

**ACTAS ELECTRÓNICAS DEL NOVENO SIMPOSIO ANUAL DE ESPAÑOL  
SAINT LOUIS UNIVERSITY, MADRID CAMPUS (2019)**

**Miguel de Unamuno y los personajes literarios: las maneras de concebir la  
autonomía de un ser ficticio**

Katarzyna Barbara Parys, Uniwersytet Warszawski/Universidad Autónoma de Madrid

**“Tentarse por el fracaso es mirar hacia delante”: Julio Ramón Ribeyro y su ética  
contra la mediocridad**

Giovanna Arias Carbone, Universidad Complutense de Madrid

**¿Es *Rayuela* de Julio Cortázar una novela surrealista?**

David Crémaux, Ecole Normale Supérieure de Lyon/Universidad Complutense de  
Madrid

**Pérdida y recuperación del territorio en la expedición de Lope de Aguirre**

Juan Manuel Díaz Ayuga, Universidad Complutense de Madrid

**Análisis dialectal del español de Colombia**

Marta Gómez Lázaro, Universidad Complutense de Madrid

**Henry Trujillo cuentista. La nueva heterodoxia uruguaya de las últimas décadas**

Ana Fernández del Valle, Universidad Complutense de Madrid

**Esta memoria nos dejás**

Raúl López Redondo, Universidad Autónoma de Madrid

***Prosas profanas: un viaje hacia lo interior***

James Mesiti, Saint Louis University Madrid

**“Las mugeres non tenemos vergüença de las mugeres”: el desnudo femenino en  
*Las famosas asturianas* de Lope de Vega**

Sergio Montalvo Mareca, Universidad Complutense de Madrid-Instituto Universitario  
Menéndez Pidal

**El elemento grotesco en la *Vida de Pedro Saputo*: el episodio del convento**

Olga Sanz Casasnovas, Universidad de Zaragoza

Katarzyna Barbara Parys  
Uniwersytet Warszawski/Universidad Autónoma de Madrid

**Miguel de Unamuno y los personajes literarios: las maneras de concebir la autonomía de un ser ficticio**

**Miguel de Unamuno and literary characters: the manners of conceiving the autonomy of a fictitious being**

**Resumen**

El presente estudio trata sobre las peculiaridades de las creaciones ficticias de Miguel de Unamuno. El objetivo de la investigación es presentar las divagaciones sobre el estatus ontológico de los entes de ficción del autor vasco presentes en su narrativa. Metodológicamente la autora recoge y comenta las propuestas de los unamunistas sobre los tipos del personaje añadiendo las divagaciones sobre el estatus ontológico de cada uno de los tipos de los entes de ficción. Los personajes más interesantes de Miguel de Unamuno son primero, los independientes, que gracias a la libertad concebida que el autor se le imponen; el escrito es mera herramienta para contar su historia y de manera del agrado de un ente ideal, con coherencia interna propia. Segundo los personajes que quieran existir de carne y hueso y no solo de palabras que anhelan la temporalidad y la libertad de acciones. Esto crea paradoja interesante desde el punto de vista filosófico.

**Palabras clave:** Unamuno, ontología, ficción, literatura, personaje.

**Abstract**

This paper concerns the peculiarities of the fictional creations of Miguel de Unamuno. The aim is to present the reflections concerning the ontological status of the fictional beings presented in his narrative. The method of this paper are Unamuno's proposals about the types of characters re-written and commented, with addition of my own views about the ontological status of each type of Unamuno's fictional beings. From instance one kind of characters the independent ones, the writer is a mere tool to their story and a way to become an ideal being that possesses its own internal coherence. The second kind are the ones who want to exist as "flesh and bone", factually and not only by words, those that long for temporal duration and the life of a human being. This creates a philosophically paradoxical situation that I explore in this paper.

**Key-words:** Unamuno, ontology, fiction, literature, character.

Miguel de Unamuno, poniendo en práctica literaria su peculiar concepto del carácter ontológico de entes de ficción, crea personajes cuya existencia se demuestra de maneras poco habituales. En el presente estudio nos vamos a ocupar de los personajes con más interés desde el punto de vista ontológico que habitan ficciones del autor vizcaíno.

Los personajes de ficción tienen una realidad propia, no son ni más ni menos reales que los autores. Como señala Meyer, los seres humanos, las personas y los personajes, los entes de ficción son, para Unamuno, igual de carne y hueso. Solo que los segundos obtienen su vida a través del proceso creativo del novelista, o cuentista. Una novela da vida a personajes, cuya manera de ser es la misma que la de los hombres de carne y hueso: vivir una vida propia que, además, se recrea por la fuerza de la imaginación de los lectores (Meyer, 1962, 73,81). El autor de la ficción, para Unamuno, lo que indica bien Gonzáles Martín, acaba siendo solo un instrumento para que el personaje cobre vida, para que pueda comenzar a existir; el héroe se le ocurre al escritor, le dicta su vida, para que salga en la obra como debe de ser. Para Unamuno, el ente de ficción tiene su lógica interna que no está inventada por el escritor, se la revela el personaje. No obstante, la relación entre el ser ficticio y el escritor al que intenta revelar su esencia padece de un problema epistemológico. La imagen de uno que ven los demás es nada más que una imagen deformada por su propia perspectiva. De este modo, tanto el individuo como los demás no conocen la personalidad de uno. En lucha por la personalidad, uno intenta imponer al otro su visión de la realidad que, obviamente, choca con la del otro, provocando la incompreensión y la incomunicación (Gonzáles Martín, 2002, 26). Este problema, entre otros, causa la rebeldía de los personajes que no solo luchan por ser de carne y hueso sino también para que puedan estar descritos de acuerdo con su esencia. Si suponemos que un ser ficticio posee una personalidad propia no creada por el autor, el autor mismo debe esforzarse por

conocerla. Tarea que, como señalamos más adelante, es bastante problemática.

Partiendo de esta base ontológica, vamos a ver cuatro tipos de personajes de ficciones de Unamuno que responden a la idea de tener la base idealista. Una base que les hace diferentes a típicos entes de ficción, gracias a la que adquieren una cierta independencia.

### **1. Personaje como la manera de inmortalizarse**

Miguel de Unamuno, como comenta Álvarez Castro en “La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno”, en su afán de inmortalidad, usa la imaginación para cumplir el sueño de eternizarse por lo menos a través de la literatura. La imaginación permite al individuo soñarse su propia inmortalidad, cumplir con el sueño de la eternidad; es un arma contra razón al servicio de la voluntad. La imaginación es la esencia del ser de ficción. Ficcionalizarse a sí mismo es poner mi yo en continua creación, uno se deshace y se vuelve a hacer afirmando la agonía de la vida. La imaginación es la facultad más sustancial para renovar mi propio ser; es sustancial, puesto que se ocupa de la esencia nouménica de las cosas, configura la personalidad del individuo, el querer ser. La imaginación da consuelo frente al desaliento de la razón lógica. Satisface la necesidad de afirmar el yo propio frente a la posibilidad interpretativa de ser otro, permite a uno mismo crearse a través de la imaginación. La imaginación es la única arma en batalla contra la razón. La imaginación es el fruto de la voluntad creadora que se opone a la lógica racional. Es la capacidad de crear un objeto frente a la pasiva sumisión a las reglas de la lógica. La imaginación puede aspirar a la penetración sustancial de la realidad. La razón refleja, como un espejo, lo que tiene delante y la imaginación es una lámpara que ilumina los objetos nunca entonces contemplados (Álvarez Castro, 2005, 138-139). Unamuno, imaginando su inmortalidad, se contrapone a las reglas de la lógica según las que el ser humano es mortal; en este

terreno puede cumplir su sueño de ser otro e inmortal. Para Bayón Cerdán, al leer las ficciones de Unamuno puede surgir la sensación de que gracias al acto de lectura Unamuno mismo está reviviendo en nosotros, suplementando nuestra existencia con la suya para que, de este modo, pueda inmortalizarse (Bayón Cerdán, 2002, 171).

El personaje de Unamuno, para Gonzáles Martín, se caracteriza por tener una vida propia, diversa a la del autor, autónoma e independiente a su creador. El ente de ficción posee una lógica interna propia que el autor no puede cambiar una vez creado (imaginado) el personaje. De este modo, los entes ficcionales disfrutan de una personalidad fija, inmutable. A través de esta personalidad se convierten en algo superior que los hombres de carne y hueso, nosotros los mortales. Nosotros necesariamente morimos y un personaje consigue ser inmortal a través de los lectores de la obra en que habita. Son menos reales, pero más verdaderos que los seres humanos, puesto que la realidad de un personaje de ficción no puede cambiar una vez fijada (Gonzáles Martín, 2002, 27).

Unamuno en la presente paradoja ontológica descubre una posibilidad para obtener su anhelada inmortalidad, por lo que aparece explícitamente en sus textos. A grandes rasgos, podemos diferenciar dos maneras mediante las que marca su presencia en las obras:

Primero, como narrador metaliterario que exige la comparecencia de un lector participe. La voz de Miguel de Unamuno está muy presente en todas sus ficciones. El narrador-Unamuno no solo cuenta el relato y describe a los personajes, sino también valora sus andanzas, a veces hasta poniendo en ridículo a sus protagonistas. Interrumpe la narración, rompiendo la estructura tradicional de la obra, para hacer un guiño al público lector subrayando la ficcionalidad de las figuras. Además, hace hincapié en el poder que posee sobre sus criaturas; para los entes de ficción que cobraron vida ficticia

a través de su actividad literaria, Unamuno es dios que les otorgó la existencia y dueño de su destino.

Segundo, como un personaje. Miguel de Unamuno se ficcionaliza y aparece en sus obras como él mismo, don Miguel de Unamuno el autor del presente relato. Desde esta perspectiva se pone a conversar con sus personajes. No obstante, hallándose en las cartas de un texto literario el autor se sitúa ontológicamente igualado a los entes de ficción. Así, como está al mismo nivel, lo que bien señala Mata Induráin, no tiene autoridad sobre sus creaciones; no sabe sus pensamientos, no controla sus acciones. Ambos son igualmente inmortales y eternos, pero finitos. El autor crea a sus personajes a partir de su ansia de inmortalidad, ya que el personaje resulta más real que el hombre histórico (Mata Induráin, 1999, 361). El Unamuno histórico no puede ser inmortal, pero como ente de ficción sí, por lo que baja al nivel textual.

## **2. El ente de ficción que se impone al autor**

El ente de ficción de Unamuno, en la perspectiva de Fernando de Toro, ve a su autor como mero instrumento a su servicio cuya función es nada más que contar las andanzas del personaje como el mismo lo dicta. El personaje, una vez concebido por el autor, se le impone inmediatamente para obtener una vida conforme con su naturaleza (Toro, 1981, 360). No obstante, esta visión parece olvidarse de la concepción de Unamuno según la que el personaje que se opone al autor es uno cuya existencia tiene carácter ideal. Es un personaje que antes de haber sido inventado se le presenta al autor pidiéndole vida en papel. No obstante, ya posee una esencia y una coherencia interna conforme la que puede dictar al autor sus aventuras. Para Fernando de Toro el autor crea al personaje y este, a su vez, se hace a sí mismo a través de los diálogos y monólogos. Como es libre para expresarse y posee una lógica interna, va adquiriendo autonomía en

el mundo textual (Toro, 1981, 360). Parece que por esta razón Unamuno no caracteriza a sus personajes, sino los lanza al escenario a que se presenten ellos mismos hablando. Una vez creado el personaje autónomo, pasa a la erudición del lector. La vida independiente se concretiza a través de la imaginación de cada uno de los lectores. El público, al leer una obra, se imagina al ente independiente al texto. De este modo, un ser ficticio obtiene una existencia independiente al autor que deja de tener control alguno sobre su creación. Los lectores, a lo largo de los siglos, van moldando al personaje según su experiencia personal y de la época dada, dándole al personaje unas características que no se habrían ocurrido al autor en su momento. Además, una vez creado el personaje, no puede sufrir cambios. Únicamente, se podría crear otro. No obstante, el nuevo nunca podrá tener la existencia de original, va a ser un ente separado (Toro, 1981, 360).

Por otro lado, las creaciones unamunianas son entes de ficción que disfrutaban de cierta libertad, hasta imponerse a su autor. Luchan por ser hombres y mujeres de carne y hueso, de ficción y de sueño, se rebelan contra todos y contra su autor, y es en esta rebeldía donde adquieren su máxima realidad, la realidad de la personalidad. La rebeldía se manifiesta, sobre todo, en las escenas en las que Unamuno baja al nivel textual ficcionalizándose y conversa con sus creaciones, que dejan de ser fantoches en las manos de su autor. Unamuno, a la hora de enfrentarse con sus personajes rebeldes, tiene que bajar al nivel textual. De este modo, se obtiene la ilusión de que el autor está al mismo nivel ontológico que sus personajes gracias a la difuminación de la frontera entre la realidad y la ficción. Obviamente, el Unamuno que encontramos en ficciones no es Miguel de Unamuno histórico sino su referente en ficción, un personaje más. El autor-creador, a su vez, intenta dominar el personaje que, una vez creado, le desobedece. En la

tensión entre el autor y su creación se produce la rebelión de los entes de ficción, que se puede observar, por ejemplo, en *Niebla* (González Martín, 2002, 27).

### **3. Personaje que quiere ser de carne y hueso**

Según Ferrater Mora, los personajes de Unamuno luchan por ser hombres y mujeres de carne y hueso, de ficción y de sueño. Les agradaría la existencia humana, por lo que se rebelan contra todos y contra su autor. Nuestra vida temporal, aunque finita, incluye la libertad de acciones. Solo se puede conocer al ser humano desde la eternidad, entendida como la posesión simultánea y perfecta de la vida, ya que el hombre es temporal, se está haciendo con el tiempo. En vida no se puede conocer a un ser humano en su totalidad, ya que la biografía sigue y disfrutamos de la autonomía para poder cambiarla como nos plazca. Es lo que anhelan los entes de ficción, cuya existencia es atemporal e invariable. Una vez hecho el ser ya no se puede cambiar, ya que la obra es una realidad acabada, lo que no se puede decir sobre la vida humana en proceso. Sin embargo, para Unamuno, en el momento de rebeldía contra la clase de subsistencia que les pertenece, es cuando adquieren su máxima realidad, la realidad de la personalidad. Como el fin de la vida es hacerse un alma, una personalidad, una conciencia, los entes de ficción resultan ser hombres y no muñecos, ya que quieren vivir, ser; obtienen conciencia de su propia ficcionalidad. Así, resultan ser más que meras ideas, existen. Puesto que los personajes de ficción tienen una realidad propia, no son ni más ni menos reales que los autores. Mismamente, las personas reales y los personajes son igual de carne y hueso, ya que la personalidad es la condición más básica de la existencia (Ferrater Mora, 1962, 48-49).

El fin de la vida es hacerse un alma y lo desean también los personajes, quieren ser hombres y no muñecos, vivir, ser. Por esta razón, Unamuno en sus ficciones evitar todo



falso realismo, puesto que, para él, los personajes deben de ser verdaderamente íntimos, y desnudar el alma de su alma, de tal modo que no se puedan distinguir de los hombres y mujeres verdaderamente existentes. En esta óptica, la personalidad es la condición más básica. Los personajes de ficción tienen una realidad propia, no son ni más ni menos reales que los autores; las personas reales y los personajes son igual de carne y hueso. (Ferrater Mora. 1985, 48-49).

#### **4. Los entes de ficción son una amenaza para el autor**

La última categoría que vamos a presentar en nuestro estudio es, recopilado por Luís Álvarez Castro, el temor de Unamuno de unos entes de ficción en cuya creación el escritor sacrifica su propia personalidad íntima (Álvarez Castro, 2005, 30). En consecuencia, la obra literaria absorbe a su autor. Esto no le convence a don Miguel, puesto que se le deniega su ansia de la individualidad. No sobrevivirá el hombre histórico, sino sus obras. Por esta razón, el ser humano de carne y hueso, en este caso Unamuno histórico, debe luchar contra el Unamuno que aparece escrito; tanto con el Unamuno de los manuales de literatura como también contra sus propias creaciones ficticias. Todos los personajes que había creado son una amenaza para su aspiración de vivir eternamente. El yo de Unamuno que ansía la inmortalidad es mero pronombre vacío de todo contenido, mientras que sus entes de ficción poseen sus densidades subjetivas particulares, por lo que resultan susceptibles de perduración (Álvarez Castro, 2005, 30). La obra absorbe metonímicamente a su creador, por lo que su ansiosa individualidad corre peligro. Por esta razón, el autor histórico debe luchar con su figura de los manuales de literatura y también contra sus creaciones ficticias (Álvarez Castro, 2015, 28). El yo cuya inmortalidad reclama el escritor vasco es mero nombre vacío careciente de una identidad propia, mientras que los entes de ficción poseen una

densidad subjetiva particular gracias a la que, aunque sea simbólica, les permite acceder a la perduración. Además, se corresponden con el yo que les otorgó la existencia ficticia. El autor se sacrifica a y por su propia obra (Álvarez Castro, 2015, 28).

Unamuno, primero siembra la duda sobre si los entes de pueden suplantar la personalidad del escritor para luego afirmar con certeza que del escritor no queda nada más que su nombre porque su obra le había matado.

Unamuno decide ser su propio personaje para no encontrar entre sus creaciones a mejores candidatos para inmortalizarse. De esta manera intenta imposibilitar que sus entes de ficción le roben la fama, como es el caso de Cervantes y don Quijote. Para asegurar ser recordado como Miguel de Unamuno y no creador de, aparece una y otra vez en sus ficciones. No crea personajes fuertes, significativos, para que ninguno se convierta en un candidato para ser más recordado que su autor (Álvarez Castro, 2015, 70).

## **Conclusiones**

Unamuno consigue dar vida a unos personajes independientes. Los personajes, gracias a la libertad que les concibe el autor, cobran vida propia hasta imponerse a su autor. En esta óptica, el escritor es mero instrumento para contar las andanzas del ente de ficción. Los personajes, gracias a su autonomía, se oponen al autor, exigiéndole que cuente su historia con una coherencia interna.

Unamuno crea también un tipo de personaje del que el mismo teme; ente de ficción que amenaza a su autor. El autor vasco sospecha que sus creaciones le puedan robar el lugar en la memoria de los lectores, es decir su anhelada inmortalidad a través de la ficción.

Algunos de los personajes de Unamuno disfrutaban de una existencia novelesca, no obstante, ansían la vida humana, es decir la de un hombre de carne y hueso. Les agrada la vida humana por su carácter inacabado, la temporalidad, cuya consecuencia es la libertad de acción, puesto que un ser atemporal y acabado no puede cambiar su destino, carece de libertad de acción.

La personalidad es la condición más básica de los seres ficticios, por lo que resultan ser más reales que sus propios autores, ya que existir es algo más que simplemente ser. Los personajes existen gracias a ser leídos, viven en los lectores de la obra que les dio vida. Por eso resultan ser más reales que los hombres históricos y, además, son inmortales. En la obra de Miguel de Unamuno los personajes disfrutaban de este estatus ontológico, lo que se manifiesta en la aparición de unos personajes poco convencionales.

### Obras citadas

- Álvarez Castro, Luis (2005), *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Álvarez Castro, Luis (2005), *La función del lector en la prosa metaliteraria de Miguel de Unamuno* (tesis doctoral). Graduate School of The Ohio State University, Ohio.
- Álvarez Castro, Luis (2006), *El personaje-escritor en la narrativa breve de Unamuno: Metaliteratura y Autobiografía*. “Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno”, 42, 2-2006, pp. 13-38.
- Álvarez Castro, Luis (2015), *Los espejos del yo. Existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Basdekis, Demetrios (1967), *Unamuno and Spanish Literature*. Berkeley: University of California Press.
- Bayón Cerdán, Julio (2002), *La concepción de la verdad en Unamuno*, en: “Cuaderno Gris”. *Época III*, 6, (Monográfico: Unamuno y Europa: nuevos ensayos y viejos textos / Pedro Ribas (coord.)), pp. 171-181.
- Ferrater Mora, José (1985), *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*. Madrid: Alianza Universidad.
- González Martín, Vicente (2002), *Unamuno y los escritores sicilianos*, en: “Cuaderno Gris”. *Época III*, 6, (Monográfico: Unamuno y Europa: nuevos ensayos y viejos textos / Pedro Ribas (coord.)), pp. 15-31.
- Mata Induráin, Carlos (1999), *Sobre el cuento literario en español a principios del siglo XX: Darío, Miró, Unamuno*, “RILCE” 15.1 pp. 309-318.
- Meyer, François (1962), *La ontología de Miguel de Unamuno*. Madrid: Gredos.
- Toro, Fernando de (1981), *Personaje Autónomo, Lector y Autor en Miguel de Unamuno*. En: “Hispania”, Vol. 64, No. 3, pp. 360-366.

Giovanna Arias Carbone  
 Universidad Complutense de Madrid

**“Tentarse por el fracaso es mirar hacia delante”: Julio Ramón Ribeyro y su ética  
 contra la mediocridad**

**"To be tempted by failure is to look ahead": Julio Ramón Ribeyro and his ethics  
 against mediocrity**

**Resumen**

El concepto de “fracaso”, contra casi toda convención, cobra matices positivos en la obra de Julio Ramón Ribeyro, en tanto se redefine como acción esperanzada y frustración de un proyecto de vida fijado por una sociedad estática. A dicha concepción se opone la “penosa” comunión con el *statu quo* local, percibida como el estado de inacción y mediocridad. Esta dicotomía configura el *leitmotiv* del autor peruano y otorga, desde nuestra perspectiva, una clave de lectura de su obra ficcional; pero también el esbozo de una filosofía personal, desarrollada en entrevistas y diarios íntimos. El presente trabajo busca profundizar en aquella ética vital desde la interacción entre dos textos de naturalezas muy distintas: “La vida gris” (1954) y *La tentación del fracaso* (1992). Como veremos, la decisión de una existencia al margen de toda sociedad se convierte en un estado de permanente rechazo frente a la pesadilla del único destino.

**Palabras clave:** Julio Ramón Ribeyro, Narrativa peruana, Estudios hispanoamericanos, Éticas del fracaso

**Abstract**

The concept of "failure", against almost every convention, acquires positive nuances in the work of Julio Ramón Ribeyro, as it is redefined as an expected action and frustration of a life project fixed by a static society. To this conception is opposed the "painful" communion with the local status quo, perceived as the state of inaction and mediocrity. This dichotomy configures the leitmotiv of the Peruvian author and grants, from our perspective, a key to reading his fictional work, but also the outline of a personal philosophy, developed in interviews and intimate diaries. The present work seeks to delve into those vital ethics from the interaction of two texts of very different natures: "La vida gris" (1954) and *La tentación del fracaso* (1992). As we will see, the decision of an existence outside of any society becomes a state of permanent rejection against the nightmare of the only destination.

**Keywords:** Julio Ramón Ribeyro, Peruvian Narrative, Latin American Studies, Ethics of Failure

“Los creadores jamás se equivocan.  
Ellos solamente fracasan”.  
(Ribeyro, *La tentación del fracaso*, 89)

Dentro del vasto corpus de cuentos de Julio Ramón Ribeyro, un personaje asoma con sospechosa insistencia: el limeño de clase media y vida convencional, al que el azar concede la posibilidad de abandonar aquella existencia desprovista de brillo. Pero hacerse con una ruta de escape donde gobierna la conformidad más radical implica para los protagonistas de relatos como “Alienación”, “La insignia” o “El profesor suplente”<sup>1</sup> una dura lucha contra las fuerzas del *statu quo* local, dentro de una Lima inclemente ante cualquier intento de movilidad social<sup>2</sup>. Más allá del éxito o del fracaso de las empresas por augurarse una vida distinta —valorarlas como mejor o peor queda al criterio de cada lector—, es el impulso de huida frente al destino, o la ausencia del mismo, lo que forja el verdadero entramado filosófico que vincula toda la obra de nuestro autor, incluida la vertiente más autobiográfica.

Tomando como punto de partida estas reflexiones, el presente trabajo se propone desenmarañar la dicotomía destino/anti destino para, desde ahí, plantear la particular visión del fracaso como un instinto positivo en la poética de Ribeyro. Esta oposición fundamental, invita a una mirada por decenas de textos; no obstante, nos enfocaremos únicamente en el diálogo que se genera entre dos obras de naturalezas muy distintas, aunque con fondos ideológicos complementarios: el primer cuento publicado por el autor, “La vida gris” (1954), y la recopilación de sus diarios personales *La tentación del fracaso* (1992). Esta decisión nace de la intuición de que, cuando Ribeyro denominó a aquel olvidado relato “el padre de todos mis cuentos”, no se refería solo a su condición inaugural sino a que sienta las bases de un tema que explorará a lo largo de su vida y que

---

<sup>1</sup> En el caso del “El profesor suplente”, el protagonista habría intuido su futuro desde el inicio y asumido de antemano su derrota; tras su orgullo por haber sido convocado como docente —es decir, tras recibir la oportunidad de demostrar su valía profesional—, prevalecía, según Ángel Esteban “una corriente que lo va a llevar a la inacción” (264).

