con la participación de Josep Besa Camprubí (Universidad de Barcelona), Georges Güntert (UZH), Yvette Sánchez (Universidad de St. Gallen), Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba), Rosa Maria Martelo (Universidade do Porto), Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina), Jorge Chen Sham (Universidad de Costa Rica), Itzíar López Guil (UZH), Maria Ana Ramos (UZH), Rita Catrina Imboden (UZH), Peter Fröhlicher (UZH), Rosa Martelo (Universidade do Porto), Laura Lorena Ventura (Universidad Autónoma de México), Miguel Ángel García (Universidad de Granada), Eduardo Sterzi (Universidade Estadual de Campinas), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco) y Jon Kortazar (Universidad del País Vasco). Hubo lecturas poéticas de Virna Teixeira, Manuel Vilas, Ana Merino, Itzíar López Guil, Laura Lorena Ventura, Jorge Chen, Jorge Eduardo de Oliveira, Javier Fernández y Pablo García Casado, Ana Luisa Amaral y Rosa Martelo.
– 25 de mayo de 2018: Workshop con Mauricio Zabalgoita Herrera (ISUE – UNAM, México), «Pedagogías de género. Educación, masculinidades, biotextualidad y cultura letrada en México (s. XIX y XX)», organizado por Hannes Sättele (Doktoratsprogramm Romanistik: Methoden und Perspektiven).
– 2018: Publicación de la monografía *Leer el espacio celeste. Un estudio de las figuras del cielo en "La realidad y el deseo (1924-1962" de Luis Cernuda"*, Gina Maria Schneider, Perspectivas Hispánicas, Peter Lang, Bern.

Lingüística
– 26 de octubre de 2017: Concierto y charla: «A palabra cantada», la cantante Uxía, una das maiores embaixadoras a cultura galega e da sua ligazón cos outros territorios lusófonos, presento una charla-concerto na que fai un breve repaso á sua traxectoria dende os seus inicios que abarca as cantigas de amigo, a importancia das mulleres na tradición oral galega ou a conexión coa lusoinoa, acompañada polo virtuoso multi-instrumentista brasileiro Sérgio Tannus. Organizadores: Cátedra prof. Johannes Kabatek y Xunta de Galicia.
– 1 de noviembre de 2017: Conferencia «Variación y norma en la *Nueva gramática de la lengua española*». Prof. Dr. Ignacio Bosque (Universidad Complutense de Madrid/ Real Academia Española).

– 23 de abril de 2018: Sant Jordi 2018, con M. Àngels Cabré: «Les vides lliures de Montserrat Toig i Maria Aurèlia Capmany», lectura de poesía catalana traducida por estudiantes del Romanisches Seminar (M. Crivelli, N. Georgiadis, T. Carvalho, A. Wu, M. Würnli, É. Bieri, E. Hörler, G. Bonet Filella. Organizado por la cátedra del prof. Johannes Kabatek, Georgina Álvarez (Lectora de catalán – UZH) e Institut Llull.
– 16 de mayo de 2018: Conferencia de Prof. Mar Garachana (Universitat de Barcelona), «Hacer nuevo lo viejo. La teoría de la gramaticalización en el panorama de la lingüística del siglo XXI». Organizado por la cátedra del prof. Johannes Kabatek.
– 18 de mayo de 2018: Jornada de trabajo, «Caribe diaspórico. Desplazamiento y migración en las artes caribeñas contemporáneas», Carlos Garrido (Universidade de Lisboa), Magdalena López (Universidade de Lisboa, University of Notre Dame), Nanne Timmer (University Leiden), organizado por el Romanisches Seminar (UZH) y el Lateinamerika-Zentrum Zürich (UZH).

4. OTROS HECHOS DE RELIEVE

Dr. Carlota de Benito Moreno, fue nombrada el 1 de septiembre de 2018 por la Universidad de Zúrich, Assistenzprofessorin für Sprache und Raum in der Iberoromania. La Dr. Carlota de Benito Moreno trabaja desde el año 2013 en el Romanisches Seminar de la Universidad de Zúrich.

LISTA DE PUBLICACIONES (2018)

Nota: Esta lista contiene las publicaciones de los socios aparecidas en el transcurso de 2018 e incluye sólo los datos recibidos por la Secretaría de la SSEH. Omisiones y referencias incompletas no son responsabilidad de los editores.

ANDRES-SUÁREZ, Irene

Libros

El microrrelato en la España plurilingüe. Valladolid/ New York: Universidad de Valladolid, "Cátedra Miguel Delibes"/ City University of New York, "Graduate Center", col. Ensayos Literarios, 2018.

Artículos

«*Teatro de sombras* de Fermín López Costero», *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, III (mayo 2018), pp. 169-173.

«El difícil arte del microrrelato», prólogo a Martínez-Conde, Ricardo: *El tiempo en las manos*. Madrid: Vitrubio, 2018, pp. 7-11.

Entrevistas

«Conversación con Andrés Neuman», *Ínsula,* 857 (mayo 2018), pp. 20-25.

«Entrevista a Irene Andres-Suárez», realizada por Carmen Rodríguez Baleato, *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, IV (noviembre 2018), pp. 177-184.

Reseñas

«Fernando Valls: *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Madrid-Frankfurt Iberoamericana-Vervuert, 2016», *Olivar* (Buenos Aires), XVII, 26 (2018), pp. 1-4, www.Olivar.fahce.unip.edu.ar.

BENITO MORENO, Carlota de

Artículos

& Estrada Arráez, Ana: «Aproximación metodológica al estudio de la variación lingüística en las interacciones digitales», *Revista de Estudios del Discurso Digital (REDD)*, 1 (2018), pp. 74-122.

BOTERON, Julie

Artículo

«Cecilia Böhl de Faber antes de Fernán Caballero. La emergencia de una identidad y una voz autoriales», *Esferas Literarias*, I (2018), pp. 43-58.

BRANDENBERGER, Tobias

Edición

& Dreyer, Antje: *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad.* Münster: LIT, 2016 (= *LIT Ibéricas* 8).

Artículos

«Marginalidades literárias em Portugal», en: Sartingen, Kathrin/ Pinheiro, Teresa (eds.): *Tudo menos invisível – Alles andere als unsichtbar. Theater, Literatur und Film der Iberoromania zwischen Kunst und Leben. Festschrift für Henry Thorau zum 65. Geburtstag*. Wien: Peter Lang, 2017, pp. 185-197.

«El juego paródico en la zarzuela (*Curro Vargas* y *Churro Bragas*)», en: Brandenberger, Tobias/ Dreyer, Antje (eds.): *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*. Münster: LIT, 2016, pp. 161-178.