<sup>2</sup> Ribeyro escribe dentro del periodo de modernización de la narrativa peruana y forma parte de la destacada “Generación del 50”. El contexto político es el golpe del General Manuel A. Odría, en 1948. Solo en la década anterior había comenzado un importante movimiento migratorio del campo a la capital, que resultó en la formación de barriadas y pueblos jóvenes, así como en el aumento vertiginoso de sujeto marginados y nuevos sectores sociales bajos, en una sociedad que ofrecía pocos o ningún medio para elevar la calidad de vida y mucho menos para alcanzar prestigio social. Los personajes de Ribeyro suelen hallarse entre la clase media baja y la clase baja, y muchos de ellos, habitan una Lima inclemente y caótica, como resultado del caos urbano que generan estos movimientos migratorios no planificados.

materializa la condición más temida por él: una existencia guiada por la inercia del destino social y las circunstancias.

### **1. Las muertes sucesivas de Ribeyro**

Es peligroso, en general, aproximarse al texto literario desde los discursos personales de su creador, ya sean entrevistas, diarios íntimos o biografías. En el caso del cuentista peruano, sin embargo, el riesgo es controlado, dado que es él mismo quien anima a su lector a tomarse aquella licencia crítica para una aproximación cabal a su propuesta: “Pienso a menudo que así como la literatura de algún autor es la hechura de su propia vida, así también la vida de un autor es lo que uno escribe. A mí me ha ocurrido que cada vez me voy convirtiendo más en personajes ribeyrianos y me encuentro en situaciones ribeyrianas” (Ribeyro, en Ospina 43). Esta tendencia suya a encontrarse a sí mismo en la ficción se verifica al leer sus diarios íntimos, donde resume casi tres décadas de su vida (1950-1978) y se auto configura como un personaje novelesco de gran capacidad introspectiva. En ellos, documentaba poco de su entorno y mucho de sus inquietudes e inseguridades, en el arduo camino hacia la celebridad literaria. Esta característica ha animado a Marcos Martos a definirlos como "una especie de biografía espiritual de un joven escritor" (70).

El título mismo de los diarios, publicados por el propio autor como *La tentación del fracaso*, exponen el tema del fracaso como un eje central de la vida del Ribeyro escritor. La principal pista para comprender el verdadero significado que le otorgó al concepto se halla en una de sus entrevistas y aparece en clave de cuestionamiento existencial: “[El título proviene de una] tendencia a ponerme en tela de juicio constantemente, con esa sensación de que lo realizado está muy por debajo de lo que yo pensaba o esperaba. A fuerza de repetirse este sentimiento, me daba la impresión de que estaba tentado a fracasar. Era la orientación de mi naturaleza” (Ribeyro, en Ospina 54). El fragmento, que concentra numerosas reflexiones del libro, nos anima a definir los siguientes puntos útiles para descifrar la filosofía vital del autor, respecto de sí y de sus personajes: 1) la inclinación al fracaso se asocia al desplazamiento de la mirada sobre sí mismo, así como a una esencia que persigue la perfección, y que, por ende, rechaza la norma fija y la mediocridad. 2) El término “fracaso”, pese a su concepción más difundida, no posee una connotación necesariamente negativa para él; incluso todo lo contrario: remite a un ímpetu vitalista que lo anima a seguir creando, pese a las dificultades logísticas, económicas, de carácter y las expectativas ajenas. 3) El fracaso sería también

el móvil de sus personajes por abandonar un destino socialmente impuesto, dado el vínculo asumido líneas atrás.

El enfoque positivo de una vida guiada por el fracaso, aunque suene a enredo ribeyriano, posee sólidos referentes en el plano filosófico. La mirada posmoderna ha sido precursora matizando el concepto hasta contemplar una lectura no necesariamente pesimista; y esta perspectiva, poco a poco, ha alcanzado también a la crítica literaria. En el “Prólogo” de *Poéticas del fracaso*, Yvette Sánchez y Rolland Spiller proponen una relación entre el fracaso y el estudio de las condiciones básicas de la historia cultural de un lugar, a través de la dicotomía centro/periferia, lo cual implica el ejercicio complejo de mirarse a través de la mirada de otro (12-13). Es decir, se trata de relativizar la derrota por medio de la perspectiva y situarla dentro de las expectativas de un sistema en particular. De esta manera, el fracaso se libera del “tabú del malogró”<sup>3</sup> con el que tradicionalmente se lo ha asociado, según la dialéctica éxito/fracaso (9).

Ribeyro estaría haciendo en realidad referencia al resultado adverso de un proyecto de vida mediocre pero socialmente aceptable, en el que cada cual cumple una función diseñada por las circunstancias, como un eslabón más de una cadena jerárquica mayor, y no por los propios deseos. Así, su derrota en un contexto determinado puede abrir una ventana al éxito en otro; y es la mirada externa del sistema conocido lo que permite reaccionar frente a la fuerza de la inercia para salir de un determinado centro. Repasando la vida del autor desde su propia narrativa en los diarios, veremos que él mismo empezó cumpliendo las expectativas de su sociedad, al estudiar leyes e intentar ejercerlas en su ciudad natal, y que luego fue renunciando a ellas hasta abrazar su auténtica vocación como escritor. Esto lo condujo a escribir las siguientes líneas en sus diarios: “No concibo mi vida más que como un cadenamiento de muertes sucesivas. Arrastro tras de mí los cadáveres de todas mis ilusiones, de todas mis vocaciones perdidas. Un abogado mediocre, un profesor sin cátedra, un impresor oscuro y, casi, un escritor fracasado” (247). Dichas afirmaciones parten de una división en la narración biográfica o, empleando las palabras de Giovanna Minardi, de una “doble isotopía” entre la “vida ordenada y segura pero no agradable” frente a la “satisfacción interior” (432). El tiempo demostraría que aquella colección de fracasos no era la antítesis del éxito, sino todo lo

---

<sup>3</sup> “Fracasar” aparece definido como “resultado adverso de una empresa o negocio”. También como “suceso lastimoso, inopinado y funesto” o “caída o ruina de algo con estrépito y rompimiento” (DRAE).



contrario: era la disputa contra la mediocridad, y la búsqueda del camino no allanado hacia la satisfacción personal.

## **2. La distancia escéptica contra la mediocridad**

Tradicionalmente, la crítica ha visto en los personajes de Ribeyro a seres guiados unas veces por el escepticismo y otras por el pesimismo. El reconocido crítico peruano Antonio Cornejo Polar postuló, por ejemplo, que “en sus narraciones breves, destaca un profundo y englobador escepticismo” que “deriva de la observación de la realidad (que muestra la intrascendencia de las acciones de los hombres y el sinsentido de la historia)” (142). Si bien esta visión entronca perfectamente con nuestra propuesta, el tema del fracaso ha sido interpretado dentro de esta misma lógica de negatividad: “[en su obra] actúa el fracaso como mal inevitable de todo empeño humano” (Cornejo Polar 142). Siguiendo esta senda, Carlos Garayar escribe que “la imagen general que proyectan sus cuentos es la de la frustración y el desencanto: sus protagonistas son en su mayoría seres que se resignan a la derrota, que se hallan en la ruina o se encaminan a ella” (15).

Aunque coincidimos con la hostilidad del espacio y la atmósfera de incredulidad de los personajes ante el cambio, no consideramos que “fracaso” y “resignación” sean conceptos equiparables. En el caso de Roberto de “La vida gris”, nos encontramos frente a la personificación extrema de la pasividad o la resignación, pero no asoman en él la frustración, el escepticismo o el fracaso, debido a que la intrascendencia es el estado de normalidad y no hay deseo de transformación porque no hay auto cuestionamiento. En el cuento, se plasma, desde una sutil parodia, la pesadilla de la vida mediocre: sin éxito y sin fracaso. Toda la trama se basa en la existencia de Roberto, quien, desde su nacimiento hasta su muerte, es incapaz de revelarse contra el destino, al punto de no dejar una huella de su vida, para bien o para mal. Las primeras líneas dibujan este extremo de apatía: “Nunca ocurrió vida más insípida y mediocre que la de Roberto. Se deslizó por el mundo inadvertidamente, como una gota de lluvia en medio de la tormenta, como una nube que navega entre las sombras”. Se construye, de esa manera, a un personaje que, a diferencia de casi todos los protagonistas de la literatura universal, nunca ejecutó una hazaña memorable y que lo destacara frente a los demás hombres.

La condena a la inacción aparece como la verdadera desazón del hombre y el camino para “salvarse” implica una difícil combinación de azar e ímpetu, algo que experimentarán personajes futuros como Bobby de “Alienación”, una suerte de antítesis

de Roberto, o el protagonista de “La insignia”<sup>4</sup>. El personaje de Roberto, así como no triunfa en sus proyectos de vida, tampoco falla lo suficiente como para sobresalir en un sentido negativo, como se percibe en la descripción del narrador sobre su poco apasionada vida profesional: “Abrió un estudio discreto, en una calle de poco tráfico, que fue concurrido por gentes de regular calidad, mediocres también como él. En dicho estudio ejerció paciente, silenciosamente su profesión, sin que se conociera de él alguna intervención notable, ni tampoco un yerro espectacular”.

El fracaso profesional habría significado para un personaje como Roberto una manera de prevalecer dentro de un contexto social regido por la economía capitalista, pero opta por la inacción más radical y elimina cualquier riesgo. De este modo, elige, si cabe la palabra, desaparecer sin rastro en un mundo cada vez más competitivo: “De su paso por el mundo no quedó nada bueno, ni nada malo. Era como si no hubiera existido (...). Se hundió en la nada llevándose todo lo que tuvo; cuerpo y alma, vida y memoria, latido y recuerdo”. Lo que se percibe es un perjudicial exceso de capacidad de adaptación en un entorno voraz con los más débiles. Dicha conducta contrasta con la del propio autor, según plasma Ribeyro en sus diarios: “Algún día analizaré con calma los orígenes para la incapacidad de mi vida social” (168). Como entiende Huamán, a Roberto (no así al Ribeyro de los diarios) le faltaba una “dimensión trágica para contrarrestar el fatalismo” imperante, como víctima del capitalismo y de la modernización (104). El fracaso, como el éxito, necesita la acción y un alto margen de inseguridad.

Lo que puede atraer el fracaso —o el éxito, que van siendo dos caras de lo mismo—, es en ocasiones una personalidad que tiende a la dispersión de ideas y proyectos, porque el Ribeyro de los diarios nunca deja de meditar, a diferencia de Roberto, sobre la corriente que conduce su existencia y sobre el peso de sus decisiones:

Lo que me impedirá (...) aquello que se llama ‘triunfar en la vida’ es el carácter dilemático de mi inteligencia que me propone siempre un mayor número de soluciones que las que los problemas exigen sin esclarecerme sobre cuál es la que debo adoptar (...). Por esta misma razón mis decisiones adolecen de falta de

---

<sup>4</sup> En el caso de “Alienación”, el deseo de superación del camarero Roberto lo transformó en “Boby”, un aspirante a ciudadano norteamericano que llegó a luchar por los Estados Unidos en Corea. El personaje de “La insignia”, por su parte, quiebra su “vida gris” al dejarse arrastrar por la vorágine de eventos y situaciones que nunca llega a comprender pero que acepta con curiosidad, hasta elevarse a puestos destacados dentro de una organización secreta, todo ello gracias al pasaporte en que se convierte la insignia que el azar pone en su camino.

convicción –como que las tomo casi al azar- y las acciones que originan, de falta de tenacidad. La consecuencia final de este defecto no es la inacción sino la dispersión. (140)

La dispersión, como la reinención continua, impiden que la vida de Ribeyro tienda a la narrativa consecutiva, lineal y predecible de la de Roberto; y lo empujan a dar un salto al vacío.

### 3. “Solo salvaré mi vida perdiéndola”: la conciencia de la caducidad

En el final de “La vida gris”, el narrador nos presenta una suerte de desdoblamiento del antihéroe que conduce a la toma de conciencia: “No le quedó la menor duda que en el interior de su habitación acababa de producirse el espectáculo de su propia muerte”. El patetismo de la trama alcanza su clímax con la muerte, porque es la constatación de que la historia acabó tal y como empezó: sin giros ni sobresaltos. El protagonista es testigo de la obra arruinada que fue su vida y, por primera vez, es capaz de presenciar con horror el conjunto inútil de su pasado. Como escribe Barraza Urbano, “la tragedia de este personaje sería, entonces, su muerte, el espectáculo al que asiste y su anulación como sujeto existente” (165-166). Y así lo enfatiza el narrador del cuento: “Fue una vida inútil, rotunda, implacablemente inútil”. La muerte, momento en que se define la trascendencia de un hombre, no hace más que acentuar la condición efímera e insustancial de Roberto.

Entonces: ¿abandonar el estado de letargo y adquirir conciencia implica posar la mirada sobre el propio pasado? En el epitafio de Ribeyro aparece inscrita la siguiente frase de *Prosas apátridas* que concluye todo lo contrario: “La única manera de continuar en vida es manteniendo templada la cuerda de nuestro espíritu, tenso el arco, apuntando hacia el futuro” (180). Por medio de las páginas de sus diarios íntimos, podemos sacar en limpio que alcanzar esta máxima debió tomarle tiempo y meditación, dado su gusto juvenil por saborear el pasado y las inquietudes que le despertaba preguntarse por el futuro: “me pregunto a veces por qué no nos está permitido hacer un salto para girar y penetrar en nuestro pasado” (278). En contraste, y con la madurez de los años, escribirá en *Prosas apátridas* que “el único tiempo posible es el futuro, pues lo que llamamos presente no es sino una permanente desaparición. Pero el futuro mismo no sabemos en qué consiste, es una mera posibilidad (...). El tiempo sería así el ámbito de la caída de lo que existe, no la propia caída” (75-76).

Puede que oscilara a lo largo de su vida acerca de la conveniencia de preferir el pasado o de soñar con el futuro para no perder el rumbo disidente. Quizá pasado y futuro no son más que otra conjunción indesligable, como lo son el éxito y el fracaso. Lo seguro es que, a contracorriente de lo que dictan las tendencias actuales sobre el bienestar personal y la felicidad, su espíritu inquieto despreció el presente. Lo advierte así en los diarios: “Mis goces más puros están repartidos entre mis recuerdos y mis proyectos. El presente me fastidia porque no lo siento” (37). El presente es, precisamente, el tiempo que Roberto habitaba cómodamente. Roberto solo fue capaz de ver hacia atrás y meditar al menos un instante sobre su existencia el día de su muerte. Ribeyro lo hacía una y otra vez, como ha dejado registro en múltiples documentos personales, ante el temor de que el conjunto de su vida fuera un destino predecible de mediocridad. Puede que por eso escribiera la fatídica frase: “solo salvaré mi vida perdiéndola” (*La tentación del fracaso* 463).

### **Conclusiones**

En un intento por romper, al menos parcialmente, con el fuerte pesimismo que se ha sellado sobre la escritura de Julio Ramón Ribeyro, proponemos un matiz de esperanza en su visión, aunque suene paradójico, del tema del fracaso. Más que un concepto en abstracto, se trataría de un instinto de supervivencia y un medio de construcción de la identidad fuera del rol social impuesto. El cuento “La vida gris”, materializa e inaugura un motivo constante en su escritura, el miedo a convertirse en un elemento más de una maquinaria social mayor. Por su lado, el fracaso sobre el que se reflexiona en *La tentación del fracaso*, se perfila a lo largo de tres décadas como la antítesis de la mediocridad; y, en ese sentido, parte de un poderoso fondo creativo, que permite mirar hacia el futuro y avanzar más allá de las estructuras de poder y expectativas ajenas, o al menos intentarlo, en una Lima que busca frustrar la movilidad para los sectores bajos y medios. Ribeyro se construye a sí mismo en los diarios como un personaje permanentemente tentado por el fracaso y la caída, y que rehúye con todas sus fuerzas a la existencia mediocre de su primer personaje, el opaco y predecible Roberto. La lección que nos deja puede sonar a sencillo cliché, pero se erige como una clave filosófica extensible al *corpus* del autor—y, por qué no, a la vida misma—: mejor arriesgar y perder que nunca haber intentado, o dicho vulgarmente, antes fracasado que mediocre.

### Obras citadas

- Barraza Urbano, Rodrigo. “La tragedia individual de los antihéroes en *Cuentos olvidados* de Ribeyro”. *Revista Unasam* 1, 2014: 161-174. Web. 22 feb. 2019.
- Garayar, Carlos. “La narrativa peruana hacia los finales del siglo XX”. *Revista Yachayhuasi* 5, 1997: 15-24. Web. 5 Mar. 2019.
- Cornejo Polar, Antonio. “La narrativa: neoindigenismo y realismo urbano”. *Historia del Perú. Tomo III*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980: 139-142. Impreso.
- Esteban, Ángel. “Poética del fracaso. Dos textos inéditos de Julio Ramón Ribeyro”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* XLI-82, 2015: 263-280. Web. 5 mar. 2019.
- Huamán, Miguel Ángel. “Tradición narrativa y modernidad cultural peruana”. *Logos Latinoamericano* 4-4, 1990: 85-114. Web. 22 ene. 2019.
- Marco Martos. "Las memorias de tres novelistas peruanos". *Debate* 73, 1993: 68-72. Impreso.
- Minardi, Giovanna. “La tentación del fracaso, los diarios de Julio Ramón Ribeyro, entre escritura y existencia”. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2004b. Tomo IV. Eds. Beatriz Mariscal, Blanca López de Mariscal y María Teresa Miaja. Web. 22 Mar. 2019.
- Ospina, Galia. *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*. Bogotá: Fundación de la Universidad de Bogotá, 2006. Web. 8 abr. 2019.
- Ribeyro, Julio Ramón. “La vida gris”. *El buen librero*, 2014. Web. 10 abr. 2019.
- . *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral, 2003. Impreso.
- . *Prosas apátridas*. Barcelona: Seix Barral, 2007. Impreso.
- Sánchez, Yvette; Rolland Spiller. “Prólogo” *Poéticas del fracaso*. Frankfurt: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2009. 7-14. Web. 3 mar. 2019.

David Crémaux  
Ecole Normale Supérieure de Lyon/Universidad Complutense de Madrid

**¿Es *Rayuela* de Julio Cortázar una novela surrealista?  
Is *Rayuela* by Julio Cortázar a surrealist novel?**

**Resumen**

El surrealismo es a menudo reducido a la técnica literaria de la escritura automática, definida como el “dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” por André Breton. Sin embargo, es una reducción de lo que fue verdaderamente el movimiento surrealista: una verdadera filosofía de vida basada en numerosos principios existenciales con vistas a romper con lo racional y lo cotidiano para ofrecer al hombre posibilidades de cambio. El proyecto vanguardista que propone Julio Cortázar con *Rayuela* (1963), al desear cambiar nuestra mirada sobre la realidad para crear un “hombre nuevo” que ve las cosas como son, se inspira mucho en este pensamiento. La búsqueda constante mediante distintos medios (sueño, renovación del lenguaje, separación con la razón ...) de un absoluto inalcanzable se inscribe en lo que pudieron hacer vanguardistas surrealistas como André Breton, Louis Aragon o Alfred Jarry en su tiempo. Así, es toda una filosofía surrealista latente que se tratará de analizar en *Rayuela* para comprender su papel en la cosmovisión ofrecida por el autor.

**Palabras clave:** *Rayuela*, Surrealismo, Cortázar, renovación, búsqueda.

**Abstract**

Surrealism is often reduced to the literary technique of automatic writing, defined as the "dictation of thought, without the regulatory intervention of reason, alien to all aesthetic or moral concern" by André Breton. However, it is a reduction of what was the surrealist movement: a life philosophy based on numerous existential principles with a view to breaking with the rational and the daily life to offer man possibilities of change. The avant-garde project proposed by Julio Cortázar with *Hopscotch* (1963), wanting to change our view of reality to create a "new man" who sees things as they are, is very inspired by this thought. The constant search by different means (dream, renewal of language, separation with reason ...) of an unreachable absolute is part of what could be done by surrealist avant-garde artists such as André Breton, Louis Aragon or Alfred Jarry in their time. Thus, it is a latent surrealist philosophy that will be analyzed in *Hopscotch* to understand its role in the cosmovision offered by the author.

**Keywords:** *Hopscotch*, Surrealism, Cortázar, renovation, search.

“Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.” (Breton, *Manifiestos*, 2001: 40) Según esta primera definición básica dada por André Breton que se puede resumir a su última frase por lo que nos interesa, el surrealismo es un movimiento artístico y de pensamiento cuya característica principal es la escritura automática. De buenas a primeras, Cortázar, pese al labor audaz de su obra *Rayuela* que fue una de las cumbres del Boom (Rama, 2005: 179), no forma parte de esta corriente por no practicar este tipo de escritura. Pero el surrealismo no puede reducirse solo a esta práctica literaria: este movimiento fue un verdadero modo de vivir en el que se trataba de romper con lo cotidiano, lo tradicional y lo establecido. En suma, intentaban acabar con lo racional para tratar de acercar otra faceta de la realidad que está presente en potencia en el mundo. Esta actitud revolucionaria es alabada por los surrealistas y descrita por Antonin Artaud: “Quiero escribir un libro que trastorne a los hombres, que sea como una puerta abierta que los conduzca a donde jamás hayan consentido ir. Una puerta abierta a la realidad.” (Artaud, 1984: 50) Ese proyecto recuerda mucho a *Rayuela*, obra en la cual se ve la voluntad de trastornar a los hombres ofreciéndoles algo totalmente desconocido, por ejemplo, la posibilidad de escoger el libro que se quiere leer dentro de la novela. Nos parece entonces legítimo preguntarnos si *Rayuela* es una novela surrealista por la abundancia de cuestiones y de metas que remiten directamente a esta filosofía de vida.

La meta de nuestro estudio es doble: por una parte, mostrar que el surrealismo no se reduce a la escritura automática, sino que es una filosofía de vida, y por otra parte analizar la filosofía literaria desplegada por Julio Cortázar, centrándonos en el papel que desempeñaron los surrealistas en dicha filosofía. Porque, a lo largo de su producción, hay cada vez más alusiones a artistas surrealistas, y a sus obras, como el epígrafe de Jacques Vaché al principio de la obra.

Primero, os propongo ver cuáles son esas metas para luego estudiar cómo es posible buscar alcanzarlas. Pongo de relieve el uso del verbo “buscar” que es significativo en la labor cortazariana. Acabaremos con un enfoque sobre 3 autores “surrealistas” en los cuales se inspiró Cortázar.

### I) La cosmovisión Cortazariana: la búsqueda de otra realidad.

La realidad del mundo no es conveniente, por el mero hecho de que estamos envarados en la tradición, en las costumbres y en los topoi que nos impiden ver lo maravilloso presente en la realidad. Esta última posee maravillas que ya no vemos por estar acostumbrado a ellas y por concentrarse en su utilidad. Por eso, se trata de transformar la realidad cambiando nuestra mirada: al agudizar la percepción, es posible descubrir el poder de lo nimio y lo trivial que contiene la realidad. En breve, se trata de recobrar la visión que teníamos cuando éramos niños. Es lo que propone Julio Cortázar, diciendo que “hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 656). O sea que nuestros modelos de valorar y examinar las cosas, e incluso nosotros mismos, tienen que cambiar ya que la razón no puede descifrar todos los significados del mundo. En efecto, “el hombre después de haberlo esperado todo de la inteligencia y el espíritu, se encuentra como traicionado” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 506). Queda traicionado pues la razón no puede mostrar lo humano que contiene el mundo, hay que pasar por otros medios. Es lo que el personaje principal de la novela, Horacio Oliveira, busca hacer, según su autor: es un perseguidor de lo maravilloso-cotidiano.

Pongamos, rápidamente, un ejemplo para ilustrar cómo lo trivial puede ser fantástico. Al principio de la obra, describe unos objetos de modo surrealista. Evoca un bidé que cambia completamente de dimensión con la descripción que le atribuye el narrador. Se le describe como “un bidé que se va convirtiendo por obra natural y paulatina en discoteca y archivo de correspondencia por contestar.” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 136). Nuestra visión de este objeto y de la realidad cambian totalmente, como ocurrió con Marcel Duchamp cuando presentó su *fuelle* al público<sup>5</sup>. Por cierto, se puede ver una semejanza entre los dos objetos: un bidé y una fuente.

Esta labor procede del movimiento surrealista, que quiere devolver a la realidad su verdadero lugar quitando toda razón y todo oropel para conservar la autenticidad. Se puede preguntar por qué hacer tal esfuerzo para cambiar radicalmente de visión y de realidad. Julio Cortázar dice que es para buscar el absoluto. Éste es el territorio anhelado en que los contrarios se unen, en que los opuestos se reencuentran, así es el territorio de

---

<sup>5</sup> Es posible ver esta obra en los anexos.



todos los posibles<sup>6</sup>. Es el lugar donde vemos la realidad verdaderamente. Y esta meta hacia la que se trata de tender está en la construcción misma de la novela como lo denota Jaime Alazraki:

“*Rayuela* es el planteamiento de una tesis y de una antítesis- la confrontación de opuestos que se rechazan pero a su vez se necesitan-; todos sus elementos responden a un sistema binario que proyecta desde la forma las disyuntivas del contenido: narración al modo Zen trenzada con el intelectualismo exacerbado de los capítulos prescindibles y de las largas conversaciones de los miembros del club de la Serpiente; historia-comentario de Horacio Oliveira que no puede vivir intensamente; novela que contiene una posible teoría de la novela; texto y con-texto; escribir como el arte de describir; lenguaje y antilenguaje; cultura y anticultura; ficción y metafísica.” (Alazraki, 1994: 233)

No obstante, no hay que alcanzar este absoluto, puesto que, si uno lo alcanzara, ya no habría nada más que buscar, y así ya no habría más progreso en el hombre. Hay una verdadera “estética de la búsqueda”, como lo dice juiciosamente Carmen Ortiz. El hombre surrealista se aventura en la búsqueda constante, y es también lo que hace Oliveira cuando declara:

“Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas.” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 126-127)

Para Cortázar, la meta de la transformación de la realidad buscando el absoluto, es la transformación del hombre para forjar un “hombre nuevo” (Maturó, 2004). Éste vería la realidad plural y sabría arreglárselas para encontrar nuevos códigos a fin de descifrar este nuevo mundo. Es decir que ya no habrá vinculación con el mundo de antes, es totalmente otro mundo en el que el lector está echado y que trata de analizar.

Así pues, la cosmovisión cortazariana estriba en una transformación en la realidad que tiene como meta la fundación de un hombre que prescindirá de la razón para apropiarse el mundo.

---

<sup>6</sup> Es lo que describe Cortázar cuando evoca esas invenciones totalmente contradictorias, que son las representaciones mismas de este absoluto: “Sintió una especie de ternura rencorosa, algo tan contradictorio que debía ser la verdad misma. ‘Habría que inventar la bofetada dulce, el puntapié de abejas. Pero en este mundo, las síntesis últimas están por descubrirse.” (Cortázar, *Rayuela.*, 164).

## II) Los medios para tratar de llegar a esta otra realidad.

Lo trascendental ahora es preguntarse cómo devolver a la realidad sus múltiples facetas y su verdadera apariencia. Todos estos medios permiten llevar a cabo un estudio de los temas surrealistas en la obra pues Cortázar se inspira mucho en los surrealistas, en su voluntad de revolución.

El primer medio compartido con los surrealistas es el sueño. Quiere abolir el falso límite entre vigilia y sueño para alcanzar el ya evocado “Coincidentia oppositorum”. En efecto, “Cortázar no considera al sueño como evasión de la realidad, sino como la parte auténtica de la realidad que se debe cultivar dentro de lo cotidiano” (Picon Garfield, 1995: 21). En *Rayuela*, en una conversación entre Oliveira y Etienne, Oliveira se mofa del límite inexistente entre los dos estados: “¿A vos no te parece que en realidad es ahora que yo estoy sonando?” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 626). Así pues, como lo subraya Esperanza Figueroa con un toque de humor, Cortázar pone en tela de juicio el orden establecido entre vida y sueño en favor del segundo: “El grito clásico de La vida es sueño se ha convertido en el sueño es la vida” (Figueroa, 1966: 263).

El segundo medio para tender al absoluto es la separación con la razón. En el capítulo 56 de *Rayuela*, Oliveira se encierra en su cuarto en el manicomio y extiende hilos por toda parte hasta que quede como telaraña. Instala palanganas de agua esperando la llegada de Traveler. En su ensayo “Marcelo del Campo o más encuentros a deshora”, Cortázar apunta que acaba de leer que Marcel Duchamp, cuando estaba en Buenos Aires en 1918, solía extender cordeles a los cuatro ángulos del cuarto y “por lo tanto cuando se entraba en la pieza no se podía circular porque los cordeles lo impedían” (Cortázar, *Marcelo*, 2009: 167). Así, cuarenta años antes, Marcel Duchamp previno la escena de Oliveira que escribió Cortázar. Es de interés recordar que, en la Exhibición surrealista internacional de 1942 en Nueva York, Marcel Duchamp utilizó el mismo recurso en la sala principal, creando una como “sala con cordeles”<sup>7</sup>.

Tercera opción: la renovación del lenguaje. En *Rayuela*, se crea un lenguaje, el glígligo. Se trata de inventar un lenguaje que sólo Oliveira y la Maga podrán utilizar y comprender. Conserva elementos del español e inventan léxico. Es un lenguaje que produce sentido no mediante conceptos claros y precisos sino mediante intuiciones

---

<sup>7</sup> Hemos puesto la foto en anexo. Para más detalles, en cuanto a la presencia de Marcel Duchamp en la obra cortazariana, es posible consultar *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp* de Graciela Speranza.

polisémicas. La palabra inventada evoca de manera un poco borrosa, como una impresión, a un objeto, una noción, un sentimiento: se trata de “describir la literatura” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 616). Vemos una lengua que no conocemos, pero de algún modo la entendemos. Estos elementos abren campos semánticos y de esta manera hablan más a la imaginación que al intelecto. Es útil aquí referirse a Garfield, que dice: “El lenguaje para Cortázar no es tan sólo un juguete estético sino un formidable rival del ‘ring’ que le frustra mucho pero que le sirve también para atacar la falsa realidad”. El ejemplo de las “h” es relevante: no sirven para nada dado que no cambia en absoluto el sentido si añadimos o si quitamos la “h”:

“Y aunque Holiveira desconfiara de la hebriedad, hastuta cómplice del Gran Hengañó, algo le decía que también allí había kibbutz, que detrás, siempre detrás había esperanza de kibbutz.” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 354)

Por fin, voy a evocar los conceptos de juego y de metaliteratura, esenciales en esta voluntad de provocar al lector. Cortázar hace una distinción entre el bueno lector (“el lector cómplice” que podemos vincular con el “lector modelo” de Umberto Eco en *Lector in fabula*) que “puede llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 616); y el “lector-hembra”, este malo lector que no es capaz de descifrar los signos ofrecidos, definido como “el tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permitan sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 618). Esta faceta metaliteraria participa claramente en la edificación de un nuevo lector, lector que mediante sus “paravisiones” podrá jugar a la rayuela, siguiendo las reglas que ha descifrado, y no las reglas que la realidad le da. Es el objetivo del juego formal que pasa en el capítulo 84 con los saltos de línea:

“Es muy simple, toda exaltación o depresión me empuja a un estado propicio a lo llamaré paravisiones es decir (lo malo es eso, decirlo) una aptitud instantánea para salirme, para de pronto desde fuera aprehenderme, o de dentro pero en otro plano como si yo fuera alguien que me está mirando.” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 568)

### III) Tres inspiraciones francesas a nivel literario: entre la patafísica, el azar objetivo y lo maravilloso cotidiano.

Para terminar esta presentación, quisiera poner de manifiesto las distintas inspiraciones francesas de Julio Cortázar que denotan a las claras su afiliación con el surrealismo. Señala Luis Harss la predilección por libros franceses en la biblioteca del autor (Harss, 1966: 261). Tres autores franceses nos parecen esenciales en su inspiración literaria. Mencionamos a escritores, pues resultan estudiados bastante menos en comparación con los otros artistas presentes en la obra.

Alfred Jarry, dramaturgo del siglo XIX, autor de *Ubu Roi* y de *Gestos y opiniones del doctor Faustroll*, es interesante por su doctrina: la patafísica. La define así:

“La patafísica estudiará las leyes que rigen las excepciones, y explicará el universo que lo complementa; o, menos ambiciosamente, describirá un universo que puede y tal vez debe ser visto en lugar del tradicional, puesto que las leyes que se han descubierto en el universo tradicional son también correlaciones de las excepciones.” (Jarry, 1988: 668)

Se trata de tomar el contrario de las leyes habituales centrándose en lo insólito de la realidad, en las soluciones ofrecidas por la imaginación sin atención a la utilidad práctica de los objetos. Además, la ironía y el humor que animan esta filosofía permiten ver la verdad sin las apariencias. Es en esta perspectiva que tenemos que entender la búsqueda de lo excepcional en vez de lo cotidiano por Oliveira y la Maga:

“Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente, y esto sin despreciar a nadie, sin creernos Maldorores en liquidación ni Melmoths privilegiadamente errantes.” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 127)

Otra referencia importante es la de *Nadja* de André Breton. Esa novela es un relato autobiográfico surrealista en que “sin ninguna afabulación romanesca ni adorno de la realidad” (Breton, *Nadja*, 2003: 130) da cuenta de los acontecimientos cotidianos acaecidos durante nueve días entre él y una muchacha, Nadja. Es la novela surrealista francesa típica en la medida en que todos los principios revolucionarios están desplegados en ella. Es muy interesante notar que los diez primeros capítulos de *Rayuela* tienen muchas correspondencias con la novela de Breton, sea en la construcción de los

personajes, sea en los encuentros. Los encuentros entre la Maga y Nadja resultan posibles mediante lo fortuito, que André Breton define como “azar objetivo”. Esto puede definirse como la confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece. Al respecto, el incipit de la novela refleja claramente esta noción:

“¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua. Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarse a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas. [...] Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 119-120)

La última referencia trascendental es la del *Paysan de Paris* de Louis Aragon. Eso es el pretexto práctico de *Rayuela*, cuando *Nadja* era el pretexto teórico: Cortázar retoma los mismos hitos en su diégesis que Aragon. Pongamos como ejemplo el ambiente de sueño que deshace las fronteras espaciales y temporales. En el capítulo “prescindible” 123 (ciento veintitrés), se cuenta un sueño de Oliveira. Se yuxtaponen un pueblo bonaerense y la rue de Sommerard, “y en la contradicción abolida sin esfuerzo había la sensación de estar en lo propio, en lo esencial como cuando se es niño” (Cortázar, *Rayuela*, 1984: 555).

En *Le Paysan de Paris*, Aragon yuxtaponen la ciudad al bosque y a las galerías. Las observaciones que hace el autor mientras está caminando por las galerías del Passage de l’Opera revela sus sueños en lo cotidiano, o sea la imaginación concretizada:

“La vendedora de pañuelos, este bombón pequeño que voy a describirles si no se portan bien, representa límites de mi ser, sitios ideales desde los que puedo observar mis propias leyes, mis modos de pensar. ¡Y que me cuelguen! Si este pasaje no es más que un método para liberarme de ciertas prohibiciones, un medio para alcanzar un reino aún vedado que está más allá de mis fuerzas. Que asuma su verdadero nombre, y que al señor Oudin venga a fijar el nuevo cartel: Pasaje de / La ópera onírica.” (Aragon, 1997: 107)

### **Conclusión.**

Así, el surrealismo de Cortázar excede lo puramente literario, es para él una cosmovisión, una pauta existencial. El surrealismo no es sólo un movimiento estético para el argentino, es un modo de vivir y pensar cuyo ámbito es el mundo.

“La razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar.” (Cortázar, *Muerte de Antonin Artaud*, 1948: 80)

*Rayuela* no es una novela surrealista *stricto sensu*, sino un existencialismo surrealista, una filosofía de vida en acto en la que se trata de buscar otra realidad para cambiar el hombre. Esta novela ofrece una posibilidad de cambio y sobre todo posibles medios inspirados en el surrealismo (el sueño, la intuición, un lenguaje nuevo, el juego o la provocación) para buscar este absoluto. En definitiva, se puede crear “una antropología poética” (García Canclini, 1968) con esta reconciliación entre las dos realidades (la presente y la deseada), que permitirá mejorar el mundo y el hombre. El medio usado para conseguir tal meta es la literatura, pues, como lo dice Marcel Proust: “La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura.” (Proust, 2011: 463).

### Obras citadas

- Alazraki Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, 1. ed., Barcelona, Anthropos, coll. « Contemporáneos », n° 47, 1994. Impreso.
- Aragon Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Collection folio », n° 782, 1997. Impreso.
- Artaud Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Blanche », 1984. Impreso.
- Breton André, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 73, 2003. Impreso.
- Breton André, *Manifiestos del surrealismo*, Aldo Pellegrini (trad.), Buenos Aires, Ediciones Argonauta, 2001. Impreso.
- Cortázar Julio, « Marcelo del Campo o más encuentros a deshora », dans *Último Round* 2, 2<sup>e</sup> éd., Madrid, Siglo XXI de España Editores, coll. « Creación literaria », 2009, p. 288. Impreso.
- Cortázar Julio, *Rayuela*, Andrés Amorós (éd.), 14<sup>e</sup> éd., Madrid, Cátedra, coll. « Letras hispánicas », núm. 200, 1984. Impreso.
- Cortázar Julio, « Muerte de Antonin Artaud », *Sur*, núm. 163, mayo de 1948. Impreso.
- Figuroa Esperanza, « Guía para el lector de *Rayuela* », *Revista iberoamericana*, XXXII, núm. 62, 1966. Impreso.
- García Canclini Nestor, *Cortázar, una antropología poética*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1968. Impreso.
- Harss Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966. Impreso.
- Jarry Alfred, *Œuvres complètes*, Michel Arrivé (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », n° 236, 1988. Impreso.
- Maturo Graciela, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, 1. ed, Buenos Aires, Fund. Internacional Argentina, 2004. Impreso.
- Ortiz Carmen, *Julio Cortázar: una estética de la búsqueda*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, coll. « Colección Perfiles », n° 17, 1994. Impreso.
- Picon Garfield Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, coll. « Biblioteca románica hispánica 2, Estudios y ensayos », n° 225, 1975. Impreso.
- Proust Marcel, *El tiempo recobrado*, Consuelo Berges (trad.), Madrid, Alianza editorial, coll. « El libro de bolsillo », 2011. Impreso.
- Rama Angel, « El Boom en perspectiva », *Signos literarios*, n° 1, junio de 2005, p. 161-208. Impreso.

Speranza Graciela, *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*,  
Barcelona, Editorial Anagrama, coll. « Argumentos », n° 351, 2006. Impreso.



Juan Manuel Díaz Ayuga  
Universidad Complutense de Madrid

## **Pérdida y recuperación del territorio en la expedición de Lope de Aguirre** **Losing and recovering the territory in Lope de Aguirre's expedition**

### **Resumen**

Con el objetivo de comprender en profundidad el pensamiento y el proyecto secesionista desarrollado por Lope de Aguirre en sus cartas y parlamentos, el presente trabajo analiza el discurso del conquistador vasco a partir de los conceptos de “desterritorialización” y “reterritorialización” desarrollados por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari (1995, 2004), pues consideramos que, a través de ambos movimientos simbólicos, Aguirre logra configurar una crítica mordaz y acertada de la crisis por la que atravesaba el sistema colonial español, al tiempo que nos ofrece una valiosa imagen del cambio de mentalidad del europeo de finales del XVI y principios del XVII, para quien la pérdida de un territorio simbólico de claros límites geográficos, cosmológicos y morales podía sumirlo en un universo infinito de desesperación y caos (Koyré, 1999).

**Palabras clave:** Lope de Aguirre, desterritorialización, reterritorialización, territorio, discurso colonial.

### **Abstract**

In order to understand Lope de Aguirre's thinking and independence programme in depth, a programme which he expounded upon in various letters and speeches, my research analyses his discourse through the concepts of “deterritorialization” and “reterritorialization” developed by the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari (1995, 2004). By means of the aforementioned symbolic movements, I will consider how Aguirre manages to construct a caustic and accurate criticism of the Spanish colonial system. I will also analyse how Aguirre's discourse offers a valuable depiction of the profound change seen in the European mindset at the end of the 16<sup>th</sup> century and at the beginning of the 17<sup>th</sup> century informed by the loss of what Europeans considered to be a symbolic territory with clear geographical, cosmological and moral boundaries. A loss which may have led them to an infinite universe of chaos and despair (Koyré, 1999).

**Key words:** Lope de Aguirre, deterritorialization, reterritorialization, territory, colonial discourse.

## 1. Introducción

¿Quién o, mejor dicho, *qué* fue Lope de Aguirre? ¿En qué consistió su rebelión contra la autoridad real en las Colonias? ¿A qué respondía su proyecto de independencia? Responder a estas preguntas no es tarea fácil. La repercusión que tuvo su intento secesionista, no solo en los s. XVI y XVII, sino también en el XX, ha suscitado toda una serie de interpretaciones historiográficas, así como numerosas ficcionalizaciones de la rebelión por parte de novelistas y cineastas, que han dado su propia visión sobre los hechos.<sup>8</sup>

Si atendemos a las fuentes documentales que se conservan de la expedición, encontramos varios testimonios escritos por quienes acompañaron a Aguirre en la jornada.<sup>9</sup> En ellos, el conquistador vasco es sistemáticamente descrito como un “loco”, un “tirano” o un “traidor”, por lo que su proyecto independentista, en tanto que fruto de los desvaríos de un demente, quedaría vacío de todo sentido y contenido ideológico. Pero hemos de entender que en esa “narración coral” de expedicionarios (Pastor y Callau, 2010: 26) hay un claro intento por descargar en Aguirre toda la responsabilidad de la rebelión. Algo totalmente comprensible, pues los cargos por traición que pesaban sobre todos ellos suponían, no solo una condena a muerte, sino también la destrucción de sus bienes materiales, su fama y su memoria (Pastor y Callau, 2010).

Sin embargo, en medio de este coro de voces incriminatorias se halla la voz del propio Aguirre. Si nos acercamos a las tres cartas que de él se conservan y a los parlamentos que pronunció, encontramos planteamientos fascinantes que, lejos de los desvaríos de un loco, nos ofrecen una imagen acertada de la crisis por la que atravesaba el sistema colonial, así como del cambio de mentalidad del hombre de finales del XVI y principios del XVII.<sup>10</sup>

## 2. Desterritorialización, reterritorialización y territorio

El presente trabajo, en un intento por comprender el pensamiento y el proyecto secesionista de Aguirre más allá de la imagen distorsionada que las caracterizaciones

---

<sup>8</sup> Véanse, a este respecto, los trabajos de Galster (2011) y Pastor (1983).

<sup>9</sup> Recogidos en la edición de Pastor y Callau (2010).

<sup>10</sup> La “Carta al provincial Montesinos”, la “Carta a Pablo Collado, gobernador de Venezuela” y la “Carta a Felipe II” están recogidas en la edición de Pastor y Callau (2010). Los parlamentos, transcritos en estilo directo o indirecto, se incluyen en las relaciones de los marañones que dicha edición incorpora.

estereotípicas de “loco”, “hereje” y “traidor” le han conferido, analiza el discurso de sus cartas y parlamentos a partir de los conceptos de “desterritorialización” y “reterritorialización” desarrollados por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari (1995, 2004). Como veremos, ambos movimientos se producen en el discurso y el pensamiento de Aguirre.

Es necesario que nos detengamos, en primer lugar, en la definición que estos dos filósofos realizan de “territorio”. Este, en un sentido amplio, sería un “espacio vivido, así como [...] un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente «en su casa»” (Guattari y Rolnik, 2006: 327). Sería, por tanto, toda aquella esquematización destinada a producir un “mundo” coherente, que proporcione al sujeto un sentido, “el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos” (Deleuze y Guattari, 2004: 318). La identidad, la ideología, la religión o la lengua pueden funcionar como territorios que confieren un sentido de pertenencia y apropiación. En el territorio, sin embargo, pueden surgir “líneas de fuga”, esto es, elementos que lo desestabilizan, que producen en el mismo un movimiento de desterritorialización por el que este, finalmente, se destruye. Ante la pérdida de este centro coherente y estable, se produce un movimiento complementario de reterritorialización, es decir, la creación de un nuevo territorio en medio del caos al que la desterritorialización nos había arrojado.

### **3. Territorializaciones simbólicas: pérdida y reconquista**

#### **3.1. Pérdida del territorio simbólico**

La crisis sociopolítica que aquejaba al sistema colonial desde mediados del s. XVI, y, en concreto, al virreinato de Perú a partir de las diferentes sublevaciones que las Leyes Nuevas (1542) propiciaron, es vista por Aguirre en términos desterritorializadores. La degradación de los valores y estructuras medievales, así como del ideal de conquistador cristiano y guerrero, vigentes en los primeros años de la Conquista (Pastor, 1983), habrían servido como líneas de fuga que habrían acabado por destruir lo que para Aguirre era un territorio simbólico, un orden coherente y estable en la sociedad colonial; lo que en Nueva España el franciscano Jerónimo de Mendieta consideraba la “Edad Dorada” americana (Cesareo, 1995: 443).

La primera de esas líneas de fuga sería la erosión del modelo de conquista basado en expediciones militares al interior del territorio, muchas de ellas en pos de objetivos

míticos (Ramos Pérez, 1973). Las promesas con las que partía la expedición de Pedro de Ursúa de hallar un Dorado de enormes riquezas en la selva amazónica se transforman, en la carta de Aguirre al provincial Montesinos, en una empresa más de descubrimiento y población, donde no hay mención alguna a dichos territorios míticos, pues entiende que son inalcanzables: “nos salimos del Pirú para el río del Marañón a descubrir y poblar” (2010: 62). Pensemos que, ya hacia 1550, había habido toda una serie de expediciones fracasadas en busca de el Dorado (Ramos Pérez, 1973) y la posibilidad de descubrir extraordinarias civilizaciones como la inca o la azteca era prácticamente inexistente. Por ello, continuar con la labor iniciada por los grandes conquistadores de la “Edad Dorada” americana, como Cortés o Pizarro, se volvía igualmente irrealizable.

La ruptura de la relación de vasallaje por parte del rey Felipe II es, quizás, la línea de fuga más significativa. Para Aguirre, es el rey, y no él mismo, quien comete traición al no recompensar adecuadamente a sus vasallos por el servicio militar prestado (Tieffemberg, 2011). Así lo expresa Aguirre en su carta a Felipe II: “Bien creo, excelentísimo Rey y señor, que para mí y mis compañeros no has sido tal, sino cruel e ingrato a tan buenos servicios como has recibido de nosotros” (2010: 71). La crítica de Aguirre se refiere, en concreto, al desigual reparto de privilegios que La Gasca había llevado a cabo tras la rebelión de Pizarro. Según recoge Galster (2011), Aguirre había combatido con las fuerzas del virrey Núñez de Vela, pero, tras la derrota del mismo, su tropa quedó disuelta por orden de La Gasca, perdió el grado de sargento mayor y tuvo que ver cómo aquellos que habían luchado del lado pizarrista eran amnistiados y alcanzaban las dignidades que él y los leales al rey consideraban suyas.

Pero no solo por ello traiciona el rey el vínculo de vasallaje, sino también por no cumplir con los valores de justicia y honorabilidad que debían ser inherentes al monarca (Pastor, 1986). Aguirre apunta a la imposibilidad de confiar en la justicia de un rey “quebrantador de fe y palabra”, cuyos perdones nada valen (2010: 72). Algo que no se alejaba de la realidad, pues, si con la llegada de los marañones a Venezuela la Corona decide emitir “cartas de perdón, por las cuales les perdonamos cualesquiera delitos” (“Perdón”, 2010: 410), solo un año después, en 1562, el rey enviaba una cédula al Nuevo Reino de Granada contradiciendo los perdones emitidos y estableciendo que “les hagáis prender los cuerpos; y [...] procedáis contra ellos conforme a derecho” (“Cédula”, 2010: 414).

La sustitución de una aristocracia militar, quienes “la cumbre de la virtud y la nobleza alcanzaron [...] con las espadas en la mano” (Aguirre, 2010: 62), por una burocracia civil corrupta, de “oficios ruines” (62), habría sido, para Aguirre, otro de los elementos que habrían contribuido a la desterritorialización de esa “Edad Dorada”. La imposición de la Real Audiencia y de la figura del virrey en Perú, a partir de 1542, puso la administración de las colonias en manos de una “casta ociosa y parasitaria”, de acuerdo con Aguirre (Galster, 2011: 69), que se nutría de las tierras e indios conquistados por la clase militar y controlaba la concesión de tierras y mercedes, limitándola a la nueva élite. Dentro de esta nueva sociedad burocratizada, “la proliferación de autoridades, cuyas esferas de influencia se sobreponen unas a otras, sumada a la lejanía de la autoridad central, escenifican un vacío de poder donde los intereses personales se enseñorean de la dinámica social provocando el caos” (Cesareo, 1995: 445). Es decir, en la argumentación de Aguirre, el desplazamiento del estamento militar no solo supondría que la nueva élite civil disfrutase de los bienes conseguidos por aquella, sino que ello dinamitaría toda posibilidad de un poder metropolitano capaz de imponer el orden y la justicia en las colonias, pues se sustituía a una clase cuya razón de ser era servir al monarca por encima de sus intereses personales por un colectivo que, aprovechando la ausencia del rey, buscaba, ante todo, servirse a sí misma.

Desde un punto de vista religioso, la ruptura de la *unitas* cristiana (Castany Prado, 2012) a partir del cisma luterano, sería otro de los elementos que habrían contribuido a la destrucción del territorio. Aguirre observa el cambio entre una España medieval regida por valores guerreros y cristianos, con los que conquistó Europa y América, y una España contaminada por la inmoralidad de la sociedad contemporánea: “Que conquistaste Alemania con armas, y Alemania conquistó España con vicios” (75). Pero dentro de la decadencia eclesiástica, Aguirre destaca la degradación moral en la que se hallaban las órdenes religiosas en Indias. Con una argumentación que supone el reverso del discurso lascasiano de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Aguirre defiende que, entre otros factores, las ansias de poder de los frailes, que “tenían destruidas las Indias” (Vázquez, 2010: 227), serían las principales causas de la degeneración moral del Perú, y no la explotación de la población indígena llevada a cabo por los conquistadores. Si para Las Casas, “las dichas conquistas [...] no se les podrían conceder sin violación de la ley natural y divina, y por consiguiente gravísimos pecados mortales” (2005: 69), para Aguirre, el abandono de la misión evangélica sería la causante de dicha violación de la

ley de Dios: “Pues los frailes, a ningún indio pobre le quieren predicar, y estánse aposentados en los mejores repartimientos del Pirú. [...] Rey y señor, que si no pones remedio [...] te ha de venir azote del cielo” (75).