«Gewalt, Gefühl, Geschlecht. Männlichkeit(en) in der iberoromanischen Narrativik der Frühen Neuzeit», en: Fenske, Uta/ Schuhen, Gregor (eds.): *Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Männlichkeit und Gewalt*. Bielefeld: transcript, 2016, pp. 83-97.

«Zweimal Kuba und zurück… Transatlantische Passagen der Zarzuela», en: Von Schmädel, Stephanie/ Mühlschlegel, Ulrike (eds.): *Zarzuela: spanisches Musiktheater. El mundo comedia es - Die Welt ist eine Bühne*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2016, pp. 13-20, http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Ausstellungskataloge/Katalog_Zarzuela_Web.pdf.

BRUNO, Giovanni

Artículos

«Unos pasajes corruptos del *Libro de Apolonio*», *Troianalexandrina,* XVII (2017), pp. 165-182.

CARTA, Constance

Libro

Arquetipos de la sabiduría en el siglo XIII castellano: un encuentro literario entre Oriente y Occidente. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2018, (Premio 2018 del *Collegium Romanicum* «pour l'Avancement de la Relève». Reseña de Pablo Domínguez en *Revista de literatura medieval*, 30 (2018), pp. 253-255).

Artículo

«Heroísmo y sabiduría en la Edad Media castellana: aproximación a un aparente oxímoron», *Memorabilia*, XX (2018), pp. 45-64, <https://ojs.uv.es/index.php/memorabilia/article/view/13729>.

CODITA, Viorica

Edición

& Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.)/ Corredor Aveledo, Antonio/ Guzmán Riverón, Martha/ Padrón Castilla, Elena (2018): *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.

Artículos

& Corredor Aveledo, Antonio: «Notas sobre la morfosintaxis», en: Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.)/ Codita, Viorica/ Corredor Aveledo, Antonio/ Guzmán Riverón, Martha/ Padrón Castilla, Elena: *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, pp. 87-111.

& Corredor Aveledo, Antonio: «Notas sobre el léxico», en: Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.)/ Codita, Viorica/ Corredor Aveledo, Antonio/ Guzmán Riverón, Martha/ Padrón Castilla, Elena (2018), *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, pp. 113-122.

CORDONE, Gabriela

Artículos

«Apunte sobre el teatro español en (un lugar de) Suiza», *Las puertas del drama*, 49 (2018), http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-

drama/drama-49/apunte-sobre-el-teatro-espanol-en-un-lugar-de-suiza/.

& Reck, Isabel: «Introduction. Jeu(x) de langue(s)», en: Corredoira Viñuela, José Manuel: *Bestiario de amor/ Bestiaire d'amour* (ed. bilingüe), trad. de Pierre-Jean Lombard, prólogo de Fernando Arrabal. Strasbourg: Presses Universitaires, 2018, pp. 7-41.

Reseña

«Itziar Pascual, *Antígona. Tragedia de la fraternidad,* Madrid, Editorial Antígona, 2018» *Acotaciones*, 41 (julio-diciembre 2018), pp. 281-283.

CORREDOR AVELEDO, Antonio

Edición

& Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.)/ Codita, Viorica/ Guzmán Riverón, Martha/ Padrón Castilla, Elena: *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.

Artículos

& Sánchez Méndez, Juan Pedro: «Documentos y tipologías textuales», en: Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.)/ Codita, Viorica/ Corredor Aveledo, Antonio/ Guzmán Riverón, Martha/ Padrón Castilla, Elena: *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, pp. 51-57.

& Codita, Viorica: «Notas sobre la morfosintaxis», en: Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.)/ Codita, Viorica/ Corredor Aveledo, Antonio/ Guzmán Riverón, Martha/ Padrón Castilla, Elena: *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, pp. 87-111.

& Codita, Viorica: «Notas sobre el léxico», en: Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.)/ Codita, Viorica/ Corredor Aveledo, Antonio/ Guzmán Riverón, Martha/ Padrón Castilla, Elena: *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, pp. 113-122.

CROCOLL, Natacha

Artículos

«Manos a la obra: las manos fuera del marco estético en la obra de Guayasamín y Cortázar», en: Helg, Aline/ Phillipps-López, Dolores/ y Wagner, Valeria (eds.): *La Revista. Boletín de la Sociedad suiza*

de Americanistas, 78 (2018): *Más allá de Ecuador. Cambios profundos por venir*, pp. 83-90.

«El paisaje: estado de la cuestión y nuevas pistas de investigación», en: Lalomia, Gaetano/ Santonocito, Daniela (coords.): *Literatura medieval (hispánica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2018, pp. 167-176.

«Paisajes y espacios en *El Conde Lucanor*», en: Bizzarri, Hugo O. (ed.): *Monde animal et végétal dans le récit bref du Moyen Âge*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2018, pp. 71-79.

DELGADO, Mariano

Edición

Miguel de Molinos, Geistliches Weggeleit zur vollkommenen Kontemplation und zum inneren Frieden. Herausgegeben, mit einer Einführung versehen und kommentiert von Mariano Delgado: Freiburg i.Br.: Herder, 2018.

Artículos

«Miguel de Molinos oder die mystische Falle», en: Molinos, Miguel de: *Gesitliches Weggeleit zur vollkommenen Kontemplation und zum inneren Frieden*, ed. de Mariano Delgado. Freiburg i.Br.: Herder, pp. 15-64.

«Franziskanische Neuausrichtung. Zur Lage der Kirche in Spanien», *Herder Korrespondenz*, 4 (2018), pp. 29-32.

«Islamische Spuren bei Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz? Diskussionsstand und kritische Anmerkungen», en: Toprakyaran, Erdal/ Schmid, Hansjörg/ Ströbele, Christian (eds.): *Dem Einen entgegen. Christliche und islamische Mystik in historischer Perspektive*. Berlin: LIT, 2018 (Transliminale Diskurse der islamischen Theologie 2), pp. 177-198.

«Juan Luis Vives, Bartolomé de Las Casas und Miguel Servet. Spanische Toleranzdiskurse zur Zeit Castellios», en: Mahlmann-Bauer, Barbara (ed.): *Sebastian Castellio (1515-1563) – Dissidenz und Toleranz. Beiträge zu einer internationalen Tagung auf dem Monte Verità in Ascona 2015*. Unter Mitarbeit von Sonja Klimek und Daniela Kohler. Mit 26 Abbildungen (Refo500 Academic Studies 46), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018, pp. 527-550.

«In der Morgenröte einer neuen Ära. Zur Semantik der Texte von Medellín», *Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft*, 102 (2018), pp. 261-266.

DÍAZ DE ZAPPIA, Sandra Liliana

Libro

Conduciendo al orden y felicidad pública: los alcaldes de barrio en la ciudad de Buenos Aires (1772-1821). Buenos Aires: Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho, 2018, 2 vols.