### **3.2. Reconquista del territorio simbólico**

Ante la pérdida de ese centro estable que, en la mentalidad de Aguirre, suponía la “Edad Dorada” de la Conquista, surge en su discurso un movimiento reterritorializador complementario con el que recuperar un orden simbólico. Para ello, Aguirre toma como modelo una visión idealizada de la Reconquista española, en la que percibe aquellos valores sagrados que habían desaparecido en la degradada sociedad colonial. Así, su incipiente proyecto de independencia se configurará como una reconquista del Perú donde los marañones cumplirían el papel de nuevos guerreros godos: “yo haré que salgan del Marañón otros godos que gobiernen y señoreen a Pirú como los que gobernaron España” (Zúñiga, 2010: 131). De esta forma, Aguirre trata de aplicar a su proyecto el que, como apunta Cesareo (1995), fue el modelo privilegiado de interpretación simbólica de la realidad americana a principios del XVI: el modelo de cruzadas. De acuerdo con dicho modelo, la expedición de Aguirre se convierte en “un peregrinar pletórico de ira” cuyo fin es “la restauración simbólica de una materialidad pervertida”, que sería el Perú de los primeros años de la Conquista, a través de la “reimplantación del orden sacro” (Cesareo, 1995: 441), es decir, un proceso de reterritorialización simbólica.

Pero el proyecto militar de Aguirre va más allá de la mera reapropiación del territorio, pues este se articula como una auténtica refundación del Perú. En primer lugar, siguiendo el modelo de cruzada, la reinstauración del orden sacro se llevaría a cabo a través del exterminio de la “espurcicia” predominante en el Perú (Cesareo, 1995: 441), es decir, de aquellos sectores que ostentaban la autoridad en el virreinato y que, según Aguirre, eran los culpables de su degradación. En uno de sus parlamentos nos dice: “que había de matar asimismo a todos los presidentes y oidores y obispos, arzobispos y gobernadores, letrados y procuradores que pudiese haber a las manos” (Vázquez, 2010: 226). Por otra parte, podemos hablar de refundación en tanto que, a diferencia de rebeliones americanas anteriores, la de Aguirre supuso una declaración explícita de separación de España, la primera en la América hispana (Galster, 2011: 67), donde su discurso se convierte en un enunciado performativo con el que él y sus marañones se desnaturalizan de España: “he salido [...] de tu obediencia, [...] desnaturándonos de

nuestro natural, que es España” (72). Finalmente, podemos considerarla una refundación por el cambio social que esta proponía. Si, tras la muerte de Ursúa, la coronación de Fernando de Guzmán como Príncipe del Perú supuso simplemente un traspaso de poderes dentro de la élite colonial, a la que ambos pertenecían, con la elección de Aguirre como caudillo, el proyecto toma un claro signo revolucionario al formularse la independencia como una rebelión desde las clases bajas de la nobleza, aquellas que habían quedado desplazadas del centro de poder (Pastor, 1988). Zúñiga nos da, en ese sentido, una idea de quiénes formaban el cuerpo de marañones en quienes Aguirre confiaba la Reconquista: “Procuraba matar poco a poco a toda la gente noble y caballeros, y quedarse con gente baja, pareciéndole que viviría seguro con ellos y que no le ordenarían motín” (2010: 131). Entre sus hombres, además, llevaría a cabo una repartición igualitaria de tierras, bienes y privilegios, lo que, sin duda, le conferiría a su propuesta un gran atractivo: “lo que yo pretendo es [...] ponerles el Pirú en las manos para que corten a su voluntad” (Zúñiga, 2010: 130-131).<sup>11</sup>

Para lograr la reinstauración del territorio simbólico en ese nuevo Perú de la Reconquista, Aguirre delinea en su discurso una serie de propuestas de “buen gobierno”, que, si bien no configuran una teoría política unificada (Díez Torres, 2011), nos ofrecen algunas claves acerca de su intento reterritorializador.

En primer lugar, Aguirre propone abandonar la política de expediciones hacia territorios míticos, que, como hemos apuntado, no reportaba más que fracasos. Por su propia experiencia a través del *locus horribilis* del Amazonas, le aconsejará al rey: “Avísote Rey y señor, no consientas ni proveas se haga ninguna armada para este río tan mal afortunado, porque [...] no hay en el río otra cosa que desesperar” (78).

Restituir el roto vínculo de vasallaje, o, al menos, recompensar justamente los servicios prestados en la guerra, sería una de las prioridades para Aguirre. En ello insiste reiteradamente en su carta al rey: “Mira, mira, Rey español, que no seas cruel a tus vasallos, ni ingrato” (73), y será uno de los puntos fundamentales en la “Proclamación” de Guzmán como Príncipe del Perú: “[lo eligieron Príncipe] para que [...] les haga justicia de meterles en posesión de los dichos reinos, y les remunere y gratifique en ellos la sangre que sobre ganarlos han derramado” (2010: 370).

---

<sup>11</sup> Para Galster (2011), sin embargo, no se trataría de un cambio social radical en tanto que la repartición del Perú entre los marañones crearía una nueva élite.

Por otra parte, ante la ruptura de la *unitas* cristiana, Aguirre establece una adhesión incondicional a los preceptos de la Iglesia de Roma, y la postula como máxima instancia de poder (Quintana, 1997). De esta forma, él y sus marañones, “manteniendo todo lo que predica la Santa Madre Iglesia de Roma”, y estando dispuestos a “recibir martirio por los mandamientos de Dios” (73-74), se sitúan en un plano moral superior al del propio rey, cuya palabra es “de menos crédito que los libros de Martín Lutero” (72). En esta clara división entre un “nosotros”, defensores de la fe, y un “vosotros” (que incluye al monarca), contaminados por el luteranismo, Aguirre se presenta como modelo de gobernante cristiano, que no duda en usar la violencia para ajusticiar a los infieles, tal y como demuestra al asesinar a Juan de Monteverde por luterano (Díez Torres, 2011).

Su propuesta para acabar con la disolución de los frailes en Indias pasa por una nueva purga sangrienta, donde “no dejar a vida ningún fraile, salvo mercenarios” (Zúñiga, 2010: 139). La excepción que Aguirre realiza con la Orden de la Merced es interesante, pues apunta a la verdadera razón de su crítica a las órdenes misioneras. Mientras que estas, y en especial los dominicos, habían sido las principales promotoras de las sucesivas limitaciones a la explotación indígena, los mercedarios, quienes acompañaban a los conquistadores en sus expediciones, tenían fama de no preocuparse por la integridad física y espiritual de los indígenas (Galster, 2011).

#### **4. Conclusiones**

Sin embargo, como sabemos, a pesar de todas estas propuestas, su intento reterritorializador fracasa. Solo y sin apoyos, abandonado por los suyos en Barquisimeto, Aguirre no tiene más remedio que aceptar la inexorable marginación a la que él y su proyecto están abocados en la nueva sociedad virreinal, y asumir la imposibilidad de construir un territorio simbólico basado en un modelo, el de cruzada, y unos valores, cristianos, guerreros y medievales, ya obsoletos en la segunda mitad del XVI.

Para Deleuze y Guattari (1995, 2004), en realidad, la desterritorialización no supone una degradación o pérdida, esta, al contrario, se considera un acto creativo y liberador, “un punto de huida revolucionario” (1995: 139) a través del cual reinventar territorios susceptibles de constantes desterritorializaciones. Para Aguirre, sin embargo, este salto al vacío del caos lo llena de vértigo y desesperación. En esa tierra sin territorio que para él fue la nueva sociedad del virreinato, Aguirre vuelve la mirada a un idealizado



pasado medieval: un mundo cerrado y coherente, previo a la inestabilidad de un universo infinito, en términos de Koyré (1999), en el que era incapaz de encontrar su centro. Observamos, por tanto, en Aguirre un cambio de época y de mentalidad que ya comenzaba a fraguarse desde mediados del XVI: el paso del hombre renacentista al hombre barroco. Como apunta Bernat Castany (2012: 93), si el hombre del Renacimiento sentía la ruptura de ciertos límites geográficos, cosmológicos y morales como una liberación ante la “claustrofobia del sentido” que sufría durante el medievo, el hombre barroco, que Aguirre prefigura, se ve aquejado de una “agorafobia de la libertad” ante la pérdida de límites que asegurasen un territorio ordenado y coherente. En un universo infinito y desterritorializado, donde los valores sagrados del mundo medieval habían quedado degradados y perdidos, donde ya no sería posible creer en nadie ni en nada, no cabría otra cosa, nos dice Aguirre, “que desesperar” (2010: 78).

### Obras citadas

- Aguirre, Lope de. "Cartas de Lope de Aguirre". En Pastor y Callau, 2010: 61-79.
- Castany Prado, Bernat. "Sublimidad y nihilismo en la cultura del Barroco". *Revista de Filosofía*. Vol. 37, 2 (2012): 91-110.
- "Cédula de Felipe II al Nuevo Reino sobre el castigo de los marañones". En Pastor y Callau, 2010: 413-414.
- Cesareo, Mario. "Jerónimo Mendieta: razón barroca, delirio institucional". *Revista iberoamericana*, Vol. 61, 172-173 (1995): 441-460.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1995.
- . *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Díez Torres, Julián. "Los marañones y la polémica de la Conquista: retórica e ideas políticas en la carta de Lope de Aguirre a Felipe II". *Alpha* 33 (diciembre de 2011): 201-214.
- Galster, Ingrid. *Aguirre o La posteridad arbitraria: la rebelión del conquistador vasco Lope de Aguirre en historiografía y ficción histórica (1561-1992)*. Óscar Sola (trad.). Bogotá: Universidad del Rosario, Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- Guattari, Félix y Suely ROLNIK. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- Koyré, Alexandre. *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- Las Casas, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Trinidad Barrera (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Pastor, Beatriz y Sergio CALLAU. *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*. Madrid: Castalia, 2010.
- Pastor, Beatriz. "Lope de Aguirre el loco: La voz de la soledad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 14, 28 (1988): 159-173.
- . "Lope de Aguirre The Wanderer: Knowledge and Madness". *Dispositio* Vol. 11, 28/29 (1986): 85-98.
- . *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- "Perdón de la Audiencia a los marañones". En Pastor y Callau, 2010: 409-412.
- "Proclamación de don Hernando de Guzmán como Príncipe del Perú". En Pastor y Callau, 2010: 367-374.

Quintana, Isabel Alicia. "Aguirre y la nave de los locos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 23, 46 (1997): 163-175.

Ramos Pérez, Demetrio. *El mito del Dorado: su génesis y proceso*. Caracas, 1973.

Tieffemberg, Silvia. "Lope de Aguirre, traidor y libertario. Reflexiones sobre el pasado". *Hacia las totalidades contradictorias*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011.

Vázquez, Francisco. "Relación de todo lo que sucedió en la jornada de Omagua y Dorado". En Pastor y Callau, 2010: 155-278.

Zúñiga, Gonzalo de. "Relación muy verdadera de todo lo sucedido en el río del Marañón". En Pastor y Callau, 2010: 105-154.

Marta Gómez Lázaro  
Universidad Complutense de Madrid

## **Análisis dialectal del español de Colombia** **Dialectal Analysis of Colombian Spanish**

### **Resumen**

No hay un español de España y un español de América, ni tampoco un español de cada país americano: hay muchos países hispanohablantes con diversas formas de hablar en cada región. De hecho, Colombia es un país muy grande en el que conviven varios dialectos. La finalidad de este trabajo es demostrar cuán diferentes son el español costeño y el español del interior. Para ello, se estudiarán una serie de grabaciones transcritas de dos hablantes pertenecientes a las regiones mencionadas. Después de analizarlas y de comparar los fenómenos fonéticos que aparecen en los distintos contextos, se podrán establecer claras diferencias entre los dos informantes, que nos permitirán clasificarlos en dos variedades del español totalmente diferentes: una muy conservadora y otra muy evolucionada.

**Palabras clave:** dialecto, variedades, Colombia, fonética, morfosintaxis.

### **Abstract**

There is no Spanish from Spain and Spanish from America, nor is there a Spanish from each American country: there are many Spanish-speaking countries with different ways of speaking in each region. In fact, Colombia is a very big country in which several dialects coexist. The purpose of this paper is to demonstrate how different the coastal Spanish and the inland Spanish are. To this end, a series of transcribed recordings of two speakers belonging to the mentioned regions will be studied. After analyzing them and comparing the phonetic phenomena that appear in the different contexts, it will be possible to establish clear differences between the two informants, which will allow us to classify them in two totally different varieties of Spanish: one very conservative and the other very evolved.

**Keywords:** dialect, varieties, Colombia, phonetics, morphosyntax.

## 1. Introducción

En este trabajo se muestra cuán diferentes son el español costeño (de Cartagena de Indias) y el español del interior, más concretamente el *paisa* (de Medellín), si bien ello no implica que en toda la costa colombiana se hable igual, ni que, menos aún, en todo el interior del país sea uniforme la lengua hablada.

Ocurre, como en casi todos los países, que la norma de prestigio es la de la capital —Bogotá—, y ese español además goza de gran prestigio más allá de las fronteras del país, pues es habitual escuchar que el mejor español es el que se habla en Colombia. Pero, lógicamente, los hablantes de otras regiones también tienen a gala ser los que mejor hablan, y otra de las variantes prestigiosas de Colombia es el *paisa*, que es una de las dos modalidades estudiadas en este trabajo. Como polo opuesto, está el otro modelo: el costeño de Cartagena.

## 2. El español de Colombia

Los rasgos principales de la situación actual del español en Colombia son su carácter de lengua materna y oficial de la gran mayoría de la población (95%); su coexistencia con muchos idiomas amerindios (entre sesenta y setenta) declarados oficiales en sus territorios respectivos, pero que gozan de poco prestigio; la existencia de, por los menos, dos lenguas criollas en el territorio nacional y, por último, la exposición del español colombiano al influjo del inglés estadounidense (Montes Giraldo, 2000: 153-157).

La dialectología del español de Colombia arranca con Cuervo y tras algunos años de poca producción renace con la creación del Instituto Caro y Cuervo en 1942, y su Departamento de Dialectología, con Luis Flórez, quien dirigió el *Atlas lingüístico-etnográfico de Colombia* (1983), base principal de los estudios dialectales de ese país.

Las investigaciones siguientes fueron sobre el habla de Bogotá, en el proyecto liderado por Lope Blanch (1988) del estudio de la norma culta internacional del español. También hay estudios llevados a cabo en las universidades de diferentes regiones, de los cuales el más relevante es el de la Universidad de Antioquia (Alvar, 1996: 134-145).

El español de Colombia es uno de los más estudiados por los dialectólogos y se pueden encontrar trabajos importantes sobre él desde la década de los años cincuenta hasta finales del siglo XX (Lipski, 1994: 227-230). La variedad real del habla del español en Colombia es difícilmente igualable a la de otro país hispanico (Montes Giraldo, 2000: 125).

Desde el punto de vista de la dialectología, Luis Flórez propone una división en siete grupos: costeño (Atlántico y Pacífico), antioqueño, nariñense-caucano, tolimense, cundiboyacense, santandereano y llanero (Montes Giraldo, 2000: 42).

### **3. La articulación dialectal del español de Colombia**

El español de Colombia se divide en dos grandes superdialectos, tomando como norma definitoria el tratamiento de la /s/ implosiva: hay una variedad que la mantiene como sibilante, el «superdialecto continental-interior», y otra variedad que la aspira, la suprime o la asimila total o parcialmente a la consonante siguiente, la variedad «costera, insular, de tierras bajas» (Montes Giraldo, 2000: 103-106).

En toda la región costera se dan la aspiración, pérdida o asimilación de la /s/, y otros fenómenos como la neutralización de /r/ y /l/ implosivas, la /n/ velar, el yeísmo de articulación abierta, etc. Utilizando como rasgos distintivos el tuteo y el voseo, el dialecto costeño se subdivide en otros dos subdialectos: el atlántico, en el que es predominante el tuteo, y el pacífico, en el que lo predominante es el voseo. Los rasgos fónicos muestran un desarrollo menos avanzado en la costa pacífica que en la caribe. Es el léxico lo que más separa las dos costas (Montes Giraldo, 2000: 53-57).

En cuanto al dialecto continental-interior, que se extiende por toda la región andina, donde está la mayoría de la población hispanohablante, puede dividirse en otros dos subdialectos: el oriental y el occidental, según el yeísmo: la región oriental ha conservado la /k/ relativamente bien, mientras que la zona occidental desconoce la oposición /k/ - /j/. Además, este dialecto puede caracterizarse por el mantenimiento de la distinción entre las consonantes /r/ y /l/ implosivas, por el mantenimiento de la /-n/ alveolar, por la frecuencia del voseo, etc.

### **4. Análisis**

El análisis propuesto está basado en la diferenciación, fundamentalmente fonética, entre el habla del interior y el habla de la costa atlántica colombiana; más específicamente, se trata de un hablante de Medellín y otro de Cartagena de Indias. Los informantes escogidos son dos hombres que se encuentran en la misma franja de edad —entre los 20 y 30— y pertenecen a la misma clase social. Se trata de dos cantantes locales, es preferible que los dos sean locales, puesto que, si se tratase de cantantes con proyección internacional, podrían estar contaminados por otros rasgos o, incluso, dichos rasgos podrían verse neutralizados.

Los dos audios en los que se basa este trabajo son entrevistas realizadas a ambos cantantes. Mediante el análisis y la comparación de ambas transcripciones se han establecido los rasgos típicos de cada una de estas variedades, algunos que les son comunes y otros que las oponen.

#### **4.1. Análisis fonético del informante del interior**

No existen peculiaridades respecto al vocalismo en el fragmento estudiado, aunque se dan algunos casos de asimilaciones de dos vocales iguales cuando van seguidas: se trata de un fenómeno discursivo.

Respecto al consonantismo, como ocurre en buena parte de las variantes del español, el hablante es seseante, es decir, no establece ninguna diferencia entre los fonemas /s/ y /θ/, sino que los neutraliza. Más particulares que el seseo, que no es distintivo, son las diferentes articulaciones del sonido /s/, que se dan en los diferentes contextos: el hablante tiende a sonorizar la /s/ en /z/ en posición intervocálica, tras consonante nasal, en posición inicial de palabra después de pausa y en posición final de palabra ante pausa.

Además, cabe destacar que cuando la /-s/ aparece en posición final, normalmente la pronuncia como tal. En el texto se encuentran excepciones en las que la realización es una aspirada [h], pero puede afirmarse que se trata de casos excepcionales debido a su nivel de homorganicidad con las consonantes siguientes y no de algo general.

Lo que ocurre en otros casos es que se produce una pérdida de esta /-s/ que anteriormente se trataba como una aspirada. Esto se da sobre todo en las formas verbales *ir* y *ser*, que son de uso constante en la lengua, por lo que se puede tratar de una deformación de estos verbos y no de un rasgo propiamente dialectal. No son rasgos que

se den en las hablas del interior de Colombia, mientras que sí son más propios de los dialectos costeños.

La aspiración de /s/ también se da en contextos en los que la consonante aparece en posición intervocálica. Esta aspiración de /s/ intervocálica es característica del dialecto paisa.

Con respecto a la aspiración, cabe destacar que también se da en el caso de la velar /x/ en todas las posiciones. Esta aspiración de /x/ es relajada.

Un caso especial es el de /k/ intervocálica, ya que se produce una velar seguida de una aspiración, propia también de la zona de habla paisa. También se da cuando sigue a las consonantes /s/, /n/, /r/. En cambio, el fonema /k/ aparece sin aspiración en todos los demás contextos.

No hay distinción entre /j/ y /k/, es decir, el hablante es yeísta. Es importante observar que la realización del fonema /j/, en la mayor parte de los contextos es muy fuerte, aparece muy africado. En otros contextos, la /y/ se pronuncia como una rehilada, que requiere de una gran tensión articulatoria. Esto sucede cuando el fonema aparece en posición intervocálica.

En cuanto al tratamiento de la /d/, es fácil observar que, en muchos casos, se produce un debilitamiento, sobre todo si aparece en posición intervocálica o bien en posición final. En esto influye su posición en sílaba átona, ya que requiere una tensión articulatoria menor. En cambio, hay casos en los que la /d/ intervocálica no se relaja, sino que se pierde directamente.

Lo mismo ocurre con la /b/ intervocálica, cuya articulación se debilita sobre todo en posición intervocálica, aunque también se debilita en otros contextos en los que aparece seguida de una /r/.

#### **4.2. Análisis morfosintáctico del informante del interior**

Es notorio que el informante distingue entre el pretérito perfecto simple y el pretérito perfecto compuesto. Utiliza el compuesto para expresar acciones que empezaron en el pasado pero que se han desarrollado a lo largo del tiempo; en cambio, utiliza la forma del perfecto simple para acciones con un fin marcado en el pasado y que han quedado atrás completamente.



En lo que se refiere a las preposiciones, es llamativo que el hablante incurra en queísmos o, lo que es lo mismo, en ocasiones omite la preposición *de* cuando precede a *que* en una oración subordinada o en un régimen verbal: *me di cuenta que*.

En el uso de las preposiciones, destacan los casos de repetición redundante del pronombre personal sujeto ante cada verbo, como, por ejemplo, en *yo llevo [...] y yo siento*. El pronombre explícito, en estos casos, aparece acompañando a la primera persona. Se trata de una lexicalización del pronombre que se da en varios dialectos del español.

También destaca la utilización del pronombre *ustedes* en lugar de *vosotros*, pero esto no es dialectal ya que se da en muchas variedades americanas. Lo curioso es que este hablante también emplea el tuteo. Se trata de una convivencia que se da en la zona central del país, y, en especial, en jóvenes de clase alta.

En lo que se refiere al tratamiento del adverbio, aparece un uso incorrecto de *tras* con preposición, ya que la forma *tras* funciona sin preposición y es *detrás* (de) es la forma preposicional usual. Se trata del caso de *una tras de la otra*.

### 4.3. Análisis fonético del informante costeño

El primer fenómeno vocálico reseñable es la nasalización de vocales, provocada por la velarización de /n/ en posición final de palabra. Además, se dan, como en el informante anterior, asimilaciones en el discurso de dos vocales iguales que van seguidas.

Respecto al consonantismo, también se trata de un hablante seseante. En este caso, la articulación de /s/ intervocálica no varía de unos contextos a otros.

Un rasgo más pertinente es la aspiración de /-s/, que, en este caso, es frecuente, por no decir total, ya que es un rasgo característico de los hablantes costeños. Dicha aspiración de /s/ se produce en interior de palabra y también al final de palabra. Es más frecuente cuando la /s/ va seguida de una consonante sorda.

Hay casos en los que la /s/ implosiva se aspira y se asimila a la consonante siguiente formando una reduplicación. Esto se da tanto en interior de palabra como en fonética sintáctica.

Es difícil determinar si se trata de una aspiración o de una pérdida total cuando el sonido /s/ aparece al final de palabra, aunque parece que en el texto hay bastantes casos

en los que se da esta pérdida. En estos casos, la /s/ final se pierde porque se encuentra en contextos redundantes, ya sea porque las formas aparecen acompañadas de artículo plural o porque se trate de formas verbales.

La aspiración de la /x/ castellana también se puede encontrar a lo largo de todo el texto. La aspiración es total, es decir, se da en todos los contextos. Se trata de una aspiración relajada.

El hablante, además, es yeísta, por lo que /j/ y /ʎ/ aparecen de nuevo neutralizadas. También hay casos en los que, en contextos intervocálicos, la realización es la de una semivocal /j/ debido al contacto con otras vocales.

En cuanto a la /d/ se dan también ciertos aspectos remarcables respecto a su pérdida y conservación en ciertas posiciones. Hay ejemplos de relajamiento de esta /d/, sobre todo en posición intervocálica. También se dan algunos casos de pérdida, también en posición intervocálica, pero estos casos alternan con el mantenimiento de la consonante. Es de destacar que haya un relativo equilibrio entre la pérdida o el debilitamiento de la /d/ y su conservación.

Lo mismo ocurre con la /b/ intervocálica: normalmente mantiene su articulación oclusiva, pero, en otros casos, se produce un debilitamiento en la oclusión produciendo un sonido más relajado.

La /g/ intervocálica también tiende a relajarse, pero, una vez más, no se da en todos los contextos, sino que solo sucede cuando la consonante se encuentra ante vocal velar.

El tratamiento de la /r/ no es regular, ni en posición final ni en posición interior; hay ejemplos en los que esta /r/ neutraliza con /l/, ya que ambas tienen el mismo punto de articulación. Otras veces, la /r/ final se pierde, sobre todo en verbos en infinitivo. En otros casos, cuando la /r/ va seguida de consonante, se asimila a esta formando una reduplicación. Estas asimilaciones se producen cuando la /r/ va seguida de consonantes dentales.

Lo mismo sucede con la consonante lateral /l/: cuando está en posición final seguida de consonante se asimila a la consonante siguiente reduplicándola. En algunos casos, la /l/ se aspira en posición final ya que se produce una relajación de la articulación lateral.

Otro fenómeno característico del informante de la costa es que, en posición final absoluta, a consecuencia de su debilitamiento articulatorio, la *-n* se velariza, provocando la nasalización y el cierre de la vocal anterior. Hay un caso en que esta /n/ final velarizada se pierde, pero deja su huella en la nasalización de la vocal.

La pronunciación del fonema [ks] se realiza como /ss/ por simplificación del grupo y asimilación. Se trata de una pronunciación enfática, por eso duplica la /s/.

Hay casos en los que la consonante sorda /k/ aparece debilitada y su pronunciación se asemeja a la de una sonora, sobre todo en posición intervocálica, pero esto no se da en todos los contextos. Este fenómeno está relacionado con la relajación de las consonantes oclusivas en posición intervocálica presente en el resto del fragmento.

#### **4.4. Análisis morfosintáctico del informante costeño**

En primer lugar, lo más destacable en cuanto a la morfología es la neutralización del singular y del plural en los contextos en los que el hablante pierde por completo la /s/ final de palabra, ya que, al no darse abertura vocálica, no se puede establecer una diferenciación fónica del singular y del plural.

En segundo lugar, destaca que el hablante establece la distinción entre el pretérito perfecto simple y el compuesto.

En cuanto a los pronombres, en informante utiliza *le* para un referente femenino (la canción), es decir, se da un caso de leísmo y esto es muy poco frecuente en Colombia y, en general, no se da prácticamente en América.

También destaca la utilización del pronombre *ustedes* en lugar de *vosotros*, pero esto no es dialectal ya que, como se señaló anteriormente, se da en muchas variedades americanas.

También llama la atención la aparición del pronombre personal sujeto (pospuesto) cuando es redundante, ya que la información va incluida en la forma verbal, como se da en *ya yo me puedo acostar*. Se trata de una lexicalización del pronombre que se da en varios dialectos del español (López Morales, 1992).

Respecto al sustantivo, no se registran en el fragmento muchas peculiaridades; la única que resulta llamativa es la aparición del sustantivo escueto viaje en *lo que viene es*

*viaje para Brasil*, cuando lo normal sería que fuese precedido por un artículo, ya fuera definido o indefinido.

Por último, hay que referirse a los adverbios, ya que surgen dos casos llamativos en este fragmento: en primer lugar, aparece un empleo del adverbio de lugar *acá*, muy frecuente en Hispanoamérica. Por otra parte, se produce una reduplicación del adverbio de tiempo en *ya tenemos ya todo listo*. Se trata de un fenómeno más discursivo que sintáctico, y se da muy frecuentemente en la zona del Caribe.

## 5. Conclusiones

Después de analizar ambas variedades y de comparar los fenómenos que aparecen en los distintos contextos, se puede determinar que se trata de dos variedades del español de Colombia totalmente diferentes. De la bibliografía se puede concluir que el español de Colombia se divide en dos grandes dialectos:

a) El dialecto costeño: es propio de las islas y costas. Puede establecerse una subdivisión entre zona caribe y zona pacífica.

b) El dialecto interior se extiende por la región andina. Montes lo divide en dos subdialectos: el oriental y el occidental.

En cuanto a los datos obtenidos de las transcripciones, se extraen los siguientes:

a) Informante costeño: en este fragmento se recogen los hechos estudiados en la bibliografía, tales como la aspiración, la pérdida o la asimilación de la consonante /s/ en posición implosiva. También son evidentes dos hechos que no se registran en la bibliografía consultada: la oclusiva velar /k/ aparece relajada en ciertos contextos intervocálicos, en los que suena casi como una sonora, y el grupo [ks] se simplifica en [s] pero aparece con una pronunciación enfática: [ss].

b) Informante del interior: la /s/, en algunos contextos, sobre todo intervocálicos, aparece sonorizada. Hay casos excepcionales de aspiración y de pérdida de /s/ implosiva. Además, hay un dato llamativo que no aparece en la bibliografía: se trata de la aspiración de /s/ intervocálica que es bastante frecuente en el dialecto paisa. También se da una aspiración que acompaña al fonema velar /k/, fenómeno que tampoco aparece documentado en la bibliografía y que también es muy común en las hablas paisas. En

cuanto a los alófonos de /y/, hay ciertos contextos en los que se realiza como una rehilada en posición intervocálica.

Los datos que no se corresponden con los extraídos de la bibliografía pueden deberse a que se trate de fenómenos relacionados con la forma de hablar de los informantes escogidos. En cambio, también pueden deberse a que sean fenómenos específicos de una subzona dentro del propio dialecto del interior, es decir, rasgos propios solo de la zona de Medellín y sus alrededores y, en el otro caso, rasgos propios de la zona de Cartagena. A pesar de ello, la conclusión es que el informante del interior es lingüísticamente más conservador que el hablante costeño.

**Obras citadas**

- Alvar, M. 1996. *Manual de dialectología hispánica*. El Español de América. Barcelona: Ariel lingüística.
- Buesa Oliver, T. y L. Flores. 1983. *Atlas lingüístico-etnográfico de Colombia (ALEC)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Lipski, J. M. 1994. *El español de América*. Madrid: Cátedra.
- Lope Blanch, J. M. 1988. “La estructura de la cláusula en el habla culta de Bogotá”. Bogotá: Boletín del Instituto Caro y Cuervo, 43.
- López Morales, H. 1992. “El español del Caribe”, en *Estudios de lingüística (E.L.U.A.)*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Montes Giraldo, J. J. 2000. *Otros Estudios Sobre el Español de Colombia*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Ana Fernández del Valle  
Universidad Complutense de Madrid

**Henry Trujillo cuentista. La nueva heterodoxia uruguaya de las últimas décadas**  
**Henry Trujillo storyteller. The new Uruguayan heterodoxy of the last decades**

**Resumen**

Este artículo explora la literatura de Henry Trujillo (Mercedes, 1965), profesor de sociología en la Universidad de la República y autor que se incorpora a la línea de los “nuevos heterodoxos” (Aínsa, *Nuevas fronteras* 46) con el rol de observador del vivir marginal. Inserto en la dimensión de lo cotidiano, su proyección del sinsentido despliega múltiples formas de alteridad que logran ser reflejo, al mismo tiempo, de la certidumbre de encontrarse ante un presente marcado por un pasado fratricida. En estas páginas proponemos una aproximación a su producción cuentística, reunida en *Gato que aparece en la noche* (1998) y *El fuego y otros cuentos* (2001), a través de su relación con la literatura uruguaya del siglo XX, que recorreremos con la crítica para después elaborar un análisis de su poética. Las peculiaridades de la narración de Trujillo en cuanto a forma y contenido revelarán por qué es legítimo afirmar que su cuentística subyace en la tradición uruguaya del siglo XX, a la par que logra autenticidad como siguiente eslabón de un proceso histórico-evolutivo.

**Palabras clave:** literatura uruguaya, cuento, Henry Trujillo, “nueva heterodoxia”, autores marginales.

**Abstract**

This article explores the short fiction of the author, Henry Trujillo (Mercedes, 1965), professor of sociology at the University of the Republic and member of “the new heterodox” (Aínsa, *Nuevas fronteras* 46). As an author, Trujillo chronicles marginalization by introducing into the everyday dimensions of his projection of nonsense multiple forms of alterity. Trujillo’s forms succeed in reflecting the certainty of confrontation present in the fratricidal past of Uruguay. In these pages, we present a critical approach to the short stories included in *Gato que aparece en la noche* (1998) and *El fuego y otros cuentos* (2001) in relation to the Uruguayan literature of the 20th century. We will examine said literature in the context of criticism used to analyse Trujillo’s poetics. The peculiarities of Trujillo’s short stories in terms of form and content will reveal why it is legitimate to claim that his literature falls under the Uruguayan tradition of the 20th century while simultaneously achieving authenticity as a next link in the historical process of Uruguayan literary evolution.

**Key words:** Uruguayan literature, short story, Henry Trujillo, “new heterodoxy”, marginal authors.

## 1. Introducción

Siguiendo la periodización y la nomenclatura que Cristina Bravo Rozas propone en su artículo “Una aproximación al cuento uruguayo del siglo XX” (2015), el cuento uruguayo de las últimas décadas, el de la llamada generación del “Fin del Milenio”, se publica a partir de los años ochenta y representa el eslabón de una tradición literaria heredera de la mirada existencial de Juan Carlos Onetti y del carácter fantástico y ontológico del universo de Felisberto Hernández. Sin embargo, también participa de la polifonía de la narrativa hispanoamericana a partir de los sesenta (Aínsa, *Del canon* 138), pues enarbola como bandera la relativización de toda certidumbre a la busca de nuevas formas ficcionales.

Esta mezcla de bagaje y de voluntad de renovación se advierte en la literatura de Henry Trujillo (Mercedes, 1965), profesor de sociología en la Universidad de la República y autor que se incorpora a los “nuevos heterodoxos” (Aínsa, *Nuevas fronteras* 46) con el rol de observador del vivir de los márgenes. Inserto en la dimensión de lo cotidiano, su proyección del sinsentido despliega un abanico de alteridades que es límpido reflejo de un presente lastrado por el fratricidio. El propósito de la siguiente investigación es acercarnos a la producción cuentística reunida en *Gato que aparece en la noche*, de 1998, y en *El fuego y otros cuentos*, de 2001, para lo cual realizaremos una cala en el contexto histórico-literario en que se inserta el autor y una segunda en algunos rasgos que hemos considerado matriciales de su poética.

## 2. Contexto histórico-literario

Con el fin de comprender a Trujillo en el marco de la “superación de antinomias” que según Fernando Aínsa caracteriza la ficción uruguaya de los años ochenta en adelante (*Nuevas fronteras* 51), es necesaria una mirada retrospectiva sobre las relaciones entre historia y literatura que han ido marcando las generaciones a lo largo del siglo. Hugo J. Verani, en su artículo “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario” (1992), hace hincapié en que, en el Uruguay contemporáneo, el momento decisivo de transformación, tanto de valores estéticos como de inquietudes sociales, es el año 1939 (780), como sabemos, fecha de publicación de *El pozo* y del semanario *Marcha*



de Carlos Quijano. Desde esta fecha como punto inflexivo, podemos considerar que los primeros ascendientes literarios de Trujillo son aquellos autores que empiezan a publicar en torno a 1924, a pesar de que su estética todavía se contagia del mundonovismo precedente.

A esta etapa sigue la antirrepresentacional de los “Fundadores de la Nueva Narrativa” a la que se adscriben Onetti y Felisberto, entre una estética continuadora del nativismo y la vanguardia más rupturista. No podemos dejar de recordar como rasgos definitorios de esta narrativa el lenguaje conversacional, la fragmentariedad, los espacios urbanos, la proyección interior o el antirretoricismo común a sus dos grandes paladines que, en respuesta a una realidad mutilante, abandonan la visión simplista de lo concreto para privilegiar la ficción (Verani, *De la vanguardia* 25). Esta veta subterránea de la literatura uruguaya, la del despojamiento de cánones y certidumbres que, periódicamente, asoma con el naufragio social, despunta con estos narradores como prolegómenos de la línea cuentística de Trujillo, también llamado, como veremos, a plasmar la inquietud sesgadamente, en el espacio de representación que son sus textos.

De la siguiente generación de narradores, que con Verani optamos por denominar “Generación del 54”, destacamos el distanciamiento de las aventuras interiores (“Narrativa uruguaya” 793) con la irrupción en literatura de los conflictos sociales. A partir de la agudización de la crisis, en 1955, es tendencia entre los autores uruguayos el compromiso político, el neorrealismo y la busca de justificación ética, por lo que el cambio de paradigma también se traduce en una invitación a repensar el *statu quo* del individuo contemporáneo. Sin duda, este rasgo como epítome del descontento social es clave porque pone la base para el juego dialéctico que ocupará a los autores de las siguientes promociones, inclinados, de nuevo, por la literatura fantástica como ensanchamiento de lo real que hereda la literatura uruguaya a partir de los años ochenta (Bravo Rozas 450).

Otro hito que cabe recordar, puesto que puede ayudar a entender el sentido implícito de los cuentos de Trujillo, es la etapa de convulsión a partir de 1968, con la parálisis económica y la escalada de violencia culminante en dictadura, de 1973 a 1985. La represión, el exilio y, en especial, la aniquilación de la vida cultural abren camino a la oleada irrealista de “la Generación del 60 o de la crisis”, con autores de formación europea y norteamericana que también descubren las posibilidades que brinda el florecimiento de

la literatura latinoamericana (Aínsa, *Nuevas fronteras* 19). En paralelo, no obstante, no podemos olvidar que un puñado de autores tangenciales, “los heterodoxos”, publican desde los años cincuenta una obra difícilmente catalogable pero sí representativa del estado de excepción. Son Armonía Somers, L. S. Garini, Julio Ricci y Walter Camilli, seguidos por el elenco de autores en el que insertaremos a nuestro narrador.

El terror de la dictadura, como una mácula de desconfianza que signa la producción literaria, diaspórica, de resistencia, en la década de los setenta, hace indispensable la superación catártica a la que Aínsa se refiere como motor de la renovación de los autores de la democracia (52). En el marco del cuento, nos referimos aquí al grupo de autores que Bravo Rozas aglutina bajo el marbete “Fin del Milenio”, la nómina de cuentistas que publican sus primeros textos entre los años ochenta hasta el 2000 (450). Entre estas propuestas literarias encontramos la obra de Trujillo, antologado en *Pequeñas Resistencias* de 2004, en *El oficio de Contar* de 2008 y en *Cuentos uruguayos contemporáneos* de 2013.

Aunque heterogéneos, percibimos en ellos dos coincidencias fundamentales, que Aínsa sintetiza en el ahondamiento “en la dirección de los años sesenta, cuando el escritor rechazaba el maniqueísmo en que podría haberlo traducido” (*Nuevas fronteras* 59) y, sobre todo, en la ciudadanía de mundo que les proporciona un siglo de andadura. En un nivel particular, no obstante, si bien Trujillo presenta estos rasgos comunes, resulta evidente que su palabra transita, junto a la de otros como Héctor Galmés, Miguel Ángel Campodónico, Ricardo Prieto, Mario Levrero, José Luis Freccero, Tarik Carson o Teresa Porzekanski, una línea que, como veremos, se desvía hacia otros cauces, y que es muestra de la viva presencia de una “nueva heterodoxia” digna de análisis (Raviolo 7).

### 3. Poética

Para abordar esta aproximación a la cuentística de Trujillo valoraremos sus textos con relación a las cualidades del cuento canónico —el de Chéjov y Maupassant (Benedetti 220)— según las consideraciones de los autores hispanoamericanos y la sensibilidad imperante en las letras uruguayas a partir de la década de los ochenta, secuela del legado histórico y literario que hemos comentado. Las peculiaridades de la narración de Trujillo en cuanto a forma y contenido nos revelarán, finalmente, por qué es legítimo afirmar que

su cuentística subyace en la tradición uruguaya del siglo XX, a la par que logra autenticidad como siguiente eslabón literario de un proceso histórico-evolutivo.

Como rasgo esencial del cuento tradicional, como comenta Juan Bosch, la brevedad obliga al escritor a “comenzar un cuento y llevarlo hacia su final sin una digresión” (1967). Desde los inicios de la década de los ochenta, el establecimiento del ritmo narrativo, según las delimitaciones del espacio, se contempla influido por la urgencia de testimoniar lo sucedido durante los años de dictadura. Los autores practican el estilo ágil del relato breve, con alusiones a la juventud destrozada por los acontecimientos u observaciones directas sobre un “tiempo de pesadilla” respecto del que sienten la responsabilidad moral del testigo (Lago en Aínsa, *Nuevas fronteras* 53).

Este ritmo acelerado que encuentra su sentido en la pretensión de “actuar sobre sus lectores por *estupor*” (Benedetti 225), a modo de purga de una realidad descorazonadora, deja sus huellas en Trujillo como autor nacido en la década de los sesenta y crecido “en la atmósfera enrarecida de los setenta sin otra referencia del pasado que los ‘cuentos’ de los padres” (Aínsa, *Nuevas fronteras* 64). De ahí que en relatos como “Quasimodo”, tres páginas de acelerado soliloquio coroladas por la salvaje confesión de fratricidio (*El fuego* 56) o en las detalladas descripciones del cuento llamado “El hormiguero”, reempreda la ruta de sus antecesores decimonónicos acercándose al realismo más crudo.

No obstante, el poso dejado por la corriente testimonial junto con la necesidad de romper la opacidad de la dictadura, explican la intención de Trujillo “de escarbar más allá de los hechos desnudos” (Raviolo 8), como dejando entrever una realidad oculta detrás de las percepciones. Esta circunstancia también aclara su preferencia por el cuento, que permite un clima tensionado, así como el distanciamiento y la ambigüedad intrínsecos a una historia de ecos desvaídos que el lector debe reconstruir. Dos ejemplos pueden ser la caracterización hombruna de la Madre Josefina en el cuento que lleva por título su nombre o la confusa versión del testigo de la desaparición de la pequeña Alicia en el cuento “El hormiguero”.

Desde este enfoque, el enigma en la obra de Trujillo deriva de una carencia legada, que proyecta su sombra sobre el papel como un recuerdo de la barbarie. Así, la especie de relato policial en el cual es el propio lector quien toma el lugar del detective (Raviolo

8) lleva implícita la idea de recuperación de la memoria tras la coyuntura del régimen. La presencia de esta obsesión aun en sus relatos de registro más variado, pues la formulación del misterio se disocia de la interpretación del crimen (Trelles Paz en Mattos 2017), constituye el hilo conductor de sus cuentos: una proyección alegórica de la crisis actual emparentada con la metafísica de sueños gastados de Juan Carlos Onetti (Aínsa, *Nuevas fronteras* 45).

El descubrimiento orientado hacia la busca de identidad se vincula así con otro rasgo del cuento canónico, a saber, con la captación del cuentista del material de su creación que, como apunta Julio Cortázar, ilumina algo que trasciende la pequeña y a veces miserable anécdota que lo ocupa (403). Nos interesa destacar, a este respecto, que en la promoción del “Fin del Milenio”, esta iluminación trae consigo, en muchas ocasiones, una relectura de la historia nacional uruguaya, como se contempla en la proliferación, a partir de los años ochenta, de literatura sobre temas de la conquista, la colonia o el período de independencia. Este movimiento de repliegue, conciliador de raíces didácticas e históricas que resumen la condición humana, troca la euforia de los años sesenta por una “irónica desconfianza” y el consiguiente juego con la verosimilitud de lo narrado (Aínsa, *Nuevas fronteras* 55).

Así pues, junto al realismo decimonónico, en la cuentística de Trujillo podemos apreciar el resurgimiento del “realismo ensanchado” (43) que cristaliza en la presencia de espacios uruguayos simbólicos y atemporales –como Bequeló, Playa Pascual, Andes o el Mercedes rural– así como en la voluntad de trascendencia de lo cotidiano. Este segundo tipo de realismo, en los umbrales de lo posible, es evidente en la atmósfera del cuento titulado “El fuego”, donde múltiples indicios hacen pensar que los protagonistas son los primeros testigos del fuego y que este, además, ha sido traído desde el espacio; o en la desconcertante historia del protagonista del relato “Repeticiones”, espectador impasible de la vida de sus sosias.

Esta variante del patrón realista coincide con el concepto de “realidad profunda”, manejado por la crítica para definir la literatura fantástica uruguaya (Bravo Rozas 450), que en la escritura de Trujillo se verifica en la presencia de una trama secreta que, como apunta Ricardo Piglia, constituye “la clave de la forma del cuento” (105). Así lo ilustra el sistemático y acentuado perspectivismo de cuentos como “La Mancha”, “Quasimodo” o “Mary”, que ponen sobre la mesa la cuestión de la relatividad del conocimiento y llevan

al lector a contemplar los acontecimientos con los ojos del héroe moderno, sin otro alivio para sus congojas que sus pobres intentos de autoafirmación.

Asimismo, el nexo entre perspectivismo y “realidad profunda” en Trujillo se observa en su hecho cuentístico como síntesis de una vida (Giardinelli 87). El cuento, en esencia, nunca reflejaría la realidad tal cual se percibe, sino que vendría a conformar un terreno fértil para la superación de antinomias como el espacio o el tiempo. Por este motivo, creemos que la apertura al mundo operada por los cuentistas de la democracia, que lleva a verter en sus textos “un estallido polifónico de temas y estilos”, no es excluyente de la exploración en los pliegues de la memoria, como tampoco lo es de lo que Aínsa denomina “nuevo humanismo”, que el Uruguay recupera poco a poco, sin la vergüenza con que el término pareció haber sido desterrado (47).

El anclaje en el individuo de la cuentística de Trujillo se contempla en el carácter vivencial de sus textos, contados con un lenguaje desnudo, oral y en ocasiones, como hemos señalado, disfrazado de objetividad. Sin embargo, incluso aquellos cuentos narrados desde una aparente omnisciencia, como “Gato que aparece en la noche”, reflejan la identidad de los personajes en vía de expresión desesperada de sus preocupaciones: la memoria, la pérdida, la muerte, el olvido. A través de una óptica veteada de desencanto, Henry Trujillo, en definitiva, en su afán por conocer, logra desarticular la condición humana en un mundo que se desmorona. Como “nuevo heterodoxo” de ideas claras e incisivas, se erige como un abanderado más del humanismo que despierta en un Uruguay todavía hoy con las heridas abiertas.

### Obras citadas

- Aínsa, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya*. Montevideo: Trilce, 1993. Impreso.
- . *Del canon a la periferia: encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2002. Impreso.
- Benedetti, Mario. *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa, 1968. Impreso.
- Bosch, Juan. *Teoría del cuento: tres ensayos*. Mérida: Universidad de los Andes, 1967. Impreso.
- Bravo Rozas, Cristina. “Una aproximación al estudio del cuento uruguayo del siglo XX”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 81, 433-456. Connecticut: Providence College, 2015. Web: 07/04/19.  
<<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss81/14>>
- Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 255, 403-416. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1971. Impreso.
- Giardinelli, Mempo. “Es inútil querer encorsetar el cuento”. *Puro cuento* 7, 28-31 y 55-6. Buenos Aires: Mempo Giardinelli, 1987. Impreso.
- Mattos, Miguel Ángel. “La novela policial como un antigénero. Entrevista a Diego Trelles Paz”, 2017. Web: 07/04/19.  
<<https://revistamolok.com/2017/11/02/sin-titulo-trelles/>>
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Raviolo, Heber. “Prólogo”. *El fuego y otros cuentos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2012. Impreso.
- Trujillo, Henry. *Gato que aparece en la noche; Torquator; El vigilante y otros relatos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998. Impreso.
- . *El fuego y otros cuentos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2012. Impreso.
- Verani, Hugo J.. “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”. *Revista Iberoamericana* 160-161, 777-805. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1992. Web: 07/04/19.  
<<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5074/0>>
- . *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Trilce, 1996. Impreso.

Raúl López Redondo  
Universidad Autónoma de Madrid

**Esta memoria nos dejás**  
**This remembrance you leave us**

**Resumen**

Mediante el comentario de texto de “unas décimas que compuso Miguel de Cervantes, que, por ser suyas, fue acordado de ponerlas aquí”, pretendemos replantear su relación con Felipe II, cuestión resbaladiza por la que la crítica no ha tenido más remedio que entrar, atravesando el tema “de puntillas”, al no ser muy decoroso que nuestro “príncipe de los ingenios” repruebe furibundamente al mayor emperador de la historia española. La tradicional actitud admiradora no casa bien con un soldado preterido, crítico con el *statu quo*. La necesaria contextualización del poema, dentro del ‘decoro’ áureo, no lo es tanto para el siglo XXI: el doble nivel de interpretación, “si bien lo miras”, es la esencia misma cervantina. Apoyándonos en los antecedentes disponibles desde Francisco Ayala [1963], procuramos ahondar en este enfoque. Proponemos, si no demostrar, al menos volver a sembrar dudas, cada vez más serias, sobre cuál es el auténtico sentido de “unas décimas...”.

**Palabras clave:** Cervantes, Felipe II, túmulo, grandeza, miseria.

**Abstract**

Through the text commentary of “a few tenths that Miguel de Cervantes composed, which, being his own, it was agreed to put them here,” we intend to rethink his relationship with Felipe II, a slippery issue for which critics have had no choice but to enter, crossing the theme “on tiptoe”, not being very decorous that our “prince of the mills” fiercely reject the greatest emperor in Spanish history. The traditional admiring attitude does not marry an old soldier, critical of the status quo. The necessary contextualization of the poem within the golden ‘decorum’ is not so important for the 21st century: the double level of interpretation, “if you look at it”, is the very essence of Cervantes. Relying on the background available from Francisco Ayala [1963], we seek to delve into this approach. We propose, if not demonstrate, at least to return to sow doubts, more and more serious, about what is the true meaning of “a few tenths ...”.