Artículo

«Leer la ciudad: la evolución histórica de la nomenclatura de las calles de Buenos Aires (1734-1821)», *Boletín Hispánico Helvético*, XXXII (2018), pp. 123-162.

DIEZ DEL CORRAL ARETA, Elena

Artículos

«*Me siento muy poquititico suiza*: identificación bilingüe y bicultural en inmigrantes colombianos de la Suiza francófona», *Lengua y migración*, X, 2 (2018), pp. 33-55.

«Construcciones con *ser focalizador* en narcotelenovelas colombianas: de Antioquia al Valle del Cauca», *Lexis*, XLII, 1 (2018), pp. 69-98.

& Castillo Lluch, Mónica: «Fondos documentales hispánicos en Suiza: una exploración de conjunto», *Scriptum digital*, 7 (2018), pp. 95-105.

EBERENZ, Rolf

Artículos

«Hacia un diccionario de la alimentación y la culinaria medievales y renacentistas», en: Corbella, Dolores/ Fajardo, Alejandro/ Langenbacher-Liebgott, Jutta (eds.): *Historia del léxico español y Humanidades digitales*. Berlin, etc.: Peter Lang, 2018, pp. 203-222.

«Discurso y léxico de la alimentación en los tratados médicos medievales y renacentistas», en: Arnal Purroy, María Luisa/ Castañer Martín, Rosa María/ Enguita Utrilla, José María/ Lagüens Gracia, Vicente/ Martín Zorraquino, María Antonia (eds.): *Actas del X Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Zaragoza, 7-11 de septiembre de 2015*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico»/ Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 2018, vol. 2, pp. 1075-1088.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Adrián

Artículos

«Alejandro Magno, un espejo para la nobleza: progresión de una figura modélica», en: Strosetzki, Christoph (ed.): *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2018, vol. 1, pp. 151-161.

«La *Historia de Alejandro* de Alfonso de Liñán: génesis y particularidades», en: Brito Brito, Beatriz/ Cáliz Montes, Jessica/ Ruiz Ortega, José Luis (eds.): *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*. Sevilla: Renacimiento, 2018, pp. 283-296.

IMOBERDORF, Sebastián

Artículos

«Cine vs. literatura hispanounidenses: dos muestras diferentes de cómo franquear las barreras artísticas, culturales y sociales», en: Gutiérrez-Sanz, Víctor/ Escudero, Irene G./ Romero-Velasco, Pablo/ Camodeca, Paulo (eds.): *Fronteras de la literatura y el cine.* Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2018, pp. 113-128.

«Volver a las raíces: la búsqueda de identidad en la narrativa interamericana», en: López-Labourdette, Adriana/ Wagner, Valeria/ Bengsch, Daniel (eds.): *Volver. Culturas e imaginarios del retorno a y desde América Latina.* Barcelona: Linkgua, 2018, pp. 91-111.

KUNZ, MARCO

Artículos

«Parodia y género en la narcoficción mexicana», en: Adriaensen, Brigitte/ Tongeren, Carlos van (eds.): *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018, pp. 225-248.

«La herencia del padrastro Cervantes: mutaciones quijotescas en la narrativa española reciente», en: Iacob, Mihail/ Posada, Alfredo R. (coords.): *Narrativas mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción.* București: Ars Docendi, 2018, pp. 75-87.

«(In)justicia (po)ética: crimen e impunidad en México», *Boletín Hispánico Helvético*, XXXI (primavera 2018), pp. 103-129.

«Versiones de un eclipse (de Colón a Monterroso)», en: Colaizzi, Giulia/ De la Fuente, Manuel/ Renard, Santiago/ Zunzunegui, Santos

(eds.): *De la escritura como resistencia. Textos in honorem Jenaro Talens*. Valencia: Universitat de València, 2018, pp. 477-490.

LEUZINGER, Mirjam

Edición

Jorge Semprún. Frontières | Fronteras. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2018 (Frankfurter Studien zur Iberoromania und Frankophonie, 8).

Artículos

«Mestizaje, Transkulturation und Hybridität», en: Hartwig, Susanne: *Einführung in die Literatur- und Kulturwissenschaft Lateinamerikas*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2018, pp. 326-335.

«Lateinamerika und Europa», en: Hartwig, Susanne: *Einführung in die Literatur- und Kulturwissenschaft Lateinamerikas*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2018, pp. 296-309.

«(Des)encuentros transatlánticos y diversidad cultural vistos a través del ensayo y la ficción: los americanos y los europeos de Eduardo Caballero Calderón», en: Hartwig, Susanne (ed.): *Diversidad cultural – ficcional - ¿moral?* Frankfurt a. M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2018, pp. 305-320.

«Jorge Semprún. Frontières | Fronteras: Introducción», en: Leuzinger, Mirjam (ed.): *Jorge Semprún. Frontières | Fronteras*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2018, pp. 7-14.

«Literaturas en diálogo | Literaturas en la frontera: Goethe, Blum y la memoria cultural de Jorge Semprún», en: Leuzinger, Mirjam (ed.): *Jorge Semprún. Frontières | Fronteras*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2018, pp. 91-105.

Reseñas

«Jorge Semprún, figura destacada de la Europa del siglo XX (1) / Jorge Semprún, Leading Figure of Twentieth-Centrury Europe (I)», *Iberoamericana*, XVIII, 68 (agosto 2018), pp. 253-263.

«Aznar Soler, Manuel: *El teatro de Jorge Semprún*. Zürich et al.: LIT, 2015», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XLIII, 2 (mayo 2018), pp. 230-233.

MADROÑAL, Abraham

Edición

& Arizpe, Víctor (eds.): *Cosme Gómez de Tejada, León prodigioso.* Toledo: Diputación Provincial, 2018.

Artículos

& Checa Beltrán, José: «Manuscritos dieciochescos desconocidos del Fondo Altamira en la Biblioteca de Ginebra», *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, XXVIII (2018), pp. 221-252.

«Una obra perdida de Luis Hurtado de Toledo y su posible relación con *El gallardo español de Cervantes*», en: *Vidas en papel, anejo de la revista Etiópicas*. Huelva: Universidad de Huelva, 2018, pp. 29-46.

«El «Poeta de los pícaros», figurilla quevedesca con trastienda teatral», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 22 (2018), pp. 167-176 (Ejemplar dedicado a: *Figuras, figurillas y figurones quevedianos* (Fernando Plata Parga, coord.).

«La academia del conde de Saldaña y el certamen poético en Madrid por la muerte de la reina Margarita: un impreso inédito (1611)», en *"Doctos libros juntos". Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*. coord. por Victoriano Roncero López, Juan Manuel Escudero Baztán. Madrid: Iberoamericana, 2018, pp. 297-313.

Reseña

«*Luis Gómez Canseco: Don Bernardo de Sandoval y Rojas* (Huelva, 2017)», *Anales Cervantinos*, 50 (2018), pp. 407-410.