**Key words:** Cervantes, Felipe II, tumulus, greatness, misery.

Este verso forma parte de “unas décimas que compuso Miguel de Cervantes, que, por ser tuyas, fue acordado de ponerlas aquí”<sup>12</sup>. Y ¿dónde es aquí? Nada menos que el túmulo funerario que en 1598 se erigió en la catedral de Sevilla, con motivo de las honras fúnebres por la muerte del rey Felipe II.

Nos proponemos volver a cuestionar cuál es el auténtico sentido de estos versos. Y decimos volver, porque Francisco Ayala [1963], Américo Castro [1966], Ludovik Osterc [1999] y Jean Canavaggio [1992-2007]<sup>13</sup>, ya han hablado en este sentido. Creemos, no obstante, que se puede ahondar en este enfoque, mediante un sencillo comentario de texto.

Hablar de la relación entre Cervantes y Felipe II es hablar de una relación no correspondida; mejor, habríamos de llamarla ‘pretensión’: la de Cervantes hacia el rey por conseguir sus favores. Esta data de sus tiempos juveniles, continúan en el cautiverio, siguen a la vuelta del mismo, con las canciones a la Armada —antes y después de su desastre—, cristalizan en alusiones cifradas de *La Galatea* y culminan con estas denominadas “décimas”, que se prendieron en el túmulo a Felipe II, junto al célebre soneto del “¡Voto a Dios...!”.

Sevilla, como nos recuerda Osterc, “siempre se distinguió entre todas las ciudades de España por el fasto y suntuosidad de los sucesos solemnes”<sup>14</sup>, ya fuera en las visitas de los reyes —el recibimiento a Felipe II en 1570—, en sus celebraciones —las bodas de Carlos V con Isabel de Portugal en 1526—o en las honras fúnebres —del emperador, en 1558—<sup>15</sup>. Era usual erigir, en el centro del templo, una construcción con alegorías sobre la persona que se pretendía loar; una especie de maqueta gigante, un trampantojo para honrar una vida. Siguiendo esta tradición, estas réplicas tenían magníficas dimensiones y eran realizadas con papel, madera, pasta, tela y pintura, imitando edificaciones, esculturas y motivos reales; su estructura recreaba diversos órdenes arquitectónicos y añadía jeroglíficos, lemas, poesías y demás ornatos que componían estos monumentos, tan grandiosos como efímeros.

---

<sup>12</sup> [VP:366]. Ver *Obras citadas*.

<sup>13</sup> Quien matiza su posición [2015] “a la luz de Fernández de la Torre (1984)”. Supra cit. 413 y 222-4; de esta edición es el texto que manejamos.

<sup>14</sup> [Os:61-69].

<sup>15</sup> Descritas en el ms. 59-1-3 de la Biblioteca Capitular Colombina, ff. 162r-187r, *Memorias de Sevilla*; citamos por [Os].



Pues, aquellos no fueron nada comparados con el que se levantó en recuerdo de Felipe II, cuyas empresas se representaron a lo largo del enorme túmulo; su descripción pormenorizada la conocemos por el libro que en 1610 Francisco Jerónimo Collado escribió relatando de forma prolija el contenido del catafalco: epitafios, carteles, figuras, cirios, lienzos, altares y versos que adornaban el mausoleo, encargándose a los mejores artistas de la ciudad para que reflejaran las gestas del emperador, destacando los que adornaban epígrafes como PAZ, CLEMENCIA, JUSTICIA... columnas corintias culminadas por una cúpula, una linterna y un obelisco...; en el extremo “había un niño ardiendo, y en él, el ave Fénix con las alas abiertas, como avivando el fuego en que se consumía.”<sup>16</sup>

Este fue el ‘escenario’ sobre el que Cervantes, al parecer personalmente, prendió sus dos poemas: el soneto del valentón y las menos conocidas “décimas” que hoy nos ocupan. Según un testigo presencial,<sup>17</sup> incluso, pudo ser que en voz alta leyera allí mismo, en la catedral, delante del túmulo, el “¡Voto a Dios...!” y, quizá, este otro poema que comienza:

*Ya que se ha llegado el día,  
gran rey, de tus alabanzas,  
de la humilde musa mía  
escucha, entre las que alcanzas,  
las llorosas que te envía;*

primera palabra: ‘Ya’. Indica relación entre el tiempo actual y el pasado, y cómo afecta al presente; ‘ya’ significa inmediatamente o ahora; pero también, ‘ya que’ es un enlace gramatical que puede tener valor subordinante causal o, si se repite en anáfora, valor distributivo; es sinónimo de meta conseguida, alcanzada ‘al fin’ o ‘por fin’. Después, el tópico de la *humilitas* ante la majestad del rey, *la humilde musa mía*, con cierta irreverencia, con apariencia de darle, quitándole, solemnidad, ‘ahora ha llegado el momento de las alabanzas’:

*que, puesto que ya caminas  
pisando las perlas finas  
de las aulas soberanas,  
tal vez palabras humanas  
oyen orejas divinas.*

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> “En martes 29 de diciembre de dicho año (1598), (...) y este día, estando yo en la Santa Iglesia, entró un poeta fanfarrón, y dijo una *octava* sobre la grandeza del túmulo”. En Schevill y Bonilla, recordando a Ariño [1873:105]. Citamos por J. Montero y F. Romo [VP:412].

Puesto *que ya* estás en el cielo, *tal vez*, ahora, las *orejas divinas* escucharán *palabras humanas* (concretamente, las de Cervantes, que en más de una ocasión no han sido escuchadas, aunque se haya dirigido más o menos directamente a Felipe II, a través de sus consejeros y secretarios, sin haber obtenido respuesta). Hablamos de la “Elegía al Cardenal Espinosa”,<sup>18</sup> que Miguel de Cervantes compuso en nombre del estudio de su primer mentor, Lope de Hoyos; o de la ‘sospechosísima’ “Epístola a Mateo Vázquez” (EMV), escrita durante su cautiverio, al fin exenta de dudas; o, del mensaje en *Los tratos* y *Los Baños de Argel* hacia el monarca; o, dentro de *La Galatea*, la exhortación al “rabadán mayor de todos los aperos”<sup>19</sup>, disfraz del propio Felipe II, para que defienda a la pastora de unas bodas no queridas con un hacendado lusitano. Escucharán estas palabras, ‘tal vez’, es decir, ‘si quieren’, puesto que no existen impedimentos para los dioses, que no sean su propia voluntad.

*¿Por dónde comenzaré  
a exagerar tus blasones,  
después que te llamaré  
padre de las religiones  
y defensor de la fe?*

¿Por dónde empezar? ¿Cómo iniciar esta alabanza, esta hagiografía? Entre tantas hazañas, victorias... Pues comenzaré usando palabras como ‘exagerar’ y ‘blasones’. ¿Por qué *exagerar* y no ‘alabar, adorar, admirar...’? Significa ‘agigantar’, ‘engrandecer’, ‘encarecer’ por encima de lo normal. ¿Por qué *blasones*? Por la rima y la medida del verso, claro; pero tiene una peligrosa proximidad con un pariente isofónico: ‘baldones’, uso en un escritor donde la polisemia, homofonía, los juegos por contigüidad son fundamentales en su manejo de lo ambiguo, las alusiones veladas y su discreta ironía. La palabra ‘baldones’ es utilizada hasta en tres ocasiones por Cervantes, siempre en un contexto deshonoroso, con insultos y denuestos: dos en el *Quijote* —en la primera parte en el manteo de Sancho [Q1:162]; en la segunda, en el reencuentro entre Sancho y Ginés de Pasamonte, que le había robado el rucio [Q2:1235]— y una tercera en el entremés *La guarda cuidadosa* —donde juega con el equívoco y la diferencia entre ser una mujer insultada o deshonrada [Ocho comedias:948]—.

---

<sup>18</sup> [VP:155-162].

<sup>19</sup> [G:302].

...*después que te llamaré*, no dice que fuiste, que eres, sino que te daré el nombre de, ‘te bautizaré como’ *padre de las religiones / y defensor de la fe*. Parece no albergar sombra de duda este bautizo, pues Felipe II se convirtió en el adalid del catolicismo frente al luterano; pero, no defensor de *las religiones* sino de la “fe verdadera”, pues el cisma protestante es su gran ocupación; tanto que, Lepanto aparte, olvida la lucha contra el infiel, prefiriendo combatir contra otros pueblos cristianos, incluso católicos, como Portugal.

*Sin duda habré de llamarte  
nuevo y pacífico Marte,  
pues en sosiego venciste  
lo más en cuanto quisiste,  
y es mucha la menor parte.*

Te tendré que denominar, *habré de llamarte/ nuevo y pacífico Marte*: ‘nuevo’, por inédito, de nuevo cuño (nunca se vio un dios de la guerra ‘pacífico’, que la hace dirigiéndola desde su palacio, a través de ‘despachos’ que, continuamente, envía y recibe, *en sosiego*, no como su padre, ecuestre en el cuadro de Tiziano de *Carlos V a caballo en Mühlberg*, con armadura de guerra, yelmo incluido y lanza en ristre; no así, sino posando de pie, con la espada dentro de su funda, apoyado cortesano en una mesa, con la armadura sobre ella, aunque siga luciendo el peto, en un cuadro del mismo pintor, en 1550). Y ser nombrado como “un Marte pacífico” desde los labios de un soldado heroico, no parece corresponder a un elogio sincero.

Así, *venciste/ lo más en cuanto quisiste* y, lo que no quisiste vencer, no lo llevaste a cabo: la pacificación del Norte de África, la liberación de los cristianos cautivos, de los que formó parte Cervantes durante cinco años, desde el 26 de septiembre de 1575 hasta el 19 de septiembre de 1580, cuando fue liberado gracias a 500 escudos azarosamente reunidos; pero, volvamos al monarca. Hasta la más pequeña de sus victorias *es mucha*, si elaboramos su currículum:

*Tembló el cita en el oriente,  
el bárbaro al mediodía,  
el luterano al poniente,  
y en la tierra siempre fría  
temió la indómita gente;*

diremos que temblaron los asiáticos, los godos, los alemanes... Chile vio triunfar a tus banderas y venciste a los turcos, sin embargo..., *en la tierra siempre fría/ temió la*

*indómita gente*, ‘siempre en la tierra fría...’, pero, ¿en las tierras tórridas?, ¿en los desiertos...? ¿Y los moros cuya “gente es mucha, mas su fuerza es poca;/ desnuda, mal armada”? ¿Y el Norte de África “adonde mueren veinte mil cristianos”, que con “Sólo el pensar que vas pondrá un espanto/ en la enemiga gente, que adevino/ ya desde aquí su pérdida y quebranto”?<sup>20</sup>

*Arauco vio tus banderas  
vencedoras, y las fieras  
ondas del sangriento Egeo  
te dieron como en trofeo  
las otomanas banderas.*

Incluso la victoria en Lepanto, queda algo empañada, al recibir las banderas otomanas no “de trofeo” o “como trofeo” sino, *como en trofeo*, ‘a cambio’, ‘en puesto de’. ¿Cuestión de métrica? Dudo que Cervantes dijera lo que no quería decir por un sencillo cómputo silábico, que por sinalefa no necesita. *Te dieron*, te entregaron sus banderas, *como en trofeo*, pero no parece un galardón lo que recibe el rey, sino un simulacro: “como si lo fuera”. ¿Por qué? Sencillo, por su victoria por delegación, que hace recaer la gloria, al menos la militar, en los auténticos protagonistas presentes: su hermanastro, Juan de Austria, y en otros generales; Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, o Alejandro Farnesio, duque de Parma, cuestión que Cervantes alabó en sus escritos, sin medias palabras, como ellos se merecían<sup>21</sup>.

*Las virtudes en su punto  
en tu pecho se hallaron,  
y el poder y el saber junto,  
y jamás no te dejaron,  
aun casi el cuerpo difunto;*

es decir, las virtudes, medidas; y esgrimió el poder hasta casi el último suspiro, desde el propio lecho de muerte;

*y lo que más tu valor  
sube al extremo mayor  
es que fuiste, cual se advierte,  
bueno en vida, bueno en muerte  
y bueno en tu sucesor.*

<sup>20</sup> EMV: vv. 211-2, 218, 232-3 [VP:173].

<sup>21</sup> V.gr.: “militando debajo de las vencedoras banderas *del hijo del rayo de la guerra*, Carlo Quinto, de felice memoria”, sobre don Juan de Austria. Prólogo al lector [NE:431]. “regida por *aquel rayo de la guerra*, por el *padre de los soldados*, por aquel *venturoso y jamás vencido capitán don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz*.” [Q1:398]

Lo que se puede alabar, la conclusión, al máximo extremo de bondad, es que fuiste, ‘como puede verse’ (o... no tanto, dejando una pista: para quien no lo advierta, podría pasar desapercibido), y aquí viene el punto más discutible, evidente para nosotros, *que fuiste (...), bueno en vida, bueno en muerte/ y bueno en tu sucesor*. Habrá que ver qué dice aquí Cervantes, si dice lo que dice, lo que parece que dice o más de lo que dice. Este es un *bueno* sospechoso: “Señor, —le dije—, yo determiné de arrimarme a los buenos...”, diría Lázaro de Tormes. “Arrímate a los buenos/ y serás uno de ellos”<sup>22</sup>, decía el refrán. Y recordamos que el ‘bien’ de Lázaro es su conveniencia:

—Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará. (...) Por tanto, no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca, digo, a tu provecho.<sup>23</sup>

Utilizamos el *Lazarillo* por el respeto que le tributó siempre Cervantes: sus enseñanzas son una constante diseminada por toda su obra. Luego la duda planea sobre las tres sentencias: *bueno en vida, bueno en muerte y bueno en tu sucesor*.

*Esta memoria nos dejas,  
que es la que el bueno codicia,  
que, amigables y sin quejas,  
misericordia y justicia  
corrieron en ti parejas,*

Un *bueno* que *codicia*, palabra que casa mal con justicia y misericordia; pero ¿qué *codicia* este *bueno*? Parece que la fama; la memoria de haber sido un rey justo y misericordioso: un rey “bueno”. Pero las virtudes es preciso cultivarlas con obras y no con palabras. Es la máxima contrarreformista: realizar buenas obras; no es suficiente con la oración. ¿Y si... estos dos versos quisieran decir exactamente lo contrario de lo que dicen? Quizá no fue un rey tan justo ni tan misericordioso, quizá... “corrieron parejas misericordia y justicia”, pero..., no por grandes..., sino por escasas.

‘Lo que codician los buenos’... ‘arrimarse a los buenos’... ¿por qué *codicia*, y no ‘aspira, desea, anhela, persigue’...? La elección de palabras en Cervantes nunca es inocente. Se podría estar acusando veladamente a Felipe II de rey inmisericorde e injusto;

<sup>22</sup> Proverbio en la 6ª acepción, junto a “Arrimarse a un señor, valerse de su favor. Arrimarse a ruines, traer malas compañías”. [*Tesoro*:123]

<sup>23</sup> [*Lz*:140].

*como la llana humildad  
al par de la majestad,  
tan sin discrepar un tilde  
que fuiste el rey más humilde  
y de mayor gravedad.*

La *majestad* igualada con la *humildad*, sin poderlo contradecir una coma, que fue el rey más grave y el *más humilde*. Acaso pueda llamársele “rey prudente”<sup>24</sup>, pero, ¿humilde? Desde luego, mientras no se confunda la discreción y el decoro con la humildad... *el rey más humilde/ y de mayor gravedad*, y no se puede discrepar ni un ardite, sobre su carácter llano. Y ahora viene la prueba de cargo, ocultada hasta el final, en el poema:

*Quedar las arcas vacías,  
donde se encerraba el oro  
que dicen que recogías,  
nos muestra que tu tesoro  
en el cielo lo escondías;*

Tras esta afirmación, no se puede disimular más: la herencia de Felipe II, la continua guerra contra el luterano, sostenida con constante petición de impuestos al pueblo y frecuentes créditos de banqueros genoveses, cuando la situación de Castilla, granero de España, yacía ahora esquilada por los tributos para sostener estas guerras<sup>25</sup>. El rey se dedica a la guerra de religiones, olvidando *la gran soberbia con que una bicoca/ aspira de contino a hacerte ultraje* y que tú, podrías vencer, pues *cada uno mira si tu armada viene/ para dar a sus pies el cargo y cura/ de conservar la vida* porque, recordamos que *en sosiego venciste/ lo más en cuanto quisiste*, es decir, si tú quisieras, estaba hecho: *tienes la llave de su cerradura*. Por ejemplo, la liberación de los cautivos de Argel. Incluso se invoca a Carlos V, padre y pionero de la tarea pendiente:

*haz ¡oh buen rey!, que sea por ti acabado  
lo que con tanta audacia y valor tanto  
fue por tu amado padre comenzado.*<sup>26</sup>

La bancarrota y el desafortunado reinado de Felipe III (*bueno en tu sucesor*: tras tanta gravedad, bailar, cantar, *carpe diem* junto a la profunda crisis del estado). Pero *el*

<sup>24</sup> “No se vee en la edad presente,/ ni se vio en la edad pasada,/ república gobernada/ de príncipe tan prudente”. [G: 123]

<sup>25</sup> Geoffrey Parker en su biografía sobre *Felipe II* [1984], nos documenta sobre la paupérrima economía castellana, sumida en una fuerte crisis.

<sup>26</sup> EMV, vv. 209-10, 214-6, 219, 229-31 [VP: 172-3].

*oro, se encerraba.* Al final, el gran tesoro del imperio filipino, *que dicen que recogías*, consistía en una gran quiebra, las reliquias y la honra de ser el garante de la ortodoxia espiritual (frente a Lutero, incluso, frente al Papa); *en el cielo lo escondías.* Ya lo anticipó en *La Galatea*. Pues:

*De príncipe que en el suelo  
va por tan justo nivel  
¿qué se puede esperar dél,  
que no sea gloria del cielo?*<sup>27</sup>

A saber, de quien ‘va tan a ras del suelo’, no esperemos glorias terrenales, legados y riquezas póstumas, sino sólo las espirituales: las glorias del cielo.

Sin embargo, no debemos ocultar, a la luz de José Luis Fernández de la Torre<sup>28</sup> la interpretación que la crítica actual considera el sentido recto o adecuado a estos versos: serían un recuerdo del pasaje del evangelio de san Mateo 6, 19-21, donde nos dice:

No acumuléis tesoros en esta tierra, donde la polilla y la carcoma echan a perder las cosas, y donde los ladrones socavan y roban. Acumulad mejor tesoros en el cielo, donde ni la polilla ni la carcoma echan a perder las cosas. Porque donde está tu tesoro, allí está también tu corazón.

Es decir, ‘guárdalos en el cielo’. La coincidencia es significativa y legítima, la interpretación ortodoxa no puede ser rebatida: cierto, ayudan a entender mejor el significado o, al menos, las fuentes utilizadas para su elaboración; sin embargo..., *Quedar las arcas vacías del oro que dicen que recogías* (luego, son habladurías, murmuraciones) para después ‘encerrarlo’, no guardarlo ni acumularlo sino ‘esconderlo’. ¿Por qué *escondías?* ‘Esconder’ presupone ocultación, secreto, algo que debe estar oculto a la luz, furtivo; algo pecaminoso. Cuando un rey no tiene porqué ‘esconder’, pues su poder le permite cierta ostentación. La duda subyace, continúa latiendo. Y la conclusión nos la refuerza:

desde ahora *en los serenos*  
*Eliseos campos amenos*  
para siempre *gozarás*,  
sin poder desear más  
ni contentarte con menos.

El final: *Ya no podrás desear más* (más tesoros, más despojos, más reliquias...), se acabó tu codicia, ya no podrás continuar ocultando más riquezas *ni contentarte con*

---

<sup>27</sup> [G: 123].

<sup>28</sup> [JLF: 9-41].

*menos* de las que ya tienes: tienes ‘ya’ todos los campos Elíseos para ti; tienes la gloria final; y tienes..., la muerte: *bueno en vida, bueno en muerte*.

Última palabra: menos.

Otra objeción: “los campos Elíseos”; citamos la nota 57 de la última edición de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito [VP], “en la mitología grecolatina, lugar donde habían de pasar la eternidad las almas de los hombres virtuosos y guerreros heroicos.” A la figura pública del rey Felipe II ‘podría’ tildársela de ‘hombre virtuoso’ (pese al encierro de su hijo Carlos o a la suerte del barón de Montigny o del Príncipe de Orange...), pero ¿guerrero heroico? ¿No era un ‘Marte pacífico’ que vencía *en sosiego*? Siempre con Cervantes nos surgen las dudas. Habíamos olvidado que estas décimas fueron prendidas en el túmulo, junto al “¡Voto a dios...!” y permanecieron con él durante todo el mes de diciembre que duró erigido en la catedral de Sevilla, a causa del escándalo acontecido por una cuestión de prevalencia y protocolo entre la Inquisición, el Concejo de la ciudad y el Tribunal Real: retándose, arrestándose y excomulgando los unos a los otros, en mitad de la misa de réquiem y dejando el monumento de su memoria: “Miró al soslayo, fuese... y no hubo nada.”

Antes de sopesar la sombra del anacronismo en nuestra interpretación, habría que recordar cuál fue el contexto histórico real: el escándalo en la catedral de Sevilla con motivo del homenaje al rey, la herencia económica del rey difunto y la relación, cuando menos, compleja, entre Cervantes y Felipe II.

Cervantes, soldado español católico, devoto de su país, de su siglo y de su religión, es un símbolo nacional. Sin embargo, sus palabras son sus palabras: si Cervantes suele incitar a la interpretación varia, no es, solamente, por el vuelo o la ligereza de los exégetas, sino porque siempre proporciona los indicios, homonimias y polisemias que dan pie a que “una cosa piensa el bayo y otra el que lo ensilla”. El ‘decoro’ de los siglos de oro, muy caro al alcalaíno, no es imprescindible igualmente para nosotros: la ambigüedad, el doble nivel de interpretación, el “si bien lo miras” es la esencia misma cervantina, los mimbres de su poética.



### Obras citadas

- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Castalia, Madrid, España: 1995. Impreso. [**Tesoro**]
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obra completa*. 3 vols. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, España: 1994-7. Impreso.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Tomo I: 1994. [**Q1**]
- . *La Galatea*. Tomo II. 1994. [**G**]
- . *Novelas Ejemplares*. Tomo II: 1994. [**NE**]
- . *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Tomo III. 1995. [**Ocho comedias**]
- . *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Dir. F. Rico. Instituto Cervantes, Crítica: Barcelona, España: 1998. CORDE. [**Q2**]
- . *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Montero Reguera, José, y Fernando Romo Feito. RAE: Madrid, España: 2016. Impreso. [**VP**]
- Fernández de la Torre, José Luis. “Cervantes, poeta de festejos y certámenes”, *Anales cervantinos*, 22 (1984): 9-41. Impreso. (**JLF**)
- La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Edición de Antonio Rey Hazas, Alianza Editorial, Madrid, España: 2000. [**Lz**]
- Osterc, Ludovik. “Cervantes y Felipe II”, Universidad Nacional Autónoma, México, *Verba hispanica*, 8, 1999. [**Os**]

James Mesiti  
Saint Louis University Madrid

***Prosas profanas: un viaje hacia lo interior***  
***Prosas profanas: a journey towards the interior***

**Resumen**

Esta investigación analiza el poemario, *Prosas profanas*, escrito por Rubén Darío. Propone que el autor cambia su estilo literario y, por tanto, lo que se plantea ante el lector desde la primera edición que fue publicada en 1896 a la segunda publicada en 1901. En los primeros poemas, los versos están marcados por un valor exterior donde el autor demuestra que la palabra tiene la capacidad de expresar la sonoridad y belleza de la vida. El poemario se metamorfosea hacia una mirada más introspectiva, principalmente atravesada en la segunda edición, la cual requiere que el lector considere temas nuevos y cuestiones propuestos, en muchos casos, por la voz poética. Bajo este estudio, se examinan once poemas, siete de la primera edición y cuatro de la segunda, para llegar a esta conclusión.

**Palabras clave:** Rubén Darío; *Prosas profanas*; Modernismo; parnasianismo; interiorización.

**Abstract**

This study analyzes the poetry book, *Prosas profanas*, written by Rubén Darío. It proposes that the author changes the literary style and that, therefore, what is suggested before the reader from the first edition published in 1896 to the second published in 1901. In the first poems, the verses are marked by an external value where the author demonstrates that the written word is capable of expressing the sonority and beauty of life. The book metamorphoses towards introspection, principally through the second edition, that of which requires that the reader considers new themes and questions proposed, in many cases, by the poetic voice. Under this study, eleven poems are examined, seven from the first edition and four from the second, in order to arrive to this conclusion.

**Key words:** Rubén Darío; *Prosas profanas*; Modernism; Parnasianism; interiorization.

No hay ninguna duda de que supone un riesgo elaborar cualquier tema del nicaragüense Rubén Darío. Su complejidad de léxico, variedad de estructura, y las varias investigaciones acerca de sus obras hacen que una nueva aportación al campo se pueda considerar inadecuada que es aún más grave cuando se consideran los treinta y siete metros diversos y 136 tipos de estrofas diferentes que el poeta aportó durante su carrera literaria (Jiménez 17). Dicho esto, a veces la escritura contemporánea puede ayudar a aclarar aquella del pasado y al mismo tiempo iluminar nuevos caminos de entendimiento. Julia Otxoa, poeta, narradora y artista, ofrece un ejemplo. Reflexionando sobre el impacto de la literatura, escribe:

Somos el cuerpo cambiante de la palabra, generada por nuestra mirada, que, a su vez es transformada por el tiempo. La metamorfosis es el lenguaje del universo... Las palabras dormidas en el silencio esperan su resurrección a través de nuestras interrogantes. La mágica fascinación de las palabras. (Andrés-Suárez y Rivas 564)

La cita parece que podría encontrar mejor sitio en el prólogo de *Prosas profanas*, “Palabras liminares”, que en un libro académico y teórico. Ser “el cuerpo cambiante de la palabra” implica una fusión entre el texto y el lector. *Prosas profanas*, puede ser el mejor ejemplo de dicho fenómeno. A través de los poemas no solo metamorfosea el estilo literario de Darío sino lo que el autor plantea frente al lector a cambiarse a la vez.

### **Una cara hacia el parnasianismo**

A menudo, estudios de *Prosas profanas* caen en la trampa de clasificar rígidamente los poemas reunidos, por ejemplo en categorías de poemas erótico-evasivos, reflexivos y los contemplativos (Pedraza Jiménez 239). Esta investigación no busca negar que ciertos poemas compartan características sino que propone que *Prosas profanas* es mejor ejemplifica una gradación guiada por el autor. En gran parte, este cambio fluye con las dos ediciones del poemario – la primera en 1896 y la segunda, cinco años posteriores en 1901. Darío escribió la primera versión mientras vivía en Buenos Aires, su “Cosmópolis”, y reunió dieciocho poemas y “Palabras liminares”. Es la característica exterior y parnasiana que se subraya principalmente en esta primera edición. La introducción de José Olivio Jiménez de la versión de *Prosas profanas* publicada por Alianza editorial bien explica lo que primero presenta Darío al lector:

La elaboración de estructurales verbales que ante todo nos llaman la atención por su elegancia, brillantez y visualidad, rasgos raigambre

parnasista...pero que, bien leídas, devienen configuraciones simbólicas de pensamientos. (Jiménez 19)

Es verdad que en los primeros poemas existe un simbolismo detrás de los versos, sin embargo son la belleza y el aspecto visuales los que ocupan el primer lugar literario y que están facilitados por la estructura verbal. El primer poema, “Era un aire suave”, inmediato introduce esta dinámica y es uno de los mejores ejemplos de la influencia parnasiana. El autor sitúa al lector en una fiesta de aristócratas en la que la marquesa Eulalia está con dos hombres que la quieren conquistar. Así se leen dos de las estrofas del poema:

¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!  
 ¡Ay de quien del canto de sus amores se fie!  
 Con sus ojos lindos y su boca roja,  
 la divina Eulalia ríe, ríe, ríe.

Tiene ojos azules, es maligna y bella;  
 cuando mira vierte viva luz extraña;  
 se asoma a sus húmedas pupilas de estrella  
 el alma del rubio cristal de Champaña.

En ocho versos solitarios las imágenes producidas son impresionantes. Las calidades físicas de una mujer hermosa colisionan con su forma “maligna”. La gama de colores utilizada facilita esta tensión. Eulalia tiene una boca y alma roja que transmiten una pasión y sensualidad de una mujer que domina sus deseos y que tiene vicios. Sin embargo, el uso del color rojo se yuxtapone con los azules de sus ojos donde escapa la luz de su alma maligna. La risa de ella en el último verso de la primera estrofa se agrega a la musicalidad del poema y la figura misteriosa de ella. Aparte del aspecto músico que se incluye, por ejemplo la presencia de varios instrumentos y una orquesta, esta musicalidad que acompaña la belleza de las imágenes también aumenta la exteriorización de los poemas y replica composiciones parnasianas musicales de aquella época (Angel Feria 164). La risa de Eulalia que se repite a través del poema – “la divina Eulalia ríe, ríe, ríe” – funciona como la tematización del sonido y, por tanto, la representación gráfica correspondiente (Nebot Nebot 442).

Lo simbólico aún tiene presencia en que invoca una crítica de la aristocracia y una cuestión de la dualidad de los individuos. Sin embargo, la belleza, lo visual y lo sensorial agobian el simbolismo. En “Era un aire suave” aparece por primera vez el cisne, el pájaro mítico del autor nicaragüense:

Y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque  
como blanca góndola imprima la estela,

Hay una escena pintoresca con el cisne como un objeto apreciado, forma parte del suceso, pero poco más. Su plumaje blanco propiamente simboliza la pureza y contrasta con los rojos de Eulalia. Su estatura crecerá dentro del lector con más apariencias, por ejemplo en “Blasón”, que se dedica enteramente a su belleza. El cisne empezará a transformarse en la medida que Darío dirige al lector a lo interior desde lo exterior que acentúan los primeros poemas.

“Era un aire suave” advierte al lector del patrón que siguen los próximos poemas, buscar la perfección de la vida aunque no sea perfecta. Darío quiere que se agradezca la armonía de la palabra y su capacidad de expresar la vida así. “Sonatina”, el tercer poema de la colección y quizás uno de los más famosos, es ejemplar en esta función. El autor manipula el parnasianismo para contar una historia de una princesa que lamenta su vida. A partir de su título, se sabe que el poema tendrá un ritmo potente. La primera estrofa del poema se lee:

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?  
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,  
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.  
La princesa está pálida en su silla de oro,  
está mudo el teclado de su clave sonoro,  
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

Semejante a “Era un aire suave”, la musicalidad es inevitable y casi tiene una estética frívola que magnifica la trivialidad de la princesa sin esperanza. La rima suaviza las imágenes impresionantes de la depresión aparente, por ejemplo la flor olvidada y desmayada en el último, y casi suena a una canción infantil. Por un lado, el nicaragüense ofrece una crítica que señala desde su prólogo: “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”. En estos primeros poemas el lector es pasajero y menos activo. Darío exige que se mire hacia los alrededores en busca de la perfección, pero teniendo en cuenta que quizás no existe.

### **Un diálogo divino: “Coloquio de los Centauros”**

Hasta ahora, el lector aún queda en el espacio exterior y no es hasta llegar a “Coloquio de los Centauros” en la primera edición cuando el autor empieza dirigir a lo interior. La construcción del poema lo hace separarse de los otros poemas y enfatiza aún el cambio literario. El centauro sabio, Quirón, modera un diálogo entre los dieciocho

centauros que están en la isla pintoresca de nombre la “Isla de Oro”, la cual aunque no es una ciudad, uno de los espacios principales del Modernismo, no se separa de lo cosmopolita. Paola Cortés-Rocca lo describe bien: “Se trata de la ciudad como espacio y como experiencia...como espacio sin fronteras, como punto de conexión con el mundo” (Cortés-Rocca 146). La isla tiene fronteras físicas, pero las revelaciones del conocimiento superan los límites físicos. Así, “Coloquio de los Centauros” tiene un ambiente único en comparación con los poemas anteriores. Nos dirigimos a algunos de los últimos versos del poema cuando se discute el tema de la muerte:

Orneo  
*La Muerte es de la Vida la inseparable hermana.*

Quirón  
*La Muerte es la victoria de la progenie humana.*

.....  
Amico  
*Los mismos dioses buscan la dulce paz que vierte.*

Quirón  
*La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte.*

Quirón es el único centauro que interviene más de una vez y por tanto facilita el reconocimiento de los demás. La estructura dialógica produce un conjunto de entendimiento y una armonía que puede extenderse al lector (Valle 1271), es casi como si el autor mismo asumiese la figura de Quirón. Hablar de la dualidad de la muerte como terminación y salvación frente a un grupo de seres que no pueden alcanzar la muerte provoca una introspección más allá de lo que plantea “Era un aire suave” o “Sonatina”, aunque el poema aún tiene rima y musicalidad.

### **En vísperas de la segunda edición**

Es evidente que el poeta construye *Prosas profanas* con mucha deliberación. “Coloquio de los Centauros” indica el cambio de tono y estilo literario que traspasará. El poema que sigue, titulado “El poeta pregunta por Stella”, continúa el dialogo sobre la muerte pero entra el yo poético a su fin y tiene un tono más personal. Aquí, igual a otras obras del autor, la huella autobiográfica es bastante marcada (Muñoz 165). El poema se dedica a la primera mujer de Darío que había fallecido. El nicaragüense contempla las mismas cuestiones que plantea el poema anterior. La segunda estrofa del poema puede ayudar:

A ti las blancas Dianas de los parques ducales;  
 los cuellos de los cisnes,  
 las místicas estrofas de cánticos celestes  
 y en sagrado empíreo la mano de las vírgenes.

El poema es casi una paradoja por sus versos que tienen una musicalidad a pesar de tratar de un tema melancólico. Vuelve a aparecer el cisne, que en poemas anteriores fue poco más que un símbolo de la hermosura. Junto con el poema titulado “El cisne” que viene luego en la primera edición, el cambio del papel y de la imagen del cisne es clave para entender la transición a la poesía introspectiva. “Bajo tus blancas alas la nueva Poesía” escribe uno de los versos de “El cisne”. Los dos poemas muestran la responsabilidad que tiene el pájaro y su transcendencia desde la página hasta las profundidades del lector y autor. En estos poemas posteriores una nostalgia empieza a semillarse. Es “Coloquio de los Centauros” el que abre las puertas a una poesía ahora más introspectiva, mientras que se acerca a la segunda edición del poemario.

El último poema de la primera edición, el cual también fue escrito último cronológicamente, que lleva al lector a la puerta de la segunda edición por tanto su lugar en el orden del poemario como su tematización, “El reino interior” (Acereda 416). El poema mete al lector hacia la profundidad, el interior, del yo poético para ser testigo de lo que sucederá al alma. El lugar donde el alma de la voz poética habita es una selva florecida, sin embargo está encerrada en una torre. Desde su ventana el alma ve a siete doncellas y siete mancebos que vienen para tentarla. Al final, el alma no escoge ni a las siete doncellas, que representan las siete virtudes, ni a los siete mancebos, los siete pecados, y se vuelve adentro de la torre. En efecto, el poema se disfraza de una grandeza típica de Darío, no obstante su propósito está claro. Esta estrofa puede clarificar este punto:

--¡Oh! ¿Qué hay en ti, alma mía?  
 ¡Oh! ¿Qué hay en ti, mi pobre infanta misteriosa?  
 ¿Acaso piensas en la blanca teoría?  
 ¿Acaso  
 los brillantes mancebos te atraen mariposa?

El uso del alma y su incapacidad de elegir demuestran la división de un ser humano. No se puede relacionar directamente el yo poético con el autor, sin embargo el poema implica una cierta preocupación por el provenir que desde la niñez del autor ha sido relevante (Larrea 51). Las interrogaciones dirigidas al alma del mismo yo poético conllevan una duda y ansiedad introspectiva. Desde “Era un aire suave” hasta “El reino

interior” los cambios que presentan Rubén Darío son significantes. Se ha visto que solo dentro de la primera edición, Darío lleva al lector meticulosamente a nuevos temas y una poesía distinta.

### **Aconsejar a evasión total: la segunda edición**

La segunda edición fue publicada en 1901, mientras el poeta estuvo en París, y denota una madurez e intimidad que con poca frecuencia aparece en la primera. Incluyó veintiuno nuevos poemas y al pasar la primera página se nota una gran diferencia de estilo en la busca de una armonía no en el mundo exterior sino interior. El sexto poema de la edición, “Que el amor no admite cuerdas reflexiones”, primero asegura que esta edición será más introspectiva. Los dos versos principales, y sus variantes, sitúan al lector: “y me enciende el pensamiento / la locura”. Por un lado, Rubén Darío destaca el amor como unas de las cuestiones de la vida que resulta difícil explicar por más que se intente. Es como si el yo poético estuviera concediendo que no pueda explicar el amor pero aun así puede intentar darle razón otros temas de la vida. El yo poético se consuela antes de que los poemas posteriores directamente le sugieran y le planteen más reflexión.

En “La fuente” esta reflexión interior adopta una forma diferente, la voz poética le da consejos al “Joven” o al lector. El soneto se refiere a la “sed ardiente” que cada individuo tiene que aliviar. Esta sed se puede interpretar como la insatisfacción de la vida o la pasión desconocida o descuidada. Además, la última estrofa se hace eco de “El reino interior” y los siete pecados, y por tanto implica aún más interiorización. Son las últimas palabras las que ofrecen el mejor consejo del poema y el más perplejo: “Llena la copa y bebe: la fuente está en ti mismo”. El poema, como muchos de la segunda edición, es un enigma. Los individuos tienen una inquietud de ser, pero la única manera de remediarla se ubica dentro del propio ser.

Junto con el poema “Ama tu ritmo...” el autor propone una mirada introspectiva en busca de respuestas y no hacia otras doctrinas como la religión (Martínez 368). El uso de los puntos suspensivos funciona casi como un guiño al lector, diciéndonos que los consejos no paran solo en amar nuestros ritmos. El último verso es bastante revelador: “en donde la verdad vuelca su urna”. Hay que buscar lo que puede apasionar y entender que la verdad existe para conseguir la armonía interior. Cada uno de estos poemas ofrece un consejo variable pero todavía forma parte del conjunto de la segunda



edición. Estos poemas cambian el enfoque de la primera edición y, significativamente, preparan el lector por el último poema del orden.

“Yo persigo una forma...” es la cima de *Prosas profanas* y el viaje en el cual se embarca el lector que ha venido de muy lejos, desde “Era un aire suave”, “Sonatina”, “Coloquio de los Centauros” y los otros de la primera edición del poemario. La progresión ha sido sutil, hasta ahora cuando el lector sume en evasión completa. Así dice el poema:

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,  
botón de pensamiento que busca ser la rosa;  
se anuncia con un beso que en mis labios se posa  
el abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;  
los astros me han predicho la visión de la Diosa;  
y en mi alma reposa la luz como reposa  
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye,  
la iniciación melódica que de la flauta fluye  
y la barca del sueño que en el espacio boga;

y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,  
el sollozo continuo del chorro de la fuente  
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.

Desde el primer verso, el poema sorprende al lector y la voz poética puede interpretarse como hipócrita en comparación con la voz poética de los poemas que están antes. El lector, quien ha llegado a confiar en el yo poético, ahora está abandonado por ello. Se yuxtapone con el guía Quirón del “Coloquio de los Centauros” que es omnisciente y transporta al lector hasta este punto de pensamiento en temas más allá de la belleza parnasiana del principio. No obstante, ahora nuestro guía duda y casi deshace los consejos anteriores. El poema, como otros, es casi autobiográfico: “Y no hallo sino la palabra que huye”. Darío como escritor utilizó la palabra para curar su sed interna pero ya no puede. Su propia duda ahora viene desde su interior al exterior y viceversa. Cuando escribe “el abrazo imposible de la Venus de Milo” se hace pensar que se cree un fracaso de la palabra. No ha llegado a tocar la divinidad ni belleza pese a su gran intento, asimismo, no hay armonía exterior ni interior. Quizás el único rastro de concordancia es que, por último, aparece el cisne para despedirse del lector y de a la voz poética justamente en el último verso del poemario. Simbolizado por el cuello

interrogante, el cisne que antes fue la hermosura ahora se convierte en una figura exigente y quizás decepcionada por la voz poética, y acaso por el lector, porque no tiene las respuestas de lo que busca.

### **Conclusión**

*Prosas profanas* marca la época de Modernismo y pide que el lector esté dispuesto a cambios literarios y temas diferentes. Al principio de la primera edición, Rubén Darío exhala una delicadeza y una musicalidad que asume rasgos parnasianos. El gran diálogo mítico, “Coloquio de los Centauros”, es el primer indicador que la exteriorización cambiará. En la segunda edición, el lector y el yo poético se giran hacia sus propios interiores en busca de respuesta que, como se ve en último poema, puede que no existan. Diecisiete años después de la primera edición y doce años después de la segunda, Rubén Darío se pondría a comentar el poemario. Sus últimas palabras son especialmente memorables.

Y tal ese libro, que amo intensamente y con delicadeza, no tanto como obra propia, sino porque a su aparición se animó en nuestro continente toda una cordillera de poesía poblada de magníficos y jóvenes espíritus. Y nuestra alba se reflejó en el viejo solar. (Darío 178)

Más de una década después de la segunda versión, Darío confiesa que su razón por amar el poemario ha sido su forma de inspirar a otros, a “jóvenes”, sobre todo. No es casualidad que el autor lleve al lector a la segunda edición en que él intenta ayudar y aconsejarle. Quiere que se internalice la belleza parnasiana del principio. Así, el lector puede intentar de aliviar la sed que tiene adentro aunque el autor mismo ya no crea en su propia palabra.

### Obras citadas

- Acereda, Alberto. "Rubén Darío o el proceso creativo de *Prosas Profanas*." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, 1999, pp. 415-429.
- Andres-Suárez, Irene, and Antonio Rivas. "La era de la brevedad: el microrrelato hispánico." *Actas Del IV Congreso Internacional de Minificción*, 6-8 noviembre 2006, Universidad de Neuchâtel.
- Angel Feria, Miguel. "La trayectoria poética de Rubén Darío a la luz del parnasianismo. II: de París a Nicaragua." *Anales de La Literatura Hispanoamericana*, 2017, pp. 159.
- Cortés-Rocca, Paola. "La ciudad bajo los ojos del Modernismo." *A Contracorriente*, vol. 7, no.1, 2009, vol. 7, pp.146-167.
- Darío, Rubén. "Sobre *Prosas profanas* de historia de mis libros (1913)." *Prosas profanas*. Preparado por José Olivio Jiménez. Madrid, Alianza editorial, 2016.
- Larrea, Juan, and Felipe Daniel Obarrio. "Rubén Darío y la nueva cultura americana." *Curso en seis lecciones dictado en las Universidades de Santiago de Chile y de Córdoba, Argentina*. Valencia. 1987.
- Jiménez, José Olivio, ed. *Prosas profanas*. Por Rubén Darío. Madrid. 2016.: Alianza editorial. Impreso.
- Martínez, José María. "Prosas Profanas: performance y secularización." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 39, no. 2, 2015, pp. 367–389. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/24717224](http://www.jstor.org/stable/24717224).
- Muñoz, Olga Carrasco. "La vida de Rubén Darío cantada por él mismo: poesía como autobiografía." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 29, 2000, pp. 165-177.
- Monguió, Luis. "En Torno a 'El reino interior', de Rubén Darío." *Revista Hispánica Moderna*, vol. 34, no. 3/4, 1968, pp. 721–728. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/30207089](http://www.jstor.org/stable/30207089).
- Nebot Nebot, Vicente José. "Sobre la musicalidad en *Prosas profanas* de Rubén Darío." *Fòrum de recerca*, vol.16, 2011, pp. 437-452
- Pedraza Jiménez, Felipe B. "Manual de Literatura Hispanoamericana." Berriozar, Navarra, Cénlit Ediciones, 1991.
- Valle, Gustavo. "La isla, el hombre y la bestia: relectura del 'Coloquio de Los Centauros'." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 28, 1999, pp. 1265-1283.

Sergio Montalvo Mareca  
Universidad Complutense de Madrid-Instituto Universitario Menéndez Pidal

**“Las mugeres non tenemos vergüença de las mugeres”: el desnudo femenino en  
*Las famosas asturianas* de Lope de Vega**

**“Las mugeres non tenemos vergüença de las mugeres”: the female nude in *Las famosas asturianas* of Lope de Vega**

**Resumen**

*Las famosas asturianas* (1612) es una comedia escrita por Lope de Vega que pertenece al género de comedias históricas. La acción se sitúa en Asturias durante el reinado de Alfonso II, en pleno periodo de la Reconquista. El tema que trata Lope en esta comedia es el legendario tributo que los cristianos estaban obligados a pagar a los musulmanes cada año para mantener la paz: cien mujeres vírgenes.

En cuanto al tratamiento del personaje femenino, Lope innova caracterizando a la protagonista, doña Sancha, como una dama belicosa que tiene gustos más similares a los de los hombres (como la guerra, montar a caballo...) que otros comportamientos prototípicamente atribuidos a las damas. Sin embargo, ante la incapacidad de los varones para lograr el fin del tributo, será ella, doña Sancha, quien lo consiga. Para ello empleará un recurso poco convencional, el desnudo colectivo de las cien mujeres.

**Palabras clave:** Lope de Vega, teatro, mujeres, desnudo, protagonismo femenino.

**Abstract**

*Las famosas asturianas* (1612) is a historical comedy written by Lope de Vega. The action takes place in Asturias during the reign of Alfonso II, in the midst of the Reconquest. The central theme of the argument is the legendary tribute that Christians were obligated to pay Muslims each year to keep the peace: one hundred virgin women. The theme addressed by Lope de Vega in this comedy is the legendary tribute that Christians were required to pay to Muslims each year to keep the peace: one hundred virgin women.

As for the treatment of the female character, Lope innovates because it characterizes the protagonist, doña Sancha, as a bellicose lady who has preferences like those of men (such as war, horseback riding...) than other behaviors prototypically attributed to the ladies. However, due to the inability of the men to suspend the tribute, doña Sancha succeeds. She will apply an unconventional resource, the collective nudity of the one hundred women.

**Keywords:** Lope de Vega, theater, women, nude, female protagonism.

## Introducción<sup>29</sup>

La obra titulada *Las famosas asturianas* aparece publicada por primera vez en la *Parte XVIII de Comedias* de Lope de Vega, impresa en Madrid en 1623 por Juan González. No obstante, el texto ya figuraba, aunque con un título sutilmente diferente: *Las asturianas*, en la segunda lista de *El peregrino de su patria* (1618). El problema de la datación llega aún más lejos, pues existen registros del mismo texto pertenecientes a repertorios de representantes que datan de 1612. El testimonio señala que la representación de *Las famosas asturianas y Rey Don Alfonso* se efectuó en Ajofrín (Toledo), el primero de julio de 1612 coincidiendo con la celebración del día de la Magdalena (San Román, 1935: doc. 324). Por lo tanto, coincido con la teoría que sitúa la obra cautelarmente en torno al año 1612 (Morley y Bruerton, 1968: 596).

En lo que concierne a la dedicatoria, Lope de Vega dedica esta comedia a don Juan de Castro y Castilla, corregidor de Madrid”. Tal corregidor nació en 1604 en el seno de una familia noble. Su madre fue Beatriz de Castro y Salazar y su padre, Juan Lorenzo de Castilla, caballero de la Orden de Santiago. Don Juan de Castro fue corregidor de Madrid en dos ocasiones, la primera (con tan solo dieciocho años de edad), desde 1622 hasta 1625, año en que le sucedió Francisco de Brizuelas y Cárdenas. La segunda tuvo lugar catorce años después, en 1636, y se extendió hasta 1638, cuando entró al cargo Juan Antonio de Freile Arellano. Además, don Juan de Castro no fue solo una personalidad prestigiosa por su doble paso por la corregiduría madrileña, sino también porque fue el primero en ostentar el título de Conde de Montalbo.

En cuanto al tema, el Fénix recrea en esta comedia histórica la leyenda del tributo que los españoles estaban obligados a pagar a los musulmanes asentados en la Península a cambio de una convivencia pacífica. El mencionado tributo consistía en un centenar de mujeres vírgenes que debían ser entregadas a los árabes y que, una vez en su territorio, pasaban a ser sus esclavas. De acuerdo con la documentación existente (remito a la recopilación de datos elaborada por Álvarez García, 2010), parece que el tributo posee una base histórica y que fue el rey Mauregato quien lo inició. Además, prueba de ello dan otros testimonios escritos y orales que conforman la tradición literaria de la Reconquista

---

<sup>29</sup> Este trabajo se ha realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02884) en el marco del proyecto Dialogyca: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico (FFI2015-63703-P MINECO/FEDER) con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.

que, por razones de espacio, no pueden tratarse aquí. Las fuentes coinciden en el reinado de origen y también en el contenido de esta paria, aunque difieren en cómo fue su final y quién lo llevó a cabo. Lope de Vega presenta un desenlace protagonizado por doña Sancha quien, sirviéndose de su astucia, consigue provocar a los soldados para que luchen contra los invasores, participando ella y las otras mujeres tomadas como tributo en el combate.

### **La caracterización femenina y el desnudo de honor**

Actualmente, la sociedad vive un periodo de manifestaciones y protestas en las que la aparición del cuerpo desnudo, especialmente el cuerpo de las mujeres desempeña un papel de reivindicación y lucha por los derechos. La desnudez como arma de denuncia político-social es un recurso antiguo en la historia de España y así lo demuestra Lope de Vega en *Las famosas asturianas*.

El dramaturgo madrileño se sirve de este recurso, el desnudo, como desencadenante: cuando los cristianos van a entregar a las cien mujeres a los árabes, doña Sancha se rebela a través de una estrategia con la que logra salvar su vida y las de sus compañeras. La protagonista, a la que luego se sumarán las otras noventa y nueve futuras esclavas, se desprende de sus ropajes dejando ver sus pechos mientras está aún entre los soldados españoles. En cambio, cuando pasa a manos africanas rápidamente se cubre el cuerpo con pudor. El desvestimiento sorprende a los cristianos que, aunque descolocados, continúan con la ceremonia del pago a sus conquistadores; sin embargo, cuando al pasar al bando musulmán la actitud es tan diferente se despierta en ellos el orgullo masculino. Doña Sancha justifica su actitud a los guerreros españoles de la siguiente manera:

Las mujeres non tenemos  
 vergüenza de las mujeres:  
 quien camina entre vosotros,  
 muy bien desnudarse puede,  
 porque sois como nosotras,  
 cobardes, fracas y endebres,  
 fembras, mujeres y damas;  
 y así, no hay por qué non deje  
 de desnudarme ante vos,  
 como a fembras acontece.

Pero cuando vi los moros,  
 que son homes, y homes fuertes,  
 vestíme; que non es bien  
 que las mis carnes me viesen.  
 ¿Qué honestidad he perdido  
 cuando vengo entre mujeres?  
 Ninguna, pues que lo sois  
 tan cobardes y tan leves;  
 pero no cuando los moros,  
 que son homes. (vv. 2337-2356)

El recurso de la protagonista busca atacar la virilidad de los soldados mediante la comparación con el adversario, y funciona, pues su discurso consigue que los católicos empuñen sus armas y arremetan violentamente contra sus dominadores africanos para así desmentir las palabras de la mujer y demostrar su hombría, valor y fuerza.

Ambrosio de Morales recoge en sus *Cinco libros postreros de la Crónica General* de España varias hipótesis sobre el tributo de las cien doncellas donde el final es el mismo que el que muestra Lope de Vega en *Las famosas asturianas*. Aunque no es el más popular, por delante de él están otros, como los que defienden que una manada de toros (símbolo aquí de la identidad nacional) arremetió contra el bando musulmán o, el más frecuente: que los españoles derrotaron a sus invasores sirviéndose de ramas de higuera, mito que posteriormente daría pie a la creación del linaje de los Figueras o Figueroa.

Entonces, ¿por qué el Fénix optó por este final si, probablemente, conocía el resto de las versiones de la leyenda? Basta una mirada al teatro de Lope de Vega para observar determinados rasgos caracterizadores. El final del desnudo femenino supone tres aspectos muy interesantes para la escena áurea: es polémico, parateatral y popular. Además, al estudiar el personaje de doña Sancha y, especialmente, sus intervenciones a lo largo del acto tercero, es posible advertir cierto parecido con lo que sucede en otra obra del dramaturgo madrileño, *Fuenteovejuna*. Su protagonista, Laurencia, se asemeja a doña Sancha en el valor y arrojo demostrados, pero también en la visión de los hombres que están a su alrededor. Las dos mujeres son quienes consiguen terminar con el conflicto, las dos son víctimas del abuso de poder y ambas recriminan a los varones de su entorno su

pasividad y tolerancia ante los abusos que sufren las mujeres y que hacen peligrar sus vidas. Cito a continuación el parlamento de Laurencia en Fuenteovejuna:

Liebres cobardes nacisteis;  
 bárbaros sois, no españoles.  
 Gallinas, ¡vuestras mujeres  
 sufrís que otros hombres gocen!  
 ¡Poneos rucas en la cinta!  
 ¿Para qué os ceñís estoques?  
 [...]
   
 ¡Y que os han de tirar piedras,  
 hilanderas, maricones,  
 Amujerados, cobardes!  
 ¡Y que mañana os adornen  
 nuestras tocas y basquiñas,  
 solimanes y colores! (vv. 1770-1785)

Otro aspecto que caracteriza de manera especial a *Las famosas asturianas* es el componente sociológico-sexual que puede extraerse del texto teatral, entendiendo el término en consonancia con la diferenciación de sexos masculino *versus* femenino o también desde una perspectiva de feminismo despuntante. Doña Sancha representa no solo la inteligencia femenina, aquí más meditada que la masculina –que aparece caracterizada como fácilmente alterable por el estado de ánimo y el orgullo–, sino también la representación de la autonomía de las mujeres y del derecho de estas a elegir sus gustos y diversiones, incluso cuando tales preferencias puedan escaparse del canon prefijado para su sexo.

La protagonista aparece representada en la comedia como la “anti-mujer”, en cuanto a que no disfruta con los pasatiempos que se recomendaban en la época para las doncellas. En cambio, doña Sancha se siente atraída por el mundo bélico, un ámbito exclusivamente reservado a los hombres en la mayor parte de sociedades y culturas. Curiosamente, serán estos pasatiempos masculinos los que lleven a la protagonista, una vez iniciada la guerra contra los moros, a pedir las armas sobrantes para que las mujeres también puedan participar del combate y defender así su honor.

Es cierto que esta faceta de mujer ruda se ve, en parte, alterada por el amor que empieza a experimentar por el protagonista masculino, Nuño Osorio, pero que no la



transforma totalmente; es más, la vehemencia que caracteriza al personaje de doña Sacha se aprecia nítidamente cuando ella ridiculiza a Osorio y al resto de soldados llamándoles cobardes, blandos y débiles, como las mujeres. De la misma manera que no se siente sujeta a los órdenes impuestos por la sociedad, se siente libre y por tanto se vale de su cuerpo para la reivindicación de poner fin al tributo. Por lo tanto, si el personaje masculino de Nuño Osorio representa los valores de valentía y arrojo nacional que tanto satisfacían al público que simpatizaba con este tipo de comedias que versaban sobre la identidad nacional española, también es justo señalar que doña Sancha encarna la dignificación de la mujer a través de un grito por la igualdad de sexos. Tras la intervención final de la protagonista se rompen las cualidades prototípicamente atribuidas a cada sexo y desaparece el concepto de ‘sexo débil’ tanto en lo físico como en lo intelectual.

## Conclusiones

*Las famosas asturianas* de Lope de Vega es una comedia de tema histórico que aborda una leyenda del periodo de la Reconquista que también inspiró a otros autores desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, principalmente. Sin embargo, existen pocos estudios que se dediquen a analizar la obra desde cualquiera de las perspectivas que permite. Algunas de estas son el manejo de fuentes, la evolución del mito de las cien doncellas, la elección de un final u otro, etcétera. En este artículo se ha procurado llevar a cabo un análisis del personaje femenino protagonista, doña Sancha, a la par que explicar su posible presencia en el mito asturiano.

Desde el inicio de la obra, el autor aborda la caracterización del personaje femenino protagonista, doña Sancha. Un personaje atípico en cuanto a que sus rasgos remiten a una dama belicosa más dada a la guerra que al amor y que rehúye de los divertimientos femeninos. Esta ruptura temprana de los roles de género –si acaso es posible usar esta terminología en el siglo XVII– se traduce en el rechazo de la sociedad hacia la protagonista. Sin embargo, Lope de Vega no se limita a una simple caracterización ‘masculinizada’ de su protagonista, sino que pone en sus manos el fin del tributo que condenaba a cien mujeres cristianas cada año a una vida de en el bando mahometano. La estrategia de la mujer no tiene que ver con la violencia, aunque bien pudiera haber sido así por el talento demostrado antes, sino con la inteligencia, otra cualidad de cuya presencia se dudaba en las mujeres o, al menos, de que esta se diese con

el mismo grado que en los varones. Doña Sancha se desnuda ante los soldados cristianos que van a pagar el tributo para denunciar su cobardía: dice de ellos que son tan frágiles como mujeres; frente a los moros, que son hombres de verdad. Con este ardid, la amazona hierde de gravedad el orgullo varonil de los españoles que, impacientes por recobrar su honor, deciden combatir contra el enemigo árabe y, por fin, acabar con el terrible feudo.

### Obras citadas

- Álvarez García, Ana, “El tributo de las cien doncellas o el precio de la paz en la Hispania de los siglos VIII-IX”, en *II Congreso virtual sobre historia de las mujeres*, Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2010, pp. 19-28.
- Borja San Román, Francisco de, *Lope de Vega: los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid: Imprenta Góngora, 1935.
- Morales, Ambrosio de, *Crónica general de España*, t. VII, Madrid: en la oficina de don Benito Cano, 1791.
- Morley, Sylvanus G. y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1968.
- Vega, Lope de, *Fuenteovejuna*, ed. de María Grazia Profeti, Barcelona: Planeta, 1981.
- . *Las famosas asturianas*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Gijón: Ayalga Ediciones, 1982.

Olga Sanz Casasnovas  
Universidad de Zaragoza

**El elemento grotesco en la *Vida de Pedro Saputo*: el episodio del convento**  
**The grotesque element in *Vida de Pedro Saputo*: the convent's episode**

**Resumen**

La *Vida de Pedro Saputo* (1844), novela del aragonés Braulio Foz, fue una *rara avis* en su época pero esta falta de comprensión se ha prolongado hasta la actualidad: la obra se ha considerado un tratado ejemplar y su protagonista, Pedro Saputo, un héroe. Nuestro objetivo es demostrar que se trata de una construcción grotesca a través de uno de sus episodios más representativos, el del convento. En él convergen algunos de los aspectos más polémicos de la novela: el componente erótico, el travestismo y la burla. Así pues, siguiendo los estudios de M. Bajtín sobre el grotesco y los trabajos de otros folcloristas, planteamos una lectura ambivalente, en la que la comicidad y la crítica conviven. Esto ofrece nuevas posibilidades de investigación y la oportunidad de recuperar su sentido global, un paso obligatorio antes de la canonización de una de las mejores novelas aragonesas.

**Palabras clave:** grotesco, novela, convento, Pedro Saputo, folclore.

**Abstract**

The *Vida of Pedro Saputo* (1844), written by Braulio Foz, was a rare sight in its time but this lack of understanding has lasted until now: the novel has been considered educative and its protagonist, Pedro Saputo a hero. Our objective is to demonstrate that it is a grotesque construction taking a look at its most representative episode: the convent's episode. In it converge some of the most controversial aspects of the novel: the erotic component, the transvestism and the mockery. Consequently, we have followed the studies of M. Bajtín on the grotesque and the papers of other folklorists. We propose an ambivalent reading, in which comedy and criticism coexist. This offers new possibilities for research and the opportunity to recover its global meaning, a step prior to the canonization of one of the best Aragonese novels.

**Key words:** grotesque, novel, convent, Pedro Saputo, folklore.

La *Vida de Pedro Saputo* (1844), novela del aragonés Braulio Foz, fue una *rara avis* en comparación con las obras de sus contemporáneos. Este hecho ha dificultado su comprensión, que perdura hasta nuestros días: a pesar de ser objeto de estudio de numerosos investigadores, en la mayoría de los casos se ha pasado de puntillas por los capítulos o sucesos más desconcertantes. Entre todos ellos destaca el episodio del convento, de aspecto claramente grotesco. Pero antes de centrarme en ese apartado, es necesario destacar la vida de su interesante autor y el contexto en el que escribió la novela.

Braulio Foz nació en un pueblo de Teruel, Fórnoles, en 1791. Sus padres eran unos labradores acomodados que pudieron permitirse el lujo de enviar a su hijo al Colegio de Calanda, sumamente prestigioso en la época (Foz, 2010: 10). Sin embargo, su vida se ve interrumpida con el inicio de la Guerra de Independencia: es capturado por los franceses y se le envía al Depósito de Prisioneros de Wassy (Foz, 2010: 11). Allí se le asigna un cargo de profesor y conoce la literatura francesa. En 1814, terminada la guerra, vuelve a España y accede a la cátedra de Latinidad en la Universidad de Huesca (*ibidem*, 12). Más tarde se instala en Zaragoza, donde trabaja como profesor de griego en la Universidad de Zaragoza y es nombrado decano de Filosofía y Letras, cargo que desempeñó desde 1861 hasta 1863 (*ibidem*, 10).

Cabe destacar que toda su vida estuvo marcada por la polémica: durante el Trienio Liberal es perseguido y termina marchándose a Francia hasta 1834; en 1848 iba a ser deportado a Filipinas, pero sus amigos lo impidieron (*ibidem*, 37); el claustro de profesores de Zaragoza estaba en su contra y él los atacó anónimamente desde el *Constitucional aragonés* tachándolos de carlistas, lo cual se descubrió más tarde que era cierto, pero en ese momento tuvo que pagar una multa por calumnias (*ibidem*, 20). Todos estos problemas, se deben a su ideología, pues era un liberal radical. Fundó su propio periódico, *El eco de Aragón*, se convirtió en su vía de expresión, pero lo abandona en 1842 para alejarse de los escándalos y polémicas en los que se veía constantemente implicado (*ibidem*, 21). Su idea de progreso no tenía lugar en la época (mucho menos sus intentos por revalorizar lo aragonés) y esta continua lucha por una mayor libertad le produjo una gran frustración. Finalmente, su salud se vio gravemente deteriorada y se trasladó a la localidad de Borja, donde pasó los dos últimos años de su vida. Murió allí en 1865 (*ibidem*, 42).

Así pues, la *Vida de Pedro Saputo* fue publicada en 1844 y sabemos de primera mano que comenzó a escribirla tras su salida de *El eco de Aragón*. Pasó desapercibida entre sus contemporáneos debido a su originalidad, que observamos ya en el propio argumento: en el pueblo de Almudévar (Aragón) vive la Pupila, una joven soltera y muy humilde. Un día “despierta” embarazada y todo el pueblo acude a ver al niño, pues consideran que es un milagro. El niño, al que llaman Pedro Saputo, pronto demostrará tener unas capacidades extraordinarias y su agudeza le otorgará una gran fama en los alrededores de su localidad. Este extraño héroe vivirá numerosas aventuras hasta su misteriosa desaparición, con la que termina la novela.

Este primer acercamiento ya desvela ciertas características propias del cuento folclórico: la ausencia del padre y su consiguiente búsqueda, el nacimiento milagroso (como la Virgen y el Niño), la narración desde el inicio de la vida hasta su muerte, sus facultades superiores al resto, el tópico del viaje... Con todos estos elementos, Braulio Foz está llevando a cabo una reconstrucción del folclore. Esto ocurre en otros autores de la época, como Cecilia Böhl de Faber, pero la diferencia radica en que los cuentos se integran en la acción de la *Vida de Pedro Saputo* y configuran los rasgos más destacados de la personalidad del héroe, así como también su propia historia (Villalba Sebastián, 1989: 220). De hecho, Pedro Saputo es un conocido personaje del folclore altoaragonés que se caracteriza por ser “tonto”, mientras que Foz lo convierte en un personaje avisado e inteligente—en principio—, pues el folclore siempre es ambivalente. Por último, Foz parece entender el cuento a la manera del Siglo de Oro, es decir: un relato breve, jocosos y de carácter realista, como señala M. Chevalier (Villalba Sebastián, 1989: 215). Y esto nos lleva a otras de sus características fundamentales.

Algunos estudiosos han pretendido entender esta novela como una especie de tratado moral en la que su protagonista representa el arquetipo de héroe, bueno y bello. Sin embargo, hay una serie de episodios—como el del convento—que contradicen esta idea. El elemento folclórico abarca la enseñanza y la ejemplaridad, pero también la burla y la risa.

Finalmente, Foz conocía de primera mano las principales obras de la literatura clásica y opta por volver la vista a las obras homéricas, además de atender a los preceptos de la *Poética* de Luzán. Así pues, el aragonés es influenciado por la herencia clásica que conoce y así estructura su novela.

En conclusión, nos encontramos ante un personaje que posee las mismas habilidades que los grandes héroes clásicos, pero que ha perdido ese tono solemne y serio característico de las obras homéricas. Pedro Saputo vaga por un micro-universo (Aragón) donde se suceden las aventuras, inspiradas en el folclore regional, y que poseen una especie de moraleja en la mayoría de las ocasiones, pero también producen risa.

Todas estas características están en relación con el grotesco. Pero, ¿qué es el grotesco? Según M. Bajtín, su mayor estudioso, es un sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media y que alcanza su *esplendor* durante el Renacimiento (Bajtín, 1987: 34). Su máximo exponente es François Rabelais, autor de *Gargantúa y Pantagruel*, una serie de cinco libros. En estas obras, todas del s. XVI, observamos cómo lo bajo y lo alto se entremezclan: juramentos, insultos, groserías y obscenidades conviven con autores clásicos, ideas de la época, incógnitas “científicas”, un amplio vocabulario y cultura. En el Renacimiento, la vida se desarrollaba en la plaza y el folclore estaba plenamente incrustado en la mentalidad y cosmovisión de la época, a pesar de los esfuerzos de los estamentos superiores por “refinar” la sociedad.

Así pues, cuando dichos estamentos dividieron la cultura en alta o baja tras el Renacimiento, el grotesco quedó marginado de la vida social popular. Sin embargo, no es de extrañar que si Braulio Foz tomó el folclore como fuente de inspiración para la *Vida de Pedro Saputo*, ciertos elementos grotescos se manifiesten en su obra, a pesar de los trescientos años de diferencia. Y lo podemos apreciar en el episodio del convento.

Este episodio, perteneciente al Libro Segundo, capítulo VI y titulado «Pedro Saputo en el convento» ha sido interpretado por la mayoría de estudiosos como una chiquillada en la que cualquier componente erótico o ambiguo ha sido desechado en pro de la supuesta imagen de Pedro Saputo como héroe aragonés. Sin embargo, su llegada al convento viene propiciada por un hecho bastante curioso que sucede en el capítulo anterior («De lo que sucedió en Huesca»): nuestro personaje estaba pintando una capilla en el convento de Huesca y uno de los frailes va cada día a hacer preguntas que le resultan impertinentes porque son acerca de sus padres y sus orígenes. Hay que recordar que supuestamente no tenía padre. Este tipo de preguntas hieren, por así decirlo, su honor. Y su reacción es la siguiente: arrojarle un guijarro y salir huyendo de la ciudad porque piensa que ha matado al fraile. Es decir, tenemos dos acciones impropias o inmorales: atacar a un fraile sin sentido (en el propio texto se especifica que «era un fraile de poco

entendimiento», 81) y, además, huir sin asistirle o, por lo menos, comprobar que sigue con vida. Por otro lado, su respuesta antes de lanzarle el guijarro muestra la ira del personaje ante esas preguntas: «Hoy el pintor se llama Pedro Guijarro, Pedro Cacharros» (*ibidem*). Esta impulsividad es impropia de un héroe superior al resto, pues no sabe controlarse.

Tras esta situación, Pedro Saputo se da cuenta de su error y comienza una huida, totalmente ilógica, pues piensa que le van a perseguir los alguaciles. De esta forma llega al convento, donde decide infiltrarse hasta que haya pasado al peligro. Para entrar en un convento de mujeres, obviamente es necesario ser mujer, por lo que confecciona un vestido con su propia ropa y arregla su cabello para aparentarlo. Se va a hacer llamar Geminita, lo cual también es destacable porque el nombre alude a la voz latina *gemini*, es decir, gemelo.

Esta escena puede, perfectamente, hacernos pensar en la tercera jornada del *Decamerón*, donde el personaje de Masetto entra también en un convento de monjas. Sin embargo, como bien señala Francisco Ynduráin hay dos diferencias notables: la intención de Pedro Saputo es resguardarse, mientras que Masetto busca yacer con las monjas y, por otro lado, en esta novela el protagonista se traviste, cosa que no ocurre en el *Decamerón* (Villalba Sebastián, 1988: 150). De todas formas, teniendo en cuenta la formación de Braulio Foz, conocería con toda seguridad la obra de Boccaccio y esto podría ser, posiblemente, un guiño al autor italiano.

Cabe destacar que en la primera página del capítulo encontramos la siguiente advertencia del narrador: «Todo es falso, todo invención y donaire de hombres desatentados y burlones. ¿Y para qué? Para concluir con un cuento absurdo, infame y asqueroso que da náuseas y vergüenza.» (101). Nos está informando de que todas las posibles historias que se hayan inventado sobre la estancia de Pedro Saputo son falsas. ¿Es una advertencia real o esconde un tono irónico?

A pesar de la advertencia y el estilo comedido del capítulo, todo él está plagado de ambigüedades léxicas y escenas de dudosa moralidad. Para empezar, al final del capítulo VI encontramos la siguiente reflexión del narrador: «Porque, ¿qué son algunos desvíos, alguna contienda, algunas contradicciones? (...) y travesando algún rato con las novicias, se daba muy buena vida», (109). El verbo *travesear* tiene varias acepciones y una de ellas es ‘retozar’, es decir, realizar juegos eróticos. ¿Por qué Braulio Foz escogería



un verbo que tiene una connotación sexual? Por otro lado, en el capítulo VII se nos cuenta que las novicias sentían un «fuego súbito interior» (116). En este mismo capítulo, Pedro Saputo se descubre a las monjas como hombre y encontramos, además de una obvia sorpresa, curiosas respuesta y reacciones. Por ejemplo, Sor Mercedes le increpa de la siguiente manera: «Pero te has cansado de vivir con nosotras y quieres irte; o has satisfecho ya tu curiosidad y tu gusto» (117). ¿Qué curiosidad y qué gusto? Todo esto nos hace pensar en que han sucedido acciones impropias de un convento, aunque no se aluda a ellas directamente.

Finalmente, encontramos también una serie de ambigüedades léxicas: el narrador llama a las novicias *amantes* y Pedro Saputo se refiere a sí mismo como «vuestro compañero y amante del noviciado» (164). Esta distinción es bastante significativa porque da a entender que no solo ha sido su compañero en el noviciado, sino también su amante. Por otro lado, cuando Pedro Saputo vuelve al convento, las hermanas se sorprenden y «se serenaron de la turbación y vergüenza primera» (315) para después recordar «aquellas inolvidables escenas de los últimos días» (*ibidem*). De nuevo, hay ciertas reacciones y componentes que alimentan la hipótesis de una interpretación erótica. Por último, cabe destacar la reacción de una de las novicias, Paulina, cuando otra de ellas, Juanita, le cuenta que Pedro Saputo y ella son hermanos: «¡Hermano tuyo!—dijo Paulina muy espantada», (305). El autor podría haber utilizado otro adjetivo para reflejar la sorpresa ante este inesperado vínculo familiar, pero curiosamente se encuentra *espantada*, como si hubiese ocurrido algo que le provocase esa repulsión. Así pues, nos podemos preguntar: ¿qué buscaba Braulio Foz?

Podemos pensar que, en efecto, hay relaciones amorosas dentro del convento y que este capítulo—y en general la obra—no es tan puritana como muchos críticos han querido ver. Sin embargo, el autor después de la continua polémica en la que se había visto envuelta su vida quizás lo último que buscaba era causar otro escándalo con esta novela y optó por suavizar su tono, aunque sin perder la voz crítica que le caracteriza. Tanto este episodio como muchos otros de la novela están contruidos en torno a la ambigüedad y la contradicción, quizás con el propósito de evitar una reprimenda en el caso de que algún lector se sintiese ofendido. Así pues, considero que Foz quiso dejarlo en manos del lector y que fuese éste el que interpretase algunos sucesos como quisiera.

Esta libertad de elección no debilita la teoría que planteamos—la novela es una construcción grotesca—por los siguientes motivos:

I. El componente erótico. M. Bajtín estudió en los libros de Rabelais las distintas series que componían el grotesco y una de ellas era la serie de la sexualidad. En nuestro caso no podemos hablar de un componente sexual explícito, pero sí que hay ambigüedades en torno a este aspecto, como ya hemos comentado.

II. El travestismo. Es muy importante este hecho (que no aparece en la referencia más cercana, el *Decamerón*) porque conecta dos géneros (el masculino y el femenino) y dos mundos (el mundo que podríamos llamar real y el del convento). Este tipo de conexiones entre elementos dispares es puramente grotesco. Además, el travestismo es un tópico muy recurrente en esta estética.

III. La crítica y la burla. Como ya hemos señalado, el grotesco se caracteriza por aunar la crítica y la burla, aunque en este caso se encuentren matizadas para no provocar ningún escándalo.

Por estos motivos, podemos decir que el propósito del capítulo es presentar un suceso cómico (la estancia de un personaje masculino, Pedro Saputo, en un convento de mujeres) y, a la vez, disimular una crítica anticlerical (las jóvenes no deberían ser novicias en contra de su voluntad). En definitiva: aunar la comicidad y la obscenidad con un elemento serio y crítico. Nos encontramos, pues, antes los restos del grotesco, marcado por las limitaciones de la Modernidad. El folclore es la estética del grotesco y así se manifiesta en la *Vida de Pedro Saputo*, ofreciendo unas nuevas vías de estudio más allá de la mitificación que se ha llevado a cabo hasta ahora. Ese rasgo ambivalente no supondría una degradación de la novela—como algunos críticos han parecido entender—sino que la enriquecería y, por ello, es necesaria una lectura total de camino a la canonización, pues aún estamos a tiempo de descubrir todo lo que esta novela nos brinda.

**Obras citadas**

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- Calvo Carilla, José Luis. *Braulio Foz en la novela del siglo XIX*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1992.
- Foz, Braulio. *Vida de Pedro Saputo*, Edición, introducción y notas de José Luis Calvo Carilla, Prensas Universitarias de Zaragoza, Larumbe: Textos Aragoneses, 69, Zaragoza, 2010.
- Villalba Sebastián, Juan. “El cuento popular en dos escritores contemporáneos: Braulio Foz y Fernán Caballero,” *Alazer. Revista de Filología*, N°1, Huesca, 1989, pp. 205-224. Web: 28-03-2019.  
<<http://revistas.iea.es/index.php/ALZ/article/view/148/147>>.