PADRÓN CASTILLA, ELENA

Edición

& Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.)/ Codita, Viorica/ Corredor Aveledo, Antonio/ Guzmán Riverón, Martha: *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.

Artículo

«Notas sobre los usos gráficos y el nivel fonético-fonológico», en: Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.)/ Codita, Viorica/ Corredor Aveledo, Antonio/ Guzmán Riverón, Martha/ Padrón Castilla, Elena: *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, pp. 77-86.

PALACIOS, Belinda

Artículos

«*Interstellar*: un homenaje de Christopher Nolan a Jorge Luis Borges», en: Llamas Martínez, Jacobo (ed.): '*En el centro de Europa están*

conspirando'. Homenaje a Jorge Luis Borges. Torino: Università degli Studi di Torino, 2018 (Anejos de Artifara), pp. 121-132.

«*Retablo*, o el Apocalipsis según Julián Pérez Huarancca», en: Terán, Jorge/ Pérez Orozco, Edith (eds.): *Cuadernos Urgentes: Julián Pérez Huarancca*. Lima: Distopía Editores, 2018, pp. 27-50.

PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores

Edición

& Helg, Aline/ Wagner, Valeria (eds.): «Más allá de *Ecuador*», *La Revista* (Bulletin de la Société Suisse des Américanistes), 78 (2018).

Traducción

[Poemas de Claude Fabry (2); Roland Morisseau (1); Serge St-Jean (3); Paul Laraque (4); Tertulien Marcelin Guilbaud (1); Jean-Baptiste Massillon Coicou (2); Sylvain George (1); Robert Lataillade (2); Emile Roumer (3); René Philoctète (3)], en: Tippenhauer, Yasmina (dir.): *Ayiti Chéri. Poésie haïtienne – Poesía haitiana (1800-2015).* 1.ª Port-au-Prince: Legs Édition y La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2017; 2.ª ed.: La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2018.

ROSIER, Marie

Libro

& Semilla Durán, María A./ Hernández, Sandra (eds.): *Memoria en la ficción, ficción de la memoria, Revista Alter/Nativas*, 2018.

Artículos

«Enfermement et violence de genre: *Le viste la cara a Dios* et *Beya* (Roman graphique) de Gabriela Cabezón Cámara», *Textures,* 23 (2018) (*Genre et enfermement: contrainte, dépassement, résistance*), pp. 185-196.

«Madre e hija: cruces narrativos desde el borde del vacío en *28-Sobre la desaparición* de Eugenia Guevara», en: Semilla Durán, María A./ Rosier, Marie/ Hernández, Sandra (eds.): *Revista Alter/Nativas* (2018) (*Memoria en la ficción, ficción de la memoria*), pp. 391-407.

«Alicia Kozameh: la question de la liberté dans *Pasos bajo el agua* et *Bruno regresa descalzo*», en: EFisbach, Erich/ Rabaté, Philippe (eds.): *Liberté(s) dans le monde ibérique et latino-américain*, Actes choisis du XXXVIIIe congrès de la Société des Hispanistes Français (Tours, juin 2017), *HispanismeS*, X (2018), pp. 311-321.

«Formas nómadas y escritura alternativa en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara» en: Hammerschmidt, Claudia (ed.): *Escrituras locales en contextos globales 1, Literaturas, lecturas y sujetos en tránsito*, Inolas Publishers, 2018, pp. 131-139.

«Témoignage, fiction et mémoire argentine: élaborations littéraires d'ex-séquestrées et d'ex-prisonnières», en: Bleton, Isabelle/ Godeau, Florence/ Dumontet, Fabienne/ Coelho Ferreira, Da Maria (dir.): *Littérature et cinéma post-traumatiques des années 1980 à nos jours*. Paris: Editions Hermann, 2018, pp. 61-72.

SÁNCHEZ ABCHI, Verónica

Artículos

& Menti, Alejandra: «La enseñanza de la escritura en los cursos de Español como lengua de origen. Reflexiones sobre las prácticas», *Revista Internacional de Lenguas Extranjeras*, IX (2018), pp. 77-98, https:// revistes.urv.cat/index.php/rile/article/view/2510.

«Spanish as a heritage language in Switzerland», en: Potowski, Kim (ed.): *Handbook of Spanish as a Minority/ Heritage Language.* London: Routledge, 2018, pp. 504-516.

& Messias, Carla/ Dolz-Mestre, Joaquim: «Les outils de la formation pour enseigner la production écrite», en: Dolz, Joaquim/ Gagnon, Roxane (eds.): *Former à enseigner la production écrite: regards sur des institutions suisses romandes.* Lille: Presses du Septentrion, 2018, pp. 167-191.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio

Edición

& Sáez, Adrián J. (eds.): *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Madrid: Iberoamericana, 2018.

& Carriazo Ruiz, José Ramón (eds.): Eugenio de Salazar, *Textos náuticos: Navegación del alma por el discurso de las edades del hombre (1600). Carta al licenciado Miranda de Ron (1574)*. New York: IDEA, 2018.

(ed.): Lope de Vega Carpio: *Romances de senectud*. Madrid: Cátedra, 2018.

& Iglesias Feijoo, Luis (eds.): Pedro Calderón de la Barca: *Poesía*. Madrid: Cátedra, 2018.

Libros

El señor del relámpago. Madrid: Reino de Cordelia, 2018.

Lope de Vega: el verso y la vida. Madrid: Cátedra, 2018.

Artículos

«Un posible cardo del jardín de Lope de Vega: "¿Qué humanos ojos quedarán enjutos?" y su contexto polémico», *Studia Aurea*, XII (2018), pp. 155-166.

«Lope de Vega contra los malos vecinos», *Hipogrifo*, VI (2018), pp. 689-698.

& Comellas, Mercedes: «El lopismo inglés del siglo XVIII: Sir John Talbot Dillon (1739-1805) y William Hayley (1745-1820)», *Edad de Oro*, XXXVII (2018), pp. 247-285.

«Una empresa de Lope de Vega y un soneto de Gómez de Reguera: *Nondum erumpit* y "Mientras que rompe del oscuro velo"», *Versants*, LXV (2018), pp. 85-95.

«Cervantes y los pueblos del norte: un acercamiento imagológico», *Atalanta*, VI (2018), pp. 129-147.

«El suicidio de Belisa-Dido: variaciones sobre un motivo virgiliano en la obra no dramática de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, LXXX (2018), pp. 119-140.

«Avatares de un soneto del *Laurel de Apolo* (1630), de Lope de Vega: "Vengó la muerte, hermosa Catalina"», *Etiópicas*, XIV (2018), pp. 1-15.

«Un oscuro soneto de Lope de Vega al escudete de Paravicino: "En vano oprimes con la mano impura"», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV (2018), pp. 288-302.

«Acotaciones en las adaptaciones neerlandesas de las comedias de Lope de Vega». Luigi Giuliani y Victoria Pineda (eds.): *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*. Venezia: Ca' Foscari, 2018, pp. 297-352.

& Carriazo Ruiz, José Ramón: «Oknos el memorioso: Borges responde a Ortega y Gasset», en: Llamas, Jacobo (ed.): *«En el centro de Europa están conspirando». Homenaje a Jorge Luis Borges*. Torino: Artifara, 2018, pp. 17-46.

«Poesía familiar: Luis Alberto de Cuenca y Lope de Vega», en: Sáez, Adrián J. (ed.): *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 2018, pp. 297-322.

«Algunas metáforas astrológicas en Lope de Vega: las sinastrias en *El cuerdo loco* (1607), *La Circe* (1624) y las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)», en: Weimer, Christopher B./ Wilks, Kerry K./ Nelson, Benjamin J./ Vélez Sainz, Julio (eds.): *«Los cielos se agotaron de prodigios»: Essays in Honor of Frederick A. de Armas*. Newark: Juan de la Cuesta, 2018, pp. 167-179.

Reseñas

«Luis Gómez Canseco. *Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dichos, escritos y una vida en verso*. Huelva, Universidad de Huelva, 2017. 600 p. ISBN 978-84-17066-21-5», *Studia Aurea*, XII (2018), pp. 401-405.

«Crivellari, Daniele, ed., Agustín Moreto, *El defensor de su agravio*, Colección digital Proteo, 2, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. ISBN: 978-84-16594-99-3. 182 págs.», *Arte nuevo*, V (2018), pp. 246-250.

«Gómez Redondo, Fernando, ed., *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016. ISBN: 978-84-942088-5-0. 1252 págs.», *Arte nuevo*, V (2018), pp. 251-258.

«Marín Cepeda, Patricia, ed., *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro,* Madrid, Visor, 2017. ISBN: 978-84-9895-188-2. 270 págs.», *Arte nuevo*, V (2018), pp. 266-271.

«Ruiz Pérez, Pedro, ed., *Cervantes: los viajes y los días*, Madrid, Sial, 2016. ISBN: 978-84-15746-32-4. 267 págs.», *Arte nuevo*, V (2018), pp. 279-283.

«Zulaica López, Martín, ed., Bernardo de Balbuena, *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*, 2 vols., Siero, Ars poética, 2017. ISBN: 978-84-946787-6-9. 1255 págs.», *Arte nuevo*, V (2018), pp. 284-288.

«Lope de Vega, *El peregrino en su patria,* introducción, edición y notas de J. González-Barrera, Cátedra, Madrid, 2016, 665 pp. ISBN: 9788437635415», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV (2018), pp. 517-525.

SÁNCHEZ MÉNDEZ, Juan Pedro

Edición

(coord.) & Codita, Viorica/ Corredor Aveledo, Antonio/ Guzmán Riverón, Martha/ Padrón Castilla, Elena: *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.

Artículos

«¿Existe el americanismo fraseológico?», en: Echenique Elizondo, María Teresa/ Schrott, Angela/ Pla Colomer, Francisco (eds.): *Cómo se "hacen" las unidades fraseológicas: continuidad y renovación en la diacronía del espacio castellano*. Frankfurt: Peter Lang, 2018, pp. 157-170.

«La doble (o triple) perspectiva en la investigación en torno a la ortografía y los usos gráficos en la documentación hispanoamericana colonial», en: Arnal Purroy, Mª Luisa/ Castañer Martín, Rosa Mª/ Enguita, José Mª/ Lagüéns, Vicente/ Martín Zorraquino, Mª Antonia (eds.): *Actas del X Congreso Internacional de Historia de la Lengua*

Española. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", Diputación Provincial de Zaragoza, 2018, vol. I, pp. 447-462.

«Apuntes históricos de la Audiencia de Quito», en: Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.)/ Codita, Viorica/ Corredor Aveledo, Antonio/ Guzmán Riverón, Martha/ Padrón Castilla, Elena: *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, pp. 15-30.

«Introducción filológica al documento indiano. Su valor como fuente para la historia de la lengua», en: Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.)/ Codita, Viorica/ Corredor Aveledo, Antonio/ Guzmán Riverón, Martha/ Padrón Castilla, Elena: *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, pp. 31-49.

& Corredor Aveledo, Antonio: «Documentos y tipologías textuales», en: Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.)/ Codita, Viorica/ Corredor Aveledo, Antonio/ Guzmán Riverón, Martha/ Padrón Castilla, Elena: *Documentos para la historia lingüística de la Audiencia de Quito (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, pp. 51-57.

SCHLUMPF, Sandra

Artículos

«Guineoecuatorianos en Madrid: actitudes hacia su propio español y el español madrileño», *Lengua y migración / Language and migration*, X, 2 (2018), pp. 7-31, https://edoc.unibas.ch/67883/1/20181221104745_5c1cb6c1891e5.pdf.

«Aspectos diacrónicos de las oraciones condicionales y concesivas en judeoespañol», en: Arnal Purroy, María Luisa/ Castañer Martín, Rosa María/ Enguita Utrilla, José M.ª/ Lagüéns Gracia, Vicente/ Martín Zorraquino, María Antonia (eds.): *Actas del X Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Zaragoza, 7-11 de septiembre de 2015*. 2 vols. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico»/ Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 2018, vol. II, pp. 1671-1685, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/61/43schlumpf.pdf.

Reseña

«*Lingue e Linguaggi*, 25 (2018)», *Estudios de Lingüística del Español*, XXXIX (2018), pp. 409-417, http://infoling.org/elies/39/elies39-25.pdf.

SCHMID, Beatrice

Artículos

«Judeoespañol y español: los vaivenes de una compleja relación», en: Arnal Purroy, María Luisa/ Castañer Martín, Rosa María/ Enguita Utrilla, José M.ª/ Lagüéns Gracia, Vicente/ Martín Zorraquino, María Antonia (eds.): *Actas del X Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Zaragoza, 7-11 de septiembre de 2015*. 2 vols. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico»/ Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 2018, vol. I, pp. 239-259.

& Brumme, Jenny: «Gramáticas castellanas impresas en Cataluña entre 1820 y 1875: una aproximación a través de sus paratextos», *Boletín Hispánico Helvético*, 32 (otoño 2018), pp. 163-194.

SCHNEIDER, Gina María

Libro

Leer el espacio celeste. Un estudio de las figuras del cielo en "La realidad y el deseo" (1924-1962) de Luis Cernuda. Bern/ Berlin/ Bruxelles/ New York/ Oxford/ Warszawa/ Wien: Peter Lang, 2018.

SILES, Jaime

Libros

Actos de habla=Actes de parole. Édition bilingue présentée par François Morcillo; traduction de l'espagnol par Henry Gil. Orléans: Éditions Paradigme, 2018.

Galería de rara antigüedad. XXVIII Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma. Madrid: Visor, 2018.

Un yo sin mí. Valencia: Olélibros (Colección Vuelta de Tuerca), 2018.

Artículos

«Dos poemas del Duque de Rivas como fuente de la *Canción del pirata* de Espronceda» en: Colaizzi, Giulia/ De la Fuente, Manuel/ Renard, Santiago/ Zunzunegui, Santos (eds.): *De la escritura como resistencia*. Valencia: Universidad de Valencia, 2018, pp. 555-564.

«Caligrafía de la nieve: notas sobre poesía nórdica», *Licencia poética. Revista temática de poesía. Poesía nórdica. Destellos de una tempestad espiritual*, I, 4 (equinoccio de otoño 2018), pp. 37-71.

«Fuentes latinas de la primera estrofa del *Poema de los dones* de Borges», en: Laín Corona, Guillermo/ Santiago Nogales, Rocío (eds.): *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*.

Madrid: Biblioteca Filológica Hispana, Visor Libros, 2018, vol. I, pp. 877-886.

«Sobre el orden seguido en el ritual de Cabeço das Fraguas y la naturaleza de las HOSTIAE y VICTIMAE en él ofrecidas y sacrificadas», en: Guzmán Almagro, Alejandra/ Velaza, Javier (eds.): *Miscellanea philologica et epigraphica Marco Mayer oblata, Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaeualia,* VIII (2018), pp. 927-941.

«Ortega y la filología», en: Balaguer García, Esmeralda/ Ardavín Trabanco, Carlos X. (eds.): *Meditaciones orteguianas.* Valencia: Instituto de Estudios Culturales Avanzados, La Torre del Virrey, 2018, pp. 305-320.

«José Moreno Villa, revisitado», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga*, 18, segunda época (2018), pp. 27-55.

VAUTHIER, Bénédicte

Artículos

«Se busca heterodoxo'. Juan Goytisolo (1931-2017)», *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo*, XCIII-XCIV (2017-2018), pp. 617-633.

«El impacto de las nuevas tecnologías en la condición .txtual hispánica. Gestión y conservación de datos digitales», *Revista de Humanidades Digitales (RHD)*, 2 (2018), http://revistas.uned.es/index.php/RHD/issue/view/1241.

«Donald McKenzie: historiador del libro y filólogo», *Revista Hispánica Moderna. Special Issues. The History of the Book,* LXXI, 1 (junio 2018), pp. 69-86.

«Critique génétique y filología del texto moderno. Nuevas perspectivas —sobre el texto— a partir de Valle-Inclán», *Ínsula*, 861 (2018), pp. 11-15.

Colaboradores en este número

José Manuel Alonso Feito (Madrid, 1968). Licenciado en Filología Italiana por la Universidad Complutense de Madrid en 1992. Doctor en Literatura Española por la Universidad del Salento con la tesis *Jardiel Poncela entre plagios e influencias: Mihura y Pitigrilli* (2013). Trabaja como Lector de Español en la Universidad del Salento donde imparte también clases de Literatura Española (siglo XX). Ha publicado distintos artículos sobre literatura humorística y sobre el fenómeno anticlerical en España en los siglos XIX y XX, además del libro *Jardiel Poncela y Pitigrilli: dos mundos narrativos* (2018). Actualmente trabaja en la edición y traducción al italiano de una de las novelas de Jardiel Poncela, *La tourneé de Dios*.

Contacto: josemanuel.alonsofeito@unisalento.it

Roberta Alviti es profesora ayudante de Literatura española en la Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale. Sus publicaciones incluyen la monografía *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio* (Alinea, 2006) y las ediciónes críticas de *La Burgalesa de Lerma* (Milenio, 2010) y *Don Juan de Austria* (Reichenberger, 2017). Actualmente estudia la recepción en el ámbito italiano del teatro de Agustín Moreto y Calderón de la Barca.

Contacto: r.alviti@unicas.it

Miguel Betti (Buenos Aires, 1990) realizó estudios de filosofía y literatura hispánica en Buenos Aires, Ginebra y París. Actualmente es doctorando y trabaja como asistente en la Universidad de Ginebra.

Contacto: miguelbetti@hotmail.com

Natacha Crocoll es licenciada en Lengua, literatura y cultura hispánicas por la Universidad de Ginebra. Desde 2016, es asistente de enseñanza e investigación en la Unidad de Español de la misma Universidad, donde imparte seminarios dedicados a la literatura española contemporánea, con especial énfasis en el tema de la memoria en los textos de la posguerra. Actualmente se encuentra redactando su tesis doctoral sobre los paisajes en la literatura castellana medieval, bajo la codirección de Carlos Alvar y Abraham Madroñal.

Contacto: natacha.crocoll@unige.ch

José Manuel Domínguez-Búrdalo es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y doctor por la Johns Hopkins University (2001). Desde ese mismo año, trabaja en la Universidad de Miami (Oxford, Ohio) como profesor de literatura española. Como especialista en literatura española contemporánea peninsular y cine español ha publicado en diferentes áreas, de Unamuno a Juan Goytisolo, del cine africanista al teatro del Siglo de Oro.

Contacto: domingj1@miamioh.edu

Jon Kortazar Uriarte (Mundaka, 1955), Catedrático de Literatura Vasca en UPV-EHU y profesor visitante en la Universidad de Santiago de Compostela. El PEN Club de Galicia le concedió en 2008 el Premio Rosalía de Castro por su obra ensayística y, en 2009, la Diputación de Bizkaia, el Premio Lauaxeta al conjunto de su obra. En la actualidad, dirige el Grupo de Investigación Consolidado LAIDA (Literatura e Identidad) que ha publicado una *Historia de la Literatura Vasca Contemporánea/ Egungo euskal Literaturaren Histori*a (2007-2017) en 8 tomos.

Contacto: jon.kortazar@ehu.eus

Joanna Mańkowska es doctora en Letras por la Universidad de Varsovia. Es profesora encargada de cursos de literatura y de cultura de España en la Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades SWPS de Varsovia. Sus investigaciones se centran en la dramaturgia del Nuevo Teatro español, el mito de Don Juan, ritos, mitos y ceremonias en el teatro, el teatro de Jesús Campos García. Ha publicado la monografía *El ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo en España* y numerosos artículos en revistas y volúmenes monográficos y colectivos en Polonia, España, Hungría y Rumanía.

Contacto: jmankowska@swps.edu.pl

Rubén Martín Giráldez (Cerdanyola del Vallès, 1979) es escritor y traductor. Es autor de las novelas *Menos joven* y *Magistral* (Jekyll & Jill, 2013 y 2016), del ensayo bufo *Thomas Pynchon. Un escritor sin orificios* (Alpha Decay, 2011), de la *belle infidèle* escrita con Adrià Pujol Cruells *El fill del corrector* | *Arre, arre, corrector* (Hurtado y Ortega, 2018), como también de relatos y ensayos publicados en antologías y revistas. Ha traducido, entre otros, a Angela Carter, Bruce Bégout, Huygens, Ben Marcus, Jack Green, Bruce Jay Friedman, Leonard Gardner, Ernest Haycox, Christiaan William March, Jean-Pierre Martinet, Morrissey, Tom Robbins, Jonathan Shaw, Rudolph Wurlitzer.

Cristina R. Martínez Torres es doctoranda en Literatura Española en la Universidad de Lausana desde 2017. Su investigación, dirigida por el Dr. Marco Kunz, aborda la estética del compromiso en las letras españolas, con especial énfasis en las poéticas comprometidas desarrolladas a partir de 1936. Asimismo, es vocal de la Junta Directiva de la Asociación de Amigos de Miguel Hernández, poeta al que dedica el grueso de sus investigaciones y en cuya asociación asume diversas actividades de difusión y promoción de la obra del poeta alicantino.

Contacto: cristina.martineztorres@unil.ch

Ana Merino, Prof. Dr., es catedrática en el departamento de Español y Portugués de la Universidad de Iowa, EE. UU. Ha publicado nueve poemarios. También es autora de una novela juvenil, cuentos en antologías y obras de teatro. Entre sus publicaciones académicas se hallan los libros: *Diez ensayos para pensar el cómic* (2017), *El cómic hispánico* (2003) y una monografía crítica, *Chris Ware: La secuencia circular* (2005). Fue galardonada por sus artículos breves sobre cómics y por «Mujer con abanico».

Contacto: ana-merino@uiowa.edu

Natalia Oberli es Licenciada en Filosofía y Diplomada en Psicología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Realizó su Máster en Literatura Española e Hispanoamericana y en Filosofía en la Universidad de Friburgo. Posee, además, una formación pedagógica en lenguas y culturas extranjeras (francés-español) y una amplia experiencia como docente en diversas instituciones de México, Francia y Suiza. En el año 2016 ganó el Concurso Literario de la Universidad de Friburgo, donde actualmente trabaja como ayudante de cátedra. Su proyecto de tesis versa sobre la novela policial insular en el mundo hispánico.

Contacto: natalia.oberli@unifr.ch

Octavio Páez Granados. Asistente doctorando en las unidades de español y portugués de la Universidad de Ginebra. Miembro colaborador del Centro de Estudos Lusófonos (CEL) de la Universidad de Ginebra y del Centro de Estudos Artísticos e Humanísticos (CECH) de la Universidad de Coímbra. Su principal línea de investigación se refiere al estudio de las masculinidades (con especial énfasis en las disidentes) en las literaturas iberoamericanas del barroco y en obras de finales del s. XX y del s. XXI de tipo neobarroco. Paralelamente a sus estudios literarios, Octavio Páez Granados tiene formación como cla-

vecinista y musicólogo. En este sentido, su labor se centra en el estudio de formas poéticos-musicales iberoamericanas propias de los siglos XVI al XVIII y en aspectos de retórica musical.

Contacto: Marcial.PaezGranados@unige.ch

Belinda Palacios es doctora en Literatura hispánica colonial por la Universidad de Ginebra. Actualmente se encuentra desarrollando su postdoctorado en la Universidad de Ginebra, donde imparte además cursos y seminarios dedicados a la literatura colonial e hispanoamericana, y de introducción al análisis de textos.

Contacto: Belinda.Palacios@unige.ch

Marta del Pozo Ortea es profesora de lengua y literatura española en la Universidad de Massachusetts-Dartmouth. Su investigación se enfoca en el emergente paradigma ecológico al fomentar un diálogo posthumanista que trasciende los dualismos sujeto / objeto, arte / ciencia, mente / materia, mito / logos. Se enfoca en piezas literarias epistemológicamente híbridas, documental poético, videopoesía y diferentes formas textuales de performatividad. Sus artículos han aparecido, entre otras, en las revistas *Hispania*, *Letras Hispanas*, *The Latin Americanist*, *Hispanófila*, *International Journal of Iberian Studies*, *ALCES XXI*, *The International Journal of the Image* y *Revista Internacional de Cultura Visual*. Además de investigadora ha publicado los poemarios *Escuela de Geómetras* (Editorial Devenir, Madrid) y *Hambre de imágenes* (Premio Internacional Antonio Gala) y ha recibido el premio Iberoamericano Entreversos de Poesía por su libro de poemas *Nigredo*. Es además traductora y co-fundadora de la editorial neoyorkina *Quantum Prose*.

Contacto: mdelpozoortea@umassd.edu

Alfredo Relaño, (Madrid, 1951) inició su carrera profesional en el diario deportivo *Marca* y trabajó en la redacción fundacional del diario *El País* en la sección de deportes. En 1987, pasó a la cadena SER como director de deportes y de televisión Canal+. En 1996, es nombrado director del diario *As*, cargo que deja en 2019. Alfredo Relaño es autor de *El fútbol contado con sencillez*, *366 historias del fútbol mundial*, *Memorias en blanco y negro,* entre otros, y publica semanalmente una columna en *As*.

Contacto: arelano@diarioas.es

Daniel Rojas Pachas (1983). Licenciado en Lenguaje y Comunicación y Magíster en Ciencias de la Comunicación egresado de la UTA, Chile. Actualmente es director de Cinosargo Ediciones y finaliza un posgrado de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Guanajuato. Es becario Conacyt y CLACSO. Ha publicado investigaciones en torno a la obra de Enrique Lihn, Miguel Ángel Asturias, Reinaldo Arenas, Rodrigo Rey Rosa, Roberto Bolaño y la literatura del norte chileno. Es autor de los poemarios *Gramma, Carne y Cristo Barroco*, y de las novelas *Tremor, Random* y *Video killed the radio star*.

Contacto: carrollera@hotmail.com

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

Adrián J. Sáez. Profesor de literatura hispánica en la Università Ca' Foscari Venezia (Italia), es doctor por la Universidad de Navarra (2013) y la Université de Neuchâtel (2017), ha trabajado en la Universität Münster y en la Universität Heidelberg (Alemania) gracias respectivamente al Premio Horstmann y a una Mercator fellowship. Se ha ocupado de Calderón, Cervantes, Lope y Quevedo, así como de la relación entre la literatura y el arte, la geografía y la diplomacia, entre otras cosas. Algunas de sus publicaciones son *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo* (Visor Libros, 2015) y las ediciones de *La devoción de la cruz* de Calderón (Iberoamericana-Vervuert, 2014), *Pedro de Urdemalas* (RAE, 2016), las *Poesías* (Cátedra, 2016), *La tía fingida* (Cátedra, 2018), la *Información de Argel* (Cátedra, 2019) y los *Entremeses* (Cátedra, en prensa) de Cervantes.

Contacto: adrianj.saez@unive.it

Yvette Sánchez, Prof. Dr., es directora del CLS-HSG, catedrática de Estudios Hispánicos de la Universidad de San Gallen. Ha promovido iniciativas como la Escuela Suiza de Estudios Latinoamericanos (SSLAS) o el Leading House for the Latin American Region. Sus áreas de investigación abarcan los microformatos ficcionales, artísticos y digitales, el fútbol, Vila-Matas, el fracaso, la mirada, el coleccionismo. Dedica los estudios transculturales a los casos de los US Latinos, los BRICS y la Cruz Roja.

Contacto: yvette.sanchez@unisg.ch

Antonio Sánchez Jiménez es catedrático de literatura española en la Université de Neuchâtel y especialista en literatura española del Siglo de Oro. Ha publicado diversos libros sobre Lope de Vega, Calderón y Cervantes, así como ediciones críticas en editoriales como Cátedra, Reichenberger o Iberoamericana. Actualmente, trabaja en una edición de las *Rimas y otros versos* de Lope de Vega para la Real Academia Española.

Contacto: antonio.sanchez@unine.ch

Victor de Souza Soares se licenció en Derecho (2008) por la Universidad Federal de Minas Gerais en Brasil. Posteriormente, obtuvo la licenciatura en Canto (2011) y un máster en Pedagogía Vocal (2013) en la Academia de Estudios Musicales Superiores de Basilea, en Suiza. En paralelo a su carrera artístico-pedagógica, está desarrollando como tesis doctoral una etnografía del sonido y de la escucha en poblaciones rurales del Brasil central.

Contacto: victor.desouzasoares@musik.unibe.ch

Silvia-Alexandra Ștefan, Dra., se graduó en Filología Hispánica e Inglesa por la Universidad de Bucarest. Es profesora contratada en el Departamento de Filología Románica y Clásica en la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Bucarest. En la actualidad, su investigación se centra en la teoría poética y la poesía aurisecular española, así como en sus fuentes renacentistas, medievales y antiguas.

Contacto: silvia.stefan@lls.unibuc.ro

Sabrina Zehnder es docente en la Universidad de San Gallen y doctora en Literatura Hispánica por la Universidad de Constanza. Ha publicado «'La cámara oscura': espacios móviles y ambiguos en el contexto

migratorio. Un análisis fílmico» y en coedición *Migraciones y espacios ambiguos: transformaciones socioculturales en clave argentina*. Se dedica a la literatura y la cultura argentinas (siglos XX y XXI), judeidad, migración y espacios y, actualmente, al simbolismo de la carne y la literatura del desierto en Latinoamérica.

Contacto: sabrina.zehnder@unisg.ch

Luz Danielle Zehnder-Maradiaga Orellana nació en Tegucigalpa, Honduras, el 16 de julio de 1980. Desde el 2006 reside en Suiza. En 2018 concluyó su Maestría en Lengua y Literatura Españolas y en Musicología en la Universidad de Zúrich. Su tesina, de la que este artículo es un extracto, fue galardonada con el Premio al Mejor Trabajo Académico de la SSEH en el 2018. Actualmente se está preparando en la misma Universidad para obtener el Diploma de Enseñanza del Español para Escuelas de Nivel Medio. Forma parte del Grupo Z de investigación de la Universidad de Zúrich y es coautora de los artículos «La autorreflexión en el Soneto 1 y el Salmo XVIII de Quevedo», *Versants*, 60, 3 (2013), pp.187-199 y «L'autoréflexion implicite chez deux maîtres espagnols du sonnet: Francisco de Quevedo et Blas de Otero» en: Labarthe, Patrick/ Bartuschat, Johannes (eds.): *La Tradition Européenne du Sonnet*. Genève: Éditions Slatkine, 2019, pp. 123-142.

Contacto: d_a_n_u@hotmail.com

BOLETÍN HISPÁNICO HELVÉTICO

Normas de redacción

1. Los originales para el número doble 33-34 (primavera-otono 2019) se entregarán por correo electrónico en formato Word y PDF antes del 31 de marzo de 2019: 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 bibliografia 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".

ENTRE AVENIDAS, CALZADAS Y CARRETERAS REDESCUBRIMOS LA HABANA

ESTUDIO LINGÜÍSTICO DE LOS NOMBRES DE SUS CALLES

Adianys Collazo

ISPANICA ELVETICA 30

© Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 2018
Adianys Collazo

Distribuidor:
Pórtico Librerías
Muñoz Seca, 6
50005 Zaragoza (España)
distrib@porticolibrerias.es
www.porticolibrerias.es

ISBN: 978-84-7956-180-2, Depósito legal: Z 2131-2018

Directora: Victoria Béguelin Argimón
Coeditores: Mariela de La Torre & Antonio Lara Pozuelo
Section d'espagnol
Université de Lausanne
CH-1015 Lausanne

Resumen

El libro aborda el estudio de los nombres de las calles de La Habana, capital de Cuba, vigentes en el año 2013, y hasta la actualidad. Se trata de un acercamiento a más de 4000 denominaciones analizadas desde el punto de vista lingüístico en los quince municipios que conforman dicha ciudad. El estudio permite observar comportamientos frecuentes en la toponimia mundial, hasta el momento parcialmente estudiados o casi desconocidos para el caso cubano: alonimia (diversos nombres de una misma vía), los términos genéricos (*callejón*, *carretera*, *paseo*, *cerrada*, etc.) en la designación vial, homonimia, zonas temáticas (áreas cuya designación de las calles procede de un origen semejante: nombres de ciudades e intelectuales cubanos, dueños de parcelas, plantas, etc.) y los distintos periodos en que se modificaron los nombres a las calles. Asimismo, el libro muestra una nueva propuesta teórica para el análisis de la motivación en los topónimos cubanos.

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-Helvetico.html.

BHH está indexado en CIRC, MIAR, MLA, Latindex, Elektronische Zeitschriftenbibliothek.

BHH sale dos veces al año (primavera y otoño). 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
Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel)

Vice-Presidentas
Dora Mancheva (Université de Genève)
Dolores Phillipps-López (Université de Genève/ Université de Lausanne)

Tesorera
Carlota de Benito Moreno (Universität Zürich)

Secretaría
Elena Padrón Castilla (Université de Neuchâtel)
elena.padron@unine.ch

ISSN: 1660-4938 Dep. Legal: V-2207-2003

SSEH
Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Soutenu par l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch