

Наслеђе

18

Наслеђе 18

ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ
Journal of Language, Literature, Art and Culture
Revista de literatura, lengua, arte y cultura

ГОДИНА VIII / БРОЈ / 18 / 2011

Year VIII / Volume / 18 / 2011

Año VIII / Volumen / 8 / 2011

Темат Наслеђа / Thematic issue of Nasledje /
Volumen temático de Nasledje

Шпански и хиспаноамерички роман (језик,
идеологија, дискурс, историја, поетика)

Spanish and Hispanoamerican novel (language,
ideology, discourse, history, poetics)

Novela española e hispanoamericana (lengua,
ideología, discurso, historia, poética)

Приредили / Editors / Editores

Анђелка Пејовић, Далибор Солдатић, Јасна
Стојановић, Владимир Карановић, Мирјана Секулић /
Anđelka Pejović, Dalibor Soldatić, Jasna Stojanović,
Vladimir Karanović, Mirjana Sekulić

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Faculty of Philology and Arts Kragujevac
Facultad de Filología y Artes Kragujevac

САДРЖАЈ / ÍNDICE

О ТЕМАТСКОМ БРОЈУ	
<i>ИСПАНСКИ И ХИСПАНОАМЕРИЧКИ РОМАН</i>	9
SOBRE EL NÚMERO TEMÁTICO	
<i>LA NOVELA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA</i>	11
ИСПАНСКИ РОМАН / NOVELA ESPAÑOLA	
Rosa Navarro Durán	
LA MATERIA NOVELESCA DEL <i>LAZARILLO DE TORMES</i>	15
Јасна Стојановић	
СЕРВАНТЕСОВА ФОРМУЛА ПИКАРЕСКЕ	27
Владимир Карановић	
РЕАЛИЗАМ У ПИКАРСКИМ РОМАНИМА <i>GUZMÁN DE ALFARACHE</i> МАТЕА АЛЕМАНА И <i>HISTORIA DE LA VIDA DEL BUSCÓN</i> ФРАНСИСКА ДЕ КЕВЕДА	41
Josep Esquerrá Nonell	
EL DIABLO COJUELO : IMAGO MUNDI COMO ALEGORÍA SOBRE LA CONFUSIÓN. LA SÁTIRA COMO PROCEDIMIENTO	61
María Teresa Navarrete Navarrete	
EL PERSONAJE FEMENINO EN <i>MIAU</i> DE BENITO PÉREZ GALDÓS	81
Purificació Mascarell	
MADRID, AÑOS 40, DE LA CHABOLA AL SALÓN: ANÁLISIS ESPACIAL DE LA NOVELA <i>TIEMPO DE SILENCIO</i>	95
Ana Kuzmanović-Jovanović	
GENERACIÓN DEL 98 Y LA REIVINDICACIÓN DE LA APORTACIÓN FEMENINA A UN GRUPO EXCLUSIVAMENTE MASCULINO	109
Ана Јовановић, Мирјана Секулић	
ПОТРАГА ЗА ИСТИНОМ У РОМАНУ <i>ЧУДЕСНО ПУТОВАЊЕ ПОМПОНИЈА ФЛАТА</i>	117
Raúl M. Illescas	
IDEOLOGÍA Y ESTRATEGIA NARRATIVA DE ISAAC ROSA EN <i>EL PAÍS DEL MIEDO</i>	129
ХИСПАНОАМЕРИЧКИ РОМАН / NOVELA HISPANOAMERICANA	
Весна Дицков	
МАРИО ВАРГАС ЉОСА У СРПСКОЈ ПРЕВОДНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	147

Ilinca Ilian Țăranu REFLEXIÓN, INACCIÓN, ESPERA: PROYECTOS HUMANOS ESBOZADOS EN <i>EL HOMBRE SIN ATRIBUTOS Y RAYUELA</i>	165
Adriana A. Bocchino JULIO CORTÁZAR Y MANUEL PUIG: UNA BISAGRA ENTRE VANGUARDIA Y POSMODERNIDAD EN LA LITERATURA ARGENTINA	191
Владимир Перић, Светлана Рајичић-Перић ОНТОЛОШКИ СТАТУС СЛИКЕ У САБАТОВОМ РОМАНУ <i>ТУНЕЛ</i> : НА ТАСОВИМА АНДРОГИНОГ ДИСКУРСА	207
Damas Ondoa Edzengte HISTORIA Y NOVELA. SOBRE LA MEMORIA DE LA NOVELA HISPANOAMERICANA	219
Hebert Benítez Pezzolano <i>EL ASTILLERO</i> , DE JUAN CARLOS ONETTI: LAS ADVERTENCIAS DE 'LO REAL'	239
Giuseppe Gatti POLÍTICA Y NARRATIVA EN EL CONO SUR. MEMORIA RECIENTE: TOTALITARISMOS POLÍTICOS Y RESISTENCIA CULTURAL EN EL URUGUAY DE LA DICTADURA	255
Мирјана Секулић „ДВЕ ОБАЛЕ“: ФУЕНТЕСОВА РЕВИЗИЈА ПРОШЛОСТИ У ПОТРАЗИ ЗА НАЦИОНАЛНИМ ИДЕНТИТЕТОМ	277
Далибор Солдатић МЕКСИЧКИ РОМАН И ИСТОРИЈА	289
Ivana Bančević Pejović DECOLONIZATION OF THE MIND IN THE WORKS OF ERNESTO CARDENAL, EDUARDO GALEANO AND AURORA LEVINS MORALES	299
Noelia Domínguez Ramos EL DISCURSO CONTESTATARIO EN <i>SOLITARIO</i> <i>DE AMOR</i> DE CRISTINA PERI ROSSI	317
Belén Ramos Ortega ENTRE EL DELIRIO Y EL SUEÑO: LA ESCRITURA (ÉTICA) DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN	329
Victoria Kritikou ASPECTOS IDEOLÓGICOS EN <i>CECILIA VALDÉS</i> <i>O LA LOMA DEL ÁNGEL</i> DE CIRILO VILLAVERDE Y <i>MARTÍN RIVAS</i> DE ALBERTO BLEST GANA	341

MISCELÁNEA

Марина Љујић

ХИСПАНСКИ РОМАН – ДИГИТАЛНО (МОГУЋНОСТИ
ПРИМЕНЕ ПРЕТРАЖИВАЊА БАЗЕ ПОДАТАКА
COVIB.SR : ПРЕВОДНА КЊИЖЕВНОСТ У СРБИЈИ)

351

Marisa Martínez Pérsico

JUGLARES ELECTRÓNICOS. NUEVOS SOPORTES
DIGITALES EN LA NOVELA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA

367

Andelka Pejović, Maja Andrijević

ŠPANSKI ROMAN U KORPUSNOJ LINGVISTICI

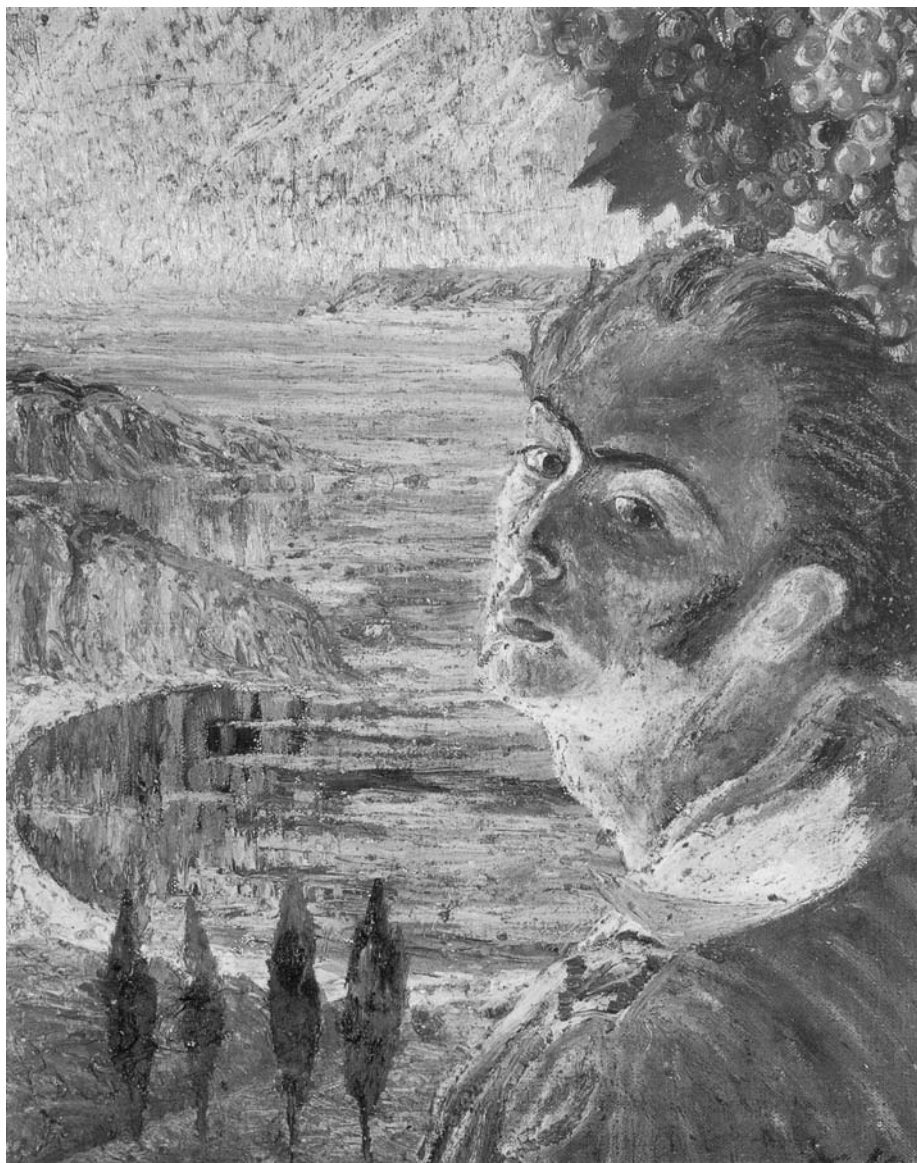
385

АУТОРИ НАСЛЕЂА

404

LOS AUTORES DE NASLEDJE

405



Салвадор Дали, *Аушорирети*, око 1921

О ТЕМАТСКОМ БРОЈУ ШПАНСКИ И ХИСПАНОАМЕРИЧКИ РОМАН

Овај тематски број часописа *Наслеђе* садржи научне радове о шпанском и хиспаноамеричком роману, чије систематско проучавање у Србији и региону до сада углавном није остварено у складу са значајем романа насталих на шпанском говорном подручју и хиспанским доприносом развоју модерног романа уопште. У прилогу томе, можемо навести и чињеницу да је реч о до сада првом темату једног часописа који се научно осврће на питања настанка, развоја и модерних студија како шпанског тако и хиспаноамеричког романа. Радови сабрани у овом, осамнаестом броју *Наслеђа* сведоче о великом интересовању хиспаниста и стручњака из других сродних области широм света за проблематику и теоријско разматрање романа, свакако најзаступљенијег прозног жанра модерног доба.

Након *Ласариља са Тормеса*, *Дон Кихотија*, *Животописа лубежа*, *Форшунаше и Хасинше*, *Реџенте*, *Магле*, *Породице Паскуала Дуартеа*, *Истине о случају Саволта*, *Тунела*, *Разговора у Каишедрали*, *Што година самоће* и *Школица*, корпус врхунских текстова светске књижевне баштине трајно је обогаћен не само оригиналним књижевним остварењима, већ и делима која су померала границе књижевне теорије и која представљају референтну тачку за преиспитивање и превредновање познатих књижевних хоризоната.

С обзиром на карактер текстова и проблемских комплекса, овај темат *Наслеђа* је подељен на три дела: *Шпански роман*, *Хиспаноамерички роман* и *Miscelánea*. У првом делу су издвојени радови о шпанском пикарском роману, типично шпанској подврсти, која је утицала, у оригиналном или измењеном облику, и на развој пикареске у другим европским књижевностима, затим студије о шпанском реалистичком роману и шпанском роману 20. века, који својим приповедачким и поетичким тенденцијама наставља дугу традицију реалистичког књижевног поседеа. Део темата посвећен хиспаноамеричком роману обухвата радове о писцима и делима тзв. „бума“ хиспаноамеричког романа, који је допринео популаризацији дела латиноамеричких аутора и подстакао еминентне стручњаке из области хиспанистике да све више своју пажњу усмеравају ка проблемима књижевности америчког континента. У последњем делу темата (*Miscelánea*), заступљени су радови који шпан-

ски и хиспаноамерички роман испитују из перспективе модерних дигиталних технологија, у циљу напреднијих и савременијих истраживања шпанског језика, контрастивних изучавања шпанског и српског језика, реактивирања библиографске анализе, и доприносе успостављању, дефинисању и антиципацији интеркултурних веза.

Поред проблема поетике, граница књижевно-теоријских појмова, превредновања постојећих теоријских оквира, дефинисања жанровских оквира шпанских класика, типологије ликова, стварности и фикције у роману, радови у овом тематском броју подразумевају и проблематизују појам историје, национални идентитет, рецепцију и читање, постмодерно вредновање улоге писца и читаоца, анализу дискурса и дискурзивних пракси, феминистичку критику, теорију рода и постколонијалну критику.

Љубазно захваљујући свима онима који су се одазвали нашем позиву за учешће у овом тематском броју *Наслеђа*, и који су приложивши своје текстове омогућили да ова ретка, квалитетна и корисна свеска настане, читаоцима, и то не само стручњацима, остављамо наредне странице на дуготрајно ишчитавање.

Уредници тематика

SOBRE EL NÚMERO TEMÁTICO *LA NOVELA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA*

Este número monográfico de la revista *Nasledje* reúne trabajos sobre la novela española e hispanoamericana, tema cuyo estudio sistemático en Serbia y en la región no tiene todavía la envergadura que se merece la novela en lengua española, dada su importancia y su aportación fundamental a la novela moderna en general. De hecho, estamos ante el primer número temático de una revista serbia que plantea de manera científica el génesis, el desarrollo y la exégesis moderna de las novelas española e hispanoamericana. Los trabajos presentados son el testimonio del gran interés de los hispanistas y de los estudiosos de todo el mundo por la novela, ciertamente el género prosístico más difundido, y su análisis teórico.

Gracias al *Lazarillo de Tormes*, *Don Quijote*, *La Historia de la Vida del Buscón*, *Fortunata y Jacinta*, *La regenta*, *Niebla*, *La familia de Pascual Duarte*, *La verdad sobre el caso Savolta*, *El túnel*, *Conversación en La Catedral*, *Cien años de soledad* y *Rayuela*, el corpus literario del patrimonio universal se ha visto enriquecido no sólo con creaciones originales, sino con obras que han movido las fronteras de la teoría literaria, puntos de referencia esenciales en el replanteamiento y la revalorización de los horizontes literarios establecidos.

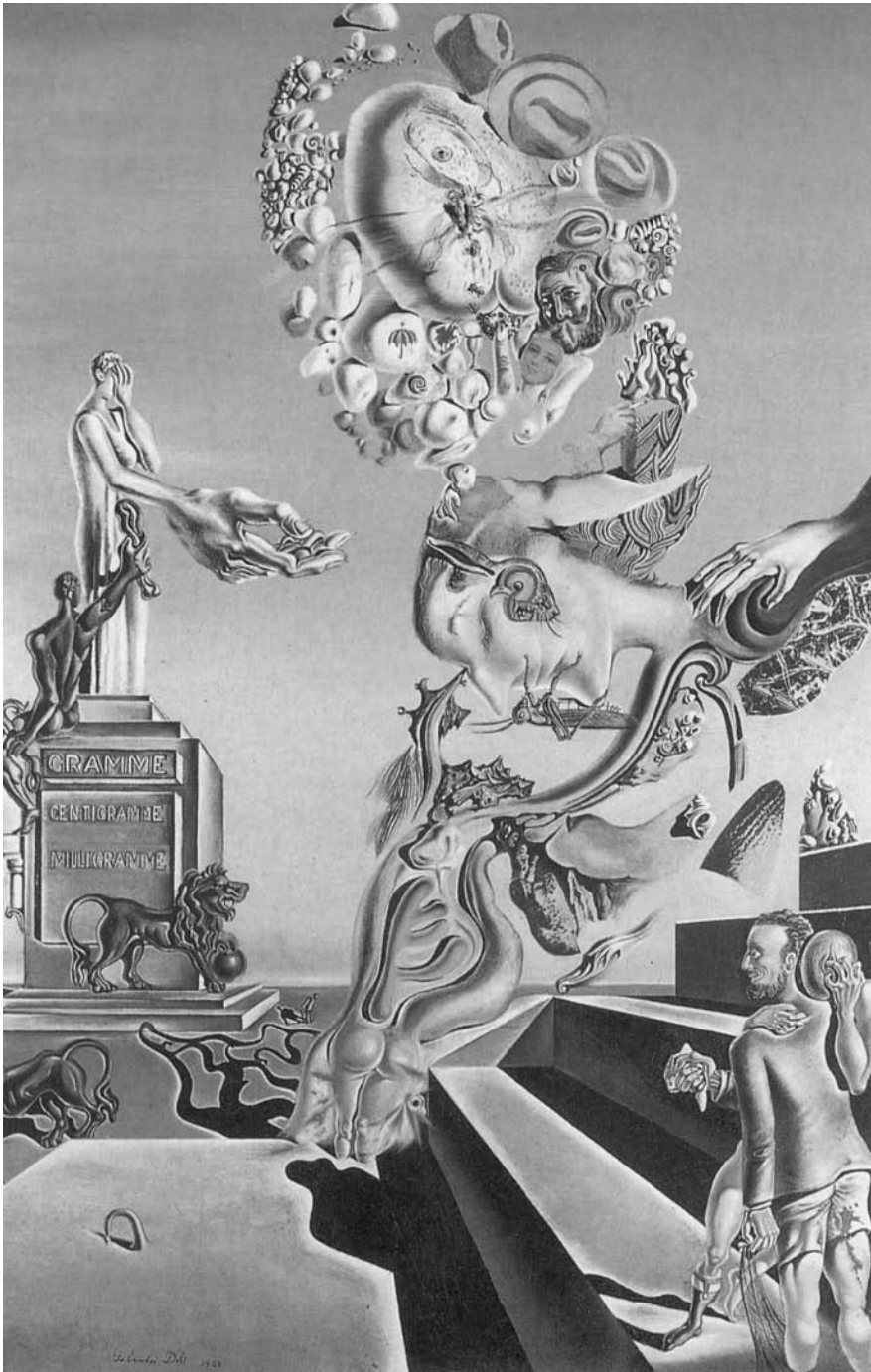
Teniendo en cuenta el carácter de los trabajos y la problemática abordada, este volumen de *Nasledje* viene dividido en tres secciones: *Novela española*, *Novela hispanoamericana* y *Miscelánea*. La primera incluye artículos sobre la novela picaresca, subgénero típicamente español que ha contribuido (en su forma original o modificada) a la aparición de la picaresca en otras literaturas europeas, estudios sobre la novela realista e investigaciones sobre la novela española del siglo XX, manifestación que, mediante sus rasgos narrativos y poéticos, continúa la larga tradición de realismo en las letras españolas. La sección dedicada a la novela hispanoamericana reúne textos sobre escritores y obras del llamado *boom* de la novela hispanoamericana, acontecimiento que contribuyó a la popularización de los mismos e incitó a los hispanistas a centrar cada vez más su atención hacia las literaturas del continente americano. La última sección, *Miscelánea*, versa sobre la novela española e hispanoamericana desde la perspectiva de las nuevas tecnologías digitales, encaminadas hacia investigaciones innovadoras y actualizadoras de la lengua

española, el estudio contrastivo del español y del serbio, el relanzamiento de los análisis bibliográficos, así como cuestiones que plantean, definen y anticipan las relaciones interculturales.

Además de indagar temas referentes a la poética, los límites de los conceptos teórico-literarios, la revalorización de los marcos teóricos existentes, la definición genérica de las obras clásicas de la literatura española, la tipología de los personajes, la realidad y la ficción en la novela, los trabajos incluidos en este número polemizan asimismo sobre el concepto de historia, la identidad nacional, la recepción y la lectura, la valoración postmodernista del papel del escritor y del lector, el análisis del discurso, la crítica feminista, la teoría del género y la crítica postcolonial.

Dando las gracias a todos aquellos que han contribuido con sus trabajos a este número -que esperamos sea de interés y de provecho-, dejamos a los lectores, y no sólo a los especialistas, que disfruten de las siguientes páginas.

Los editores



Салвадор Дали, Жалобна игра, 1929.

ИСПАНСКИ РОМАН
NOVELA ESPAÑOLA

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona (España)

LA MATERIA NOVELESCA DEL *LAZARILLO DE TORMES*

La clasificación genérica se ha convertido hoy en una compartimentación rígida en las historias de la literatura, y a menudo se olvida que en la Edad de Oro tal división no existía para los escritores, de tal manera que la lectura que hacían de las obras literarias fructificaba en sus propias creaciones aunque fueran de una modalidad que hoy vemos como distinta. Alfonso de Valdés leyó *Il Novellino* de Masuccio e imitó dos de sus novelas en *La vida de Lazarillo de Tormes*, sátira erasmista que se convirtió en el germen de la novela picaresca gracias a la existencia del *Guzmán de Alfarache*. Mateo Alemán creó la figura del pícaro tomando elementos narrativos del *Lazarillo*; pero esta extraordinaria obra también entusiasmó a Cervantes, y podemos ver huellas de su lectura en pasajes de su *Don Quijote de la Mancha*.

Palabras clave: historiografía literaria, géneros literarios, imitación, sátira erasmista, novela picaresca, novelas italianas, narrativa de la Edad de Oro

La vida de Lazarillo de Tormes es una de las obras fundamentales de la literatura española, pero no responde a lo que se dice de ella en la historiografía literaria. El *Lazarillo* no es un relato picaresco, sino una sátira erasmista contra los miembros corruptos de una Iglesia católica necesitada de reforma y contra los vanidosos escuderos, que nada hacen pero que tampoco comen. El pobre Lázaro, que hasta mendigará para dar de comer a su tercer amo, uno de esos escuderos, no es un pícaro, sino solo un pobre muchacho víctima o testigo de los vicios de sus amos (cinco de los cuales pertenecen a la Iglesia). Ni es un tahúr ni un ladrón o estafador por vocación, rasgos esenciales del pícaro literario, como cualquier lector puede comprobar; ni tampoco está contento con su vida, como pregonan los auténticos pícaros. Y sin embargo, es casi imposible –o lo es del todo– borrar esas etiquetas que se han hecho palabra sagrada en las historias de la literatura.

Tampoco la obra fue escrita alrededor de 1550, como se sigue afirmando, sino hacia 1530, es decir, unos veinte años antes. Está perfec-

tamente fechada en su inicio y en su final; y la última fecha, 1525, nos lleva a afirmar que la obra tuvo que escribirse en un tiempo cercano, y, por tanto, es imposible que sea cierta esa fecha “oficial” de 1550. Lázaro nos dice, al comienzo de su relato, que su padre muere en la batalla de Gelves, la gran derrota de Fernando el Católico en 1510; y al final lo cierra fechando su conversación con el arcipreste de San Salvador sobre “el caso” con la entrada del Emperador en Toledo, el jueves 27 de abril de 1525. Es inconcebible que una obra que es una sátira sobre la realidad contemporánea pueda ser escrita veinte años más tarde. Por otra parte, en los años cincuenta no se hubiera podido atacar libremente la venta de bulas, como sucede en el tratado quinto del *Lazarillo*. La prueba es que el libro fue incluido en el primer índice de libros prohibidos de la Inquisición española, en 1559; y cuando el censor Juan López de Velasco lo edita expurgado en 1573, suprime ese tratado del buldero y también el anterior, el del fraile de la Merced, porque en él se alude a los abusos sexuales sufridos por Lázaro por parte de ese amo (a ello se refiere el “romper zapatos”).

Su autor fue un fiel servidor del Emperador, cuya figura queda ensalzada por la evocación de ese momento victorioso y de paz en su reinado: entra simbólicamente en Toledo, la ciudad comunera (cuya rebelión había sido aplastada en 1521), tiene prisionero en Madrid a su máximo enemigo, Francisco I, el rey francés, y en las Cortes que va a celebrar en la ciudad, anunciará sus esponsales con Isabel de Portugal. Frente al “victorioso Emperador”, la evocación del desastre de Gelves indica que el escritor no le tiene simpatía alguna a Fernando el Católico.

Es fácil advertir también el otro rasgo que perfila la identidad de ese extraordinario escritor: es erasmista, porque la diana a la que apuntan casi todos los dardos de la sátira del *Lazarillo* es la corrupción de miembros de la iglesia: el mezquino clérigo, el pederasta fraile de la Merced, el buldero estafador, el capellán explotador, el lujurioso arcipreste de San Salvador, que casa al pregonero con su manceba como tapadera social. Y aún se puede añadir a ese desfile al ciego rezador, porque vive de la religiosidad popular; las gentes le pagan para que rece oraciones en las que no cree, ya que le ha dicho a Lázaro que le avise cuando se marche quien ha pagado para interrumpir el rezo.

Todavía se puede añadir un tercer rasgo que caracteriza al escritor: su interés por lo judío, que se muy bien porque al menos dos de los amos de Lázaro son judíos: el escudero ha nacido en la Costanilla de Valladolid, barrio judío; por tanto, él, aunque un vanidoso cortesano que presume de ser de Castilla la Vieja, es de origen judío, y por esta razón sale el último de la iglesia, para que todo el mundo vea que va a misa todos

los días. El capellán le exige a Lázaro que gane vendiendo agua todos los días treinta monedas; es decir, está vendiendo al pobre, que es imagen de Cristo, como Judas vendió a Jesús: por treinta monedas. Le deja a Lázaro quedarse con lo que gana los sábados (y no los domingos), hecho que indica la condición de criptojudío de ese amo.

Si unimos los tres rasgos: ser fiel servidor del Emperador (y contribuir a la memoria de la derrota de Fernando el Católico), ser erasmista y sensible al judaísmo, y le añadimos otro muy importante: el de ser un prosista excepcional, vemos cómo el perfil del autor del *Lazarillo* coincide con el del mejor escritor en prosa de la primera mitad del siglo XVI: Alfonso de Valdés, el fiel secretario de cartas latinas del Emperador, de origen judío, el principal valedor de Erasmo en España. Es el autor de dos *Diálogos*: el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, en defensa del Emperador tras el saqueo de Roma y con acusaciones muy claras contra la corrupción eclesiástica, a la que atribuye el castigo divino providencial, y el *Diálogo de Mercurio y Carón*, con un desfile de ánimas que no es difícil asociar con el de los amos de Lázaro, ya que además comparten con ellos defectos y actuaciones. Hay más datos: históricos, léxicos, literarios, que confirman su autoría, pero no es este el lugar para aportar pruebas y repetir argumentos ya expuestos¹.

1. El argumento del Lazarillo

Lázaro, como he dicho, no es un pícaro, sino el pregonero de Toledo, y no escribe porque nunca ha ido a la escuela ni dice que sepa escribir. Tampoco el objetivo de su declaración –un monólogo– es contar su vida porque no termina narrando un episodio esencial en ella, sino con la conversación que tiene sobre el caso con el arcipreste de San Salvador en presencia de su mujer. No hay más que darse cuenta de que la persona a quien Lázaro se dirige, siempre con el tratamiento de “vuestra merced” (“Suplico a Vuestra Merced...”) y que “escribe se le escriba y relato el caso muy por extenso”², no conoce al pregonero de Toledo ni sabe tan siquiera que lo sea. Si no, Lázaro no se presentaría diciendo: “Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca” (Valdés 2004: 5). Ni tampoco le diría, ya casi al final, que ha

1 Remito a mi último ensayo (Navarro Durán 2010), en donde recojo lo esencial de una serie de argumentos que empecé a exponer en Navarro Durán 2003 y 2004.

2 Estas palabras están en el párrafo que comienza “Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio...” y que figura en las cuatro ediciones de 1554 fundido con el final del prólogo; pero, como he demostrado, ya no habla en él el escritor a los lectores, sino Lázaro al destinatario de su declaración, y, por tanto, es en él donde se inicia realmente la obra, el relato del pregonero.

logrado “un oficio real”, es decir que es pregonero. “Vuestra Merced” no conoce a Lázaro, y, por tanto, es imposible que haya preguntado por la vida de alguien cuya existencia desconoce.

No es difícil localizar a la única persona del relato de Lázaro a la que sí conoce “Vuestra Merced”: el arcipreste de San Salvador; porque, cuando Lázaro habla de él, dice: “En ese tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el arcipreste de San Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced...” (Valdés 2004: 49). En ese momento el lector se da cuenta de que es solo lo relacionado con el arcipreste lo que le interesa a “Vuestra Merced”, y son precisamente los rumores que circulan sobre su condición de amancebado. ¿Por qué puede importarle tanto a esa persona “el caso”, como le llama Lázaro, para que solicite una información sobre ese asunto?

Para darnos cuenta de ello, tenemos que reflexionar sobre lo que puede significar ese “servidor y amigo de Vuestra Merced”, es decir pensar en qué relación puede haber entre los dos personajes: el arcipreste de San Salvador y esa persona. Pero antes debemos fijarnos en una frase del texto, que es aparentemente ambigua porque ha sido interpretada de maneras distintas por los estudiosos.

Cuando Lázaro le dice al arcipreste lo que le han comentado acerca de su mujer algunos de sus amigos: “que, antes que conmigo casase, había parido tres veces”, se da cuenta de que la palabra “parir” puede haber ofendido a la persona a quien le está narrando la escena y añade: “Hablando con reverencia de Vuestra Merced, porque está ella delante”, y ese pronombre femenino “ella” que aplica a “Vuestra Merced” nos da un dato esencial porque nos indica que es una mujer. Ese “Vuestra Merced” no puede referirse al arcipreste por dos razones: porque si fuera un tratamiento dirigido a él, utilizaría el pronombre masculino y no el femenino, y además no le pediría disculpas porque no podía ofenderle con la palabra “parir” porque no incumbe a un hombre. Y sería además una tautología decirle que está delante; lo dice Lázaro a una persona que precisamente no está delante de él cuando declara, pero sabe que lo que dice va a llegar a sus manos.

¿Qué importancia tiene darnos cuenta de que la persona a quien se dirige Lázaro es una dama? Ninguna para la composición del relato, pero sí es una ayuda para nosotros, que nos preguntábamos que podía significar el “servidor y amigo de Vuestra Merced” con que Lázaro presentaba al arcipreste de San Salvador, porque ahora nos damos cuenta de que este era el confesor de la dama. En cuanto establecemos esa relación, vemos la construcción perfecta del *Lazarillo* y se desvanecen todos los interrogantes que pudiéramos hacernos sobre el porqué esa persona, esa

dama, quería saber si era verdad o no el rumor que le había llegado de que el arcipreste era un clérigo amancebado y mandó que se hiciera una información sobre el caso. Si era su confesor, es lógico que le preocupara –y mucho– porque peligraba el secreto de su confesión, pues no era impensable suponer que un día el arcipreste pudiera contar lo que había oído en confesión a su amante, y entonces esta correría a contárselo a la persona que tuviera más cerca, es decir, a su marido, a Lázaro de Tormes, que era... pregonero. Al unir esos dos extremos, secreto de confesión y boca de pregonero, nos damos cuenta del sentido del *Lazarillo*, de su composición, y al mismo tiempo añadimos un nuevo argumento para trazar el perfil erasmista de su autor.

2. *Novelas italianas en el texto del Lazarillo*

La inspiración para esa genial construcción la encontró Alfonso de Valdés en el *Novellino* de Masuccio, de donde también tomó la historia que recrea maravillosamente en el tratado quinto de su *Lazarillo*, la farsa del ingenioso buldero para lograr vender bulas.

2.1. *La farsa de dos estafadores*

A imitación de Boccaccio, Masuccio Salernitano (Tommaso Guardati) escribe *Il Novellino*, que reúne cincuenta relatos y fue impreso por Francesco Del Toppo en 1476, un año después de su muerte. La primera parte está formada por diez relatos anticlericales llenos de desvergonzada agudeza y gracia. Alfonso de Valdés leyó muy bien esta obra que también imitó Pontano, uno de los modelos de su *Diálogo de Mercurio y Carón*, como él indica en el prólogo.

Ya Morel-Fatio señaló en 1886 que el episodio del buldero estaba estrechamente ligado a la *novella* IV de la primera parte del *Novellino*: “Il saute aux yeux que les deux récits se tiennent étroitement [...] Ou bien, n’aurait-il pas pris cette historiette ailleurs, car Masuccio peut ne pas être le seul Italien de son époque qui l’ait recueillie?” (*Vie de Lazarillo* 1886: XIII). R. Foulché-Delbosc (1900: 88-89) citaba a Morel-Fatio aunque seguía dudando de ese estrecho lazo.

En el *argumento* que precede al relato IV de la primera parte, Masuccio (1957: 52) nos resume la novela:

Fra Ieronimo da Spoleto con un osso de corpo morto fa credere al populo surrentino sia il braccio de san Luca; il compagno li dà contra; lui prega Idio ne demostre miraculo; il compagno finge cascar morto, ed esso orando lo retorna in vita; e per li duppi miraculi raduna assai moneta, deventa se prelato e col compagno poltronizza.

Comienza con el motivo literario de la falsa reliquia, descrito minuciosamente (fray Jerónimo roba el brazo del cuerpo incorrupto de un caballero), que nos lleva a la sátira de las reliquias del *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*³. (No hay que olvidar que Masuccio también –como Alfonso de Valdés– había leído el *Decamerón*; su “novela” está estrechamente unida al relato de fray *Cipolla*, el décimo de la sexta jornada).

Después se menciona al cómplice, fray Mariano de Saona, que se disfraza de dominico. Y, por último, llegados los dos farsantes a Sorrento, se narra la representación del devoto sermón para mostrar a la gente la santa reliquia; el fraile predicador comienza hablando de la bula del Papa que concede indulgencia a los que den limosna para hacer a la reliquia un tabernáculo de plata. Todos compran la falsa bula sin leerla, y cuando fray Jerónimo va a dar a adorar la reliquia, empieza la representación de su cómplice, que desempeña el papel que hará el alguacil en el episodio del *Lazarillo*.

Sigue luego el relato la misma senda: discurso de denuncia del fraude del predicador que hace fray Mariano de Saona contando la verdad (que el hueso del supuesto santo lo ha cogido de una sepultura cualquiera), conmoción de la gente que intentan que calle el denunciante, que aún chilla más; ruego de fray Jerónimo de que permanezcan en silencio, apóstrofe emotivo a Cristo pidiéndole que manifieste quién dice la verdad (si él miente, que muera al instante; si el dominico, que no pueda confesar su culpa ni con lengua ni con mano), y súbito ataque milagroso de fray Mariano: “...cominciò a torcersè tutto de mano e de piedi, e urlare forte, e balbuziare con la lingua senza mandar fuora una sula paruoia, e con gli occhi travolti e bocca torta e ogne membro attratto mostrandosi, abbandonatamente a l’anderietro cascar si lascioe” (Masuccio 1957: 58-59).

Viene después la petición de misericordia, la nueva oración de fray Jerónimo, y la curación milagrosa haciéndole beber un vaso de agua bendita con un poco de uña de la mano “santificada”. La recuperación inmediata del dominico arranca el fervor popular y la generosísima limosna colectiva. Los dos farsantes se marchan en olor de santidad hacia Calabria, tierra de promisión en donde repetir su estafa.

No hace falta señalar cómo Alfonso de Valdés sigue el mismo esquema del relato, que a su vez tiene como modelo el citado de fray Cebolla del *Decamerón*. La *novella* está magistralmente adaptada a la vida cotidiana española de los años veinte; la sátira de Valdés no se centra en las reliquias, sino en las bulas, y, por tanto, parte de la realidad cotidiana, como recogen las quejas de los procuradores de las cortes de Valladolid

3 Dirá Lactancio: “Y seyendo mentira, ¿no es gran mal que quieran engañar la gente y tener en veneración un cuerpo muerto que quizá es de algún ahorcado?” (Valdés 1992: 199).

y Toledo. La genialidad está en la mirada: en ese Lázaro que ve, se admira y cuenta.

Pero, como he indicado, hay otra *novella* de Masuccio recreada en el texto del *Lazarillo* y además figura en la misma primera serie del *Novellino*, es otra de las diez novelas anticlericales del escritor italiano. Alfonso de Valdés se inspiró en ella para la composición de su relato y, si no se había advertido la huella, fue porque esa construcción había quedado emboscada.

2.2. *El arcipreste que no guarda el secreto de confesión*

La huella más importante del *Novellino* está precisamente en la estructura del *Lazarillo*: es la prueba de que el secreto de confesión en peligro es la base que sustenta la obra. En la *novella* IX, el protagonista es un cura joven y de buena presencia, que como sabía leer y con ayuda de “madamma santa Croce”, “el único favor de los ignorantes”, como dice Masuccio, llegó a ser arcipreste de un alcázar en “Valle Benaventana”. Su objetivo es la conquista de una bella joven, Lisetta, casada con un labrador que antes fue soldado. No le resulta difícil conseguirlo; pero para poder mantener la gozosa relación, se le ocurre al ingenioso arcipreste que su amante se finja posesa, en poder de un espíritu: un domingo por la mañana, saliendo de misa, en presencia de todos, se finge Lisetta “spiritada, de mano, de bocca e d’occhi a torcersse incomincio” (Masuccio 1957: 103). Es un ataque semejante en su inicio al comentado antes; pero el desenlace es muy distinto: el espíritu que habla en ella es el de su padre y amenaza a su yerno con pasarse a su cuerpo si durante cuarenta días no peregrina a cuarenta iglesias para que en cada una de ellas se diga una misa para el perdón de los pecados de su alma en pena; debe además dejar al santo arcipreste al cuidado de su mujer para que le diga al oído todas las horas canónicas. No sólo el marido, el Veneciano, lo hará, sino que quedará agradecidísimo a tan santo arcipreste. Y acaba el narrador diciendo:

Quale nel tempo de la sua infirmità tutti i secreti e de uomini e de donne che gli davano noia, como gli spiriti sogliono fare, avea revelati, como colei che da l’arcipreite gli n’era fatta multa copia, per averli avuti da coloro in confessione, secundo la reprobata usanza e dannata pratica de tal pravisima generazione (Masuccio 1957:104-105).

Este es el peligro que corren los secretos que la dama hubiera confiado al arcipreste de San Salvador: que se los dijera a su manceba, y ésta se los confiara al pregonero, a Lázaro de Tormes. El punto de partida de la idea genial de Alfonso de Valdés está en este final del relato noveno de la primera parte del *Novellino* de Masuccio; precisamente la coincidencia

del rango del cura, el que sea *arcipreste*, da luz sobre la innegable concordancia. La confesión es además el asunto central de varios de esos relatos satíricos; con ella consiguen los desvergonzados curas de Masuccio no sólo secretos, sino dinero; en ella pueden además hablar y convencer a las mujeres que desean. El arcipreste de San Salvador eligió como marido de su manceba al pregonero porque le pareció que, como simple, desempeñaría el papel que le reservaba; lo que sucedió es que Lázaro se convierte en Lazarillo –el diminutivo apunta a su agudeza de bufón– en su declaración, y sus palabras cortan como cuchillos porque dejan ver la realidad.

Masuccio había leído el *Decamerón* de Boccaccio, y sigue su huella en alguna de sus novelas; Alfonso de Valdés leyó su *Novellino* y transformó la materia novelesca de dos de sus relatos incorporándola a su genial creación, *La vida de Lazarillo de Tormes*; y su obra a su vez ha inspirado y enriquecido desde entonces a muchas otras.

Es tal su originalidad que dio nacimiento a un género, la novela picaresca, que imitó la autobiografía como forma narrativa y el motivo del desfile de amos, aunque en propiedad el primer relato que configura tal género es el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, porque su protagonista sí es un pícaro y lo que narra es realmente su autobiografía, y además queda justificado el hecho de que sepa escribir y conozca arte retórica porque ha ido a la escuela y a la Universidad.

No voy a seguir este camino, el de ver cómo el *Lazarillo* inspiró un género con el que compartía pocas cosas, sino de señalar otras huellas suyas en otra gran obra maestra de la literatura de la Edad de Oro: *Don Quijote de la Mancha*. Así puede verse cómo, al margen de los rótulos genéricos puestos por los teóricos, la materia novelesca se enriquece continuamente con las aportaciones previas de las grandes obras. El buen escritor lee y sabe asimilar, al modo de la abeja renacentista, las grandes obras que ha leído.

Precisamente Cervantes en una de sus *Novelas ejemplares* creó a dos mozos, Rincón y Cortado, que parecen discípulos de Lázaro (Rincón es nada menos que hijo de buldero y por eso sabe leer); pero no lo son sino de Guzmán de Alfarache, el Pícaro por antonomasia, y, como él, serán esportilleros y, también a su imitación, serán ladronzuelos y dominarán las trampas –las flores– en el juego de naipes.

3. *El Lazarillo en el Quijote*

Sólo voy a señalar dos de las escenas de la genial obra de Miguel de Cervantes que tienen deudas con *La vida de Lazarillo de Tormes* para

poner de manifiesto cómo la corriente literaria se va enriqueciendo a lo largo de los siglos rompiendo límites espaciales, temporales y genéricos.

3.1. *La solución para poder beber y el examen del interior de la boca*

Sabemos muy bien las dificultades que tuvo el hidalgo manchego para encontrar celada de encaje, y el apaño que hizo con unos cartones y unas barras de hierro convirtiendo el morrión de sus bisabuelos en celada entera. Tal arreglo le iba a causar problemas reales para comer cuando, ya en la venta, al sostener con las manos la visera, no las tenía libres para poderse poner en la boca los trozos del mal remojado y peor cocido bacalao o del pan negro y mugriento; tuvo que ayudarle una de las mozas. El beber fue aún más dificultoso y necesitó del ingenio del ventero para que pudiera hacerlo y no se rompieran las cintas de la celada: “Mas al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horadara una caña, y, puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino” (Cervantes 1998: 1ª, II, 54).

Esa caña horadada nos lleva a la paja que Lázaro utilizó para beber el vino del jarro del ciego: “...por reservar su vino a salvo, nunca después desamparaba el jarro, antes lo tenía por el asa asido. Mas no había piedra imán que así trajese a sí como yo con una paja larga de centeno que para aquel menester tenía hecha, la cual, metiéndola en la boca del jarro, chupando el vino, lo dejaba a buenas noches” (Valdés 2004: 10).

Es evidente que don Quijote en esta ocasión bebe al modo de Lázaro, aunque quien parece haber leído el *Lazarillo* es más el socarrón ventero que el propio caballero andante porque da con la solución para que este pueda saciar la sed que el bacalao le causaría.

Vamos ahora a la batalla de los carneros, el capítulo XVIII de la primera parte del *Quijote*, y llegamos cuando el pobre caballero andante, que ha creído luchar contra soldados y ha alanceado ovejas, yace en el suelo, derribado por las piedras que le han lanzado los pastores. No ha perdido el sentido, y Sancho acude en seguida a socorrerle recordándole la advertencia que le había hecho de que no eran ejércitos como él creía, sino rebaños de ovejas y carneros. Habrá sido todo obra del maligno encantador, según explica don Quijote a su escudero, y le pide que le mire cuántas muelas y dientes le faltan porque tiene la impresión de que no le queda nada. Veamos cómo lo cuenta el narrador:

Llegose Sancho tan cerca que casi le metía los ojos en la boca, y fue a tiempo que ya había obrado el bálsamo en el estómago de don Quijote; y al tiempo que Sancho llegó a mirarle la boca, arrojó de sí, más recio que una

escopeta, cuanto dentro tenía y dio con todo ello en las barbas del compasivo escudero (Cervantes 1998: 1ª, XVIII, 195).

Sancho cree que vomita sangre por la boca y que su señor está herido de muerte, hasta que en el color, sabor y olor reconoce al bálsamo que él ya había probado en la venta de Palomeque, “y fue tanto el asco que, revolviéndosele el estómago, vomitó las tripas sobre su mismo señor, y quedaron entrambos como de perlas” (Cervantes 1998: 196).

El texto que tiene Cervantes en la cabeza es *La vida de Lazarillo de Tormes*. Todos podemos recordar la escena en que el astuto ciego mete la nariz dentro de la boca de Lázaro en busca de la longaniza. La nariz del ciego son sus ojos; y para mejor oler en busca del supuesto hurto, como cuenta Lázaro, “abríame la boca más de su derecho y desatentadamente metía la nariz, la cual él tenía luenga y afilada, y a aquella sazón, con el enojo, se había aumentado un palmo; con el pico de la cual me llegó al galillo”. Esto –y él dice que el miedo– le provoca el vómito de la longaniza: “De manera que, antes que el mal ciego sacase de mi boca su trompa, tal alteración sintió mi estómago, que le dio con el hurto en ella, de suerte que su nariz y la negra mal mascada longaniza a un tiempo salieron de mi boca” (Valdés 2004: 14).

Don Quijote ocupa en la escena el lugar de Lázaro, y Sancho el del ciego. No hay hurto que encontrar, sino pérdida de muelas que ver; pero el resultado es el mismo, aunque no sea la nariz tocando el galillo, sino el maldito bálsamo el que provoque el vómito.

En ese final de la escena del *Lazarillo*, asoma un pasaje de otra obra, fabulística y sapiencial, la *Vida de Esopo*, como ya indicó Rodríguez Adrados (1976). Alfonso de Valdés pudo leer la *Vida del Ysopet con sus fábulas hystoriadas* (Zaragoza, 1489) o la traducción al latín de Rinuccio Aretino, o la de Valla, o la edición valenciana de Juan Jofré, de 1520.

Al iniciar el relato, Esopo, que no sabe apenas hablar y además es desdentado y no puede articular palabra, demuestra su inocencia ante las acusaciones de otros esclavos de que había comido unos sabrosos higos que estaban preparados para su amo, y lo hace provocándose un vómito después de beber agua tibia. No aparece en él el fruto supuestamente comido, mientras que no pueden ocultarlo los otros esclavos, que sí lo han tragado, sometidos a la misma prueba: “En cuanto bebieron el agua tibia, que es una cosa biliosa, los higos salieron a flote y nada más quitar el dedo los higos salieron danzando” (*Vida de Esopo* 1978: 191).

El vómito de Lázaro tiene la misma función: delatar el robo de la longaniza; pero el medio que lo provoca es distinto. La nariz del ciego que busca el objeto perdido en la boca de Lázaro nos lleva a los ojos de Sancho que casi se meten en la de don Quijote para ver los dientes

y muelas que han desaparecido de ella, y lo que reciben una y otros es lo mismo: el vómito. Es un ejemplo perfecto de cómo la buena lectura deja semillas que los grandes creadores hacen fructificar en sus propias obras: de la *Vida de Esopo* a *La vida de Lazarillo de Tormes*, y de esta a *Don Quijote de la Mancha*.

4. Final

La vida de Lazarillo de Tormes se enriquece con materia novelesca que su autor, Alfonso de Valdés, había leído. Entre sus muchas lecturas (v. Navarro Durán 2003) estaban la *Vida de Esopo*, de contenido sapiencial, pero también *Il Novellino* de Masuccio. Y dos de las novelas de contenido anticlerical le dieron materia para su obra: para el tratado quinto, el del buldero, y para la construcción del propio argumento de la obra, el que da sentido al monólogo de Lázaro de Tormes.

La clasificación genérica que se ha convertido en una compartimentación rígida en las historias de la literatura no regía para los escritores, de tal manera que la lectura que hacían de las grandes obras fructificaba en sus propias creaciones aunque fueran de una modalidad que hoy se considera distinta. Las novelas del *Decamerón* de Boccaccio inspiraron a Masuccio en su *Novellino*; a Masuccio lo leyó Alfonso de Valdés y lo imitó en *La vida de Lazarillo de Tormes*, que después leería muy bien Miguel de Cervantes, como indican las visibles huellas de la obra en su *Don Quijote de la Mancha*.

Las clasificaciones de los textos dentro de distintos géneros los separan con límites que son solo imaginarios, instrumentales. Los escritores áureos creaban sus obras sin pensar en ellos, y sus obras se enriquecieron precisamente por nacer en el ámbito único de la literatura. Los lectores no debemos olvidarlo.

Referencias bibliográficas

- Cervantes 1998: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por F. Rico, Barcelona: Crítica.
- Foulché-Delbosc 1900: R. Foulché-Delbosc, Remarques sur *Lazarille de Tormes*: *Revue Hispanique*, VII, 88-89.
- Masuccio 1957: Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, ed. de G. Petrocchi, Firenze: Sansoni.
- Navarro Durán 2003: R. Navarro Durán, "*Lazarillo de Tormes*" y las lecturas de Alfonso de Valdés, Cuenca: Excma. Diputación Provincial de Cuenca.
- 2004: -----, *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"*, Madrid: Gredos, 2ª ed. con un apéndice.

----- 2010: R. -----, *La verdad sobre el caso del "Lazarillo de Tormes"*, Estella: Cénlit.

Rodríguez Adrados 1976: F. Rodríguez Adrados, *La Vida de Esopo y La vida de Lazarillo de Tormes: Revista de Filología Española*, LVIII, 35-45.

Valdés 1992: Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, ed. de R. Navarro Durán, Madrid: Cátedra.

----- 2004: -----, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, en *Novela picaresca*, I, ed. de R. Navarro Durán, Madrid: Biblioteca Castro.

Vida de Esopo 1978: traducción y edición de P. Bádenas de la Peña, Madrid: Gredos.

Vie de Lazarille de Tormès 1886: traduction nouvelle et préface de A. Morel-Fatio, Paris.

Rosa Navarro Durán

THE FICTIONAL MATTER OF LAZARILLO DE TORMES

Summary

In the histories of the Literature the experts classify the works according to its literary gender, and sometimes readers forget that writers do not bear in mind these divisions. This essay demonstrates that an Erasmist satire, *La vida de Lazarillo de Tormes*, has the influence of two Italian novels of *Il Novellino* de Masuccio; and afterwards it shows the print of that masterpiece in *Don Quijote de la Mancha*. The subject is to prove that the different gender does not matter for the influence of the literary work in another ones.

Key words: literary gender, imitation, Italian and Spanish novel in the XVI century

Примљен децембра 2010.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.

Јасна Стојановић
Филолошки факултет, Београд (Србија)

СЕРВАНТЕСОВА ФОРМУЛА ПИКАРЕСКЕ

Мигел де Сервантес је био у сталном стваралачком дијалогу са књижевним формама свога времена. У тој размени посебно место заузимају пикарски роман и пикарски жанр, изузетно инспиративне појаве чија се популарност у Шпанији везује за крај XVI и почетак XVII века, управо за време када је Сервантес био на стваралачком врхунцу. Његов однос према пикарески веома заокупља књижевне историчаре, у светлу претпоставке да је романописац имао оригинално виђење овог жанра, не баш подударно са оним које је књижевна историја касније прогласила парадигматичним.

Кључне речи: Сервантес, пикарски роман, пикарски жанр, шпанска књижевност барока, *Дон Кихоти*, *Узорне новеле, комедије и међуигре*

Сервантес и пикареска су две изузетно упечатљиве појаве шпанске књижевности Златног доба. Обе имају широку пројекцију, како на временској, тако и на географској скали, и недвосмислено уважавање као аутентични доприноси шпанског духа светској књижевности. Сервантесово стваралаштво и пикарски роман могу се у доброј мери посматрати као савремени феномени, будући да најзначајнији примерак ове подврсте излази из штампе 1599, то јест 1604. (*Гусман из Алфараџеа* Матеа Алемана, I и II књига¹), управо док Сервантес ради на првом делу *Дон Кихота* (1605) и другим текстовима. Штавише, неки шпански књижевни историчари убедљиво тврде да је Сервантес имао намеру да парира Алеману властитом верзијом пикареске, онда када су, у формативном периоду подврсте, различити приступи били легитимни и могући. То што се историја постарала да управо Алеманова поетика, а не Сервантесова, постане канон, друго је питање које превазилази оквире овог истраживања (Аваље-Арсе 1990: 600).²

1 Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*.

2 Од шпанских пикарских романа на српски су преведени *Лазарчић са Тормеса* (Београд, Лапис, 1995, превод Јасна Стојановић) и Кеведов *Живојотис испитолова по имену Дон Паблос* (Београд, СКЗ, 2003, превод Радивоје Константиновић), и у другој верзији, насловљеној *Жиџије вргаламе по имену Дон Паблос* (Београд, Рад, 2004, превод Александра Манчић).

Иако се утемељивачем пикарског романа у Шпанији сматра *Лазарчић /Ласариљо/ са Тормеса (Lazarillo de Tormes, 1554)*³, подврста ће коначан облик доживети тек пола века касније, са поменутиим *Гусманом*, а током првих педесет година XVII века биће објављено двадесетак оваквих романа⁴. Мада проучаваоци нису увек сагласни при дефинисању пикарског романа и његових карактеристика, услед варијација, па чак и преображаја које је претрпео од аутора до аутора, ипак су усвојена одређена тематско-структурна обележја, заједничка огромној већини наслова. Те црте су најизразитије у делу усвојеном као образац, творевини шпанске Противреформације, *Гусману из Алфарахеа*⁵. Та обележја су следећа: 1) протагониста пикарског романа је **пикар** или **пикаро** (према шпанском *pícaro*⁶) - пробисвет са дна друштвене лествице, који од најранијег детињства бива бачен у свет, да се у њему сам сналази; он је антијунак, сушта супротност јунацима идеалистичке фикције (вitezовима, пастирима, дворанима...); нечасног је порекла, а тај вид у контексту шпанске књижевности, као и шпанског друштва барока, има посебну тежину. То је значило бити дете родитеља „нечисте крви“ (преобраћених Јевреја или Мавара), оних што се баве нечасним пословима (подвођење, врачање, крађа, варање...), или бити плод ванбрачне везе, а често све то заједно; 2) пикар приповеда о свом животу кроз (псеудо)аутобиографско казивање и употребу првог лица; приповеда из једне перспективе, служећи се реалистичким изразом (тај вид реализма Бланко Агинага назива „догматским“ / *realismo dogmático*; Бланко Агинага 1957: 313/); 3) његов живот обележава стално лутање у потрази за послом, прехраном и начином да преживи; смишља лоповлуке и преваре и служи разним господарима, што је ауторима прилика да изнесу критику (или сатиру) класа, професија или институција шпанског друштва; такође је из-

3 Дуго је сматрано анонимним, до истраживања Росе Наваро Дуран (вид. њен рад у овом броју) која га приписује Алфонсу де Валдесу, ренесансном прозном писцу и еразмисти.

4 Додуше, списак незнатно варира од истраживача до истраживача.

5 Веома користан преглед модерних ставова о пикарском роману дао је Хуан Антонио Гаридо у књизи *El género picaresco en la crítica literaria* (2008).

6 Занимљиву дефиницију пикара даје Бланко Агинага. Он „/.../није војник, није професионални лопов, није просјак, није слуга. Пикар је све то, али је, заправо, човек без икаквог занимања, неко коме је страна било шта што се подводи под појам ‘социјалне’ норме. Он нема осећај ‘части’ ниједне професије, па чак ни лоповске, а самим тим ни част уопште. Његова чувена ‘слобода’ је искључиво негативна.“ (“/.../ no es soldado, no es ladrón profesional, no es mendigo, no es criado. El pícaro hace de todo esto pero es, en verdad, un hombre sin profesión alguna, un verdadero extraño a todo lo que sea norma ‘social’. De ahí que no tenga el sentido del ‘honor’, inherente a cualquier profesión -incluso la de ladrón-, ni, por lo tanto, sentido del honor en sí. Su famosa ‘libertad’ es puramente negativa.” (Blanco Aguinaga 1957: 314-315)

ражена тежња протагонисте ка друштвеном успону; 4) пикарски роман је углавном организован као обраћање неименованој особи, којој пикар нуди ретроспективно приповедање својих догодовштина, нижући их по епизодама (поглављима), логичним редоследом, а у неким случајевима прекидајући нарацију дигресијама (моралним придикама, новелама, анегдотама и сл.); 5) очит је одређени идеолошки садржај и постојање тезе (свет је зао по дефиницији, јер је обележен прародитељским грехом); 6) преовлађујући тон су песимизам и снажно огорчење; 7) тематски, роман је затворен услед сужавајућег пикаревог погледа на све што се описује, али је формално отворен, јер се претпоставља да он пише док је још у животу.⁷

1. Сервантес и пикарски роман

Сервантес је био изузетан познавалац књижевне традиције свога доба, као и оне која му је непосредно претходила. Према истраживањима Едварда Рајлија, он је асимиловао не само античке поетике, текстове италијанских и шпанских теоретичара ренесансе, већ и срж учене и народне књижевности своје земље. Дубоко је промишљао литерарне форме друге половине XVI и почетка XVII века, надањивао се њима и стваралачки их користио при обликовању властитих дела. Био је смео у експериментисању, тако да већина његових остварења нису чистог облика, већ комбинације жанрова, врста и подврста. Као еклатантне примере довољно је навести *Дон Кихота* или *Узорне новеле*, где је исказао своје дистанцирање од конвенционалних литерарних образаца, а уједно и њихово превазилажење.

Да је велики писац имао јасну свест о настајању новог начина фабулирања, сведочи двадесет и друга глава првог дела *Дон Кихота*, где осуђеник на галије Хинес де Пасамонте и Дон Кихот воде овакав разговор:

„/.../ знајте да сам ја Хинес из Пасамонта, чији су живот ове шаке исписале.

- Истину говори – рече заповедник – сам је написао своју повест, и то како се само пожелети може, а књигу је оставио у затвору, као залог за две стотине реала.

- И намеравам да је узмем – рече Хинес – па макар коштала и две стотине дуката.

- Тако је добра? – рече Дон Кихоте.

⁷ Није без значаја за нашу тему што угледни књижевни историчари Фернандо Ласаро Каретер и Антонио Реј држе да је управо пикарски - први модерни роман светске књижевности (J. A. Garrido 2008: 227).

- Тако је добра – одговори Хинес – да ће ова година бити лоша за *Ласариља са Тормеса* и све оне који су књиге од те врсте написали и тек ће их написати. Умем да вам кажем тек толико да у њој пише само истина, и да је та истина тако лепа и забавна, да нема те лажи која би јој била равна.

- А како се књига зове? – упита Дон Кихоте.

- *Животи Хинеса из Пасамонтиа* – одговори он.

- И готова је? – упита Дон Кихоте.

- Како може да буде готова – одврати овај, кад мој живот још није готов? Оно што је написано, јесте од мог рођења, па све док ме ово сад нису опет бацили на галије.“(Сервантес 2005: I, 194-195)⁸.

Овде Сервантес јасно указује на поетичке претпоставке пикарског романа, спомињући „*Ласариља са Тормеса*“ (зачетника) „и све друге /књиге/ те врсте“ (модерном терминологијом рекли бисмо подврсте) „које су написане или ће бити написане“. Уједно га непогрешиво смешта у реалистички ток, казавши да у њему „пише само истина“ и да „нема те лажи која би /му/ била равна“ (тј. приповести идеалистичког казивања). И навођење наслова јасно упућује на садржину пикарског романа - биографију коју аутор пише сам, и то од рођења па до момента приповедања („**Оно што је написано, јесте од мог рођења, па све док ме ово сад нису опет бацили на галије**“ и на њену отворену структуру: „**Како може да буде готова /.../ кад мој живот још није готов?**“

На другом месту у *Дон Кихоту* Сервантес конфронтира пикарску и витешку литературу тако што ова два жанра, по свему неспојива (витешки је идеалистички, јуначки /romance/, а пикарски реалистички и антијуначки), „јасно ставља раме уз раме /.../, представљући их као две исте професије које подразумевају луталаштво у потрази за авантурама“⁹ (Рајли 2001: 211), при чиме пи-

8 “- /.../ sepa que yo soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares.

- Dice verdad, dijo el comisario: que él mesmo ha escrito su historia, que no hay más, y deja empeñado el libro en la cárcel, en doscientos reales.

- Y le pienso quitar, dijo Ginés, si quedara en doscientos ducados.

- ¿Tan bueno es? dijo Don Quijote.

- Es tan bueno, respondió Ginés, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no pueden haber mentiras que se le igualen.

- Y ¿cómo se intitula el libro? preguntó Don Quijote.

- *La vida de Ginés de Pasamonte*, respondió el mismo.

- ¿Y está acabado? preguntó Don Quijote.

- ¿Cómo puede estar acabado, respondió él, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras.” (Cervantes 1998: I, 242-243).

9 “Se equiparan aquí de forma clara la carrera caballeresca y la picaresca, descritas como una sola profesión que implica el viaje en busca de aventuras”.

карско, у ствари, служи за унижавање и пародирање витешког. Наиме, у трећој глави, крчмар Хуан Паломеке казује Дон Кихоту свој животопис. Иронично се поредећи са самозваним витезом, он се тобоже дичи својим подвизима који, заправо, нису ништа друго до лупешки преступи:

„/.../ и да се он исто тако, у младости, препуштао том часном позвању, и лутао по разним странама света, у потрази за пустоловинама, и да није заобишао ни Сушила у Малаги, као ни Царинарницу Ријаран, Самостане у Севиљи, Тржницу у Сеговији, Маслињак у Валенсији, Смучалиште у Гранади, Обалу у Санлукару, Коњица у Кордоби и Крчмарију у Толеду, и друга разна једнако сумњива места, где је опробао лакоћу ногу, вештину прстију, починио многе кривде, завео многе удовице, свукао мрак понекој и преварио гдекоје сироче и, коначно, створио себи име пред свим судовима што их има, безмало по целој Шпанији“¹⁰ (Сервантес 2005: I, 45).

Није новина да је *Дон Кихот* књига о књизи, то јест да је у њему присутна дотад невиђена тематизација литературе. На многим странацама сучељавају се гледишта о питањима списатељског заната – о односу поезије и историје, идеалистичке и реалистичке литературе, вредности и оправданости нове комедије, легитимности фиктивног наспрам дидактичког, итд. Ове теме нису присутне само као расправа на декларативној равни, већ се налазе у сржи поетског дизајна *Дон Кихота*, и то у спајању, преклапању и стапању разних светова маште, тако да роман, речима Мартинес Бонатија, „наликује на колаж најразличитијих области имагинације традиционалне књижевности: пасторални свет здружује се с пикарским; витешки - јуначко-фантастични са светом комедије; свет еротске дворско-сеоске интриге са ходочашћима и бродоломима византијског типа, ако не са војничком аутобиографијом и маварском романсом. Не само да имамо јукстапонирање разнородних светова, већ и контаминацију једних другима“¹¹ (Мартинес Бонати 1995: 97-98).

Један од тих стваралачких универзума за којим Сервантес стално посеже је пикареска. При испитивању њених трагова досад су највећу пажњу привлачиле новеле (*Novelas ejemplares*, 1613, мада

10 “/.../había ejercitado la ligereza de sus pies y sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos, y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España” (Cervantes 1998: I, 55-56).

11 “/.../ la obra /.../ parece un collage de las diversas regiones de la imaginación literaria tradicional. El mundo pastoril se junta al picaresco; el heroico-fantástico de los caballeros, al de la comedia; el de la intriga erótica cortesano-aldeana, si no al de las peregrinaciones y naufragios bizantinos, al menos al de la autobiografía militar y el romance morisco. No sólo hay yuxtaposición de los mundos heterogéneos, sino contaminación de uno por otro.”

су неке настале много раније). И овде долази до изражаја доследна ауторова склоност ка испробавању разних начина поетског казивања, ка њиховом мешању и преобликовању, тако да је ових дванаест целина „у непрекидном дијалогу са обележјима италијанске новеле, пасторалног, византијског и пикарског романа.“¹² (Нимајер, Мајер-Минеман 2008: 242). Пикарско је тек у траговима присутно у *Циџанчици*, *Лиценцијату Сџакленку* и *Љубоморном Еспиремадурицу*, али зато јесте у далеко већој мери у *Славној судојери*, *Ринконетшеу* и *Коршадиљу*, те *Браку на превару* и *Разговору њаса*¹³.

Славна (или „уљедна“) *судојера* говори о два друга, племића, који испољавају склоност ка пикарском начину живота и зато напуштају родитељски дом. То у њиховом случају није судбина одређена пореклом, већ слободан избор, што је врло важан елемент сервантесовске идеологије. У друмској крчми „Код Севиљанца“ један од њих се заљубљује у лепу и (супротно амбијенту у коме живи) честиту судоперу Констанцу, за коју ће се испоставити да је властелинка, тако да на крају неће бити препреке за њихов брак. Сервантес овде комбинује љубавну (тзв. италијанску) новелу са пикарском, прекрајајући поставке Алеманове поетике на више начина: уместо једног пикара, обично усамљеног и огорченог, постоје двојица, приде добрих пријатеља и бонвивана. Они не потичу са дна друштва нити имају нечасне родитеље (бар не драстично); њихова садашњост, као ни будућност, нису предодређене пореклом нити опсесијом да постану ‘неко и нешто’; нису обешечаји и нису стално гладни, а части и поштења имају на претек. Укратко, они су „племенити пикари“ или „пикарски племићи“ (*caballeros pícaros*), што је, без сумње „аномалија у пикарском канону“ (Аваље-Арсе 1990: 593). Такође, новела је написана у трећем лицу. Антонио Реј је мишљења да је овде реч о „Сервантесовом покушају да новелистички истражи не толико живот пикара колико његову невероватну привлачност наспрам младих племића као што су Каријасо и Авендањо“¹⁴, као и да управо ови ликови нуде кључ пишевог поимања пикареске, а то је слобода живота на друштвеној маргини (Реј Асас 2003: 451-452).

12 “/.../ en diálogo constante con las características de la *novella* italiana, la novela pastoril, la novela bizantina y la novela picaresca.”

13 *La gitanilla, El licenciado Vidriera, El celoso extremeño, La ilustre fregona, Rinconete y Cortadillo, El casamiento engañoso y Coloquio de los perros.*

14 “Se trata de un ensayo cervantino que analiza novelescamente no la vida de los pícaros, sino la atracción extraordinaria que dicha vida ejercía sobre los nobles jóvenes, como Carriazo y Avendaño.”

Ринконеће и *Кортадиљо* се сматра једном од уметнички највреднијих новела. Настала је пре 1605. и у њој пратимо кратко пикареско искуство дечака по имену Ринкон и Кортадо (деминутив Кортадиљо, без сумње, подсећа на „Ласариљо“) у Севиљи, „највећем, најмногољуднијем и најмангупскијем граду у Шпанији Златног доба“¹⁵ (Реј Асас 1998: 33-34). Ови млади обешечасти, спремни да се упусте у изазове лоповског живота, одлазе од куће и својевољно се отискују у авантуру. Приповедање се (поново) одвија у трећем лицу, и то кроз више призора у којима Сервантес приказује ликове из севиљског подземља, њихов говор, понашање и поглед на свет. Он даје праву галерију лупежа карактеристичних имена (Маниферио - Гвозденоруки, Ганансиоса - Она која лако /и радо/ зарађује, Лобиљо - Вучић, Ренегато - Ренегат, Сијентопиес - Стоноги, итд.). Сви они су у служби старешине Мониподија, који дели радне задатке, убира зараду и расподељује је. Сервантес сав тај живописни свет приказује с хумором и особеном иронијом. Криминалци, батишаши, лопови и јавне жене изражавају се церемонијално, опонашајући говор fine господе и ословљавајући се међусобно са *Vuesa Merced* (Милостиви, Ваша милости), *señor caballero* (племенити господине) или *señor hidalgo* (господине идалго), што изазива комични раскорак између њиховог стварног положаја и тобоже отменог говора. О свом послу говоре као о било ком другом занимању, надајући се да ће их Бог наградити за труд који око њега полажу. Дечаци бивају упућени и у пикарески жаргон, што је нека врста улазнице у тај затворени свет (Сервантес се радо служи жаргоном да обогати свој израз и учини га аутентичнијим; изгледа да га је познавао из прве руке). За разлику од Алемановог романа, прожетог суморним тоновима, ова новела одише ведрином и неодољивом комиком, коју Самора Висенте приписује ауторској урођеној толеранцији, констатујући да, парадоксално, имамо „новелу о пикарима, али која је страшно далеко од традиционалног пикареског романа.“¹⁶ (Самора Висенте 1962: 18). Једнако Каријасу и Авендању, ни Ринкон ни Кортадо нису срамотног порекла нити их мука тера да приступе пикареском братству (Ринконов отац је продавац була, а Кортадов кројач /*cortar* - сећи, кројити/). Очито, писац није желео своје јунаке да оптерети бешчашћем од колевке, те и овде отпада детерминизам порекла (Аваље-Арсе 1990: 593). И

15 “Sevilla era, en efecto, la ciudad más grande, populosa y apicarada de España, donde la vida holgazana y libre encontraba su espacio idóneo en el Siglo de Oro.”

16 “Con el inmenso cariño y la delicada ternura sobria de su autor, asistimos a una novela de pícaros, que se encuentra a enorme lejanía de la novela tradicional picaresca.”

Ринкона и Кортада везује пријатељство, опет је ту дијалог, односно комуникација као коректив у једностраном посматрању који, неизбежно, има усамљени појединац. Боравећи у Севиљи, збуњени децаци врло брзо спознају да ни лоповлук није слободна активност, већ да се њиме могу бавити само ако приступе Мониподијевој мафијашкој дружини, па се новела убрзо завршава њиховим одласком и одустајањем од таквог начина живота. Уосталом, пошто они кроз све пролазе заједно, Сервантес вели како Ринконете „у себи одлучи да саветује свог друга да не истрају дуго у том изгубљеном, злом, немирном, безобзирном и разуданом животу“ (Сервантес 1981: 152), а Аваље-Арсе умесно примећује да је, „кључна и незамењива реч у Сервантесовом поимању пикареске *пријатељство*“¹⁷ (Аваље-Арсе 1998: 594).

Сервантесов однос према пикареском роману најбоље се уочава у новели *Разговор њаса*, последњој у збирци, „бриљантном и најмодернијем“ Сервантесовом експерименту на пољу наративне технике. Ова приповедна целина смештена је у оквир претходне новеле, која је заправо уводи (*Брак на љевару*). Њен протагониста, потпоручник Кампусано, лечи се у ваљадолидској болници од сифилиса, а једне ноћи присуствује чудовишној појави - разговору два болничка пса, изненада обдарена говором. Он решава да разговор запише и да га преда пријатељу који га касније чита (заједно са нама).

У новели је формално заступљена аутобиографска форма, с тим да се то *ја* не подудара са пишчевим гласом (као у пикареском роману), будући да је његов аутор болесни Кампусано. Прво лице припада псу Берганси, који приповеда о свом животу, али Сервантес му је (поново) дао саговорника, другог пса, Сципиона, као неопходног коректора једностраног виђења ствари. Ако овоме додамо и пријатеља коме је Кампусано предао рукопис да га прочита - уместо једне искључиве тачке гледишта, имамо их четири. И то доказује несвакидашњу модерност Сервантесове наративне технике.

Берганса говори о свом животу од детињства до момента у коме приповеда. Нарација се одвија линеарно, уз подсећање на службовања код разних господара, са акцентом на типичној несрећној судбини која га прати од почетка. Његово рођење догодило се „у Севиљи, и то у тамошњој кланици“, али се ништа експлицитно не казује о родитељима. Штавише, Берганса се о њима увек изражава терминима „чини ми се“, „мислим“, „мора да су били“ (*parecete, imaginara, debieron de ser*), како би „избегао у потпуности детерминизам наслеђа, како би лик имао највећу могућу слободу деловања

17 “La palabra clave, e insustituible, en el concepto cervantino de picaresca, es *amistad*.”

/.../, што подразумева да и новелиста /.../ располаже једнаком аутономијом у приповедању, без икаквог ограничења¹⁸ (Реј Асас, Севиља Аројо 1995: 85). Ово је, истичу сервантисти, велика иновација у односу на дуге приповести онога доба, где је било уобичајено упознати читаоце са предисторијом јунака: „Наспрам витешког и пикарског романа, наспрам догматске извесности и технике дефинисања предодређености, овде имамо два /.../ сасвим сервантесовска почетка /мисли се на *Разговор њаса* и на *Дон Кихота*, прим. ауш./, који омогућавају потпуну отвореност ка непредвидљивој стварности што настаје у роману (новели), где се ликови обликују обликујући своје околности, и док и оне, истовремено, обликују њих“¹⁹ (Бланко Агинага 1957: 329). Ова техничка иновација подразумева да личности Сципиона и Бергансе не буду унапред дефинисане, већ да се помаљају и разрастају управо пред нама.

Сципион и Берганса се ословљавају са „Берганса, пријатељу“ (*Berganza, amigo*) и „Сципионе, брате“ (*Scipión, hermano*), што неодољиво подсећа на Дон Кихотову и Санчову блискост. Њихово непрекидно разговарање је још једна особено сервантесовска црта, јер класични пикар никада не улази у истински дијалог. Он никоме не верује; ушанчен у својој самотничкој озлојеђености, одатле негативно суди о људима. Сервантесови пикари сушта су супротност и отуда дијалог као *conditio sine qua non* сваке његове творевине. „Сципионова функција у односу на Бергансину причу и проповеди /.../ јесте да критикује апсолутни реализам и генерализовање: Сципион исправља, модулира, зауставља, усклађује и не једном сумња у ‘истину’ свог пријатеља /.../. Захваљујући /.../ томе што Сервантесов пикар није сам (његова аутобиографија упућена је другом протагонисти посредством живог разговора), читалац, уместо да се суочава са затвореном, равном стварношћу коју треба или да прихвати или да одбаци, добија филтрирану реалност, /.../ двојну реалност која тера на размишљање, па чак и подозревање.“²⁰ (Бланко Агинага 1957: 331)

18 „Y es que se trata de evitar por completo el determinismo de la herencia, para que el personaje tenga la máxima libertad de acción /.../, lo cual implica que el novelista, a su vez, goza de la misma autonomía para desarrollar su narración sin ataduras previas.”

19 “Frente a la novela de caballerías y frente a la novela picaresca, frente a la seguridad dogmática y la técnica de definición de lo predestinado, he aquí dos principios de novelas que, veremos, son esenciales a la manera cervantina porque, desde ellos, se abren todos los portillos a la realidad imprevista que se crea en la novela, donde los personajes se van haciendo y haciendo su circunstancia mientras ésta, a su vez, los hace a ellos.”

20 “La función de Cipión frente a la historia y sermones de Berganza /.../ es la del crítico del realismo absoluto y las generalizaciones: Cipión corrige, modula, detiene, armoniza y, más de una vez, pone en duda la ‘verdad’ de su amigo /.../. Gracias /.../ a que este pícaro de Cervantes

Занимљивост ове новеле такође чини избор паса уместо про-тагониста људског обличја. Опет одступање од обрасца, опет својеврсна иронија којом Сервантес исмева, претпоставља се, Гусмана, тј. Алемана. Овде један пас претендује да проповеда и зна апсолутно све, управо као протагониста-наратор-јунак пикарског романа (Бланко Агинага 1957: 333). Поново имамо пародирање једностраног приповедања.

Тему *Разговора* чини Бергансино присећање на згоде и незгоде које је доживео приликом службовања различитим господарима (ово јесте типични мотив пикарског романа, јер пикар је *mozo de muchos amos*). Очити су утицаји менипске сатире и лукијановског дијалога у сатиричном сликању разних слојева шпанског друштва и његових припадника (месар, пастири, трговац, жандар, добошар, Мавар, Цигани, глумац). Сервантес је иначе био склонији иронији, тако да се овде, изузетно, препустио сатиричној ноти, указујући се као луцидан посматрач и критичар шпанског друштва XVII века.

На крају, овде је реч о једном „отвореном, флексибилном и широком поимању стварности, потпуно опречном нетолерантној, догматској и схоластичкој оптици *Гусмана из Алфарахеа /.../*, романа на који *Разговор паса* одапиње своје стреле.“²¹ (Реј Асас, Севиља Аројо 1995: 85).

Осмишљена као оглед о недостацима поетике пикарских романа, ова новела управо користи њене носеће елементе да би их преокренула у сушту супротност.

2. *Сервантес и пикарски жанр*

Ако говоримо о пикарески у ширем смислу, њених трагова има посвуда код Сервантеса. У пикарски жанр сврставамо дела из разних родова, врста и подврста шпанске књижевности у којима се јављају пикарски ликови и амбијенти, али лишени уског оквира романескне форме и њених ограничења. Пикарско се може срести и у поезији и драми, и то кроз **ликове** из најнижих слојева друштва или из подземља (*el hampa, la germanía*), како мушког, тако и женског рода (*pícaros, rufianes, jaques, bravos, hampones, daifas*); кроз **теме и мотиве** као што су беспосличарење, скиталаштво, службо-

no está solo (porque su autobiografía va dirigida, en diálogo vivo, a otro protagonista), el lector, en vez de enfrentarse a una realidad cerrada y plana que debe rechazar o aceptar, recibe una realidad filtrada, /.../ una realidad dual sobre la cual es posible meditar y hasta vacilar.”

21 “/.../ una percepción abierta, flexible y amplia de la realidad, completamente contraria a la óptica intolerante, dogmática y escolástica del *Guzmán de Alfarache /.../*, novela contra la que dispara sus dardos el *Coloquio de los perros*.”

вање разним господарима, преваре, лоповлуци и разбојништва; кроз „шатровачки“ начин споразумевања, зван *germanía*; кроз реалистички тон, често прожет костумбристичком нијансом.

Чини се очигледним да је Мигела де Сервантеса далеко више од романа о лупежима привлачио пикарски свет. Својом различитошћу од уобичајеног и одступањем од друштвених норми, оличавао је слободу и другачији поглед на живот. Сервантес је имао и биографске разлоге да саосећа са аутсајдерима (и сам је био обогањени војник кога живот није мазио) и свим тим шареноликим припадницима барокне декадентне Шпаније које је имао прилике да среће у годинама проведеним у заточеништву у Алжиру, током андалузијских потуцања по селима и друмовима шпанског југа, или приликом боравака у затвору, управо у Севиљи (тамо је био 1597-8).

У Сервантесовим шаљивим једночинкама - међуиграма, читалац ће наићи на проститутке и макрое, преваранте и лопуже који говоре изворним пикарским жаргоном (*Сводник удовац*), на подводачице (*Љубоморни сћарац*), подвалације (*Позорница чудеса*, *Лажни Баскијац*, *Пећина у Саламанки*), одрпане војнике (*Брижна сћража*)²², довитљиве студенте и слободне жене. Писац упечатљиво приказује њихово комично батргање у несавршености свакодневице, безуспешне покушаје да нађу излаз из сукоба који се никада не разрешавају. У том живом, несумњиво костумбристички обојеном исечку из живота шпанских народних слојева, има суза, пошалица, музике, повремено карикатуре, али и мудрог сервантесовског осмеха праштања, благонаклоног наспрам свих смртника и њихових мана, па и пикара.

У „комедији“²³ *Добросрећни манђуи*²⁴ Сервантес слика младог пикара који води буран живот састављен од уличних чарки, ситних престапа и мангуплука и који у одређеном моменту решава да се закалуђери и остатак живота проведе као покајник. То је веома занимљив јунак кога аутор (поново) представља благонаклоно: Луго је увек добре воље и оран за обешењаштва, али великодушан кад треба да прискочи сабраћи из мангупске феле; неустрашив је, одлучан и омиљен и од братије и од жена; чак га и затворски помоћници поштују и не усуђују се да га ухапсе, иако имају налог за то. Сервантес радњу првог чина смешта у Севиљу (наравно!) и с

22 *El rufián viudo, El viejo celoso, El retablo de las maravillas, El vizcaíno fingido, La cueva de Salamanca, La guarda cuidadosa.*

23 *Комедијама* су у шпанском бароку називана сва драмска дела у три чина, без озбира на садржину.

24 *El rufián dichoso.*

уживањем описује Лугове лупешке активности, живот његове дружине, места где су се састајали (*la barbacana, las Gradadas, el Alamillo*), песме које су певали, жаргон који су користили (*sor je señor, ninfa* је јавна жена, *padre* је управник куплераја /макро/, итд.), успевши да прикаже „један од најреалистичкијих и најживотнијих описа пикарске средине не само у Сервантесовом делу, већ у читавој шпанској књижевности XVII века“ (Павловић-Самуровић 2002: 58).

Или *Pedro de Urdemalas*: то је такође „комедија“ у којој се јавља лик Педра „Сплеткароша“, пониклог из фолклора, али преобликованог у протејског јунака, са примесама пикарског. Његове догледовштине изнете су у првом чину (Сервантес 1998с: стихови 600-767). Он је сироче (*hijo de la piedra*) - и одмах уочавамо разлику у односу на истинске пикаре, обележене родитељском срамотом -; одрастао је у црквеном сиротишту; бави се разним пословима (мали на броду, носач, слуга, продавац ракије и наполитанки, мазгар...) и служи разним господарима (криминалцу, војнику, слепцу), а вичан је смишљању превара и мангуплука. Он није пикар из уверења и успева необичном виспреношћу да превазиђе суморну судбину пикара Гусмановог типа. Заправо, врло сервантесовски - не обликује судбина Педра, већ Педро њу. Он се придружује циганској дружини (још једна маргинална група коју је Сервантес овековечио и у новели *Циџанчица*) и, после разних перипетија, решава да постане глумац како би на сцени био оно што не може у стварности.

Суштина Сервантесовог погледа на пикареску огледа се у дистанцирању од њених канонских обележја: иако га привлачи као књижевна грађа, тема и амбијент, истовремено га и одбија, и то на двојак начин. Прво својом романескном формом - затвореном композицијом уоквиреном искључивим аутобиографским казивањем које не допушта релативизацију приповеданог, а затим и садржином - зацртаном пикаревом судбином, као и свођењем безброј изазова које живот нуди на један став, једно осећање: разочарење.

Иако се у одређеној фази свог стваралаштва Сервантес окушао у писању пикарске прозе, чинио је то на материјалу кратке форме - новеле, отворено сугеришући своје виђење жанра. Баш то виђење данас проучаваоци сматрају „најлуциднијим књижевним одговором пикарском роману у скоро четири века“²⁵ (Нимајер, Мајер-Минеман 2008: 223).

Сервантес је дубоко веровао да је свако ковач своје среће и да се човек рађа слободан од било каквих условљености, а то је и за-

25 “/.../ la respuesta literaria más lúcida a la novela picaresca que ha habido a lo largo de ya casi cuatro siglos.”

ступао на страницама својих дела, на примеру толиких сјајних креација људских типова. Формула целокупног његовог стваралаштва дијаметрално је опречна ускогрудој поетици пикарског романа: то је поетика богатства и разноврсности, поетика дијалога, усклађивања разлика и креативног прожимања, невероватна, другачија, запањујуће модерна, јединствена и непоновљива - поетика слободе (Реј Акас, Севиља Аројо 1995: 39-40).

Литература

Аваље-Арце 1990: J. B. Avallé-Arce, Cervantes entre pícaros. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, 2, Número Monográfico Dedicado a Cervantes, pp. 591-603.

Бланко Агинага 1957: C. Blanco Aguinaga, Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 11, 3/4 (Jul. - Dec.), pp. 313-342.

Гаридо Ардила 2008: J. A. Garrido Ardila, *El género picaresco en la crítica literaria*. Madrid, Biblioteca nueva.

Мартинес-Бонати 1995: F. Martínez-Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Мајер-Минеман 2008: K. Meyer-Minnemann, "1 género de la novela picaresca. In Meyer-Minnemann, K, Schlickers, S, (eds.), *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*. Madrid, Frankfurt, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, pp. 13-40.

Нимајер, Мајер-Минеман 2008: K. Niemeyer, K. Meyer-Minnemann, Cervantes y la picaresca. In *idem*, pp. 223-262.

Павловић-Самуровић 2002: Lj. Pavlović-Samurović, *Knjiga o Servantesu*. Beograd, Naučna.

Реј Акас 1983: A. Rey Hazas, Género y estructura de 'El coloquio de los perros' o como se hace una novela. In Bustos Tovar, José Jesús (coord.), *Lenguaje, ideología y organización en las Novelas ejemplares*. Madrid, Universidad Complutense, pp. 119-144.

Реј Акас 1995: A. Rey Hazas, Novelas ejemplares. In VV .AA , Cervantes. Alcalá de Henares, CEC.

Реј Акас, Севиља Аројо 1995: A. Rey Hazas, F. Sevilla Arroyo, Cervantes. *Vida y literatura*. Madrid, Alianza.

Реј Акас 2003: A. Rey Hazas, *Deslindes de la novela picaresca*. Málaga, Universidad.

Рајли 2001: E. Riley, *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona, Crítica.

Сервантес 1982a: M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*. I. Ed. Harry Sieber. Madrid, Cátedra.

- Сервантес 1982b: M. de Cervantes, *Novelas ejemplares. II*. Ed. J. B. Avalu-Arce. Madrid, Castalia.
- Сервантес 1998a: M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona, Crítica, Instituto Cervantes, 2 vols.
- Сервантес 1998b: M. de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso. Obra completa*, 14. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza.
- Сервантес 1998c: M. de Cervantes, *Pedro de Urdemalas. Obra completa*, 16. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza.
- Сервантес 1981: M. de Servantes, *Uzorne novele*. Preveli Haim Alkalaj i Duško Vrtunski. Novi Sad, Matica srpska.
- Сервантес 2005: M. de Servantes, *Maštoglavi idalgo Don Kihote od Manče*. Prevela sa španskog Aleksandra Mančić. Beograd, Rad, 2 vols.
- Севиља Аројо 2001: F. Sevilla Arroyo (dir.), *La novela picaresca española*. Castalia, Madrid.
- Самора Висенте 1962: A. Zamora Vicente, *Qué es la novela picaresca*. Buenos Aires, Columba.
- Ферерас 1990: J.I. Ferreras, *La novela en España*. Madrid, Biblioteca del Laberinto, vol. II.

Jasna Stojanović

LA FÓRMULA CERVANTINA DE LA PICAESCA

Resumen

En constante diálogo con la formas literarias de su tiempo, Miguel de Cervantes establece una relación ambigua con el género picaresco, y, más específicamente, con la novela picaresca. A principios del siglo XVII, en la plenitud de su quehacer literario, Cervantes avanza una fórmula diferente a la del *Guzmán de Alfarache*, fórmula ensayada en *La ilustre fregona*, *Rinconete y Cortadillo* y el *Coloquio de los perros*. No obstante, incluso en otras obras suyas (*Don Quijote*, algunas comedias y entremeses) pueden rastrearse alusiones al género o ambientes, personajes y temas picarescos, lo que, sin lugar a dudas, testimonia la fuerte atracción que el mundo del hampa ejercía sobre el gran novelista.

Palabras clave: Cervantes, novela picaresca, género picaresco, literatura española del barroco, Don Quijote, Novelas ejemplares, comedias y entremeses

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.

Владимир Карановић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац (Србија)

**РЕАЛИЗАМ У ПИКАРСКИМ РОМАНИМА
GUZMÁN DE ALFARACHE МАТЕА АЛЕМАНА И
HISTORIA DE LA VIDA DEL BUSCÓN
ФРАНСИСКА ДЕ КЕВЕДА**

У уводном делу рада аутор разматра појам *реализма* и његову вишезначност, те могуће везе са другим књижевно-теоријским терминима релевантним за тему студије. Реализам није само обликовао бројне теоријске системе важних књижевних школа и читавих периода историје књижевности, већ представља основну константу целокупне књижевности, чије прве теоријске контуре проналазимо у Аристотеловом принципу *подражавања*. Бавећи се проблемом реализма у пикарском роману, а у складу са постојећом критичком литературом посвећеној овом питању, аутор издваја одређене типове реализма (*realismo genético, realismo consciente* или *realismo formal, realismo dogmático o de desengaño*). Иако је у европској, шпанској али и светској књижевној критици устаљено мишљење да пикарски роман представља реалистички ток књижевности, са извесношћу се само може говорити о „реалистичким тенденцијама“ и „елементима реализма“ у пикарском роману. Осим тежње ка истинитости, ка животној веродостојности у оквирима старе формуле *подражавања* природе, аутобиографске форме, приповедања у првом лицу, реалних топонима и географских одредница, веродостојност се овде огледа у тежњи да се човек прикаже онаквим какав заиста јесте, с циљем да се читаоцима укаже на негативне стране људске природе, да би се оне на време детектовале или отклониле. У завршном делу студије аутор закључује да критичари до сада нису инсистирали на проблему граница реализма у пикарском роману, будући да се реализам сматра конститутивним елементом шпанске књижевности. Ако бисмо морали да се одлучимо за само један квалитет који би шпанску књижевност током векова одвојио од осталих националних књижевности, највероватније бисмо морали признати и сложити се да је то **реализам и реалистички књижевни поступак**.

Кључне речи: реализам, *подражавања*, веродостојност, фиктивни светови, Матео Алеман, Франсиско де Кеведо, шпански пикарски роман

1. Увод

„Реализам је један од најнејаснијих појмова с којима се срећемо у књижевној критици, историји и теорији књижевности. Толико се о њему расправљало да изгледа као да сваки човек подразумева под реализмом нешто друго. Тачније, тумачења реализма имају превелики распон, чије су крајње тачке можда ипак следећа два става:

- 1) Према једном, реализам је историјска категорија, која означава књижевни покрет, метод и стил настао средином 19. века;
- 2) Према другом, реализам даје једну битну унутрашњу одлику сваком великом уметничком делу – од грчке антике до данас, а биће тако и убудуће. (...)

У том оквиру реализму се приписују не само карактеристике које су међусобно супротне, него и оне које су диспаратне, тј. без икакве везе међу собом“ (Лукић 1968: 5).

Осим као о књижевном правцу, о реализму се често говори као о вечитој техници или методу, чији је основни циљ да у уметничком остварењу прикаже стварност онаквом каква она јесте. Отуда се за реализам најчешће везује појам подражавања, о коме се говори још у античком периоду.

Реализам није само обликовао бројне теоријске системе важних књижевних школа и читавих периода историје књижевности, већ представља основну константу целокупне књижевности, а чије прве теоријске контуре проналазимо у принципу *подражавања*, који је образложио Аристотел у својој *Поетици*. У том смислу, реализам се може посматрати као један од централних аспеката теорије књижевности (Виљануева 2004: 19). Вероватно највећи проблем с којим се сусрећу стручњаци у овој области, у покушају да дефинишу реализам, потиче од разумевања самог појма и његове вишеструке употребе и значења. Реализам се јавља као период или књижевна школа у модерним светским књижевностима; представља и трајну карактеристику већине националних књижевности; и, на крају, термин реализам односи се на читав теоријски филозофски систем који се бави питањем односа стварности, књижевности, преклапања различитих светова, итд. (Виљануева 2004: 28).

1.1. Реализам и појам *подражавања*

„Читав низ термина поставља, а да се при том никада уистину и не реши, проблем односа текста и стварности, или текста и света: *мимезис* наравно, што је аристотеловски термин који се преводи

„подражавањем’ или „представом’, „вероватноћом’, „фикцијом’, „илузијом’, или чак „лажи’, и наравно, „реализмом’, „референцом’, „описом.’“ (Компањон 2001: 117, 118).

Иако већина стручњака сматра да питање реализма и подражавања стварности потиче од Аристотелове теорије мимезиса, појам реализма разрађен је још у Десетој књизи Платонове *Државе*. По Платону, постоје три нивоа стварности: свет идеалних облика или типова, чије онтолошко постојање се не може доводити у питање; свет појавних облика или феномена, који су само бледи одрази идеалних облика; а трећи ниво заузимају слике или секундарни одрази предмета, где се убраја уметничка делатност и књижевна, које углавном за моделе имају одређене реалне светове, копије идеалног света. Тако је књижевно стваралаштво два нивоа испод исконске природе, а права уметност треба да се одвоји од материјалног света и да се приближи идеалном свету, који се разликује од спектра појавних ствари (Виљануева 2004: 33). Наспрам платоновске строго имитативне концепције уметности, налази се аристотеловски појам *представљања* стварности.

Платонова и Аристотелова концепција поезије (и уметности уопште) као *мимезиса* имале су различиту судбину. Готово у свим раздобљима историје уметности које називамо класицистичким или аполонијским превладавала је аристотеловска концепција *мимезиса*. У тим раздобљима тежило се подражавању објеката и догађаја из емпиријског света. За примере таквог схватања *мимезиса* треба навести ренесансу и реализам. Платонова концепција *мимезиса* није остала само у његовим делима. Она се, међутим, врло често јавља у свом скривеном облику у многим теоријским системима уметности. Чим се спомене чудесно, фантастично у уметности, та концепција се заснива на Платоновом систему, посебно кад је реч о средњевековној или барокној уметности. У овим епохама се најчешће не подражава нека ствар из објективног света, већ сама идеја о тој ствари, или још чешће, долази до стапања предмета и идеје о њему (Милосављевић 2000: 200).

Зденко Лешић (2008: 21, 27) за појам *подражавања* (*мимесис* или *мимеза*) тврди да је „један од централних појмова европске књижевнотеоријске традиције, помоћу којег се од античког доба све до новијих времена објашњавао начин на који књижевност, као и умјетност уопште, гради и преноси своја значења. (...) Мимезис представља подражавање стварности у умјетности, или, другим ријечима, приказивање стварности средствима умјетности.“ У тумачењу књижевности као мимезе значајно место заузима проблем

фикционалне природе света представљеног у једном књижевном делу. Јер, без обзира колико личио на стварност која нас окружује, свет књижевног дела је измишљен, а не стварни свет.

Дарио Виљануева у студији *Teorías del realismo literario* (2004: 43) говори о две врсте реализма. Први тип, *realismo genético*, односи се на принцип кореспонденције спољашњег света и књижевног текста, тј. заснива се на реалности која је постојала пре текста у којем је смештена перцептивна свест аутора. Оваква концепција блиска је натурализму и Золиној теорији одраза стварности у књижевном делу, те се може закључити да смисао реалног представља перцепција и поновно стварање природе са свим њеним особеностима у оквиру једног књижевног дела. Дакле, у процесу уметничког стварања, аутор не посеже за материјалом у својој машти, већ инспирацију налази у стварном животу. Други тип реализма је *realismo consciente* или *realismo formal*, где је степен мимезе знатно мањи, а у оквиру уметничког дела формира се аутономни свет који функционише по сопственим правилима, независним од спољних фактора околине. Дакле, овде је у првом плану елемент креације, стварања, имагинације, а не репродукције, одраза. Док је у првом типу реализма аутор био у много већем степену преносилац информација из спољашњег света, овде постаје активан учесник процеса уметничког стварања и стваралац новог, другачијег, у себи затвореног уметничког света (2004: 70). Исто тако, утисак или реалистички ефекат зависи и од уметничких конвенција које су на снази, од хоризонта очекивања али и од укуса публике (рецепција) и од њихове перспективе представљене стварности (визија света и идеологија).

Компањон (2001: 129, 130) истиче да *мимезис* конвенцију издаје за природу. Будући да представља подражавање стварности које тежи да прикрије објекат који подражава, *мимезис* се традиционално везује за реализам, реализам за роман (могли бисмо додати „пикарски роман“), а роман за индивидуализам. Од ренесансе до краја 19. века, реализам се све више и више поистовећивао са идеалом референцијалне прецизности књижевности Запада. Циљ такве књижевности био је представљање стварности. Кроз промене стила, књижевност која је заснована на концепту подражавања тежила је да што аутентичније предочи стварно искуство појединца, поделе и конфликте које појединца стављају насупрот општем искуству.

1.2. Фикција и реалистичко књижевно дело

Појам *фикционалности* свакако не доводи у питање миметичко тумачење уметности. Он упућује на нешто друго, тј. упозорава нас

да свет који се приказује пред нама док читамо одређено књижевно дело није стварни, реални свет чак ни кад он највише личи на њега, нити кад јасно на њега упућује. То је један од разлога што се о књижевним делима не може доносити суд из перспективе објективне стварности и помоћу историјских чињеница. Дакле, чак и када приказује стварност, књижевно дело ствара сопствени свет на основу закона које прописује сама књижевност, а тек потом на основу сазнања које писцу нуди историја, социологија или психологија. Та сазнања јесу грађа књижевног дела, али не одређују природу његовог света. Појам *фикционалности* подразумева и то да смо ми као читаоци свесни таквог стања и карактера књижевног дела, тј. реч је о постојању „естетичке дистанце“, као свести о томе да је стварност неког дела фикционална, а не реална (Лешић 2008: 29).

Са термином *фикционалности* најчешће се доводи у везу појам *веродостојности* или *истиноликости* (*verosimilitud*), који се још код Аристотела јавља као ефекат који једно дело може произвести код реципијента. *Веродостојност*, дакле, није нешто што би се окарактерисало као стварности верно, нити нешто што произлази из везе стварност/књижевно дело, већ представља једну поетску слику истинитости, која је заснована, пре свега, на семантичком аспекту дела, али и на повезаности дела и читаоца, који омогућава да се дело прочита или прими на одређени начин, у оквирима фиктивне игре и наративног договора. У оквиру теорије фикције посебно место заузимају два проблема: с једне стране, повезаност фикције и наративности, не-референцијалности и не-фикције; с друге стране, концепција могућих светова (Ваљес Калатрава 2008: 132, 133).

Како наводи Гарсија Пејнадо (1998: 138) у пару супротстављених појмова *историја/фикција*, први члан представља нешто реално, референтну тачку од које се полази у преузимању грађе, док други члан, фикција, представља слику света коју ствара књижевни текст, имагинарно, нешто што постоји само у датом тексту. У складу с овим појмовима, романописци настоје да створе истинолик и веродостојан амбијент, да створе ефекат реалне или иреалне стварности помоћу адекватних наративних техника.

У виду дуготрајне расправе о веродостојном или истиноликом, питање односа између подражавања и моделизације често се поистовећивало са питањем делотворности оператора миметичког стапања: стога моделизација, тј. репрезентативна природа фикције свођена је на „ефекат стварног“ који се поимао као привид – и при-мао углавном негативну конотацију. Међутим, критеријум веродостојности, уверљивости, могућег, замисливог, налази своју подлогу

на нивоу разрађеног фикционалног света, те не зависи искључиво од делотворности покретача фикције, већ је везан за исправност фикционалног модела (за сваког појединачног читаоца), и тиме за његову могућност да створи аналогije између модела и онога што је његова стварност (Шефер 2001: 269). „Овако посматран, реализам дакле није само скуп стилских и наративних конвенција, већ темељни став који се тиче односа између стварног универзума и истинитости књижевних текстова. Са реалистичке тачке гледишта, критеријум истинитости или лажности неког књижевног дела и његових детаља, заснива се на појму могућег (...) у односу на стварни универзум.“ (Компањон 2001: 171).

Фикција има сопствени статут: **могуће светове**. Постоје три основна модела могућих светова: *свећ емпиријске реалности*, *свећ веродостојне фикције* и *свећ не-веродостојне фикције*. **Први модел** сачињавају правила која важе у реалном свету и „проверљивој“ стварности, те је овај свет емпиријски доказив. Текстови који припадају овој врсти јесу историјског, новинско-информативног или научног карактера; коначно, реч је о не-фикционалним текстовима. **Други модел** чине текстови устројени по правилима различитим од оних која важе у стварном свету, али веома подсећају на устројство објективне стварности. У оквирима овог модела налази се читав низ књижевних текстова. Већину светова овог модела чине тзв. могући светови. И коначно, **трећи модел** чине они текстови чија правила нимало не подсећају на устројство реалног света. Реч је о световима чије постојање је могуће само у оквирима менталног и имагинарног, тј. у оквирима фантастике (Гаридо Домингес 2007: 31, 32).

2. Реализам у пикарским романима

Први пикарски роман шпанске књижевности, *Животи Ласариља са Тормеса* (1554), имао је бројне настављаче и следбенике, првенствено у Шпанији. Први, а уједно један од најзначајнијих је *Гусман од Алфараџеа* (1559-1604) Матеа Алемана, а после њега „пикарска мода“ достиже свој врхунац читавим низом нових и разноврсних романа, све до 1646. године када је објављен последњи роман ове подврсте, *Животи и подвизи Естебаниља Гонсалеса*. По речима Јасне Стојановић (1995: 76, 77), међу барокним пикарским романима, осим поменутих, по уметничкој вредности свакако ваља издвојити *Животијис лујежа по имену дон Паблос* (1626) Франсиска де Кеведа.

Осврћући се на питање реализма у пикарском роману, Хуан Луис Алборг у својој *Историји шпанске књижевности* (1999: 458) врло скептично приступа проблему. Иако признаје да је реч о теми која нас „може далеко одвести“, реализам који се везује за пикарски роман није исти тип реализма који проналазимо код Сервантеса или Веласкеса, већ тежи деформацији слике стварности, извитоперености перспективе или неговању култа деформисаног и гротескног ради појачавања сатиричног ефекта. Исто тако, карикатура и стилизација стварног света није у истој мери заступљена у корпусу шпанског пикарског романа. Роман *Гусман од Алфарахеа* припада умереној реалистичкој струји, док је степен стилизације и гротескног представљања стварности највећи у делу *Животопис лужежа њо имену дон Паблос*.

Иако је у европској, шпанској али и светској књижевној критици устаљено мишљење да пикарски роман представља реалистички ток књижевности, Мелетински (2009: 340) у својој студији о развоју епа и романа закључује да се са извесношћу само може говорити о реалистичким тенденцијама у пикарском роману. У пикарском роману се појављује тежња ка истинитости, ка животној веродостојности у оквиру старе формуле подражавања природе.

Прве кораке ка овој врсти књижевних дела направили су аутор дела, тј. уметник, писац, али и публика. Будући да је већ укореена традиција ауторства и ауторске свести о положају у књижевној историји и развоју књижевности, романописац говори о свету који га окружује, а не само о сопственим тежњама и маштањима. Писац себе смешта унутар саме приче а од читалаца тражи да ураде исто. Оваквим новим ставом, који критичари често називају „реализмом“, нестаје превласт замишљених и фантастичних времена и амбијената (пастири, витезови-луталице, погранични сукоби са Маварима) и тежиште се помера ка историјском тренутку у којем аутор и публика егзистирају.

3. Реализам, морал и дидактичност у роману *Guzmán de Alfarache*

Роман *Гусман од Алфарахеа* Матеа Алемана (1547-1614?) објављен је из два дела: први у Мадриду, 1599. године, а други у Лисабону, 1604. под називом *Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*.

Лик Гусмана јединствен је у пикарској књижевности по визији без перспективе на коју наилазимо, а која доприноси развоју концепције тзв. „догматског реализма“ (*realismo dogmático*). Овај облик

реализма у пикарском роману по правилу креће од одређене догме коју представља протагониста и постепено образлаже читаоцима из сопствене, субјективне перспективе (Родригес Каћо 2009: 281, 282).

Као аутобиографија једног *пикара* – његов је творац назива „поетска прича“ или „истинита књижевна фикција“ – испрекидана је честим размишљањима и моралним поукама; међутим, Алеман је свестан чињенице да тадашњи читалац више воли причу о догодовштинама пикара, које уједно представљају пример који не треба следити, тако да писац у овом делу спаја фикцију и поуку.

Карлос Бланко Агинага у свом тексту *Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo* објашњава разлоге због којих је немогуће одређена Сервантесова дела сврстати у пикарску књижевност, а паралелно се бави и карактеристикама пикарског жанра које представљају јаз између пикареске и шпанског класика. У овом прегледу ћемо се бавити искључиво оним аспектима наведене студије који су релевантни за наше истраживање.

Пикарски роман, по речима Бланка Агинаге, чине следећи конститутивни елементи:

1. пикарски роман је реалистичка фиктивна приповест, која садржи два типа реализма – *dogmático o de desengaño*;
2. дело *Гусман од Алфараћеа* је модел и референтна тачка у проучавању пикареске, а Гусман постаје прототип пикара;
3. протагониста пикарског романа је пикар, лик који се одликује следећим карактеристикама:
 - а) најчешће постоји психолошки развој лика од шерета до степена искусног преваранта;
 - б) он је сиромашна скитница која живи на непримерен начин;
 - в) углавном га прати осећај глади;
 - г) нема стални посао већ покушава да пронађе своје место у широком спектру занимања;
 - д) пикар је антихерој;
4. прича је приповедана у аутобиографској форми;
5. тачка гледишта је изразито субјективна;
6. роман најчешће започиње пикаровом „предисторијом“ (по рекло, детињство, окружење, итд);
7. роман је једна затворена структура, долази се до одређене тачке у приповедању која представља садашњи тренутак или крај животног пута;

8. роман садржи супротстављена гледишта и филозофске концепције: детерминизам-слободна воља;
9. постоје два паралелна наративна плана: догодовштине пикара и приповедачеве моралне дигресије.

Аутор студије сматра да почетком 17. века наилазимо на две врсте реализма: сервантесовски *објективни реализам* (*realismo objetivo*) и *догматски реализам* (*realismo dogmático o de desengaño*). Бланко Агинага сматра да Сервантес никада није написао пикарски роман, будући да је основни предуслов за то прихватање система „догматског реализма“. У објективној стварности, реални планови се преклапају, а да ниједан од њих не изгледа као апсолутно истинолик. Стога, Сервантес ствара књижевне светове у којима не канонизује, не суди и не манипулише догађајима или ликовима, што би била одлика пикарског жанра (Гаридо Ардила 2008: 111, 112). Ијан Ват у својим радовима о пикарском роману у Европи заступа став да је реализам тврдо укорењен у основи пикарског романа. Насупрот идеалистичким приповестима и древним пустоловним романима, роман након периода ренесансе говори о догађајима који имају одређену везу са стварношћу и историјским приликама. Због тога, када је реч о пикарским романима, Ват углавном говори о *историјском реализму* (*realismo histórico*) (Гаридо Ардила 2009: 59).

Критика је углавном сложна у ставу да је један од реалистичких елемената пикарског романа и аутобиографска форма и приповедање у првом лицу, као одлика истинитости и сведочанства о догађајима који су описани. Реализам, присутан у пикарским романима, а посебно у *Гусману од Алфараћеа*, може се учити и у реалним топонимима и географским одредницама (Севиља, Мадрид, Ђенова, Милано или Рим), али и у епоси у којој се одвија радња, у којој су живели приповедач и романописац, што се огледа у описима ликова и амбијената (Гаридо Ардила 2009: 66).

Могућност да комбинује веродостојност и доктрину Матео Алеман је искористио као најрепрезентативнију новину и одлику оригиналности дела. Назвавши дело *Vida del Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana* (*Гусман од Алфараћеа, осмајрачница човековог животиног њуша*), Алеман наглашава управо панорамски аспект дела, тј. наводи нас на помисао да дело можемо назвати и „прича о човековом животу“, чиме овај пикарски роман добија општи и дидактички карактер, углавном присутан у реалистичкој књижевности која „подражава живот“. У овом контексту, занимљива је синтагма *poética historia*, која се појављује у *Посвети* на почетку романа. У критици је углавном тумачена као скуп супро-

тстављених појмова поезије и историографије, али и веродостојности и истине. Фикционалност имплицира у појму *poética*: Гусман од Алфарахеа лично говори о свом животу, иако је аутор Матео Алеман. Прихватити фиктивни карактер наративног дискурса јесте кључ за укључивање у игру између свести о томе да је оно што се чита фикција и замишљене линије бескрајног поверења према приповедачу, што и јесте саставни део „наративног договора“ између романописца и читаоца. А најбољи начин да се овај пакт успостави јесте експлицитно раздвајање аутора од приповедача још на почетку романа (Нимајер 2008: 85-87).

О томе сведочи и одломак из *Ујуисџива за разумевање дела*:

“...Guzmán de Alfarache, nuestro pícaro, habiendo sido muy bien estudiante, latino, retórico y griego, como diremos en nuestra primera parte, después, dando la vuelta de Italia en España, pasó adelante con sus estudios, con ánimo de profesar el estado de la religión; mas por volverse los vicios los dejó, habiendo cursado algunos años en ellos. Él mismo escribe su vida desde las galeras donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte. Y no es impropiedad ni fuera de propósito si en esta primera escribiere alguna doctrina; que antes parece muy llegado a razón darla un hombre de claro entendimiento, ayudado de letras y castigado del tiempo, aprovechándose del ocio de la galera;”¹ (Алеман 2003: 69, 70)

Други део романа из 1604. године Алеман је означио као *Atalaya de la vida humana* (Осматрачница живојног љуша), а намера је била да се представе различити аспекти савременог друштва. Ауторов радикални песимизам проналазимо у панорамаи ликова разних друштвених слојева. Углавном се у роману не појављују властита имена, већ се спомињу њихова занимања, будући да је циљ био представити колектив, а не индивидуу (Педраса Хименес и Родригес Касерес 1980: 226).

Написан у складу са одређеним поставкама Контрареформације, овај пикарески роман је, по мишљењу многих критичара, аутентичан и одговоран у свом реализму. Циљ веродостојности и

1 „...Гусман од Алфарахеа, наш пикаро, након што бејаше најбољи студент латинског, реторике и грчког, да тако велимо у овом првом делу, а након штога љуша од Италије до Шпаније, настави са својим студијама, настојавши да ступи и у области вере; но, пошто се вратио својим породицама, након неколико година напустише студије. Он сам описује свој живојни пут бораваћи на галијама, где, због злочина које је починио, јер беше чувени лопов, о чему ћеш нашироко слушати у другом делу, беше он робијаш-галијаш. То што он у овом првом делу пише евенчуално о некој доктрини није ни погрешно ни непотребно, јер чини се врло разумним да о томе пише један оштроуман човек, поштомогнути искуством и кажњен временом, искористивши прегрши времена на галијама;“ (превод: аутор)

истинитости постигнут је у оним деловима који обрађују доктрину о греховима, покајању и спасењу, јер је протагониста неко ко, попут Марије Магдалене, креће у потрагу за љубављу и добротом, а завршава обешчашћен у истом том свету. Веродостојност се овде огледа у тежњи да се човек прикаже онаквим какав заиста јесте, с циљем да се читаоцима укаже на негативне стране људске природе и мане, да би се оне на време откриле или отклониле. Због тога је један пикар, скитница, пробисвет и пустолов могао бити представљен само реалистично, у складу са моделима из свакодневног живота, из којих је традиционално био елиминисан било какав наговештај племенитог порекла, херојства или виших моралних вредности (Паркер 1971: 59, 63).

Први књижевни пикар, који је истовремено и означен тим именом, био је Гусман од Алфараћеа. Као што смо већ навели, његов живот обухвата период снажне Контрареформације, те су и садржина и форма романа условљене овом историјском чињеницом. Аутор овог пикарског романа постаје нека врста проповедника, тумача, особе која скида повез заблуде и привида са очију других. Веза протагониста/романописаца, прича о животу у конкретној стварности и свету/размишљање о том свету и разматрање његових могућности и граница, подстиче аутора да апсолутно контролише наративну ситуацију, као и да представи вредност и значај самог лика, а на тај начин и да оцени спољног света. Ова веза и формално јединство пикарског романа представљају основу тзв. „пикарског реализма“ (*realismo dogmático o de desengaño*) (Бланко Агинага 1957: 327).

У наставку, наводимо одломак из првог дела романа у којем се разматра модерна теорија о материјалним стварима и подела људи на богате и сиромашне, чиме се илуструје реалистички поступак и слика друштвеног система:

„Últimamente, pobreza es la del pobre y riqueza la del rico; y así, donde bulle buena sangre y se siente de la honra, por mayor daño estiman la necesidad que la muerte. Porque el dinero calienta la sangre y la vivifica; así, el que no lo tiene, es un cuerpo muerto que camina entre vivos. No se puede hacer sin él alguna cosa en oportuno tiempo, ejecutar gusto ni tener cumplido deseo.“²
(Алеман 2003: 312, 313)

Овај одломак представља само илустрацију и репрезентативни пример тзв. дидактичког и морализаторског тока овог пикарског

2 „У последње време, сиромаштво је одлика сиромашних а богајство богајних; стога, тамо где ври крв чиста и племенита, потреба, иј, оскудица сматрају се зорим од саме смрти. Зато што новац чини да крв узаври и покреће је; исто тако, онај ко новаца нема, само је леш који хода међу живима. Без њега се не може ништа учинити у право време, ништа испунити воља или жеља.“ (превод: аутор)

романа. Осим осуде штетних појава у друштву, као и понекад врло прецизне анализе међуљудских односа, лицемерја, похлепе, човекове природе, у роману проналазимо и проповеди које се односе на питање грехова, искупљења, детеминизма и слободне воље.

Реализам, несумњиво присутан у овом пикареском роману, представља веома значајан конститутивни део нарације. Међутим, реч је о некој врсти „селективног реализма“: описани су само одређени амбијенти, само одређени типови који су репрезентативни за дату епоху и животне услове, само одређени аспекти свакодневног живота.

4. *Historia de la Vida del Buscón* као одраз гротескног реализма

Живойшойис луџежа по имену дон Паблос, једини роман Франсиска де Кевода (1580-1645), објављен је у Сарагоси 1626. године, иако се претпоставља да је био завршен већ око 1604. и доступан у рукопису књижевним круговима тога времена.

По речима Педраса Хименеса и Родригес Касерес (1980: 659) у овом роману не може се говорити о реализму, у правом смислу те речи. Будући да је реч о гротескној слици света, у којој аутор разлаже аспекте стварности да би нагласио одређене појаве, средства којима се служи за разбијање реалистичке илузије су углавном иронија, гротеска, сарказам, често сурово обојени поступком *еспјерјенџа*.

Аутор полази од конкретне стварности, али је изобличава и деформише и чини карикатуралном. Гротеска је првенствено присутна у описима ситуација и ликова Кеведеног романа.

Најупечатљивија је епизода са Покладама и опис коња којег јаше Паблос:

“Llegó el día, y salí en un caballo ético y mustio, el cual, más de manco que de bien criado, iba haciendo reverencias. Las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo, de camello y más largo; tuerto de un ojo y ciego del otro; en cuanto a edad, no le faltaba para cerrar sino los ojos; al fin, él más parecía caballete de tejado que caballo, pues, a tener una guadaña, pareciera la muerte de los rocines. Demostraba abstinencia en su aspecto y echábansele de ver las penitencia y ayunos: sin duda ninguna, no había llegado a su noticia la cebada ni la paja. Lo que más le hacía digno de risa eran las muchas calvas que tenía en el pellejo, pues, a tener una cerradura, pareciera un cofre vivo.”³ (Кеведо 2000: 110)

3 „Конечно дође и дан свейковине. Ја узјахах једно јекитичаво и шужно кљуе које се стилно клањало, више од изнемоглости нешто због доброг васпитиња. Будући без реја, имало

Сви видови романескне стварности су наглашени, доведени до екстремних облика и појава. Само барокна концепција обмане, човеково склањање имагинарног повеза са очију који је скривао праву слику света, могли су допринети овако песимистичној визији стварности, бруталној реакцији аутора на све што је људско. Декаденција тадашњег шпанског друштва, како индивидуална тако и колективна, доминантна је на овим страницама на којима су представљени само најнижи и најгнуснији људски пориви и животни услови. Представљен нам је, дакле, само један део реалности, што и доприноси већем значају ауторове визије друштва тога времена (Педраса Хименес и Родригес Касерес 1980: 659).

Слика шпанског друштва добија обресе карикатуре, те је реч о монструозној представи порока епохе, која служи да се означи антагонизам аутора према амбијенту и тадашњим обичајима. Почев од овог романа у епохи шпанске барокне књижевности слика друштва је драстично црна и очигледан је суноврат свих вредности на којима се то друштво заснивало (Дијас 1972: 61).

О песимистичној визији друштва коју проналазимо код аутора овог романа сведочи и одломак IV главе Другог дела романа, у којој Паблос приповеда о свом боравку у затвору и начину на који се избавио:

„Yo salíme del calabozo, diciéndoles que me perdonasen si no les hiciese mucha compañía, porque me importaba no hacérsela. Torné a repararle las manos al carcelero con tres de a ocho y, sabiendo quién era el escribano de la causa, invíele a llamar con un picarillo. Vino, metíle en un aposento, y empecéle a decir, después de haber tratado la causa, cómo yo tenía no sé qué dinero. Supliquéle que me lo guardase, y que, en lo que hubiese lugar, favoreciese la causa de un hijodalgo desgraciado que, por engaño, había incurrido en tal delito. – “Crea v.m.” – dijo, después de haber pescado la mosca-, “que en nosotros está todo el juego, y que si un da en no ser hombre de bien, puede hacer mucho mal. Más tengo yo en galeras de balde, por mi gusto, que hay letras en el proceso. Fíese de mí, y crea que le sacaré a paz y a salvo.” Fuese con esto, y volvióse desde la puerta a pedirme algo para el bien de Diego García, el

је саић налик на мајмунску сџражњицу, а враић дужи него у камиле; било је слеио на једно око, ћораво на друго. Шићо се сџаросићи тиће – само шићо није крећало; више је личило на косћур него на коња; да је моја раћа имала косу, личила би на смрћу у коњском обличју. Сам њен изглед погсећао је на разна лишавања, посћи, испашћиће и покору и нема сумње да никада није ни чула за зоб или сламу. Али оно шићо је највише изазивало погсмех била је њена гошћово пошћуна олићалосћи, тићко да јој је недосћајала само брава ћа да изгледа као живи ковчећ.“

Франсиско де Кеведо, *Животтојис пушћолова по имену дон Паблос*, превео Радивоје Константиновић, Београд: СКЗ, 2003. 12.

*alguacil, que importaba acallarle con mordaza d plata, y apuntóme no sé del relator, para ayuda de comerse cláusula entera.*⁴ (Кеведо 2000: 244, 245)

С темом реализма у овом роману повезано је и питање идеологије самог аутора. Наиме, Кеведо је заступао тезу о штетности постојања оваквих припадника друштва, а у роману је представио немогућност напредовања све бројнијег слоја пикара на друштвеној лествици. По Кеведу, протагониста никада није изашао из оквира свог друштвеног миљеа нити ће до краја романа то бити у прилици. Ова појава не-развоја и не-успона повезана је са фикцијом као сталним пратиоцем догодовштина протагонисте. Стога се издваја неколико целина у *Животопису Лујежа*:

- 1) *Не-фикција* – обухвата садржину Прве књиге: Паблос је син нечасних родитеља, служи Дон Дијега, гладује, подноси разне увреде, схвата да треба да предузме нешто у вези са тим, започиње са ситним преварама и подвалама. Не претвара се, осим кад мора да преузме други идентитет да би се заштитио.
- 2) *Претварање* – Током Друге књиге Паблос замењује улогу посматрача у не-фикцији (посебно у сцени са ујаком и његовим пријатељима) улогом сведока у оквиру фикције чији су извор други; овај аспект кулминира појавом Дон Торибија, који је Паблоса увео у свет претварања и преваре. Паблос се уклапа у овај свет за чије средиште је Кеведо одабрао Мадрид.
- 3) *Лажна-фикција* – односи се на део садржине романа у којем Паблос пренебрегава чињеницу да је наследио 300 дуката и глуми сиромаша да би се уклопио у нову пикарску средину у Мадриду, чији чланови немају ништа али се претварају као да имају.

4 „Ја најпослијих самицу замоливши их да ми ојпросте што им више нећу правити друштво јер ми је важно да одем. Поново ћу их у шамничареву руку новац, овога пута при реала од по осам мараведија, и, како сам знао који судски писар ће се бавити мојом ствари, послах по њега једног момчића. Он дође, склонисмо се у једну одају и, пошто му испричах свој случај, рекох му да имам нешто новца преклињући га да ми га чува и, ако се укаже прилика, помогне ствар несрећног племића кога су на превару увукли у нечасну радњу.

– Верујем, Ваша Милости- рече он пошто је узео новац- да све зависи од наше моћи расуђивања и, ако се дружимо са лошим људима, то може изазвати много зла. Ја сам тек онако и из задовољства послао на робију више људи него што има слова у судском протоколу. Ослоних се на мене и верујте да ћу вас извући одавде живог и здравог. Он пође, али се врати кад је већ био на излазу и затражи ми нешто новца за честитиоџ Дијега Гарсију, алгасила коме треба сребром зајуштити уста, и још за судског извештајца не би ли му помогао да прогута целу оштужбу.“
Истио, 122.

- 4) *Истиниџа фикџија* – Након тога Паблос се претвара да је племић, тј. иако поседује одређена материјална средства претвара се да је знатно богатији, са циљем да има још више, али на крају му не остаје ништа.
- 5) *Од лажног занимања до не-фикџије* – у последњем делу романа, Паблос обавља читав низ занимања која су у његовом случају лажна: постаје лажни просјак, глумац, песник, кавалер, преварант и лопов вишег ранга (Гонсалес 1992 56, 57).

Кеведо, дакле, започиње свој пикарски роман не-фикџијом, води наративни дискурс кроз фазе које смо навели, али се на крају враћа поново не-фикџији: Паблос се налази у истој тачки са које је пошао у свет у нади да ће нешто променити. Аутор у овом роману свет посматра кроз призму која све изобличава и издваја; његов видокруг је замућен хладном светлошћу лабораторије. Када посматра сиромашне не саосећа с њиховом глађу, већ су му занимљиви беда и похабана одећа, не занима га бол коња већ његове димензије и улога у одређеном контексту. Беда, патња, пропаст представљају изворе реализма (Каретер и Моло 1983: 495).

Кеведо протагонисту посматра „одозго“, те је цео свет романа виђен погледом ироније и сарказма, ликови су мали људи са својим манама од којих не могу побећи. Чак и сваки наговештај побољшања статуса протагонисте романописац онемогућава, све до краја који је резултат потпуне деградације и процеса одбацивања сваке могућности за позитиван исход или било какву наду:

*“La justicia no se descuidaba de buscarnos; rondábamos la puerta, pero, con todo, de media noche abajo, rondábamos disfrazados. Yo que vi que duraba mucho este negocio, y más la fortuna en perseguirme, no de escarmentado –que no soy tan cuerdo-, sino de cansado, como obstinado pecador, determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ve sí, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como V.M. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres.”*⁵ (Кеведо 2000: 308)

5 „Правда је науморно шрагала за нама и вребала нас пред враћима, али ујркос шоме после поноћи могли смо се искрадаћи из цркве прерушени. Схватавши да ће се ствар још врло дуго развличити и да ће ме зла срећа и даље праћити, одлучих, не шито бих се кајао –јер нисам шoliko мудар- већ уморан од шolikoких зрехова, договоривши се пре шoга са Грахал, да пређем са њом у Западну Индију и видим хоћу ли, променивши свет и земљу, побољшати своју судбину. Но беше ми горе као шито ће Ваша Милости видети у другом делу, јер никада не побољша свој положеј онај који мења само место а не животи и обичаје.“
Ишто, 170.

Пабло Хауралде Поу сматра да је реалистички пикарски амбијент одлика жанра коју Кеведо, између осталих, највише истиче у свом пикарском роману. Уз *амбијентални реализам* свакако се јавља и комичност, која у *Живојшојису лујежа* постоји од прве до последње стране (Гаридо Ардила 2008: 131).

Описи ликова овог романа и ситуација у којима се налазе наводе нас на логичан закључак да се не може говорити о класичном реализму, као приповедачком поступку у којем је степен мимезе знатно већи него у неком другом књижевном делу. Реч је о једној искривљеној перспективи, помереној слици света, у којој податак из емпиријског света постаје скица, нацрт могућег и вероватног, те се уобразиља романописца посматра као лупа или оптичко тело које све изобличава. Карикатурална слика стварности у роману има за циљ појачавање ефекта стварности. Предмети и појаве овде служе као повод за исмевање којем тежи романописац, а перспектива из које приповедач-протагониста казује своју причу постаје комична, будући да о најсвирепијим догађајима и животним проблемима протагониста говори као да је реч о необавезном разговору.

По речима Франсиска Рика (2000: 177), *Лујеж* је књижевност о књижевности, другостепена књижевност (можда и виши степен књижевности), која за основу и покретачку снагу има саму књижевност, и коначно, читав спектар мотива и наративних средстава на располагању, другачијих од спектра који нуди свакодневни дискурс и простор једног реалистичког романа.

5. Закључак

Дамасо Алонсо је заступао тезу да је сврха једног књижевног дела да у свести читаоца доведе до активности која ће осветлити скривене делове душе, те ће одређено дело бити реалистичко не зато што постоји емпиријска стварност која је у њему верно представљена, већ по својој моћи да у свести читаоца пробуди неку врсту интуиције, слику која га убеђује у то да представљени свет јесте или може бити подударан са конкретном стварношћу (према Виљануева 2004: 151).

Можемо се сложити са Мелетинским да је „значај шпанског пикарског романа за формирање моралнодескриптивног романа новог времена одавно општепознат (...).“ Исто тако, пикарски роман је довољно добро проучен, наведена су његова општа обележја: јунак је пробисвет и слуга многих господара, свакодневна комика, аутобиографска форма приповедања, скромно и нечасно порекло, итд. Такође су установљене и друштвено-историјске претпоставке за развој

пикарског романа; он је везан за кризу феудалног система, посебно у колонијалној Шпанији. Нагли социјални покрети изазивали су скиталаштво и преступништво и у другим земљама. Најзад, пикарски роман се испољава и као криза ренесансног хуманизма, али и прелаз од ренесансе до барока. После *Животоа Ласариља са Тормеса* (1554), блиског хуманистичкој сатири и шпанском „еразмизму“, Матео Алман пише *Гусмана од Алфараћеа* (1599-1604), у којем се национална криза интерпретирала као последица дисхармоније свега постојећег, а после барокне дидактике уследила је до крајности доведена Кеведова барокна сатирична гротеска *Животоис лубежа по имену дон Паблос* (1606-1609) (Мелетински 2009: 332, 333).

Реалистичан у приказивању живота, пикарски роман омогућава аутору да се на више или мање сатиричан начин осврће на морално стање средине у којој се његов јунак креће. Иако *Ласариљо са Тормеса* и *Гусман од Алфараћеа* представљају парадигму психолошког реализма у пикарском роману, временом се ова одлика губи и у другим романима пред читаоцем су мање комплексни ликови, сведоци-протагонисти апсурдних авантура. Романописци ове групе пикарских романа, а посебно Кеведо, представљају догодовштине затворених структура, у непрестаној су потрази за шалом, досетком, а нимало се не баве развојем главног лика (Педраса Хименес и Родригес Касерес 1980: 210).

Како наводи Александар Паркер (1971: 39), модерни шпански роман је настао када је реализам заменио идеалистичке романе с наглашеним елементима фантастике, посебно витешке романе, пасторалне и псеудиисторијске. Реализам се појављује са пикаром који приповеда своју животну причу, најчешће почев од детињства, у аутобиографској форми, а коју чини низ епизода из живота протагонисте.

Већина историчара књижевности се углавном слаже са тврдњом да аутори пикарских романа изобличавају стварност, нудећи читаоцима одређену перспективу самог протагонисте. Због тога је свет пикарских романа пре сатиричан и карикатуралан него реалистичан и верна копија оригинала.

Међутим, заступамо став да реализам представља саставни део пикарских приповести. Након истраживања одређеног корпуса пикарских романа, наилазимо на разноврсне типове, радње и амбијент, али нам не полази за руком да сусретнемо и неки фантастични или натприродни елемент. Поред тога, ова дела представљају богату ризницу података о свакодневном животу епохе. Управо у томе и лежи реализам пикарских романа.

Чини се да често као читаоци и критичари заборавимо да је пикарески роман, пре свега, *роман* тј. уметничко дело, добровољна селекција и креација једне потпуно нове стварности.

Претпостављамо да критичари до сада нису инсистирали на проблему граница реализма у пикареском роману, будући да се реализам сматра константом у историји шпанске књижевности. Ако бисмо морали да се одлучимо за само један квалитет који би шпанску књижевност током векова одвојио од осталих националних књижевности, највероватније бисмо морали признати и сложити се да је то **реализам** и **реалистички књижевни поступак**.

Литература

Алборг 1999: J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, (vol. 2 Barroco), Madrid: Editorial Gredos

Алеман 2003: M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Edición de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid: Debolsillo.

Бланко Агинага 1957: C. Blanco Aguinaga, Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo, Nueva Revista de filología hispánica, vol. 11. 3/4, pp. 313-342.

Ваљес Калатрава 2008: J. R. Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.

Виљануева 2004: D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Гаридо Ардила 2008: J. A. Garrido Ardila, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid: Biblioteca Nueva.

----2009:---, *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*, Madrid: Visor Libros.

Гаридо Домингес 2007: A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis.

Гарсија Пејнадо 1998: M. A. García Peinado, *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid: Arco Libros.

Гонсалес 1992: M. M. González, *La ficción dentro de la ficción en El Buscón de Quevedo*, <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih_11_5_008.pdf> (04.11.2007)

Дијас 1972: S. Díaz (ed.), *La picaresca*, La Habana: Instituto cubano del libro.

Каретер и Моло 1983: F. L. Carreter y M. Molho, Lecturas del *Buscón*: entre el ingenio y la sátira social, in: Bruce W. Wardropper (coordinador), *Historia y crítica de la literatura española, Vol. 3 (Siglos de oro: barroco)*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Editorial Crítica, 493-500.

Кеведо 2000: F. de Quevedo, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, Edición de Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.

-----2003: Ф. де Кеведо, *Животиоис џустолова њо имену Дон Паблос*, Превод са шпанског, предговор и напомене Радивоје Константиновић, Београд: Српска књижевна задруга.

Компањон 2001: А. Компањон, *Демон теорије*, Превод с француског Милица Козић, Владимир Капор и Бранко Ракић, Нови Сад: Светови.

Лешић 2008: З. Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.

Лукић 1968: С. Лукић, Предговор, in: *О реализму*, приредио Света Лукић, Београд: Просвета, 5-13.

Мелетински 2009: Ј. М. Мелетински, *Увод у историјску поетику епа и романа*, Београд: ЦКЗ.

Милосављевић 2000: П. Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Београд: Требник.

Нимајер 2008: К. Neimeyer, El ser de un pícaro el sujeto deste libro. La Primera parte de Guzmán de Alfarache, in: Meyer-Minnemann, Klaus y Schilickers, Sabine (eds.), *La novela picaresca (concepto genérico y evolución del género – siglos XVI y XVII)*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 77-116.

Паркер 1971: А. А. Parker, *Los pícaros en la literatura (la novela picaresca en España y Europa, 1599-1753)*, Madrid: Editorial Gredos.

Педраса Хименес и Родригес Касепес 1980: F. B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española, Vol. 3 Barroco: Introducción, prosa y poesía*, Tafalla: Cénlit Ediciones.

Рико 2000: F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.

Родригес Кањо 2009: L. Rodríguez Cacho, *Manual de historia de la literatura española (vol. 1 siglos XIII-XVII)*, Madrid: Castalia.

Стојановић 1995: Ј. Стојановић, «Поговор», in: *Животи Лазарчића са Тормеса, његове згоде и незгоде*, Београд: Лапис, 69-77.

Шефер 2001: Ж.-М. Шефер, *Зашто фикција?*, Превод с француског Владимир Капор и Бранко Ракић, Нови Сад: Светови.

Vladimir Karanović

**EL REALISMO EN LAS NOVELAS PICARESICAS
GUZMÁN DE ALFARACHE DE MATEO ALEMÁN E
HISTORIA DE LA VIDA DEL BUSCÓN DE FRANCISCO DE
QUEVEDO**

Resumen

El realismo no sólo ha configurado muchos sistemas teóricos y la mayoría de las épocas de la literatura, sino que representa una constante de la literatura universal, cuyos primeros marcos teóricos se encuentran hasta en la teoría de la mimesis expuesta en la *Poética* de Aristóteles. Un

papel importante en la teoría de la mimesis pertenece al problema del carácter ficcional del mundo representado en una obra literaria. Tratando el problema del realismo en la novela picaresca española, conforme a la literatura que cubre este campo, el autor de este estudio destaca algunos tipos del realismo: *realismo genético*, *realismo consciente* o *realismo formal*, *realismo dogmático* o *de desengaño*). Aunque la crítica europea, española y la universal están de acuerdo con la opinión general de que la novela picaresca española pertenece al realismo, pensamos que se puede hablar en este contexto sólo de unas “tendencias realistas” en la novela picaresca española. En la novela picaresca nos encontramos con una tendencia hacia la verdad, verosimilitud y lo posible. Los elementos del realismo que encontramos en el *Guzmán de Alfarache* son el procedimiento autobiográfico, narración en la primera persona, los topónimos reales y las referencias geográficas, pero también la época de la novela y del autor. La verosimilitud aquí consiste en el esfuerzo constante de representar al hombre tal como es, con el fin de marcar las características negativas y peligrosas de la naturaleza humana, para detectarlas y marcarlas a tiempo y, efectivamente, neutralizarlas. Por otra parte, en la novela *Historia de la vida del buscón* no se puede hablar del realismo en el sentido estricto y habitual de la palabra. Puesto que se trata de una imagen grotesca del universo narrativo, en la que el autor descompone y desmantela los diferentes aspectos de la realidad para hacer hincapié en algunos fenómenos, los recursos que utiliza para destruir la ilusión del realismo son lo irónico, lo grotesco y lo sarcástico. El autor aquí parte de una realidad concreta, pero la deforma, la desfigura y la hace más caricaturesca. Las novelas picarescas españolas se convierten en un tesoro de los datos de la vida cotidiana de la época, donde precisamente reside su *realismo*.

Palabras clave: realismo, mimesis, verosimilitud, mundos ficcionales, Mateo Alemán, Francisco de Quevedo, la novela picaresca española

Примљен јануара 2011.
Прихваћен за штампу фебруара 2011.

Josep Esquerrá Nonell
Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac (Srbija)

EL DIABLO COJUELO : IMAGO MUNDI COMO ALEGORÍA SOBRE LA CONFUSIÓN. LA SÁTIRA COMO PROCEDIMIENTO

El Diablo Cojuelo de Luis Vélez de Guevara es difícilmente clasificable en un determinado tipo de novela. La obra ofrece una “*imago mundi*” o “*representación del mundo*” como alegoría sobre la confusión, siendo la sátira el procedimiento de estilo que utiliza el autor. La herencia clásica, muy especialmente el *Icaromenipo* de Luciano de Samosata, ejerció una honda influencia en nuestro autor, así como también *Los Sueños* de Quevedo. Un riguroso análisis de su estructura y desarrollo como novela viene a afianzar dicha visión alegórica y la interrelación entre el mundo terrenal y el infernal en una sociedad que vive en un contexto de crisis económica y confusión social donde impera la injusticia y la corrupción en todos sus órdenes. Añadir, por último, el desengaño final, como clave de toda obra barroca.

Palabras clave: novela, sátira, mundo, alegoría, confusión, barroco, estructura, diablo, espacios, desengaño

En tiempos de confusión internacional y malestar socioeconómico como los actuales, no nos queda más remedio para hacer frente a la incertidumbre que recurrir al cinismo como la “*la filosofía de la vida para los tiempos de crisis*”, tal como nos recuerda Peter Sloterdijk en su obra magistral¹. Y digo esto, en la medida en que el descrédito de las instituciones y organismos que rigen el desorden mundial acaba socavando también la credibilidad del trabajo intelectual y su honestidad. Ya don Santiago Ramón y Cajal señalaba en 1897 el arduo compromiso que la escritura entraña, toda vez más si ésta es de carácter científico, en la que muchas veces se procede sin haberse tomado el trabajo de pensar². Es-

1 Sloterdijk 2003: P. Sloterdijk, *Crítica de la Razón Cínica*, Barcelona: Siruela, 209.

2 Ramón y Cajal 1971: S. Ramón y Cajal, *Los tónicos de la voluntad*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., cap. VIII, 230. Extraigo el siguiente pasaje del maestro acerca de la necesaria justificación de la comunicación científica: “*Nada más ridículo que la pretensión de escribir sin poder aportar a la cuestión ningún positivo esclarecimiento, sin otro estímulo que lucir imaginación calenturienta, o hacer gala de erudición pedantesca con datos tomados de segunda o tercera mano*”.

pero que el esfuerzo haya merecido la pena, como quien además se complace en la manera que Luis Vélez de Guevara “*fustigat ridendo mores*” y lo aplica sin el menor pudor sobre sus contemporáneos³.

La célebre obra del *Diablo Cojuelo* es un libro heterogéneo y constituye una novela en miniatura, debido a su recortada extensión. Heterogéneo en la medida en que en el siglo XVII, la novela carecía de una entidad propia como género, por lo que participaba igualmente de la Poesía y la Historia, es decir, de la ficción y la verdad⁴. Es así como ha sido calificada ya de novela picaresca, costumbrista, o bien como fantasía moral. Lo más cierto que podemos afirmar es que se trata de una ficción en prosa⁵ al modo de una sátira lucianesca que presenta una visión alegórica de la sociedad de su tiempo. El género satírico, desde sus orígenes, caricaturiza a los personajes y las situaciones con el fin de criticar los vicios de su sociedad. Y es en este sentido que Luis Vélez se vale de la sátira como procedimiento en *El Diablo Cojuelo*. Se han señalado tradicionalmente dos etimologías en torno a la palabra sátira⁶. Si hacemos caso al *rhetor* hispanorromano Quintiliano, la sátira era el único género literario que no había sido importado de Grecia, por lo que afirmaba aquello de “*satura quidem tota nostra est*”. Y es más que significativo que la acepción etimológica latina propuesta para sátira, es decir, “*satura lanx*”, con el significado de “*plato lleno de diversas comidas*”, cuadre perfectamente con la imagen de mezcla y confusión humana que nos ofrece Luis Vélez de Guevara de Madrid, a la que se refiere como “*pepitoria humana de tanta diversidad de manos, pies y cabezas*” (tranco II), o bien como “*puchero humano de la Corte*” (tranco III).

3 Pérez Lasheras 1994: A. Pérez Lasheras, *Fustigat Mores : Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

4 Vélez de Guevara 1986: L. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, edic., introd. y notas de Enrique Miralles, Barcelona: Planeta, pág. LI: “*La novelística del siglo XVII se fue abriendo camino con ciertas dificultades al disponer de un terreno demasiado impreciso para su desenvolvimiento entre las fronteras limítrofes de la Poesía y de la Historia, lo que fue causa de la heterogeneidad de sus formas y que, por consiguiente, nos veamos obligados a agrupar bajo una misma denominación productos muy dispares en su contextura*”.

5 Así la califica también Torrente Ballester, aun cuando hace una lectura en negativo de la novela, en tanto critica la falta de realismo de su autor al no seguir el camino trazado por Cervantes, vid. Torrente Ballester 1979: G. Torrente Ballester, Lectura Otoñal de “*El Diablo Cojuelo*”: *Boletín de la R.A.E.*, 59.

6 Chavarría Vargas, E. *Ascetismo, Neostoicismo y Sátira Menipea en la obra de Diego de Torres Villarroel*. Tesis Doctoral <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/id/1295/17677154.pdf> 15.10.2010, 244 y ss.: “*Dos son las teorías que predominan en la crítica. Una de ellas y según la etimología de origen griego, la palabra sátira vendría de la griega satiros, esos dioses o semidioses alegres seguidores de Pan; la otra etimología es de origen latino y proviene del nombre satura lanx, un plato lleno de diversas comidas que se ofrecía a los dioses*”.

Es innegable que *El Diablo Cojuelo* tiene un fondo lucianesco reconocido por el propio autor⁷. Y es así como podemos señalar, más concretamente, la influencia del *Icaromenipo* de Luciano de Samosata (siglo II d. C.), no solamente por el espíritu de la obra, sino por detalles concretos que se remontan a él, como los vuelos de Cleofás y el Diablo que tanta semejanza guardan con el episodio entre Icaromenipo y el filósofo Empédocles, cuando Icaromenipo contempla con vista de águila las miserias humanas⁸. Luciano habla de enorme confusión –como Luis Vélez– y falta de armonía; pero, no obstante, su visión es mucho más democrática que la de Luis Vélez, en tanto el ecijano no critica en modo alguno a la Nobleza. El *Icaromenipo* es uno de los diálogos satírico-morales en donde Luciano critica la estupidez humana, desenmascarando además la hipocresía de los filósofos y su falta de ética al resultar deshonestos. Recordemos que en el siglo XVI, los humanistas se esforzaron en recuperar la obra del sirio, por lo que proliferaron las traducciones de su obra. Curiosamente en España, Juan de Jarava fue el primer traductor de Luciano con un *Icaromenipo* publicado en Lovaina en 1544, edición que quizá pudo haber leído nuestro autor⁹.

Otro aspecto relevante, muy a tener en cuenta, por lo que a la herencia clásica se refiere, es el del personaje mismo del Diablo Cojuelo, ya que “*la causa de la cojera del diablo está en ser un ángel caído y haber contraído este defecto al caer desde el cielo. En esto presenta interesantes paralelismos con el dios clásico Hefestos-Vulcano, de quien se dice que es cojo por haber sido precipitado desde el cielo por su madre y más tarde por su padre, Júpiter, al discutir con éste*” (v. Aragonés Estella 1998: 12-13). Igualmente, nuestro Diablo Cojuelo podrá ser relacionado también con

7 Vélez de Guevara 2007: L. Vélez de Guevara: *El Diablo Cojuelo*, edic., introd. y notas de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid: Cátedra, 80: “-Don Cleofás, desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid, malaño para Menipo en los diálogos de Luciano, te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española, que en la confusión fue esotra con ella segunda deste nombre”.

8 Luciano 1976: Luciano de Samosata: *Diálogos de tendencia cínica*, introd, trad. y notas de F. García Yagüe, Madrid : Editora Nacional, 280-81-82.

9 Luciano 1996: Luciano, *Obras, Vol. I*, introd. José Alsina Clota, trad. y notas por Andrés Espinosa Alarcón, Madrid: Gredos, 22. El personaje de Icaromenipo está inspirado en el del filósofo griego de la escuela cínica llamado Menipo de Gadara (ss.IV-III a. C). Se le atribuye la clase de sátira denominada en su honor “*sátira menipea*”, alternando verso y prosa y los registros serio y cómico en sus composiciones escritas originalmente llamadas “*diatribas*”. Marco Terencio Varrón escribió precisamente sus *Satirae Menippeae* (s. I a.C.) bajo la influencia del cínico griego. Por otra parte, la figura del filósofo griego había sido rescatada por el Renacimiento y estaba en boga en época barroca. Buena prueba de esto es el cuadro de *Menipo* pintado por Velázquez en el que nos lo representa vestido a la usanza de la época; de perfil y volviendo el rostro hacia el espectador con una expresión de burla. El cuadro fue pintado entre 1639 y 1640, es decir, uno o dos años antes de la publicación de *El Diablo Cojuelo*. El cuadro se aloja en el Museo del Prado.

el demonio Asmodeo¹⁰, símbolo del deseo carnal, motivo que constituye la anécdota principal de la trama de la novela de Luis Vélez: el deseo de don Cleofás por doña Tomasa.

Si bien la sátira constituye la técnica o el procedimiento de que se vale el autor, el carácter alegórico de la obra queda fuera de toda duda, como vamos a ver¹¹. Entendemos por alegoría la representación de una idea abstracta bajo un aspecto material o concreto. En ocasiones, la alegoría no se ha distinguido bien con respecto a otras nociones semejantes, tales como el símbolo o el emblema. Para clarificar la cuestión, Friedrich Schelling, en su *Filosofía del Arte*, precisa que en la alegoría lo universal estaría sólo significado a través de lo particular. En la medida en que para el filósofo alemán la finalidad del arte es dar evidencia sensible de la idea (principio ideal), llegará a dar a la palabra alegoría su verdadero sentido, mediante el siguiente aserto: “*la arquitectura es la alegoría del arte de construir*”¹². Pues bien, la alegoría, literariamente hablando, consiste en una metáfora continuada, de manera que se indica un sentido literalmente y se remite a otro figurado. El carácter alegórico de *El Diablo Cojuelo* viene determinado tanto en lo universal por la “*imago mundi*” o visión del mundo que se representa, donde todo es confusión, como en lo particular por el personaje mismo del diablo, “*príncipe de las tinieblas*”, que toma el sobrenombre de *Engañador* (trancos IX y X), y cuya estrategia misma es la confusión. A esto hay que añadir además una alegoría concreta, como es la de la Fortuna (tranco VIII).

Conviene tener además en cuenta que la novela aparece publicada en un contexto histórico de crisis económica y decadencia política,

10 Aragonés Estella 2006: E. Aragonés Estella, Visiones de tres diablos medievales: De Arte, 5, León, 15 y ss. Asmodeo, Diablo cojo y deforme que aparece ya vivamente ilustrado en el Infierno del *Beato de Silos* de principios del siglo XII. Debido a sus rasgos físicos y conducta lleva la inscripción griega de “*átimos*” (cast. “*deshonrado*”). Su primera mención se encuentra en el *Libro de Tobit* del *Antiguo Testamento*.

11 Es curioso que Baltasar Gracián no dedicara un apartado especial a la alegoría en un sentido complejo o sintético. Gracián consideraba la alegoría como una agudeza compuesta fingida en especial para expresar lo sublime, aludiendo también a las epopeyas y las metamorfosis. Es así como en el *Discurso LVI* de su *Agudeza y Arte de Ingenio* nos dice lo siguiente: “*Descúbrese ya el latísimo campo de las alegorías; afectado disfraz de la malicia, ordinaria capa del satirizar. Gran prueba es de su artificio el estar en todos tiempos tan válidas. Consiste también en la semejanza, con que las virtudes y los vicios se introducen en metáfora de personas, y que hablan según el sujeto competente. Las cosas espirituales se pintan en figura de cosas materiales y visibles, con invención y traza de empeños y desempeños en el suceso*” vid. Gracián 2001: B. de Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio* (Vol. II), edic., introd. y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 201.

12 Souriau 1998: E. Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid: Akal, S.A., 69.

como es el año 1641, de especial gravedad para España¹³ y a la que alude unos años antes el autor en su obra¹⁴.

En opinión de Adolfo Bonilla, primer filólogo que se ocupó en el siglo XX de publicar una fiel edición de *El Diablo Cojuelo*, la obra se empezó a escribir hacia 1630 y debió de terminarse después del mes de febrero de 1637, como lo prueba el hecho de que Vélez de Guevara incluyó el soneto dedicado a Felipe IV (tranco IX) y unas *Premáticas y hordenanzas que se an de guardar en la Real audenzia del Buen Retiro*, documento de especial relevancia, compuesto en febrero de 1637 para unas fiestas de la Academia del Buen Retiro en Madrid, siendo las mismas, salvo algunas leves variantes, que Don Cleofás habría de leer en la Academia sevillana (tranco X). Y es que el ecijano trasladó a la Academia sevillana el certamen celebrado en el Buen Retiro matritense¹⁵.

No se ha prestado la debida atención que merece -en relación a *El Diablo Cojuelo*- a una comedia de Vélez titulada: *El embuste acreditado y disparate fingido*, también llamada *Los encantos de Merlín* y compuesta entre 1615 y 1618. Más allá de la anécdota de un asunto amoroso que, por otra parte, también está presente en la novela: la pasión de don Cleofás por doña Tomasa y el deseo de venganza de ésta, lo cierto es que la trama encierra un indudable paralelismo que difícilmente podemos pasar por alto atendiendo a las palabras de Juan Luis Alborg:

“Merlín, que es el “gracioso” de la obra, asegura posser una redoma encantada, y en ella encerrado un “demonio” que puede hacer a su servicio cuanto él le pida. Rosimunda muere de celos, porque su amado, huido a Sicilia, va a casar con la hija de su rey, y Merlín le promete llevarla en

13 García de Cortázar, González Vesga 1994: F. García de Cortázar y J. M. González Vesga, *Historia de España*, Madrid: Alianza Editorial, S.A., 55-56: “El modelo imperial se agota en el siglo XVII: la crisis económica, demográfica y financiera arruina a Castilla, que es superada por la periferia. [...] Las sublevaciones de la década de 1640 a punto estuvieron de malograr la obra de los Reyes Católicos, aunque finalmente sólo Portugal se separaría de la corona para caer dentro de la órbita inglesa. [...] el país continúa su marcha [...] en un disparatado esperpento histórico en el que la monarquía sobrevive a su propia ineptitud”. Para entender la gravedad de la situación española sirvan las palabras de Critilo en la *Segunda Parte, Crisi Tercera*: “Pues si España no hubiera tenido los desaguederos de Flandes, las sangrías de Italia, los sumideros de Francia, las sanguisuelas de Génova, ¿no estuvieran todas sus ciudades enladrilladas de oro y muradas de plata? ¿Qué duda hay en eso?” vid. Gracián 2001: B. de Gracián, *El Criticón*, edic., introd. y notas de Santos Alonso, Madrid: Cátedra, 344.

14 Sirvan de ejemplo las palabras del Cojuelo en la casa de los locos que aparecen en el tranco III, en referencia irónica a la crisis económica y reducción de la moneda de vellón: “Aquél es un loco arbitrista, que ha dado en decir que ha de hacer la reducción de los cuartos, y ha escrito sobre ello más hojas de papel que tuvo el pleito de don Álvaro de Luna”, vid. Vélez de Guevara 2007: L. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, edic. de Enrique Rguez. Cepeda, Madrid: Cátedra, 99.

15 Vélez de Guevara 1902: L. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo (reproducción de la edición príncipe de Madrid, 1641)*, Introd., notas y estudios de Adolfo Bonilla y San Martín, Vigo: Librería de Eugenio Krapf, XXVI-XXVII y 253-57.

*un vuelo por las esferas para que vea lo que allí sucede y reconquiste su amor*¹⁶.

Creo que el pasaje es lo suficientemente significativo para que podamos añadir nada más, en tanto se encuentran los elementos configurativos de la trama de la novela de *El Diablo Cojuelo*: asunto amoroso, demonio encerrado en una redoma, celos y, sobre todo, lo referente al vuelo. Ahora bien, ¿en qué medida Vélez se basó en esta comedia para componer su novela? Sea como fuere, parece claro que el autor no pudo ignorarla a la hora de iniciar la composición de su novela unos quince años después, por lo que debió influir en su génesis.

El Diablo Cojuelo de Luis Vélez de Guevara fue materia de inspiración literaria para Alain-René Lesage, y es así como merced a *Le Diable Boiteux* (París, 1707, ampliada en su segunda edición parisina de 1726 en dos volúmenes), la obra alcanzó una extraordinaria difusión internacional en el siglo XVIII, como también en el XIX, si bien, no partiendo del texto original castellano, sino de la versión francesa que la imitaba¹⁷. Se trata de una obra de estilo rococó que retrata la sociedad francesa aprovechando el marco madrileño. Lesage se muestra menos interesado por la sátira social que por el estudio de caracteres, a la manera de La Bruyère. A fin de cuentas, Lesage se propone “*un retrato en miniatura de las costumbres del siglo*” (v. Lesage 1832: 7).

Estructura y desarrollo argumental de *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara:

Como es bien sabido, la novela está dividida en trancos, y esto, en sí mismo, ya encierra una doble intencionalidad, en la medida en que

16 Alborg 1999: J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española, Tomo II, Época Barroca*, Madrid: Gredos, 391. Existe una edición de la comedia que, por desgracia, no he podido leer, vid. Vélez de Guevara 1956: L. Vélez de Guevara, *El Embuste acreditado*, ed. Arnold Reichenberger, Granada: Univ. de Granada. Por otra parte, algunas leyendas medievales atribuyen a Asmodeo la paternidad de Merlín, así como también Robert de Boron en su *Merlín* (s.XIII).

17 Por lo que respecta a la recepción de la obra de Lesage en España, encontré una curiosa edición en la Biblioteca de la Universidad de Granada, vid. Lesage 1832: A-R. Lesage, *El Observador nocturno o Diablo Cojuelo, Tomo I*, Barcelona: Imprenta de A. Bergnes y Comp. Esta edición es una traducción de la segunda de Lesage (1726). El francés rinde homenaje al ecijano en el prólogo de su obra, reconociendo también haberse basado para su composición en la obra de Francisco Santos, *Día y noche de Madrid* (1663). *Le Diable Boiteux* se tradujo al inglés en 1708, v. *The Devil upon two sticks*, London: Jacob Tonson, así como al alemán en 1711, v. *Der Lahme Teufel* o bien trad. de R. August Heyland sobre la segunda edición de Lesage en 1730, v. *Der hinkende Teufel*, Hamburg. Por lo que respecta al mundo eslavo, la primera traducción rusa de Lesage apareció en San Petersburgo en 1763 con una tirada de 1.200 ejemplares, mientras que la primera traducción de *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara fue en Moscú, ediciones artísticas del Estado, 1965. No menos útil para el conocimiento de las fuentes españolas en Lesage es Cirot 1944: G. Cirot, Une histoire de captifs dans “Le Diable Boiteux” de Lesage, *Bulletin Hispanique*, XLVI.

parece que la novela no fue compuesta de una manera lineal¹⁸, y porque, según declara el autor al inicio en su *CARTA DE RECOMENDACIÓN AL CÁNDIDO Y MORENO LECTOR*, “como es *EL DIABLO COJUELO*, no lo reparto en capítulos, sino en trancos”, aludiendo satíricamente a su forma de caminar defectuosa o a saltos.

Por otra parte, el mismo autor señala como subtítulo a la edición de Madrid, 1641, que es una *Novela de la otra vida, traducida a ésta*. Dicha otra vida alegórica, no puede ser otra que la que emana de los sueños, y es así como ya en la edición de Barcelona, 1680, se añadió el subtítulo de “*verdades soñadas*” que resulta clarificador. Además hemos de tener en cuenta el propósito de la obra que el propio autor declara al final del libro y la forma en que se dirige al lector anónimo: “*suplicando a quien la leyere que se entretenga y no se pudra en su leyenda*”. Es por todo esto que su finalidad no puede ser otra que la vieja fórmula horaciana inserta en la “*Epistula ad Pisones*” de su *Ars Poetica*, es decir, “*delectare el prodesse*” o, lo que es lo mismo en castellano, “*enseñar deleitando*”¹⁹.

Tranco I: Descripción de Madrid: “*Babilonia española*”²⁰ (alegoría de la confusión) en una noche de verano. El estudiante don Cleofás Leandro Pérez Zambullo²¹ huye de la Justicia por un estupro que no ha

18 Contradiendo la hipótesis de Bonilla vid. nota 15, la novela no debió de terminarse poco después de 1637, ni menos aún empezarse hacia 1630, según Pérez y González en Vélez de Guevara 1903: L. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo, notas y comentarios* de Felipe Pérez y González, Madrid: Suc. de Rivadeneyra, 108, donde asegura que “*en febrero de 1637 no había comenzado Vélez de Guevara a escribir el tranco primero*”. Pérez y González aduce varios argumentos en favor de su hipótesis *Ibid.*, 112-113, concluyendo que “*fue escrito en dos veces y con bastante intervalo entre ellas, de modo que bien pudiera dividirse en dos partes, por su índole y aún por por su forma perfectamente distintas*” *Ibid.*, 115. Por lo que se desprende de su opinión, Vélez compondría su obra en fechas posteriores al 22 de agosto de 1637.

19 En una de las dos aprobaciones insertas en la edición príncipe de Madrid, 1641, Fray Diego Niseno, de la Orden de S. Basilio, predicador de gran fama, autor de *El político del cielo*, 1637-1638, y uno de los mayores enemigos de Quevedo, señala que la obra de Vélez “*entretiene sin ofender y enseña sin escandalizar*”, vid. Vélez de Guevara 1902, *op. cit.*, 2.

20 Francisco Santos se refiere a Madrid en términos semejantes de confusión acerca de la “*gran Babilonia de España*” en su novela (1663), vid. Santos, F. Día y noche de Madrid, ed. de Enrique Suárez Figaredo. *Lemir*, 14, 2010. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/2_Dia_y_noche_Madrid.pdf 21.10.2010, *Discurso I*, 647

21 El nombre del hidalgo estudiante encierra ya de por sí toda una clave que bien podemos descifrar, vid. Bjornson 1977: R. Bjornson, Thematic Structure in *El Diablo Cojuelo: Hispanófila*, 20, North Carolina, 14: “*In Luke 24: 18, Cleofás is a follower of Christ. After the crucifixion, he meets his resurrected master, but, failing to recognize him, he naively asks if Christ is the only person to remain ignorant of the recent events in Jerusalem. Leandro (or Leander) was the legendary hero who risked his life each night by swimming the Hellespont to see his beloved Hero. Pérez is one of the commonplace name in Spain, and Zambullo is derived from “zambullir” (hide, conceal one’s self). Cleofás’s name thus characterizes him as one whose eyes remain closed to the truth, but also a man who conceives of himself as the gallant hero in an idealized romance; in reality, he is no different from the many commoners who bear the name Pérez, and he is obliged to conceal himself from those who desire to punish him for his temerity in wooing doña Tomasa.*

cometido: el “*amor ferus*” que siente por doña Tomasa o tópico del “*loco amor*” es el desencadenante. La acción se desarrolla en:

a) Buhardilla del astrólogo y liberación del Diablo Cojuelo preso en una redoma²².

b) Perspectiva de Madrid desde la torre de San Salvador convertida en atalaya. El Diablo cojuelo descubre “*la carne del pastelón de Madrid*”.

Tranco II: Visión nocturna de Madrid: “*pepitoria humana*” como imagen de mezcla o confusión²³. Alusión al tema del *Theatrum mundi* “*donde tantas figuras representan*”. Narrador omnisciente. La acción se desarrolla en el interior de las viviendas de los madrileños:

a) El Diablo Cojuelo arremete contra la naciente pequeña burguesía, las capas más desfavorecidas y el populacho. Sátira de sus vicios con lenguaje conceptista próximo a Quevedo, o lo que será, siglos después, el esperpéntico de Valle-Inclán (letrados, celestinas, brujas, pícaros, bodegonera, alquimista, hidalgos empobrecidos, sastres, barberos y demás gente reducidos a caricatura).

Tranco III: Visión diurna de Madrid: “*puchero humano*” como imagen de mezcla o confusión. Narrador omnisciente. La acción se desarrolla en los exteriores de las bulliciosas calles madrileñas:

- a) Baratillo de apellidos. c) Casa de los locos.
b) Pila de los dones. d) Ropería de los agüelos.

Temáticamente los tres primeros trancos están perfectamente engarzados y siguen un desarrollo lineal.

Tranco IV: Vuelta al punto de partida o donde tuvo origen la trama argumental, es decir, el lugar de convergencia de don Cleofás y el Diablo Cojuelo: la buhardilla del astrólogo. Aparece un diablo zurdo en sustitución del Diablo Cojuelo (“*Demoñuelo*”) debido a las quejas del astrólogo y es encerrado en “*una sortija de un topacio grande, que traía en*

When he first encounters the limping devil, this poor “estudiante de profesión” has naive and sentimental ideas which do not correspond to the reality in which he lives”.

22 Vélez de Guevara utiliza una metáfora perfecta para designar a esta redoma: “*Argel de vidrio*”, en alusión a la prisión que padecían los cristianos en dicha ciudad, como en el caso de Cervantes. Y es que nuestro diablo se comporta, cuando es menester, como un verdadero católico defensor de la política imperial española de los Habsburgo.

23 Esta imagen constante de confusión y de seres que habitan en un cosmos deshumanizado viene reforzada también por el estilo del autor, vid. Peale 1976: C.G. Peale, La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en “El Diablo Cojuelo”: *Bulletin Hispanique*, 78, Bordeaux, 15-16 : “La evocación de un mundo caótico y absurdo mediante el juego metafórico es reforzada por la otra característica que señalé cuando consideramos la segunda oración, esto es, su intrincada disposición hipotáctica”. Dicha imagen de confusión asociada a Madrid se prolonga incluso en el tiempo, y es así como encontramos, en pleno siglo XVIII, aquel soneto de Diego de Torres Villarroel titulado precisamente “*Confusión y vicios de la Corte*”.

un dedo²⁴. Se acuerda en el Infierno enviar a Cienllamas como Alguacil y a Chispa y Redina²⁵ como corchetes en busca del Diablo Cojuelo. La acción se desarrolla en espacios cerrados:

a) Peripecia en un figón madrileño. El Diablo Cojuelo y don Cleofás causan gran alboroto al negarse a pagar y escapan volando de la Justicia.

b) Mesón de la Sevillana en Toledo. Los dos camaradas se separan. El Diablo Cojuelo parte para Constantinopla. Don Cleofás va a dormir, pero en mitad de la noche se produce gran confusión al grito de “¡Fuego, fuego!”. Todo es debido a un estudiante de Madrid que, en trance de acabar su comedia, *Troya abrasada*, “se convertía tanto en lo que escribía” que había perdido el juicio por completo. A partir de ahí tiene lugar una discusión entre el poeta y el ventero acerca de las denominadas *comedias de ruido* que compusiera, en referencia a las comedias mitológicas y de historia antigua o extranjera. Hay un eco cervantino en este episodio -sino bien por causa de la lectura, sino de la escritura-, pues guarda una cierta semejanza con el de Don Quijote y los cueros de vino (*Primera Parte, Cap. XXXV*), en la medida en que nos distrae de la acción principal y sirve de entretenimiento.

24 De la misma manera que el Diablo Cojuelo estaba preso en una redoma, el diablo zurdo que lo sustituye lo estará en una sortija. El hecho es relevante y no pura invención del autor, si nos atenemos a las palabras de Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*, Salamanca, 1570, donde se afirma lo siguiente en el *Coloquio Tercero*: “poder es que tienen sobre los demonios los que usan y exercitan el arte de nigrománticos, y hechizeros apremian a los demonios, y los fuerçan a hazer y cumplir su voluntad: y assi muchos los tienen atados, y ligados en anillos, y en redomas, y en otras cosas, sirviendose dellos en lo que quieren, y a estos tales demonios llaman familiares” Esta era una creencia popular arraigada y sobre la cual ironizó Vélez. No obstante, bueno es recordar que muchas personas fueron encausadas por la Inquisición bajo la acusación de tener demonios familiares en redomas y anillos. Recordemos además que Vélez utiliza también la voz “*espíritu*” para referirse a ambos demonios, entre cuyas facultades estaba el transporte aéreo en auxilio del ser a quien servían, justamente como sucede en nuestra novela, vid. Flores Arroyuelo 1985: F. J. Flores Arroyuelo, *El diablo en España*, Madrid: Alianza Editorial, S.A., 74-75.

25 La voz redina era común en el árabe vulgar andalusí con el significado de torno de hilar o rueda de telar. A partir del siglo XVI se observa una inflexión de la *a* larga hacia *i*, *a* > *i*, muy propia del árabe granadino: *reddána* > *reddina* > *redina*, vid. Régulo Pérez 1979: Notas lexicológicas acerca de “beo”, “esteo” y “redina”, antíguisimos hispánicos supervivientes en Canarias, en: *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 4, Oviedo: Univ. de Oviedo, 277. Resulta muy significativa la presencia de los tres demonios Cienllamas, Chispa y Redina, este último vinculado al torno de hilar, pues quizá sean como una reminiscencia a las parcas latinas o moiras griegas, es decir, cada una de las tres deidades infernales hermanas, Cloto, Láquesis y Átropos, representadas con figuras de viejas de las cuales la primera hilaba, la segunda devanaba y la tercera cortaba el hilo de la vida del hombre. Teniendo en cuenta además el origen andaluz de Vélez de Guevara, no parece extraño que conociera el significado de la palabra redina.

Tranco V: Reencuentro de los protagonistas. Vuelve el Diablo Cojuelo de su viaje a Constantinopla²⁶ y le cuenta sus aventuras. Emprenden luego vuelo “*pajareando*” hacia Andalucía hasta llegar a la venta de Darazután (voz árabe “*Dar as-Sultán*” o “*Casa del Sultán*”) en Sierra Morena. Dos episodios se suceden en esta venta:

a) Se sientan a comer con unos extranjeros borrachos (francés, inglés, italiano y alemán). Polémica. Defensa apasionada de la política imperial de los Habsburgo y de la idea de Monarquía universal por el Diablo Cojuelo en defensa de su amigo. Pelea. Los extranjeros son expulsados de la venta tras ser golpeados. Este episodio polémico recuerda al evocado por Quevedo en algunas de las escenas que desarrolla en *La Hora de todos y la Fortuna con seso* (XXXII-XXXVI y XXXVIII), por su contenido satírico en temas políticos europeos.

b) Llega a la venta una Compañía ambulante de comediantes y en venganza por hechos pasados contra el Autor y el Representante, el Diablo Cojuelo siembra la discordia y la confusión entre las actrices, for-

26 Poco menciona el Diablo Cojuelo de su estancia en Constantinopla, si bien afirma de su gente “*que a fe que alguna guarda mejor su palabra, y sabe decir verdad y hacer amistades, que vosotros los cristianos*”, vid. Vélez de Guevara 2007, *op. cit.*, 115. Es interesante saber cómo la referencia de viaje del Diablo Cojuelo a Constantinopla reaparece en la literatura española del siglo XVIII. Sabido es que en 1782 se firmó en Constantinopla un tratado de paz entre España y Turquía. Años después, en septiembre de 1787, vino a Madrid en misión diplomática Achmet Vasif Efendi, y el hecho fue recogido por la prensa madrileña con gran lujo de detalle. Hay unas interesantes, como fingidas “*cartas turcas*”, tal como las intitularon Meléndez Valdés y sus colegas salmantinos, de las que apenas sabemos nada, a no ser por dos de ellas que se conservaron y publicaron en *El Correo de Madrid* en diciembre de 1787, como son: a) *Carta de Ibrahim en Madrid a Fátima en Constantinopla* y b) *Carta de Fátima en Constantinopla a Ibrahim en Madrid*. El hecho resulta todavía más relevante si tenemos en cuenta que en el mismo *Correo* se publicaron en febrero de 1789, las *Cartas Marruecas* de José Cadalso, siete años después de su muerte. Pues bien, hay una tercera carta en el número 123 del *Correo* de 26 de diciembre de 1787 precedida de un romancillo hexasilabo, de Lucas Alemán y Aguado, por otro nombre Manuel Casal, y titulada *Carta del Diablo Cojuelo a los Diaristas de la Corte*, carta que es una reacción en tono de burla a la *Carta de Ibrahim*, rebatiendo en tono polémico sus impresiones sobre España y afirmando ser falsa la *Carta de Fátima*, pues ella misma se lo ha confesado en su presencia. Extraigo algunos pasajes: “*Desde los quintos infiernos salgo a desengañar al mundo, porque no siempre hemos de ser los diablos embusteros. Llámame Cojuelo porque las cojo al vuelo, y nada se me escapa, y aunque en efecto soy cojo de nacimiento, disimulo mi cojera con tanto arte como el mejor petimetre la suya. Mi empleo es atisbar, oler y escudriñar quanto pasa en la Corte, más bien que una vecina en casa ajena [...]* –en referencia a la carta de Ibrahim- *Pero no pudiendo digerir bien su contenido (porque hay diablos de estómago delicado), determiné, sin aguardar a más que montar sobre mis ancas, plantarme de un vuelo en Constantinopla*”, vid. Andioc, R. *Ibrahim, Fátima y El diablo cojuelo* <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89368.pdf> 23.10.2010. Está claro que Alemán era consciente del vuelo a Constantinopla del Diablo Cojuelo que figuraba en la novela de Vélez, como por otros detalles menores que se desprenden de su carta, pero su acento patriótico al declararse “*vasallo fiel de mi Rey DON CARLOS*” y su actitud con respecto a las mujeres, “*yo soy un diablo defensor de las mugeres españolas*”, en respuesta a lo que Ibrahim calificaba de falta de recato y ligereza en las mujeres españolas, comparándolas con las turcas, muestran una visión menos amable de los turcos que la que nos legó el ecijano.

mándose una pelea en la que toman también parte los maridos. Intervienen las autoridades y se los llevan presos a Ciudad Real, al tiempo que nuestros protagonistas huyen volando.

Tranco VI: Aquí tienen lugar diversas aventuras por distintas partes de la geografía andaluza (provincias de Córdoba y Sevilla). La acción se desarrolla siempre en espacios abiertos:

a) Nuestros protagonistas llegan a Córdoba. Acuden a la célebre plaza de la Corredera y don Cleofás participa activamente en un “*juego de esgrima*”, parodiando la referencia alusiva al *Buscón* de Quevedo (*Libro II, Cap. I*). Monta un alboroto con la compañía de su inseparable camarada, el Diablo Cojuelo, que la emprende a mulletazos. Salen huyendo nuevamente de la Justicia con destino a Écija (*Astigi* romana).

b) Écija, “*la más fértil población de Andalucía*”, es la patria chica de Luis Vélez, y el Diablo Cojuelo, convertido en *alter ego* del autor, pondera las excelencias de la Ciudad del Sol, señalando que “*en esta ciudad solamente se coge el algodón, semilla que en toda España no nace*”, evocando así la antigua “*Madinat al-qutun*”, “*Ciudad del Algodón*” de época árabe. En su Plaza Mayor unos ciegos recitan romances y coplillas satíricas contra los demonios. El Diablo Cojuelo encolerizado siembra otra vez la cizaña entre los ciegos sobre la entonación de las coplas, hasta el punto que terminan apaleándose entre ellos. Ante la llegada de los alguaciles, salen volando como de costumbre.

c) Descansan en la vega de Carmona en plena noche de verano. Admirando la bóveda celeste sostienen animada conversación sobre los avances científicos del Renacimiento; pero con gran escepticismo. Despiertan en mitad de la noche en lo que parece gran estruendo y el Diablo Cojuelo se apresta a contarle el prodigioso suceso.

Temáticamente, los trancos IV y V están interrelacionados, ya que tanto el mesón de la Sevillana en Toledo, como después la venta de Darazután en Sierra Morena, presentan analogías como espacios cerrados donde se desenvuelve la acción, dejando al margen el viaje nocturno a Constantinopla, del que tenemos noticia, no obstante, al regreso del Diablo Cojuelo con el reencuentro de nuestros protagonistas en el mesón toledano. El tranco VI, a diferencia de los dos anteriores, se desarrolla en espacios abiertos y con mayor ritmo que los precedentes por los frecuentes cambios de escenario –hasta tres: Córdoba, Écija y Carmona–, así como también se percibe un cambio de estilo a su llegada a Andalucía, más esteticista y lleno de colorido que con respecto a Castilla. En cualquier caso, los tres trancos guardan un denominador común: su dinamismo y las continuas peripecias que se suceden, además de su horizontalidad, puesto que suceden a ras de suelo y no desde una pers-

pectiva aérea, ni estática, ni vertical o panorámica desde la que puedan ejercer su sátira implacable sobre la sociedad de su tiempo.

Tranco VII: Alegoría sobre la Fortuna descrita con todo lujo de detalle y que viene a representar la síntesis de la cultura barroca de la España del siglo XVII (selección de los autores clásicos y renacentistas predilectos del autor, a modo de crítica literaria y convertidos en “*lacayos de la Fortuna*”). Prosigue la descripción del Carro de la Fortuna y de sus Damas (Necedad, Mudanza, Lisonja, Hermosura, Envidia, Ambición, Avaricia, Usura, Simonía, Mohatra, Chisme, Baraja, Soberbia, Invención, Hazañerías). Referencia a los silleros de la Fortuna que son los filósofos (Pitágoras, Diógenes, Aristóteles, Platón, entre otros). Viene luego la Torre de Babilonia con dos alegóricos balcones: la Esperanza y sus pretendientes por el lado izquierdo (abogados, artífices, profesores de diversas ciencias, militares, todos en gran confusión de voces) y por el lado derecho la Prosperidad y muchos “*mentecatos ricos*” servidores. Finalmente, “*un escuadrón volante de locos*” levantando gran polvareda hasta que los sorprende el amanecer en esa “*atalaya de Andalucía*” que representa Carmona por su altitud. Reponen fuerzas y vuelan hacia Sevilla.

Estancia en la populosa Sevilla. La acción transcurre enteramente en la ciudad y puede dividirse en tres breves episodios; el segundo permite hilvanar la trama novelesca de la narración y mantener viva la curiosidad del lector:

a) Visión diurna de Sevilla desde la venta de Peromingo el Alto, convertida en atalaya. Descripción colorista de la ciudad encomiando su belleza.

b) Ante la presencia de Cienllamas y sus corchetes, el Diablo Cojuelo se muestra cauteloso, mientras que don Cleofás para tranquilizarlo le dice que “*es Sevilla lugar tan confuso, que no nos hallarán*”. Noticias de la muerte del astrólogo que demanda justicia a Lucifer en su descenso al infierno por el quebrantamiento de su redoma. Doña Tomasa, por su parte, pretende ir a Sevilla con un nuevo galán y apresar a don Cleofás; se nos anuncia además su intención de casarse como venganza. El peligro acecha a nuestros protagonistas que se refugian en una posada.

c) Visión panorámica de Sevilla por la tarde desde la azotea de la posada. El Diablo Cojuelo alaba la ciudad por sus riquezas provenientes de las Indias en plata y oro, por lo que la llama “*avestruz de la Europa, pues digiere más generosos metales*”²⁷ y “*estómago de España y del mundo*”.

27 Esta metáfora logra transmutar Sevilla-la ciudad- en avestruz –animal-, y no es casual, sino que formaba parte de la convención literaria utilizada también por muchos poetas, en la medida en que el avestruz traga brasas o digiere hierro, era considerado un animal fantástico y literario, recogido ya en los *Bestiarios*, e igualmente presente en los romances: “*Digiero ya tus*

Descripción suntuosa de los principales edificios de la ciudad: Iglesia Mayor, Alcázar, Torre del Oro, etc. Con la llegada de la noche, ambos se van a cenar.

El tranco VII representa un capítulo independiente de por sí, toda vez que nos presenta una visión alegórica de la Fortuna que desarrolla las claves principales de la cultura barroca asumidas por el autor. Por otra parte, es un tranco bisagra con respecto a los tres restantes, en la medida en que se produce el cambio de escenario que nos traslada a Sevilla como punto de destino de nuestros protagonistas, con toda una visión suntuosa y hasta poética de la ciudad en la que el narrador, que no es otro que el Diablo Cojuelo, se deshace en alabanzas.

Tranco VIII: Nuevas noticias de doña Tomasa y de su viaje a Sevilla desde Madrid con una requisitoria judicial para prender a don Cleofás. Pleito judicial pendiente en torno al testamento hallado del astrólogo fallecido. Ambos personajes, aunque secundarios, desempeñan un papel crucial en la novela como antitéticos respectivos de nuestros protagonistas y comparten un hecho en común: la reparación de un agravio: ficticio, pero verosímil, en el caso de doña Tomasa –estupro- y real, pero inverosímil, en el caso del astrólogo –el quebrantamiento de su redoma y la huida del Diablo Cojuelo aprisionado-, sus vicisitudes sostienen el hilo de la narración actualizando la trama y manteniendo en suspenso al lector. Además, ambos reclaman la intervención de la justicia, terrenal en el caso de doña Tomasa e infernal en el caso del astrólogo. Esta doble dimensión y su carácter alegórico biplano ponen de manifiesto el mundo de confusión y decadencia en el que reinan todos los vicios: la España de Felipe IV.

En este tranco VIII intervienen, principalmente, tres personajes: don Cleofás, el Diablo Cojuelo y la mulata Rufina María, dueña del mesón sevillano o posada en el que todavía permanecen alojados como huéspedes. La acción se desarrolla ahora por la tarde y se concentra en un episodio:

a) Desde la azotea de Sevilla, al igual que en el tranco anterior, nuestros protagonistas logran -por medio del arte diabólico a través de un espejo- presenciar la Calle Mayor de Madrid hasta desembocar en el Paseo del Prado, como espectadores absortos que asisten a todo un deambular de coches, carrozas y caballos en el que van desfilando todos los Grandes de España y señores de la Nobleza, con todo su farragoso despliegue de títulos que el Diablo Cojuelo como narrador va enumerando profusamente. Esta visión contrasta con la del tranco II, en la medida en que

desdenes/ como el avestruz al hierro”, vid. Navarro Durán 2007: R. Navarro Durán, *La mirada al texto, Comentario de textos literarios*, Barcelona: Ariel, S.A., 28-30.

emplea un tono elogioso para referirse a la nobleza castellana, como antes hiciera con respecto a la andaluza, mientras que satiriza la naciente burguesía y el pueblo llano. Presenta una visión jerarquizada e inmobilista de la sociedad de su tiempo. No obstante, sí hay algo en común, y es la repetida alusión al *Theatrum mundi*, lo que queda de manifiesto en las siguientes palabras: “*tantas figuras como en aquel teatro del mundo iban representando papeles diferentes*”.

Tranco IX: Se desarrolla enteramente en Sevilla, donde prosiguen las peripecias de nuestros dos protagonistas. Hay que destacar dos episodios principales que se contraponen y nos ofrecen una visión contrastada de Sevilla que responde muy bien al estilo Barroco como arte efec-tista, y me refiero a la técnica del claroscuro utilizada por Luis Vélez de Guevara: el primer episodio pertenece al mundo de la buena sociedad y sus convenciones, mientras que el segundo se hunde en los submundos de las miserias humanas. La acción transcurre en la tarde y noche de un mismo día:

a) Don Cleofás y el Diablo Cojuelo acuden como entretenimiento a la Academia de Sevilla situada en la calle de las Armas (actual Alfonso XII). Adquieren nombres supuestos y alegóricos a petición de los miembros de la Academia y son invitados a participar: *Engañado*²⁸ (Cleofás) y *Engañador* (Diablo Cojuelo), como representativos de su condición –humana y espíritu del mal-, sin que los demás (personajes contemporáneos a Luis Vélez lo adviertan). Don Cleofás procede a la lectura de un soneto dedicado a Felipe IV que compusiera en Madrid y levanta los aplausos del auditorio, mientras que el Diablo Cojuelo lo dedica a un sastre (muy interesante y revelador de una estructura piramidal en la que el plebeyo no puede aspirar a ascender en la escala social).

28 El sobrenombre de *Engañado* que toma Cleofás, como el de *Engañador* del Diablo Cojuelo, se inscriben perfectamente en la lección de desengaño que encierra la obra. Para ilustrar mejor esto, hay que tener en cuenta una extensa novela alegórica de carácter filosófico como es *El Criticón* de Baltasar de Gracián, publicado en tres partes, 1651, 1653 y 1657. Dado que el hombre del barroco contemplaba la vida como un engaño, del que sólo eran conscientes los prudentes, conviene recordar las palabras de Gracián puestas en boca de Critilo en su lamentación, vid. Gracián 2001: *op. cit.*, *Tercera Parte, Crisi Quinta*: “*Varias y grandes son las monstruosidades que se van descubriendo de nuevo cada día en la arriesgada peregrinación de la vida humana. Entre todas, la más portentosa es el estar el Engaño en la entrada del mundo y el Desengaño a la salida [...] ¿Quién así lo ordenó? Ahora me confirmo en que todo el mundo anda al revés y todo cuanto hay en él es a la trocada. El Desengaño, para bien ir, había de estar en la misma entrada del mundo, en el umbral de la vida, para que al mismo punto que el hombre metiera el pie en ella se le pusiera al lado y le guiara, librándole de tanto lazo y peligro como le está armado [...] Pero como, al contrario, topa luego con el Engaño, el primero que le informa de todo al revés, házele desatinar y le conduce por el camino de la mano izquierda al paradero de su perdición*”.

b) Don Cleofás y el Diablo Cojuelo acuden al “*garito de los pobres*”: lugar de encuentro de pobres mendicantes que están jugando y bebiendo vino y al que el Diablo denomina metafóricamente como “*cónclave de San Lázaro*”, sin que la crítica haya reparado lo suficiente en este hecho²⁹. Retrato esperpéntico del mundo del hampa y la picaresca sevillana. A uno de los Pobres, Piedepalo, se le conoce también satíricamente con el apodo de Diablo Cojuelo entre los demás mendigos, cosa que mueve a la irritación del verdadero, camarada inseparable de don Cleofás en sus andanzas. Es así como declara indignado que solamente hay tres tipos de gente que se atreven a burlarse de él: “*representantes, ciegos y pobres*”. Resultan divertidos los apodos que reciben los diversos personajes, tanto masculinos (Faraón, Sargento, Marqués de los Chapines, etc.), como también femeninos (Paulina, Galeona, Lagartija...), si bien conforman caricaturas grotescas al modo de Quevedo y son retratados sin ningún género de piedad y conmiseración. De repente, irrumpen Cienllamas, Chispa y Redina como alguaciles en busca del verdadero Diablo Cojuelo, lo que produce confusión entre los mendigos al creer que se refieren a su compañero, es decir, Piedepalo, por lo que actúan en su defensa y echan a los enviados de Lucifer que resultan apaleados provocando un gran altercado, mientras don Cleofás y el Diablo Cojuelo huyen del garito.

Tranco X: Persisten los celos de don Cleofás ante la vista de doña Tomasa y un galán soldado que la acompaña; el Diablo Cojuelo trata de apaciguarle, no sin recordarle que la enfermedad de los celos “*se compara a todo el infierno junto*”, lo que pone una vez más de manifiesto el “*loco amor*” o “*amor ferus*” que lo subyuga. Los dos camaradas pasan varios días preparando su nueva intervención en la Academia sevillana. La acción se concentra en dos episodios, el primero transcurre durante la noche, si bien podemos dividirlo en dos partes:

a) Don Cleofás, el *Engañado*, nombrado Presidente de la Academia sevillana, lee sus Premáticas y Ordenanzas de estilo conceptista, que vienen a constituir una especie de receta anticulterana que afecta tanto a la poesía (contra la introducción de neologismos, etc.), como al teatro (contra los excesos barrocos que carecen de verosimilitud literaria). El

²⁹ Es una nueva referencia al *Evangelio* según San Lucas (*Lc. 16, 19-25*) –como en la nota 21–, pues se relaciona con la parábola de Jesús sobre el hombre rico –Epulón– y el pobre Lázaro, popularmente representado con perros y muletas ¿Acaso el nombre de *Lazarillo* –como diminutivo–, por su condición de mendigo, no vendría dado por esta connotación bíblica que implica? Téngase en cuenta además que el mendigo de la parábola evangélica de Lucas era también objeto de inspiración para la pintura, en esa misma época, como el famoso cuadro de Juan de Sevilla Romero “*El rico Epulón y el pobre Lázaro*”, 1680-1690, alojado en el Museo del Prado de Madrid.

tono satírico se advierte desde el principio pues, como si se tratase de un decreto o documento oficial del propio Felipe IV, empieza así: “*Don Apolo, por la gracia de la Poesía, rey de las Musas*”..Dichas Premáticas no son más que una parodia de la “*Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes*” (Libro II, Capítulo III) del *Buscón* de Quevedo.

b) Al punto que iba a intervenir el Diablo Cojuelo, *Engañador*, en calidad de Fiscal de la Academia, con la lectura de su Pronóstico y Lunario al Meridiano de Sevilla y Madrid, irrumpen en la sala un alguacil y sus corchetes y se llevan preso a don Cleofás, merced a la requisitoria hecha a petición de doña Tomasa. El Diablo Cojuelo logra sobornar al alguacil con trescientos escudos, lo que permite que don Cleofás quede libre de nuevo, a pesar de las protestas de doña Tomasa y el soldado.

El segundo episodio se desarrolla a la mañana siguiente de los sucesos acaecidos la noche pasada en la Academia, tras el altercado del prendimiento y liberación de don Cleofás. Puede subdividirse también en dos partes, pese a lo recortado de su extensión:

a) Al despertar el alguacil en su aposento echa en falta el dinero del soborno, viéndose emparedado de carbón que luego se tornó ceniza, por efecto de haber recibido dinero del Diablo.

b) El Diablo Cojuelo es avistado por Cienllamas, Chispa y Redina y, en el momento de ser apresado, se adentra por la boca de un escribano que andaba bostezando. Recordemos que el gremio de los escribanos es particularmente denostado por Quevedo en el *Sueño del Infierno*, menormente en *Las zahúrdas de Plutón*, su versión expurgada. Una cuadrilla de sastres sale después en defensa del escribano, zarandeado por los tres diablos, siendo finalmente llevados todos al infierno por orden de sus jueces, a modo de requisitoria infernal (judicial). Luego que el escribano vomitase al Diablo Cojuelo, es expulsado del infierno y devuelto a su escritorio, pues ni allí son bien acogidos por su mala reputación. Los sastres, sin embargo, permanecen “*para unas libreas que habían de hacer a Lucifer a la festividad del nacimiento del Antecristo*”. El lenguaje jurídico, religioso y el arte diabólico están los tres sutilmente entrelazados con hábil maestría por Luis Vélez. Finalmente, el desengaño como denominador común, tanto para doña Tomasa que intenta pasar a las Indias con el soldado, como para don Cleofás que retorna a Alcalá para terminar sus estudios, una vez que ha conocido –sin que sepamos cómo–, “*el mal suceso de la prisión de su Diablillo*”³⁰.

30 A este respecto, resultan significativas las palabras de Bjornson 1977: *ibidem*, 14: “*Cienllamas apprehends the limping devil and Cleofás is arrested in Seville on the basis of a warrant which doña Tomasa had obtained in Madrid. In practical terms, a pre-existing order is re-established:*

Temáticamente, estos tres trancos finales (VIII-IX y X) guardan una estrecha conexión con los tres iniciales (I-II-III), en la medida en que como por arte de la magia diabólica, a través de un espejo, hoy diríamos televisor, el eje de la narración nos devuelve de nuevo a Madrid desde la perspectiva panorámica de los espectadores que se encuentran en una azotea de Sevilla, a fin de presenciar el *Theatrum mundi*, pero no ya ejerciendo una sátira sistemática, sino para realzar y encomiar a la Nobleza ponderando sus galas y excelencias hasta la extenuación, lo que revela el servilismo del autor frente a la España oficial, jerárquica y dominante. Por otra parte, esto se vincula a las mil maravillas con la imagen idealizada de la buena sociedad representada por el mundo de la Academia sevillana, frente a la imagen deformada representada por el submundo y el hampa que aparece en el garito de los pobres (o también comparable a la que reconocemos en el baratillo de los apellidos, pila de los dones y ropería de los agüelos del tranco III), aquí sí que parece operar otro tipo de espejo para todas estas escenas, un espejo cóncavo, dicho a la manera de Valle-Inclán, capaz de reducir a caricatura y sin la menor compasión a sus personajes, víctimas de esa otra España hipócrita, intolerante y opresiva. Y ese feroz contraste, el claroscuro, sólo podía ser efecto de un arte expresionista como el barroco.

Finalmente, y dada la interrelación entre el mundo terrenal y el infernal por la injusticia imperante y la imposibilidad de corregir el caos y la confusión, ni los vicios humanos, no queda otro remedio que la sátira como procedimiento formal y la sabia lección del desengaño frente a toda tentativa de reforma y mejoramiento de una sociedad corrompida, aun cuando la acción del diablo tiene más de positiva que de negativa en la novela, en tanto que permite desenmascarar a los personajes del papel que pretenden representar en la sociedad y de sus intenciones oscuras.

Referencias bibliográficas

- Alborg 1999: J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española, Tomo II, Época Barroca*, Madrid: Gredos.
- Alfaro 1971: G. Alfaro, *El Diablo Cojuelo y la picaresca alegorizada: Romanische Forschungen, LXXXIII*, Bonn.
- Andioc, R. Ibrahim, *Fátima y El diablo cojuelo* <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89368.pdf> 23.10.2010.

the "diablo cojuelo" is returned to his subordinate position in the hierarchy of devils, and Cleofás again becomes a student in Alcalá".

Aragonés Estella 1998: E. Aragonés Estella, La influencia de la mitología clásica en la elaboración del demonio románico: su estudio a través de ejemplos navarros: *IV Congreso de la Sociedad de Estudios Históricos*, Pamplona.

----- 2006: -----, Visiones de tres diablos medievales: *De Arte*, 5, León.

Azorín Fernández, D. *Aspectos del discurso repetido en El Diablo Cojuelo de Luis Vélez de Guevara*. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7255/1/ALE_01_03.pdf 31.10.2010

Bjornson 1977: R. Bjornson, Thematic Structure in El Diablo Cojuelo: *Hispanófila*, 20, North Carolina.

Caro Baroja 1988: J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Castro 1920: A. Castro, El Diablo Cojuelo, *Revista de Filología Española*, VII, Madrid.

Cirot 1942: G. Cirot, Le style de Vélez de Guevara, *Bulletin Hispanique*, XLIV, Burdeos

-----1943: -----, Le Procédé dans El Diablo Cojuelo, *Bulletin Hispanique*, XLV.

-----1944: -----, Une histoire de captifs dans “Le Diable Boiteux” de Lesage, *Bulletin Hispanique*, XLVI.

-----1944: -----, A propos du “Diablo Cojuelo”. Aperçus de stylistique comparée, *Bulletin Hispanique*, XLVI.

Crawford 1910: J.P. Wickersham Crawford: The Devil as a dramatic figure in the Spanish Religious Drama before Lope de Vega: *Romanic Review*, I, New York.

Chavarría Vargas, E. *Ascetismo, Neoestoicismo y Sátira Menipea en la obra de Diego de Torres Villarroel*. Tesis Doctoral, Univ. Málaga, 2008. <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/id/1295/17677154.pdf> 15.10.2010

Flores Arroyuelo 1985: F. J. Flores Arroyuelo, *El diablo en España*, Madrid: Alianza Editorial, S.A.

García de Cortázar, González Vesga 1994: F. García de Cortázar y J. M. González Vesga, *Historia de España*, Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Gracián 2001: B. de Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio (Vol. I y II)*, edic., introd. y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia.

-----2001:-----, *El Criticón*, edic., introd. y notas de Santos Alonso, Madrid: Cátedra.

Lesage 1832: A-R. Lesage, *El Observador nocturno o Diablo Cojuelo Tomo I*, Barcelona: Imprenta de A. Bergnes y Comp.

Luciano 1976: Luciano de Samosata, *Diálogos de Tendencia Cínica*, Introd., trad. y notas de F. García Yagüe, Madrid: Editora Nacional.

-----1996: -----, *Obras, Vol. I*, Introd. José Alsina Clota trad. y notas por Andrés Espinosa Alarcón, Madrid: Gredos.

- Navarro Durán 2007: R. Navarro Durán, *La mirada al texto, Comentario de textos literarios*, Barcelona: Ariel, S.A.
- Peale 1976: C.G. Peale, La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en “El Diablo Cojuelo”: *Bulletin Hispanique*, 78, Bordeaux.
- Pérez Lasheras 1994: A. Pérez Lasheras, *Fustigat Mores: Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Quevedo 1974: Fco. de Quevedo, *Los Sueños*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- 2003: Fco. de Quevedo, *El Buscón*, edic. de D. Ynduráin, Madrid: Cátedra.
- Ramón y Cajal 1971: S. Ramón y Cajal, *Los tónicos de la voluntad*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Régulo Pérez 1979: Notas lexicológicas acerca de “beo”, “esteo” y “redina”, antiquísimos hispánicos supérstites en Canarias, en: *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 4, Oviedo: Univ. de Oviedo.
- Rodríguez Pequeño, J. Poética en el realismo grotesco: el carnaval en El Diablo Cojuelo. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 1, Marzo 2001. <http://www.um.es/tonosdigital/znum1/estudios/rodpeqe1.htm> 4.11.2010
- Souriau 1998: E. Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid: Akal, S.A.
- Stolerdijk 2003: P. Stolerdijk, *Crítica de la Razón Cínica*, Barcelona: Siruela.
- Torrente Ballester 1979: G. Torrente Ballester, Lectura Otoñal de “El Diablo Cojuelo”: *Boletín de la R.A.E.*, 59, Madrid.
- Vélez de Guevara 1902: L. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo (reproducción de la edición príncipe de Madrid, 1641)*, Introd., notas y estudios de Adolfo Bonilla y San Martín, Vigo: Librería de Eugenio Krapf.
- 1903: -----, *El Diablo Cojuelo*, notas y comentarios de Felipe Pérez y González, Madrid: Suc. de Rivadeneyra.
- 1941: -----, *El Diablo Cojuelo*, edic., introd. y notas de Fco. Rodríguez Marín, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- 1986: -----, *El Diablo Cojuelo*, edic., introd. y notas de Enrique Miralles, Barcelona: Planeta.
- 2007: -----, *El Diablo Cojuelo*, edic., introd. y notas de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid: Cátedra.

Josep Esquerrá Nonell

THE CRIPPLED DEVIL: IMAGO MUNDI AS ALLEGORY ABOUT CONFUSION. THE SATIRE AS A MEANS OF STYLE

Summary

The Crippled Devil of Luis Vélez de Guevara is difficult to include in any kind of novel. The play offers an “imago mundi” or “representation of the world” as allegory about the confusion, being the satire the resource of style used by the author. The classical heritage, very specially in

the *Icaromenip* of Lucian of Samosata, exercised a deep influence in our author, as well as *The Dreams* of Quevedo. A rigorous analysis of its structure and development as play is to strengthen this allegorical view of the novel and the interrelationship between earthly world and the world of hell in a society who lives in a context of economic crisis and social confusion, ruled by injustice and corruption in all their social classes . Finally adding the disillusionment at the end, as key of every baroque play.

Key words: novel, satire, world, allegory, confusion, baroque, structure, devil, spaces, disillusionment

Примљен новембра 2010.
Прихваћен за штампу фебруара 2011.

María Teresa Navarrete Navarrete
Universidad de Cádiz (España)

EL PERSONAJE FEMENINO EN *MIAU* DE BENITO PÉREZ GALDÓS

El artículo estudia la función que el personaje femenino desempeña en la configuración narrativa de *Miau*. Tras delimitar las características que Benito Pérez Galdós utiliza para definir estos personajes primero como bloque unitario y después como actantes diferenciados, se observa que a partir de las peripecias de las Miaus la novela dibuja el espacio público y privado impuesto por la sociedad burguesa de la Restauración española. Este hecho conduce no sólo al descubrimiento de la incoherencia sobre la que se sustentan las prácticas burguesas de la Restauración española, sino a determinar como estas contradicciones generan un desenlace narrativo trágico cristalizado fundamentalmente en los personajes de Ramón de Villaamil y Abelarda.

Palabras clave: Galdós, *Miau*, personaje femenino, burguesía

1. Introducción.

Gran parte de la crítica galdosiana ha leído *Miau* a partir de la peripecia vital de Ramón de Villaamil. Esta perspectiva es totalmente sostenible si pensamos que el punto final de la trama narrativa se construye en base al suicidio de este personaje. Esta solución literaria ha sido además explicada desde dos líneas de interpretación opuestas entre sí. Por un lado, Villaamil se considera como un hombre noble, víctima de un universo absurdo o de un sistema social corrupto y deshumanizado. Por otro lado, Villaamil es visto como un personaje egoísta, intransigente e inútil que se merece el descalabro que el mundo le da¹.

1 Con diferentes matices, los principales portavoces del primer punto de vista son Gullón (1970) (1973), Scanlon y Jones (1971), Crispin (1982), Parker (1969) y Ramsdem (1971). Y, los que abogan por una lectura de Villaamil más negativa son Webber (1964), Ribbans (1977), Sackett (1969) y Rodgers (1978). Estas dos interpretaciones focalizadas en la configuración de un único personaje, han producido, a su vez, dos modos de asumir la sociedad española de la Restauración que Galdós propone en este texto. Esto es, o Villaamil es víctima del mundo, o el mundo es víctima del malhumorado de Villaamil. Aunque no es indispensable para llevar a cabo nuestro análisis situarnos en uno de los bloques propuestos por la crítica, nos parece

Dejando a un lado esta controversia, lo que nos parece más interesante es preguntarnos por aquellas circunstancias que logran colocar a Villaamil en una situación en pugna con el mundo que le rodea. Para resolver esta cuestión, John Crispin (1982) o Eeamonn Rodgers (1978) sitúan junto al protagonismo de Villaamil a otros personajes que podrían compartir este primer plano en la novela. Los personajes a los que la crítica se refiere son Abelarda, Víctor y Luisito. Así, la relación de estos personajes con Villaamil explicaría “la victimización polifacética” del cesante, en los términos que propuso Farris Anderson (1993: 24). De esta forma, junto a la trama principal de Villaamil aparecen otros conflictos narrativos que explicarían la historia del cesante.

Miau al igual que otras novelas de Galdós presenta un “texto-mundo, un texto-tejido en el que se enlazan y encuentran diversas historias, miradas e interpretaciones” (Vilarós 1995: XI). Por ello, creemos que es necesario ampliar el foco de análisis para iluminar a los personajes femeninos cuyas acciones y palabras son indispensables para re-crear la sociedad de la Restauración española. Esto último, la representación de la sociedad de la Restauración española, pensamos que es el verdadero asunto de *Miau*. En ella, la cesantía de Villaamil ocuparía un lugar privilegiado, pero junto a ella aparecen otras cuestiones que se sustentan en los personajes femeninos como son, por ejemplo, la configuración del ocio y del espacio público burgués, la inoperatividad del matrimonio o la frivolidad inherente a la burguesía. Por ello, proponemos este análisis que perseguirá mostrar la caracterización y la función que ofrece Benito Pérez Galdós en esta novela del personaje femenino.

2. Las Miaus como personaje colectivo

2.1. Caracterización física del personaje femenino

Ya en el primer capítulo, se explica el título de la novela y, por extensión, se descubren los personajes femeninos. La primera visión que se nos ofrece de éstos es a partir de su mote, las *Miaus*. Este sobrenombre atiende a la fisonomía de las caras de las tres mujeres, cuyos rasgos parecen recordar a los de los gatos. Por tanto, la descripción que se nos ofrece de los personajes femeninos es puramente física, pero cargada como diría Leopoldo Alas “Clarín” de un “simbolismo triste y cómico a la vez” (1912: 176). Así el amigo de Luisito Cadalso, Silvestre Murillo, le explica a éste el mote de su familia del siguiente modo:

más acertada la primera posición, ya que el recurso narrativo del suicidio aparece como una fórmula de liberación. Es decir, el suicidio sólo se justifica al proponerse como la única vía de liberación posible para Ramón de Villaamil.

Ayer fue contando que su mamá había dicho que a tu abuela y a tus tías las llaman las *Miaus*, porque tienen la fisonomía de las caras, es a saber, como la de los gatos. Dijo que en el paraíso del Teatro Real les pusieron este mal nombre, y que siempre se quedan en el mismo sitio, y que cuando las ven entrar, dice toda la gente del público: “Ahí están ya las *Miaus*”.

Luisito Cadalso se puso muy encarnado. La indignación, la vergüenza y el estupor que sentía no le permitieron defender la ultraja dignidad de su familia (cap. 1, pp. 85-86).²

Esta primera caracterización actuará a modo de estribillo a lo largo de la novela, ya que esta misma explicación que recibe Luis de Silvestre, tendrá que ser escuchada por Doña Pura y también será referida por los propios personajes femeninos y por Luis en diferentes ocasiones. Este sobrenombre se convierte en convención, ya que será la fórmula que se empleará a lo largo de la novela para referirse a las tres mujeres. Es decir, el modo con el que la existencia de los tres personajes en el mundo es representada se produce a través de la sátira, a través del mote ‘las *Miaus*’. Con esto queremos hacer ver que esta denominación no es en absoluto un apodo inocente. Esta particularidad conduce a que el mote se convierta en una construcción tabú dentro de la familia Villaamil. De modo que, el uso del sobrenombre en presencia de estas tres mujeres se convertirá en una forma de ataque que provocará la respectiva defensa de las *Miaus*:

–Es que le quieren aplicar el mote que le pusieron a la familia en el Real –dijo Víctor dulcificando su crueldad con una sonrisa–; mote que no tiene ninguna gracia.

–¡A nosotras, a nosotras! –exclamaron a un tiempo, rojas de ira, las dos hermanas.

–Tomémoslo a risa, pues no merece otra cosa. Es público y notorio que cuando toman ustedes posesión de su sitio en el Paraíso, todo el mundo dice: “Ya están ahí las *Miaus*...” ¡Qué tontería!

–¡Y el muy mamarracho se ríe de la gracia! –exclamó doña Pura cogiendo lo primero que encontró a la mano, que fue un pan, y apuntando con él a la cabeza de su yerno. (cap. 24, pp. 272-273).

Otro de los efectos que produce este sobrenombre es el de la unificación. Este parecido físico se aprovecha para unificar también rasgos del carácter de las tres mujeres. Así, Doña Pura, Milagros y Bernarda actuarán –al menos al principio de la novela– como un único personaje, como un bloque. Sin embargo, para explicar, de forma justa, el comportamiento de las *Miaus* en la novela, habría que relatar, en primer lugar

2 Citamos por la edición de Francisco Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 2002. De aquí en adelante únicamente indicaremos el número del capítulo y las páginas.

—aunque Galdós lo hace a mediados del texto—, la historia de éstas antes de llegar a Madrid.

2.2. Caracterización social del personaje femenino.

Los juicios morales de la crítica

La prehistoria de la familia Villaamil se sitúa en una capital de provincia de tercera clase, en la que Ramón de Villaamil ejercía el cargo de Jefe Económico. La indeterminación de la ciudad en la que se sitúa a los Villaamil, contrasta con la descripción detallada de las actividades de las mujeres de la familia:

En aquel pueblo de pesca pasó la familia Villaamil la temporada triunfal de su vida, porque allí doña Pura y su hermana daban el tono a las costumbres elegantes y hacían lucidísimo papel, figurando en primera línea en el escalafón social. [...] La casa en que había más refinamientos sociales era la de Villaamil, y las señoras de Villaamil las más encumbradas y vanagloriosas [...]. Eran las dueñas del cotarro elegante, las que recibían el incienso de aquella espiritada juventud masculina, con chaquet y hongo, las que asombraban al pueblo presentándose a los Toros (dos veces al año) con mantilla blanca, las que pedían a los pobres en la catedral del Jueves Santo, las que visitaban al Obispo, la que daban el tono y recibían constantemente el homenaje tácito de la imitación. (cap. 13, pp. 184-186).

Como vemos, las *Miaus* formaban parte de la clase alta de la capital de provincias, y se comportaban como tales. Sin embargo, este modo de interaccionar con la sociedad que les rodea se limita a labores de figuración: ir a los toros, acudir a los salones, participar en acciones de beneficencia, o visitar al Obispo. En definitiva, las *Miaus* se dedicaban a acudir a los espacios que la burguesía había establecido como lugares públicos de tránsito. En este punto, habría que tener en cuenta que el descubrimiento del espacio público y la creación de lugares de intercambio social por parte de la burguesía, trae consigo la consecuente creación de pautas sociales o de comportamiento. Por ello, la calle, el casino, el teatro o los toros no actúan como refugio, sino como escaparate de estas pautas burguesas.

Estas formas burguesas de comportamiento a las que nos venimos refiriendo son las que en el siglo XIX definían la educación femenina³. De esta forma, la educación femenina se limitaba a contribuir a la construcción del papel reservado a la mujer en el contexto social que no era otro que el de la figuración donde el manejo del francés y los conoci-

3 Para abordar el capítulo de la educación femenina en la Restauración española nos serviremos de los clásicos trabajos de M. Nash (1983), AAVV (1982), Guadalupe Gómez-Ferrer Morant (1996).

mientos sobre música eran dos instrumentos muy apreciados en el ámbito burgués.

Teniendo en cuenta las limitaciones de la educación de la mujer española en este contexto, habría que sumar otras carencias que provienen del ámbito propio de la familia Villaamil. Así, cuando al retrato físico de las hijas de Ramón de Villaamil y doña Pura se suman otras nociones como la educación, la representación de las *Miaus* se hace aún más grotesca:

Las escasas seducciones de entreambas no las realzaba una selecta educación. Se habían instruido en tres o cuatro provincias distintas, cambiando de colegio a cada triquitraque, y sus conocimientos aun en lo elemental era imperfectísimos. Luisa llegó a saber un francés macarrónico que apenas le consentía interpretar, sobrando mucho el Diccionario, la primera página del Telémaco, y Abelarda llegó a farfullar dos o tres polcas, martirizando las teclas del piano. (cap.13, p.183).

Como vemos los instrumentos de sociabilización con los que contaban las hijas de Villaamil eran más bien defectuosos, pero aún así parecían ser válidos para la clase alta de la capital de provincia, sobre todo porque eran ellas, las *Miaus*, “las dueñas del cotarro elegante”.

Si *Miau* se hubiera desarrollado en esta capital de provincia, el comportamiento de la familia Villaamil hubiera resultado “cómico”, pero no “triste” como decía Clarín. La tristeza tiene lugar en esta novela, como bien ha señalado María Victoria Jiménez de Parga (1991: 76-77), cuando aparece la escasez, la falta de dinero. Como hemos visto anteriormente, la familia Villaamil podía gozar de una posición privilegiada en la capital de provincia porque Ramón de Villaamil poseía un puesto en el Ministerio económicamente fuerte. Sin embargo, esta posición cambia:

A poco estalló la Revolución, y Villaamil, por deber aquel destino a un íntimo de González Bravo, quedó cesante. [...] Toda la familia se vino por acá [Madrid], y entonces empezaron de nuevo las escaseces, porque Pura había tenido el arte no ahorrar un céntimo, y una gracia especial para que la paga de primero de mes hallase la bolsa más limpia que una patena. (cap. 13, pp. 187-188).

En Madrid, la situación de los Villaamil es mucho más precaria. La cesantía coloca a la familia en una situación de espera. Se espera un empleo para Ramón de Villaamil, se esperan ingresos económicos y, sobre todo, se espera abolir la escasez. Es en este escenario, en el que Galdós desarrolla la novela. Esta situación de espera le permite mostrar muchas de las contrariedades de las formas de vida burguesas y, sobre todo, colocar a los personajes en circunstancias difíciles que radicalizarán sus modos de actuación.

La pobreza que rodea al mundo de los Villaamil es evidente de principio a fin de la novela. Esto lo podemos observar en la ausencia de dos necesidades básicas: la comida y la vestimenta. Por un lado, la escasez de víveres es reproducida por Galdós mediante una sobria y magistral descripción de la cocina de Villaamil en los primeros capítulos de la novela:

Villaamil salió de su habitación dirigiéndose a la cocina [...]. Examinó el fogón sin la lumbre, la carbonera exhausta; un envoltorio de papeles manchados de grasa, que debía contener algún resto de jamón, carne fiambre o cosa así, un plato con pocos garbanzos, un pedazo de salchicha, un huevo y medio limón. (cap. 6, pp. 129).

Por otro lado, la lucha contra el desgaste cotidiano de la ropa se convierte en una de las batallas más importantes para las *Miaus*. La falta de posibles para renovar el vestuario provoca que Abelarda emplee la mayor parte de su tiempo en convertir indumentarias anticuadas y desgastadas en aceptables prendas:

—¡Todo sea por Dios! —exclamó Pura con desaliento—. La única camisa lavada está en tan mal estado, que necesita un recorrido general.

Pero Abelarda se comprometió a tenerla lista para el mediodía, y además planchada, siempre que hubiera lumbre. También hizo don Ramón a su hija sentidas observaciones sobre ciertos flecos y desgarraduras que ostentaba la solapa de su gabán, rogándole que pasara por allí sus hábiles agujas. [...] Abelarda le había zurcido las solapas del gabán con increíble perfección, imitando la urdimbre del tejido desgarrado; y, dándole en el cuello una soba de bencina, la pieza quedó como si le hubieran rejuvenecido cinco años. (cap. 6-cap. 7, pp. 134-137).

Como sabemos, la carestía no es un elemento distintivo de la burguesía, sino más bien un elemento privativo de esta forma de vida. Por ello, los esfuerzos de la familia Villaamil —animada fundamentalmente por doña Pura— van dirigidos a camuflar la falta de posibles. Quizá lo más sensato hubiera sido aceptar la falta de ingresos y vivir de acuerdo a sus carencias. Sin embargo, doña Pura se resiste a bajar de escalafón social y pone todos sus esfuerzos en construir una apariencia para con la sociedad que no revele —o al menos ésa es la intención de Doña Pura— las penurias familiares. Antes de enumerar algunas de las estrategias que emplea doña Pura para llevar a cabo esta distinción entre el mundo interior del hogar y el mundo exterior o social, nos gustaría advertir cómo el grupo uniforme que parecían constituir las *Miaus* se desgaja a medida que avanza la novela. De este modo, advertimos que en el mundo femenino de las *Miaus* también se organiza según una especial distribución en la que doña Pura es la cabecilla.

Para delimitar las fórmulas de construcción de apariencias perpetradas por doña Pura, las acotaremos en torno a dos espacios, uno exterior y otro interior, la ópera y el salón. La ópera configura, como sabemos, uno de los espacios de sociabilización más concurridos. En él las clases sociales están plenamente organizadas a partir de la estructura jerárquica de la distribución de los asientos. Como ya hemos dicho, estos espacios funcionan como escaparate, por lo que aquel que acuda a la ópera es consciente de su exposición pública, pero de igual modo, garantiza su presencia –que no su participación– al menos cerca de los círculos privilegiados. No debemos olvidar que la ópera no es un lugar público, sino un espacio burgués en el que es imprescindible a priori el dinero para acceder a él.

A las mujeres Villaamil, aunque no les sobraba el dinero, no estaban dispuestas a perderse la ópera, ya que su falta de asistencia significaba su desligue simbólico de la burguesía. Las *Miaus* pasaban los días codiciando “las entradas de alabarda”. Estas entradas eran gratuitas y se distribuían entre el público con el fin de que alabaran y aplaudieran la obra. Evidentemente, estas entradas gratuitas eran para la última fila del paraíso. Pero, a pesar de ello, eran entradas con las que se tenía acceso a la ópera. De esta forma, las *Miaus* estaban siempre confinadas al final del paraíso:

Las *Miaus* eran conocidas de todo aquel público como puntos fijos en el paraíso, siempre en la última fila lateral de la derecha, junto a la salida. La noche que faltaban notábase un vacío, como si desaparecieran los frescos de la techadumbre. No eran las únicas abonadas a paraíso, pues innumerables personas y aun familias se eternizan en aquellos bancos, sucediéndose de generación en generación. (cap. 27, p. 293).

La ironía galdosiana se aprecia en el párrafo anterior de una forma muy clara, ya que sitúa a las *Miaus* en el último sitio y junto a la salida del teatro. Así, las tres mujeres parecen que están más fuera que dentro, y por extensión más fuera que dentro de los círculos burgueses.

Al igual que el teatro, las tertulias también se consideraban un espacio propio de la burguesía, ya que en él se favorecía la comunicación y las relaciones sociales. Doña Pura en su afán por mantener las costumbres de tiempos mejores recibe numerosas visitas y organiza tertulias en su salón.

Esta actuación persigue, al igual que su asistencia al teatro, proyectar ante la sociedad una apariencia de abundancia. Esto es posible porque el salón de doña Pura se adquirió durante la época de apogeo de la familia Villaamil:

La sala era la parte del menaje que a su corazón [de doña Pura] interesaba más, la verdadera expresión simbólica del hogar doméstico. Poseía muebles bonitos, aunque algo anticuados, testigos del pasado esplendoroso de la familia Villaamil: dos entredoses negros con filetes de oro y lacas, y cubiertas de mármol; sillería de damasco, alfombra de moqueta y unas cortinas de seda que habían comprado al regente de la audiencia de Cáceres, cuando levantó la casa por traslación. Tenía doña a Pura a tales cortinas en tanta estima como a las telas de su corazón. (cap. 5, p. 125).

Doña Pura concibe los objetos de su salón como sus únicas pertenencias valiosas y, por tanto, válidas para la posición que ésta quiere mantener en la escala social. Por tanto, la idea de empeñar estos objetos en tiempos de carestía se presenta para doña Pura como el peor de los trances, ya que pérdida de éstos supondría su despedida definitiva de los círculos sociales burgueses:

¡La sala, hipotecar algo de la sala! Esta idea causaba siempre terror y escalofríos a doña Pura [...]. Y cuando el espectro de la necesidad se le aparecía y susurraba en su oído con terrible cifra el conflicto económico del día siguiente, doña Pura se estremecía de pavor, diciendo: “No, no; antes las camisas que las cortinas.” Desnudar los cuerpos le parecía sacrificio tolerable; pero desnudar la sala... ¡eso nunca!. [...] ¡Qué dirían éstas [las visitas] si vieran que faltaban las cortinas de seda, admiradas y envidiadas por cuantos las veían! (cap. 5, pp. 125-126).

El último texto reproducido ha sido uno de los más reseñados por la crítica que, en algunos casos, ha sido especialmente dura con las *Miaus*. Por ejemplo, Eduardo Urbina se refiere al comportamiento de las *Miaus* con las siguientes palabras: “They are prim and affected, given to the street life and to living beyond their means. They are, above all, pretentious” (1988: 340). Por su parte, Ángel Iglesias (1984: 386-392) considera que son “la inversión mítica de las Gracias [...], las tres gatas son, en realidad, tres ‘desgracias’” (ídem: 387). Con esta definición, no es extraño que Iglesias sitúe a las mujeres Villaamil dentro del canon de anti-belleza femenina según la clasificación del personaje galdosiano femenino de Marie-Claire Petit (1972: 340). En la misma línea de Urbina e Iglesias, se sitúa el trabajo de Eduardo Roca Roca (2007: 243-272). Roca reduce la nutrida tipología de Petit a dos vertientes: “las mujeres frívolas y las adustas; frente a las mujeres⁴ que realmente embelesan al autor” (ídem: 256). Para Roca, las *Miaus* son un perfecto representante de la mujer frívola ya que:

4 La tipología de mujer a la que se refiere Roca es a la que autores como Daria J. Montero-Paulson (1981) (1993) han definido como mujer “natural».

Aparentan más de lo que son con mil picardías y fórmulas para mantener una realidad inexistente. Y llegan incluso a exclamar “No, no; antes las camisas que las cortinas”. [...] Y es curioso que la mayor preocupación, no es la miseria vergonzante de los protagonistas, sino el estigma que pudiera causarles una frase punzante y descalificadora (2007: 256-257).

Aunque no neguemos la frivolidad del carácter de las *Miaus*, nos parece que ésta es fruto de las exigencias creadas por la propia pequeña burguesía burócrata. Es decir, las Villaamil inconscientes de sus propias limitaciones económicas, siguen actuando como pequeñas burguesas. Este desfase entre su economía y su supuesta posición social —que no están dispuestas a abandonar— es lo que provoca alguna de las situaciones tragicómicas que hemos citado en las páginas anteriores. De acuerdo con los trabajos de Casaldueiro (1965: 94) y Gullón (1970: 269-274), las *Miaus* más que una representación de la mujer frívola, son un perfecto ejemplo del “quiero y no puedo”. Así, las *Miaus* parecen ser víctimas de su físico, de su pobreza y de las exigencias de una posición social anterior cuyos hábitos parecen ser intrínsecos a su identidad. Esta asimilación de la clase social y de la identidad es especialmente evidente en doña Pura.

Esta asimilación entre clase e identidad por la burguesía creemos que es uno de los asuntos más elaborados por Galdós en *Miau*. Por ello, Ramón de Villaamil enloquece, maldice a doña Pura en los siguientes términos:

Creed que si mi mujer hubiera sido otra [...], yo no habría llegado a esta situación. [...] El maldito suponer, el trapito, las visitas, el teatro, los perendengues y el morro siempre estirado para fingir dignamente de personas encumbradas, nos perdieron... (cap. 43, p. 409).

En este punto, la función narrativa del personaje femenino de las *Miaus* parece más clara. Las *Miaus* funcionan como soporte en el que proyectar los hábitos de la burguesía cuya estructura absorbe al individuo hasta que éste se identifica plenamente con el modelo.

Sin embargo, no hay que obviar que las *Miaus* no son personajes destructivos, sino ridículos. Para mostrar este lado destructor de la burguesía, Galdós necesita introducir al personaje de Víctor Cadalso. Víctor representa al individuo capaz de asumir todas las consecuencias del juego burgués con tal de conseguir éxito. Y el éxito no será otra cosa que aquello que la burguesía entiende por éxito: ascenso en la escala social, abundancia económica, etc... Es decir, en Víctor Cadalso se observa como en doña Pura una asimilación entre clase e identidad, pero con la salvedad de que Víctor sí participa en la clase social burguesa. Así, si los actos de doña Pura eran ridículos, los de Víctor serán devastadores y llevarán a la tragedia no sólo a Villaamil, sino a otros personajes que

no entiendan el juego burgués. En este sentido, aparece el personaje de Abelarda.

3. *Aberlarda. De personaje formante a personaje arquetipo. De personaje arquetipo a personaje quijotesco*

En un principio, el personaje de Abelarda es un formante más del grupo de las *Miaus* gobernado por doña Pura. Sin embargo, con la aparición de Víctor Cadalso, Abelarda se separa de Doña Pura y de Milagros al mismo tiempo que sus actuaciones se parecen cada vez más a las de su padre Ramón de Villaamil. De algún modo, en Abelarda también tiene lugar un cierto proceso suicida. Es decir, si en Villaamil el suicidio es físico, en Abelarda estaríamos ante un suicidio espiritual.

Al igual que en la caída de Villaamil, el personaje de Víctor se configura también como antagonista y causante del desmoronamiento de Abelarda. Esto es, porque Víctor al funcionar como acérrimo representante de la burguesía, impone modos de actuación que no podrán ser cumplidos ni por Villaamil ni por Abelarda, lo que provocará el fracaso de estos dos personajes. Ahora bien, si en el caso de Villaamil las exigencias generadas a partir de la presencia de Víctor Cadalso eran laborales, en el caso de Abelarda serán amorosas. Este conflicto provocará que en la novela se profundice en los modos de entender el papel de la mujer en la sociedad de finales del siglo XIX.

El personaje de Víctor Cadalso se construye a partir del mito literario del don Juan. Así, el comportamiento de Cadalso será el propio de un libertino. Abelarda es consciente de los modos de vida de Víctor, pero aún así los justifica: “—No tiene Víctor la culpa de que todas las mujeres le quieran—, solía decir [Abelarda]” (cap. 15, p. 201). De acuerdo al prototipo que Víctor representa, sus atributos físicos son destacados a lo largo de la novela. Pero, lo que realmente caracteriza a este personaje es “su capacidad de fingir y su capacidad de mentir” (Turner 1990: 247). Estas características, la belleza y la mentira, son dos virtudes muy útiles para triunfar en el amor y en el trabajo. Más aún, si estas dos prácticas van unidas, si una de ellas es el medio por el que conseguir la otra.

Abelarda, al igual que toda su familia, sabía de estas prácticas de Víctor Cadalso. Pero, Víctor consigue convencerla de que es ella de quien está enamorado:

No sé qué responderte [...]. Si te digo que sí, miento; y si te digo que no, miento también. Y, habiéndote asegurado que te quiero a ti, ¿en qué juicio cabe la posibilidad de interesarme por otra? Todo ello se explicará distinguiendo entre un amor y otro amor. Hay un cariño santo, puro, tranquilo, que nace del corazón, que se apodera del alma y llega a ser el alma misma.

No confundamos este sentimiento con las ebulliciones enfermizas de la imaginación, culto pagano de la belleza, anhelo de los sentidos, en el cual entra también por mucho la vanidad, fundada en la jerarquía de quien nos ama. ¿Qué tiene que ver esta desazón, accidente y pasatiempo de la vida, con aquella ternura inefable que inspira al alma el deseo de fundirse con otra alma, y a la voluntad el ansia del sacrificio...? (cap. 16, p.208).

Víctor, consciente de la ingenuidad de Abelarda, consigue, mediante la coquetería fundamentada en lisonjas y halagos, que Abelarda se enamore perdidamente de él, a pesar de que su matrimonio con Ponce es inminente. Si aludimos, en este punto, a la tipología que establece Maire-Claire Petit sobre el personaje femenino de las novelas de Galdós, Abelarda pertenecería al tipo de mujer víctima del amor y no a la categoría de mujer frívola como se apuntan otros críticos.

En este caso, el desarrollo del personaje de Abelarda responde a aquellas pautas que los tratadistas literarios del siglo XIX recomendaban. Así, Abelarda es un perfecto ejercicio literario de la teoría de Gil de Zárate (Checa 2007:749). Si en un primer momento, Abelarda como mujer enamorada se muestra “tierna, sensible y sumisa a la persona que quiere” (Zárate 1862: 251). Pronto aparecen los celos, las envidias hacia las amigas aristócratas de Víctor y su “debilidad se mostrará más rendida que antes” (Zárate 1862: 251). Es en este momento, en el que Abelarda muestra todas sus inseguridades, sus complejos físicos alentados por el mote familiar, o la certeza de su cursilería. Toda aquella apariencia que doña Pura había creado y proyectado como salvavidas de la miseria de la familia Villaamil se derrumba. La realidad se revela ante Abelarda:

¡Qué fea soy, Dios mío; qué poco valgo! Más que fea, sosa, insignificante; no tengo ni un grano de sal. Si al menos tuviera talento; pero ni eso... ¿Cómo ha de querer a mí, habiendo en el mundo tanta mujer hermosa, y siendo él un hombre de mérito superior, de porvenir, elegante, guapo y con muchísimo entendimiento, digan lo que quieran...? (Pausa) [...] ¿Parecemos gatos? ¿Sí? Mejor. ¿Somos la risa de la gente? Mejor que mejor. [...]. Cuando me habla me estruja el corazón. Porque me quisiera, sería yo capaz de cometer un crimen. ¿Qué crimen? Cualesquiera..., todos» (cap. 18, p. 219-220).

Este parlamento que se considera uno de los momentos más interesantes de *Miau* debido a su configuración formal y a su hondura filosófica, está conectado directamente con los últimos capítulos en los que Villaamil reflexiona antes de suicidarse. Las dos tramas narrativas –la cesantía de Villaamil y el enamoramiento de Abelarda– se solucionan de la misma forma. Tanto Villaamil como Abelarda se cuestionan sobre la verdad de la realidad. Este cuestionamiento provoca en sus respectivos modos de existir en la sociedad –ex-funcionario obsesionado con

Hacienda y enamorada— se derrumben, porque ambos modos de ser se construían sobre la mentira —Villaamil ya no era funcionario y Víctor no amaba a Abelarda—.

Por otro lado, la revelación que se produce en estos dos personajes de la realidad a partir de estados obsesivos o de locura se alza como un guiño evidente a *El Quijote*⁵. Abelarda puede considerarse un personaje quijotesco al vivir en una realidad ficticia, pero en la que puede sobrevivir. La mentira ayuda a configurar una representación más amable de la vida cotidiana. Daria J. Montero- Paulson en su Jerarquía femenina de la obra de Galdós advierte un conjunto de mujeres que las define como mujeres quijotescas. Las mujeres Quijote serían aquellas que tienen “un carácter más pasivo [...], mujeres víctimas no tanto de la sociedad ni de sus individuos, sino de su propia condición patológica”. Esta definición generalista que ofrece Montero-Paulson no casa bien con la caracterización de la figura de Abelarda, pero no por ello creemos que este personaje deje de ser quijotesco. Su desengaño con Víctor Cadalso tras convertir la realidad en aquello que quiere su fantasía, enlaza perfectamente con la visión más trágica de *El Quijote*.

4. Conclusión

Después de este análisis, podemos afirmar que los personajes femeninos de Miau no funcionan como simple acompañamiento a la historia de Villamaamil, sino que son imprescindibles para el desarrollo de este texto.

La pertinencia de estos personajes puede argumentarse desde su configuración como grupo, las *Miaus*, ya que gracias a él se describen las prácticas de la vida burguesa de finales del siglo XIX. De este modo, la educación, el ocio, la domesticidad o la función de la mujer en la Restauración quedan bien expuestos en este texto. Pero también, aparecen los excesos, las incoherencias y las frustraciones de la burguesía.

Por otra parte, el personaje femenino no sólo representa, sino que es también representado. De este modo, el mundo femenino se muestra según la perspectiva del personaje femenino burgués de Víctor Cadalso a partir de la clásica dicotomía, la mujer angelical y la mujer fatal. Sin embargo, esta forma de aprehender el mundo desde la reducción arquetípica no funciona en personajes como Abelarda.

Abelarda —en paralelo con Ramón de Villaamil— representa el verdadero sentido de la novela, la tragedia que produce la captación obje-

5 La influencia de Cervantes sobre Galdós ha sido estudiada por numerosos críticos. Entre ellos podemos citar a J. Chalmers Herman (1955), Geral Gillespie (1966), Ricardo Gullón (1973), Joaquín Casaldueiro (1965).

tiva de la realidad. De esta forma, el conflicto amoroso desarrollará en este personaje nociones como el desencanto que produce en el hombre el mundo moderno, la alineación del comportamiento humano según las imposiciones sociales y, en definitiva, el extrañamiento del individuo ante la sociedad de la que forma parte.

Referencias bibliográficas

- AAVV 1982: *Mujer y sociedad (1700-1975)*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- Alas, Clarín 1912: L. Alas Clarín, *Galdós*, Madrid: Renacimiento.
- Anderson 1993: F. Anderson, Madrid y el espacio de *Miau*: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 521, Madrid, 23-36.
- Casalduero 1965: *Vida y obra de Galdós*, Madrid: Gredos.
- Chalmers Herman 1955: *Don Quijote and the Novels of Pérez Galdós*, Oklahoma: Ada.
- Checa Beltrán 2007: J. Checa Beltrán, Notas sobre la mujer en el pensamiento literario de principios del siglo XIX: *Estudios Literarios in honorem Esteban Torre*: Sevilla, 747-760.
- Crispin 1982: J. Crispin, The role of secondary plots and secondary characters in Galdós's *Miau*: *Hispania*, 65, Madrid, 365-370.
- Gil de Zárate 1862: *Principios generales de Retórica y Poética. Primera parte del Manual de Literatura*, Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig.
- Gillespie 1966: G. Gillespie, Reality and Fiction in the novels of Galdós: *Anales Galdosianos*, 1, Madrid, 11-30.
- Gómez-Ferrer Morant 1996: G. Gómez Ferrer Morant, La educación de las mujeres en la novela de la Restauración: *Scriptura*, 12, Lleida, pp. 51-75.
- Gullón 1970: R. , Galdós, *Técnicas de Galdós*, Madrid: Taurus.
- 1973: -----, *novelista moderno*, Madrid: Gredos.
- Jiménez de Parga 1991: M.V. Jiménez Parga, *Miau*, reflejo del siglo XIX: *Didáctica*, 3, Madrid, 59-78.
- Montero-Paulson 1993: D. J. Montero-Paulson, El grupo de la mujer "natural" en la obra de Pérez Galdós: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 521, Madrid, 7-22.
- 1990: -----, La mujer Quijote y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós, en: *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 273-302.
- Montero-Paulson 1981: D. Montero-Paulson, *La jerarquía femenina en la obra de Pérez Galdós*, Madrid: Pliegos de Bibliofilia.
- Nash 1983: M. Nash, *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1935)*, Barcelona: Anthropos.
- Parker 1969: A. Parker, Villaamil tragic victim or comic failure?: *Anales Galdosianos*, 4, Madrid, 13-23.

- Petit 1972: M. C. Petit, *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*, Paris : Les Belles Lettres.
- Ramsdem 1971: H. Ramsdem, The question of responsibility in Galdós' *Miau*: *Anales Galdosianos*, 6, Madrid, 63-78.
- Ribbans 1977: G. Ribbans, La figura de Villaamil en *Miau*, en: *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 397-413.
- Roca Roca 2007: E. Roca Roca, *Sociedad y derecho en Pérez Galdós*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Granada.
- Rodgers 1978: *Miau*, Londres: Tamesis Book.
- Sackett 1969: T.A. Sackett, The Meaning of *Miau*: *Anales Galdosianos*, 4, Madrid, 25-38.
- Scalon y Jones 1971: G. Scalon y R.O. Jones, *Miau* prelude to reassessment: *Anales Galdosianos*, 6, Madrid, 53-62.
- Turner 1990: H. S. Turner, Diseño y configuración semántica de la mentira en *Miau*, en: *Actas del Tercer Congreso Internacional Galdosiano*, 2, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 241-250.
- Vilarós 1995: T. M. Vilarós, *Galdós, invención de la mujer y poética de la sexualidad: lectura parcial de Fortunata y Jacinta*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- Webber 1964: R. J. Webber, The *Miau* manuscript of Benito Pérez Galdós. A critical study: *Publications on Modern Philology*, 72, Berkeley-Los Ángeles, 5-160.

María Teresa Navarrete Navarrete
THE FEMALE CHARACTER IN MIAU OF
BENITO PÉREZ GALDÓS

Summary

The article proposes functional analysis of *Miau*'s character. After that, the habitual practice of these characters shows contradictory convictions of the Spanish bourgeois Restoration State.

Key words: Galdós, *Miau*, female character, bourgeoisie

Примљен јануара 2011.
Прихваћен за штампу фебруара 2011.

MADRID, AÑOS 40, DE LA CHABOLA AL SALÓN: ANÁLISIS ESPACIAL DE LA NOVELA *TIEMPO DE SILENCIO*

El objetivo de este artículo es analizar el tratamiento y las características de los espacios narrativos en la novela de Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, tanto desde el punto de vista estilístico y retórico como desde la óptica del significado sociocultural. Se comprueba como los distintos espacios por los que transita el protagonista, desde la barriada marginal hasta los salones de la clase alta madrileña pasando por la pensión, representan una radiografía literaria de una época concreta de la sociedad española (la década posterior al desastre de la Guerra Civil), a la par que se observa el determinismo que cada espacio ejerce, como en una tragedia clásica, sobre los personajes que lo frecuentan.

Palabras clave: Martín-Santos, novela española del XX, realismo, Madrid, clase social

El psiquiatra Luis Martín-Santos publica, en 1962, una novela que iba a marcar un hito en la historia de la literatura española. *Tiempo de silencio*, tal como reza la contraportada de la edición de Seix Barral (1976), destaca en el panorama del momento gracias a “su decidido y revolucionario empeño por alcanzar una renovación estilística a partir –ya que no en contra- del monocorde realismo de la novela española”. Si nos atenemos a la clasificación de la novela del siglo XX español realizada por Gonzalo Sobejano (2005) estamos ante una obra que rompió con los presupuestos de la novela social, vigentes desde el final de la Guerra Civil hasta los años 60 y con frutos tan aclamados como *El Jarama*, para dar paso a otro tipo de novela: “*Tiempo de silencio* es el prototipo de novela estructural, o quizá exactamente su germen” (Sobejano 2005: 371). Y según Sobejano, los cinco postulados definitorios de la novela estructural son: presentación del personaje por medio de cambios de entidad, punto de vista y molde narrativo; utilización de una situación primaria unipersonal como marco que contiene un vasto cuadro de argumentos; disconti-

nuidad y desorden evocativo como expresión de la pérdida y búsqueda de la identidad; innovaciones en la presentación gráfica; persecución de riqueza, complejidad y potencia idiomáticas.

Tras este encuadramiento general, vamos a centrarnos en el análisis del tratamiento espacial en *Tiempo de silencio*, novela con una trama calificada de simple y poco original por la crítica. De hecho, según Gil Casado (1975: 277), “el verdadero propósito de la novela es mostrar la sociedad madrileña en sus diferentes estratos, vistos como compendio del *hombre ibero*, del ambiente y del carácter nacional”. Esos diferentes estratos se concretan en tres: tres espacios distintos para tres clases sociales, baja, media y alta, pues como afirma Buckley (1968: 195), “Martín-Santos escoge los tres hábitats característicos en la vida matritense de cada una de estas clases (la chabola, la pensión, la mansión suntuosa)” .

Así pues, los ambientes de la familia de Matías serían representativos de la clase alta; el prostíbulo y las chabolas, de la baja; el café y la pensión, de la media. Con esta clasificación disintiremos de la opinión de Gil Casado (v. 1975: 277), el cual incluye la pensión en los espacios característicos de la clase baja. Creemos, por el contrario, que la pensión es la mejor muestra de ambiente de clase media, pues la familia de Dorita no deja de pertenecer a la pequeña burguesía madrileña con negocio propio, sin mencionar el tipo de costumbres y la ideología de clase media que impregna todo este ámbito y que más adelante analizamos.

Más allá de los espacios propios de una determinada clase, en *Tiempo de silencio* también se hallan ejemplos de espacios aglutinantes de diferentes tipos de ciudadanos, como son el cine donde tiene lugar la conferencia de Ortega y Gasset y el espectáculo de la revista, ámbitos que trataremos aparte en este trabajo. Y, por supuesto, el espacio general donde se localizan todos los señalados, la gran metrópoli repleta de contrastes, símbolo de la nación española, Madrid, con cuyo análisis comienza este artículo.

1. Madrid, ciudad congelada en un tiempo de silencio

La ciudad donde se desarrolla la trama de *Tiempo de silencio* es presentada al inicio de la novela a través de una enumeración que ocupa casi una página y media. Con el recurso de dejar en suspenso la primera parte de la oración consecutiva “Hay ciudades tan descabaladas...” (Martín-Santos 1976: 13)¹, hasta la segunda cláusula de la proposición, “que no tienen catedrales” (15), se desarrolla una especie de mosaico con

1 Todas las citas del texto de Martín-Santos se hacen por la edición de Seix-Barral de 1976. A partir de ahora, sólo indicaremos el número de la página donde aparece la cita.

35 teselas que presentan la realidad madrileña, una realidad que en ocasiones es extensible al resto del país. En el sintagma “tan pobladas de un pueblo achulapado”², el lector no duda en atribuir tal rasgo a la capital (el chulo o chulapo es definido por el DRAE como “individuo de las clases populares de Madrid”), sin embargo, ante la frase “tan poco visitadas por individuos de la raza nórdica”, se puede enlazar esta característica con España en general.

A lo largo de la inmensa enumeración hay referencias a aspectos muy diversos de la capital española. Se encuentran alusiones históricas (“tan insospechadamente en otro tiempo prepotentes sobre capitales extranjeras”), geográficas (“tan lejanas de un mar o de un río”), socioeconómicas (“tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza”), idiosincrásicas (“tan ingenuamente contentas de sí mismas al modo de las mozas quinceañeras”), idiomáticas (“tan incapaces para hablar su idioma con la recta entonación llana”), religiosas (“tan agitadas por tribunales eclesiásticos con relajación al brazo secular”) y artísticas (“tan llenas de tonadilleras y de autores de comedias de costumbres”).

Tal despliegue de características desde diferentes ópticas, tal abigarramiento de motivos tomados de distintos niveles de la vida e historia matritense, ofrecen un vasto y curioso panorama, que ayuda a entender la afirmación siguiente del narrador del texto: “De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser” (16).

El tipo de ciudad (o país) donde uno vive, marca y constriñe su desarrollo personal y si la ciudad es como la descrita mediante la extensa enumeración, las consecuencias sobre sus habitantes no pueden ser más negativas. La existencia se transforma en algo insípido, vacío, en un sinsentido, (“nos limitaremos a [...] contemplar en una plaza grande el rodar ingenuo de los soldados los domingos mientras los pájaros se suicidan uno a uno en el gran vientre vacío del caballo”³). Las relaciones humanas están basadas en el provecho (“a frecuentar una sala de fiestas hasta que el portero gigante de uniforme verde nos conozca y nos deje pasar sin entrada”) y en las apariencias (“a hacer como que vamos al cine yéndonos al cuarto de la pensión con su colcha roja”). Todos los actos poseen un tinte sórdido e inmoral (“a preguntar a un taxista de

2 Todos los fragmentos extraídos, hasta que no se indique lo contrario, se localizan entre las páginas 13 y 15 de la obra.

3 Las citas de esta párrafo se hallan en la página 15.

ojos amarillos de gato de qué modo es posible hacer una estafa en una tienda de paños”). Y, por supuesto, se desvanece el ansia de superación o mejora de las circunstancias (“a abrazar a los borrachos que dimiten de la realidad”).

La perniciosa influencia de Madrid sobre el ánimo de Pedro, el protagonista, explica parcialmente su dejadez ante un destino en principio indeseado: constituirse en ramplón médico de provincias sin expectativa de cambio alguna.

2. Espacios de la clase baja: miseria, primitivismo y violencia

“Los soberbios alcázares de la miseria” (42), o sea, las chabolas, son el espacio consagrado a las clases más bajas de la ciudad, suburbios contruidos a partir de los desechos de la metrópoli hasta los que se aproximan, desde los pueblos atrasados de la meseta, menesterosos ilusionados en prosperar al arrimo de la gran urbe. La realidad pronto se les pinta más dura de lo imaginado y resulta prácticamente imposible dar el salto necesario para escapar de la mísera periferia. La familia del Muecas es el ejemplo perfecto de espécimen humano de tal hábitat, un espacio presentado por el narrador desde una cínica ironía pues “¿de qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero!” (43).

En el primer acercamiento a las chabolas, se describe su aspecto tal como las ve el protagonista subido a un montículo. El poblado se localiza entre dos montañas, una de escombros y la otra de basura y está conformado por “oníricas construcciones confeccionadas con madera de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, [...] con fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o sangre, [...] con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas” (42). Es decir, los propietarios de las chabolas las han construido con los más variopintos desperdicios y a base de mucho sufrimiento. Pero a medida que Pedro va acercándose al poblado, descubre una serie de contradicciones: lámparas de cristal o gruesas alfombras adornan estas “mansiones”, síntoma de la dilapidación estúpida de las escasas posibilidades de sus moradores, presentados jugando a la brisca ociosamente en pequeños grupos.

Siguiendo con la descripción que el narrador ofrece de tan exótico lugar, debemos hacer referencia a su peculiar concepción de la sexualidad, puesto que es común encontrar allí “matrimonios en edad de activa vida sexual compartiendo el mismo ancho camastro con hijos ya crecidos a los que nada puede quedar oculto” (43). Y es que, tal como se

señala en el texto “¿Por qué ir a estudiar las costumbres humanas hasta la antipódica isla de Tasmania?” (44). Uno de los aciertos de esta descripción es asimilar al poblado chabolista rasgos característicos de las tribus primitivas, como la inexistencia del tabú del incesto.

Al descender a este submundo, se transmite la sensación de marchas atrás en el tiempo, de viaje hacia las cavernas del paleolítico o hacia el corazón de las selvas africanas⁴. No sólo el sexo, sino también la propiedad (tiene más derechos y más parcelas el que primero llegó), las jerarquías (basadas en el dominio por la fuerza física y en un machismo extremo), la religión (más bien una mezcla de supersticiones varias), los remedios medicinales y la salubridad (como queda patente en el aborto fatal practicado por “el mago de la aguja” (107) a Florita y en la intención de las mujerucas que pretenden salvarla poniendo entre sus piernas una ramita de hinojo), son entendidos como en un estadio evolutivo muy anterior al de la sociedad del semidesarrollo que, en 1949, representaba Madrid.

El rey de estos lares es el Muecas, con el que el narrador no escatima dosis de ironía: “El ciudadano Muecas bien establecido, veterano de la frontera, notable de la villa, respetado entre sus pares, hombres de consejo, desde las alturas de su fructuoso establecimiento ganadero veía a los que -un trapito alante y otro atrás- pretendían empezar a vivir recién llegados” (58). El establecimiento ganadero⁵ no es otro que la misma chabola de tablones de madera y trapos donde duermen él, su esposa y sus dos hijas en el mismo colchón, rodeados de jaulas repletas de ratones “colgadas artísticamente al tresbolillo, procurando una distribución armoniosa de los huecos, de las luces y de las sombras como en una pinacoteca cuyo dueño –excesivamente rico- ha comprado más cuadros de los que realmente caben.” (54). El tratamiento irónico se mantiene en todos los comentarios sobre el Muecas y su mundo.

4 Juan Villegas en su obra *La estructura mítica del héroe en el siglo XX* (1973: 217) destaca: “El mundo miserable de las chabolas en la novela, aun conservando su entidad real que llega a ratos a lo macabro, sus mezquindades, miserias y tristezas, adquiere una dimensión gigantesca a través de su sumersión en el mundo primitivo, arcaico y mítico”. La obra de Villegas aborda de un modo particular la novela que nos ocupa, puesto que analiza la historia de Pedro bajo los parámetros estructurales de la aventura mítica del héroe. Así, localiza los mitemas de la llamada (la falta de ratas y su necesaria búsqueda), el viaje (el itinerario efectuado tras abandonar el hogar-pensión), la aventura de la noche (el café, el estudio del pintor, la borrachera, el prostíbulo, la habitación de Dorita, el regreso a las chabolas para el aborto), el morir-renacer (la estancia en la cárcel y su liberación), etc.

5 Resulta interesante, a este respecto, el apunte de Ramón Buckley (1968: 208) sobre la concepción que posee don Pedro de la chabola del Muecas, puesto que, al considerarla un laboratorio biológico, no deja de estar “soñando” tal como lo hacía Cervantes al pensar que los molinos de viento eran gigantes. Se pone de relieve el paralelismo entre las dos personalidades de estos antihéroes, en ambas prevalece la ilusión y ambas se dan de bruces contra la cruel realidad.

Aparte del universo de las chabolas, podemos considerar como ámbito de las clases bajas o marginales el prostíbulo de doña Luisa, donde Pedro y Matías acaban su noche sabática de borrachera y al que, posteriormente, acuden en demanda de ayuda para ocultar al perseguido investigador de la justicia. La dicha doña Luisa es la emperatriz de este “palacio de las hijas de la noche” (147), de este “alcázar de las delicias” (84) o bien de este “hormiguero” (147), como también se le designa, haciendo referencia a la esclavitud a la que son sometidas las “sacerdotisas” (85) del deseo bajo el yugo de esta mujer omnipotente: “Inmóvil pero siempre providente, reposaba como hormiga-reina de gran vientre blanquecino, la inapelable y dulce dona Luisa. Como su homóloga en el otro reino de las sombras, era también capaz de transformar las jóvenes criaturas [...] en infatigables obreras ápteras; y también como su homóloga, no precisaba para esta triste pero rentable transformación [más] que simples modificaciones en sus hábitos alimenticios y vitales.” (147)

Al penetrar en el interior del prostíbulo, tras sortear las diversas dificultades para su acceso (colas de proletarios anhelantes, una viejecilla que hace las veces de portera, la autoridad de doña Luisa), los visitantes son conducidos a una sala donde se hallan expuestas las chicas como un muestrario fantasmagórico de carne, raso y carmín. La atmósfera allí es irrespirable tras horas de tabaco, toses, zapatos cargados de barro y cabezas fulgurantes de brillantina, pero lo más desagradable del lugar es el extremo silencio. Todos los hombres se envuelven de una capa de timidez y vergüenza ajena, evitando mirarse a los ojos y deseando subir cuanto antes a la habitación con la lamparilla de luz rosada: “Contrastando con el estruendo de la tumultuosa escalera y con la riqueza de elementos táctiles, aromáticos y visuales, un discreto silencio avergonzado daba un aire aún más litúrgico a la escena. El deseo mudo se expresaba en miradas casi de refilón, casi ocultas, casi disimuladas” (84).

Pero los dos protagonistas no son unos clientes cualquiera, para ellos reserva doña Luisa un trato especial, por eso los hace pasar a la sala reservada para las visitas, sala cuya descripción causa una sensación de vértigo y desconcierto al lector: “Esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura-luminosa, fibrosa-táctil, recogida en pliegues, acariciadora, [...] ascensor lanzado hacia la altura de un rascacielos de goma dilatada, calabozo inmóvil donde la soledad del hombre se demuestra, cesto de inmundicia, [...] matriz, oviducto, ovario puro vacío...”. La sala de visitas se asimila a una enorme vagina, al mismo acto sexual o la matriz del estado fetal. En cualquier caso, es un espacio inquietante, la seguridad que ofrece es ambigua y su protección posee un lado asfixiante, peligroso y sucio.

3. *Espacios de la clase media: estancamiento, asfixia y somnolencia*

En la novela *Tiempo de silencio*, la pensión ocupa el lugar preeminente entre los espacios típicos de la clase media española de la posguerra. En ella vive Pedro, sometido a la atmósfera opresora y hechizante que imprimen las tres mujeres dueñas de la casa. La pensión representa todos los valores de los cuales pretende huir el joven investigador (conformismo, falta de autenticidad, moral caduca, insulsez, dominio de las apariencias y el qué dirán sobre la libertad, utilitarismo...) pero, paradójicamente, el ambiente absorbente y cálido de ese espacio envuelve a Pedro hasta conseguir, finalmente, su total transformación o aniquilación moral en la noche en que accede a ir a la revista. Nada define mejor la pensión que el concepto “estuche” (94), tal como lo emplea el narrador.

Las tres mujeres de la casa, ocultando a duras penas un pasado deshonroso y sórdido, se proponen capturar al científico para casarlo con la más joven. Con tal fin, “la trimurti de disparejas diosas” (37) establece el ritual de la tertulia nocturna, a través del cual va avanzándose en la seducción, cuyo culmen tiene lugar la noche de la borrachera de Pedro con la visita al cuarto de Dorita.

El símbolo de todo este ambiente invariable y reiterativo, aburrido y pacato, es la pescadilla que se sirve los sábados para cenar: “La pescadilla mordiéndose la cola apareció sobre su plato, tan perfecta en sí misma, tan emblemática, que Pedro no pudo dejar de sonreír al verla. Comiendo esa pescadilla comulgaba más íntimamente con la existencia pensional y se unía a la mesa de mártires de todo confort que han hecho poco a poco la esencia de un país que no es Europa.” (60)

El siguiente fragmento de la obra de Jorge Riezu (1980: 43) define y concreta a la perfección el significado y simbolismo del espacio de la pensión en la novela *Tiempo de silencio*:

La pensión descrita por el autor con minuciosidad tiene valor de modelo analítico, a través del cual se simboliza una situación de estructura social peculiar. En el contexto de Madrid, la pensión es un producto y un resultado de los miembros de una clase social vergonzante, en declive social y económico, con pretensiones de independencia, con inseguridades de todo tipo, con búsqueda de un relativo anonimato, con interés por mantener situaciones pseudorománticas, con dolorosa manifestación de impotencia económica y social, pero con rebeldía frente al reconocimiento de un final que se impone. Por ello la pensión, como institución caracterizadora, significa mucho más que una instalación hotelera de nivel medio, puesto que en la estructura social general, es ámbito de vida y de realizaciones, de situaciones y de personajes de una picaresca española y madrileña permanente y no superada, que expresa mediocridad y subdesarrollo.

Otro ámbito de las clases medias, pero específico de los artistas y bohemios, es el café. En la novela de Martín Santos, el protagonista inicia su noche de sábado en el conocido café Gijón madrileño, el cual es retratado desde la ironía con una metáfora sorprendente, el café es una playa donde cada uno de los parroquianos trata de ser el sol que ilumina al resto: “La muchedumbre culta se derramaba por aquella restringida playa y más felices que los bañistas que de un único y lejano sol con la intensidad posible gozan, cada uno de ellos era sol para sí y para el resto de los circunstantes” (65).

En el café se desarrollan y exhiben las nuevas tendencias literarias (tal como en la playa se muestran los cuerpos), se imponen las ideas de unos y se desechan los postulados de otros, se dictamina qué libros vale la pena leer antes de morir. Tal ambiente se compara con un mantillo orgánico origen de la futura literatura española: “Crean un humus colectivo de cuya pasta flora inconscientemente todos se alimentan y así nunca alabando, criticando siempre [...] hablando sin parar y no escuchando, aseguran entre todos la continuidad generacional e histórica de ese vacío con forma de poema o garcilaso que llaman literatura castellana” (66). Así, el narrador pone en cuestión la capacidad creadora o transformadora de estas reuniones de intelectuales alrededor de un *gin-tonic*: “El bajorrealismo de su vida no llegaba a cuajar en estilo. De allí no salía nada” (68).

El café de *Tiempo de silencio* es descrito como un mundo atiborrado de muchachas universitarias en busca de un artista al que admirar boquiabiertas, de poetas mediocres ávidos de un flirteo rápido, de humo de cigarrillo, pedantería barata y penuria económica mal disimulada, todo ello aderezado por “los restos de todos los fenecidos ultraísmos, las palabras vacías de Ramón y su fantasma greguerizándose todavía” (66).

4. Espacios de la clase alta: hipocresía, vacuidad e indolencia

La casa de Matías y la reunión pseudointelectual que en ella tiene lugar tras la conferencia del filósofo Ortega y Gasset, trasladan al lector al ámbito de la clase alta. El piso del amigo de Pedro es de un contraste extremo con la chabola donde Florita le ofrece a éste un vaso de amarga limonada, lo cual pone en evidencia las desigualdades sociales y económicas reinantes. Aquí, un sirviente les prepara una bebida sofisticada que el joven investigador ni siquiera puede identificar y una mujer diametralmente opuesta a la oronda consorte del Muecas les recibe con una amabilidad artificial. Se trata de la madre de Matías, no tan joven como cree el médico, la cual continuamente ensaya su aspecto ideal frente al espejo en una “voluntad de perfección que nunca descansaba” (125).

Alfombras que silencian los pasos, porteros que abren ascensores aterciopelados, ambientadores selectos, grandes cortinones que aíslan del mundo exterior, mesas de mármol blanco, óleos patinosos, agradable música de fondo, criados ubicuos y sillones de cuero donde Pedro siente hundirse su cuerpo “progresiva y lentamente a través de una serie de capas de plumón de pato, de acogedores almohadones y de muelles de fabricación británica totalmente silenciosos” (123), ningún lujo se echa en falta en esta vivienda de gente “bien” madrileña.

En cuanto a la escena de la reunión en esta misma casa, es importante destacar como el narrador hace gala de su incondicional ironía y juega a ridiculizar a los asistentes metaforizándolos en “pájaros culturales” (135) aleteando a través del “frondoso ramaje del cocktail” (136), exhibiendo su plumaje “con vaso de alpiste en la mano y lanzando sus gorgoritos en todas direcciones” (135).

La clasificación de la fauna avícola no tiene desperdicio. Desde “las aves jóvenes de rosado pico apenas alborotadoras” (135), es decir, las muchachas que comienzan a moverse por este tipo de fiestas sociales, hasta el “gran pájaro sagrado de vuelo nocturno, búho sapientísimo definitivamente instalado en lo más umbrío de la copa” (135), o sea, el erudito o sabio al que todos guardan respeto, existe una gran variedad de clases. El “pájaro-bobo” (el distraído), la “irresponsable avestruz” (el que da la nota o se sale de tono), las “grullas de piel endurecida” (las ancianas enjoyadas) y los “pájaros-toreros los pájaros-pintores y hasta, en más rara ocasión, los pájaros-poetas o escritores [que] podían, aunque hijos del pueblo, codearse allí con las aves del paraíso” (135).

El propio Pedro, pájaro-científico, al igual que el resto de pájaros-artistas, pese a su origen mediocre, es invitado a la fiesta gracias a su plumaje especial y su trino fuera de lo común. Sin embargo, los pájaros de alta alcurnia se distinguen “de los advenedizos, por finura de remos, longitud de cuello y plumaje por más alto modisto aderezado.” (136). Es decir, las distancias sociales siguen presentes en este tipo de reuniones donde la marca del nacimiento prevalece sobre cualquier otra característica.

En este espacio, Pedro se da cuenta de la frivolidad⁶ que existe tras la fachada de seres interesantes que poseen los bien situados, de hecho, se pregunta con qué objeto se ha hecho tal reunión, si se habla de todo menos del tema de la conferencia. En realidad, el narrador nos hace ver que Pedro se halla preso de dos sentimientos encontrados: el desprecio y la envidia. Pedro “sufre porque se obliga a sí mismo a despreciar lo que

6 De ahí la metamorfosis de los asistentes en pájaros, animales externamente bellos pero vanos e insustanciales.

en este momento miserablemente envidia [...] ¿No es más que un resentimiento de desposeído o su moral tiene un valor absoluto?” (140). Al joven investigador le repugna esa vida hueca de *cocktails* y sillones blandos, su intrascendencia y su falta de profundidad, pero al mismo tiempo desearía entrar dentro de la alta sociedad y ser reconocido y admirado como lo es Matías.

5. Espacios de reunión social

5.1. La revista o la alienación de la masa

Cuando, por fin, las tres mujeres de la pensión consiguen dar caza al iluso don Pedro, tras haber celebrado el “sarao” con todos los amigos y conocidos para celebrar la inminente boda, la futura esposa y la madre convencen al muchacho para que las acompañe al espectáculo de la revista musical. Al acceder, Pedro desciende el último peldaño de su degradación moral y se convierte en un componente más de esa masa sin aspiraciones ni criterio que ejemplificaba el ambiente de la pensión. “Pedro también, sí [...] rodeado de pueblo por delante, por detrás, por arriba, por abajo, frente al pueblo sublimado del escenario [...] reía y oía sus propias carcajadas tanto por el camino externo, aéreo, por el que llegaban anegadas en la comunidad total de la gran carcajada colectiva, cuando a través de sus propios huesos, a través del cráneo duro y de la masa encefálica cuajada de neuronas estudiosas” (225).

Según el narrador, en el escenario de la revista se reproduce el inconsciente colectivo de los españoles, de modo que todos los instintos sexuales reprimidos por la austera moral quedan liberados ante la visión de esa docena de pantorrillas deslumbrantes bajo los coloridos focos. De hecho, y contra lo que pudiera pensarse, los censores y demás fuerzas coercitivas no meten baza en estos espectáculos, sino más bien al contrario, sonrían congratulándose ante la satisfacción que en el pueblo producen. La revista es concebida, pues, como un opio para el pueblo, como una forma de amansar a las fieras, de ofrecerles bajo control lo que descontroladamente podría ser peligroso para el sistema.

Sin embargo, la novela trata de mostrar lo engañoso de este espectáculo; las luces, la distancia desde los asientos, la excitación colectiva, impiden un análisis frío de lo que allí se exhibe, aunque en un destello de lucidez Pedro reconozca ver sobre el escenario “una mujer gorda con una cadera muy gruesa cuya única virtud, aparte la proximidad a la perfecta forma esférica, es una cierta capacidad para los movimientos embolismáticos y para las agitaciones” (221). Sin embargo, el deseo es más fuerte que la realidad y el público entra en éxtasis general. Gozan

los hombres porque ven colmadas sus ansias de *voyeurismo*, y gozan las mujeres porque se ven realizadas como hembras en la procaz *vedette*. Y todo ello, pese a las numerosas deficiencias de la función: trajes mal zurcidos, desfasados decorados de cartón-piedra, sudor en las axilas, errores en la coreografía...

Al fin, lo que se oculta tras la fachada de la revista es “el alma colectiva de las muchedumbres, envueltas en el recuerdo de la historia feudal y fabulosa” (222). La masa, identificada con la representación, contempla un espectáculo que les remonta a una época antigua de vasallaje y los inunda orgullosamente del viejo “vivan-las-caenas”(222). Así se comprueba que “la abyección del pueblo bajo no es de signo meramente carnal [el vulgar disfrute ante la carne femenina], sino político [pues toleran y fomentan su opresión]” (Rey 1988: 75).

Retrotraídos a la sociedad estamental, comulgan con ella de buena gana aunque les toque la peor parte. Contemplando al títere-humano que hace cabriolas zalameras ante el aristócrata, al bufón dispuesto a recibir un puntapié en el trasero tras haber hecho reír un rato al rico y poderoso, se ven a sí mismos y asienten divertidos, y es que “en la vileza de un hombre puede reconocerse y sonreírla como a una vieja conocida la vileza de un pueblo” (225). Tras varios siglos, la revista confirma que nada se ha alterado, que la esencia española pintada por Goya sigue siendo la misma: conformismo, mediocridad y servilismo.

5.2. *La conferencia del filósofo indiferente a la realidad*

Cuando Pedro y Matías asisten a la conferencia del filósofo Ortega y Gasset en un cine madrileño, el modo de presentación de tal espacio resulta muy singular pues se concibe como una cosmogonía: “Como todo cosmos bien dispuesto también aquél en que el acontecimiento se desarrollaba estaba ordenado en esferas superpuestas. Había, pues, una esfera inferior, una esfera media y una esfera superior, cúspide y arbotante dinámico de todo el edificio” (130). La inferior corresponde al sótano del cine donde tiene lugar un baile de criadas, la media se refiere a la extensión de butacas de la sala principal, la superior, al escenario desde donde lee su conferencia el sabio.

Las dos esferas de arriba no guardan ningún tipo de relación con la más baja y viceversa. Por un lado, “los condenados del sótano no tenían noticia de lo que –tres metros sobre sus cabezas- estaba ocurriendo y a causa de ello no presumían que la más aguda conciencia celtibérica se iba a ocupar, de modo deliberado, de elevar el nivel intelectual de la sociedad a la que (indignos es verdad) ellos también pertenecían” (131). Por otro lado, “era posible observar la reciprocidad y perfecta simetría

del fenómeno, pues [...] ni siquiera el poderoso Maestro, tenía la menor noticia de la interesante realidad que bajo sus plantas se establecía” (132).

El baile, con su festivo y semierótico ambiente cargado de sudores y ritmos machacones, contrasta con la erudición intelectual que se vierte en la sala superior. Unos adoran al dios del hedonismo y otros al de la metafísica. Pero la solución al estado de cosas que se criticaba a partir del fragmento dedicado a Madrid (“Hay ciudades tan...”) pasa porque ambas esferas dejen de vivir de espaldas y se encuentren, sentando las bases de un mutuo acuerdo por progresar.

Es evidente que la mayor carga de crítica va destinada a la élite intelectual ensimismada y evadida de la problemática realidad. Esto queda patente en la ridiculización del conferenciante (aludido como el “Gran Buco”), en el exagerado reverencialismo de los asistentes al acto y en el estilo burlesco con que se expone la teoría orteguiana (la idea de que el objeto cambia según la perspectiva personal). Como explica Rey: “Lo que Martín-Santos trata de describir es el *fenómeno Ortega* en la sociedad española, es decir, la actitud de una intelectualidad que, vuelta de espaldas a las lacras sociales del país, disfruta de una veneración desmesurada entre las clases altas, aunque éstas conviertan la cultura en una serie de actos sociales totalmente triviales” (1988: 80).

En definitiva, el viaje que realiza el médico Pedro al recorrer, en su peripécia vital, cada estrato de la sociedad madrileña de los 40, ofrece la perfecta radiografía de una España derrotada por una guerra fratricida, condena a arrastrar sus ancestrales lacras de pueblo inculto y pícaro, y sumergida en una atmósfera decadente y chata. *Tiempo de silencio* es un retrato de la degradación moral de las clases sociales durante el primer franquismo, cargadas de vicios y deformadas por la óptica hiperbólica y pesimista de Luis Martín-Santos, el psiquiatra que plasmó en una novela la grisura de la premodernidad española.

Referencias bibliográficas

- Buckley 1968: R. Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península.
- Gil Casado 1975: P. Gil Casado, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral.
- Martín-Santos 1976: L. Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix-Barral.
- Rey 1988: A. Rey, *Construcción y sentido de “Tiempo de silencio”*, Madrid, ed. José Porrúa Turanzas S.A.

Riezu 1980: J. Riezu, *Análisis sociológico de una novela: "Tiempo de silencio" de Luis Martín-Santos*, Granada, ed. Universidad de Granada.

Sobejano 2005: G. Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Marenostrum.

Villegas 1973: J. Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta.

Purificació Mascarell

MADRID, ANNÉES 40, DE LA CABANE AU SALON: ANALYSE DES ESPACES DANS LE ROMAN TEMPS DE SILENCE

Résumé

L'objectif de cet article est d'analyser le traitement et les caractéristiques des espaces narratifs dans le roman de Luis Martín-Santos, *Temps de silence*, autant depuis le point de vue stylistique et rhétorique que depuis l'optique de la signification socioculturelle. On voit comme les divers espaces transités par le protagoniste (le quartier marginal, les salons de la classe dominante madrilène et la pension), représentent une radiographie littéraire d'une époque concrète de la société espagnole (la décennie qui suit le désastre de la Guerre Civile), à la fois qu'on remarque le déterminisme que chaque espace exerce, comme dans une tragédie classique, sur les personnages.

Mots-clé: Martín-Santos, roman espagnol du XX siècle, réalisme, Madrid, classe sociale

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.



Салвадор Дали, *Портрети Ола Елијара*, 1929.

Ana Kuzmanović-Jovanović
Facultad de Filología, Belgrado (Serbia)

GENERACIÓN DEL 98 Y LA REIVINDICACIÓN DE LA APORTACIÓN FEMENINA A UN GRUPO EXCLUSIVAMENTE MASCULINO

A pesar de participar en el conjunto de la misma cultura, las mujeres, coetáneas de la Generación del 98 y el modernismo hispano, están prácticamente excluidas de ella. El propósito de este trabajo es ofrecer una explicación diferente de la ausencia de los nombres propios femeninos en ese capítulo de la literatura española y subrayar la aportación de las mujeres a una de las generaciones más importantes de novelistas y pensadores españoles. Hasta el brote de la crítica literaria feminista hace unas décadas, no se conocía la labor tremenda de esa generación de intelectuales, escritoras y feministas españolas, coetáneas de los famosísimos novelistas del 98. Tampoco se conocía el impacto y la importancia que su obra tenía en el proceso de la modernización de España a principios del siglo XX. El caso de las intelectuales españolas no es un caso aislado. De ahí la necesidad del descubrimiento constante de escritoras olvidadas en el canon masculino de la historia literaria y artística no sólo de España, y no sólo del modernismo, sino de muchas otras literaturas nacionales y épocas literarias.

Palabras clave: generación del 98, ideología, feminismo, Segunda República, crítica literaria feminista

Cualquiera que consulte una historia literaria tradicional encontrará un vacío de nombres propios de mujeres escritoras. Dado que el conocimiento se puede identificar con las formas de relatar, no cabe duda de que existe una necesidad urgente de la re-lectura y re-interpretación de los textos culturales de diferentes épocas (v. Zavala 1997: 7). Esta constatación se puede referir a cualquier literatura nacional. En esta ocasión me limitaré a ofrecer una explicación diferente de la ausencia de los nombres propios femeninos en un solo capítulo de la literatura española.

Mi propósito es intentar contribuir a la restauración de la mujer española en el lugar de la historia que, según Fuster (2010), “por diferentes pero siempre fatales motivos, le ha sido vetado hasta hace muy poco”, con el ejemplo de la posición que la mujer ocupaba en la ideología de

la famosa “Generación del 98”. Expondré resumidamente la ideología principal de este grupo de novelistas y pensadores, cuyo apogeo coincide con la gran crisis de la sociedad española del fin de siglo, apuntando a la exclusión -casi absoluta- de las mujeres que, sin embargo, compartían las mismas actividades intelectuales con sus coetáneos masculinos.

Asimismo, dado que para estudiar la posición social de la mujer a través de obras literarias de cualquier época histórica hay que destacar los espacios en los que aparecen las mujeres, qué objetos las rodean y qué funciones realizan (v. Segura Graíño 2001: 16) aduciré algunos ejemplos de esos espacios, sacados de las novelas de los autores de la Generación del 98. Lo haré con intención de ilustrar la forma en la que la posición social de la mujer española del fin del siglo coincidía con su posición como personaje novelístico en las obras de ese grupo de novelistas. Es más, la ausencia de protagonistas femeninas que se observa en las novelas de este grupo, coincide perfectamente con la exclusión que sufrían las escritoras de la misma generación.

La ideología de la generación del 98

Los novelistas del 98 no se preocupan por la posición de la mujer en la sociedad. Las cuestiones de género estaban al margen de sus intereses. Su discurso es claramente androcéntrico. En sus novelas se ocupan y preocupan por la esencia de la nacionalidad española, intentando diseñar caminos hacia la redención de su patria decadente, herida por la corrupción de la Restauración borbónica.

La Generación del 98 es absorbida por el “problema de España”. Articulan un discurso de corte nacionalista, en cuya creación la Institución Libre de Enseñanza (creada en 1876 en Madrid) tuvo notoria participación (v. Garatea Grau 2005: 32 y sgs). Se trata de un nuevo nacionalismo, que se cuidaba de la exaltación ciega de lo propio y, más bien, invitaba a la observación íntima de la vida española (Garatea Grau 2005: 12). Por eso este grupo redescubre los viejos pueblos y el paisaje, buscando, en palabras de Azorín, “sutil trama de la vida cotidiana”, volviendo a sus orígenes, al pueblo común, su poesía e historia, como reacción ante el desastre definitivo de la España imperial (Garatea Grau 2005: 33).

Castilla, como cuna y afirmación de la conciencia nacional, es el fundamento ideológico de la Generación del 98. Esta generación de novelistas y pensadores elabora un ideal de Castilla como origen de historia y de la nación española; es un ideal en el que confluyen diferentes metáforas y mitos, entre los cuales destacan el del Cid Campeador y el del Quijote, con su heroísmo y virtudes personales, que en la imaginaria

de la Generación del 98 vienen a representar el entero pueblo castellano. Este ideal sirvió a la sociedad española del fin de siglo como un ejemplo a seguir para impulsar el renacimiento de la nación (Garatea Grau 2005: 34-35).

Si tratan los temas “domésticos”, esos autores lo hacen en forma de guías morales que recomiendan a las mujeres el papel convencional de esposa y madre. El mensaje implícito es que los roles tradicionales de género son los únicos adecuados para la salud de la nación, y además, son los que mejor se ajustan a la naturaleza del alma nacional, la cual era la preocupación central de la Generación del 98 (v. Johnson 2000: 140).

La generación del 98.

Un grupo vetado a las mujeres

Para los escritores del 98, el gran “problema de España” no concernía a las mujeres. Como destaca Lidia Falcón, “[l]os noventayochistas padecen una total indiferencia por los terribles sufrimientos que acosaban a la mitad de la población española. La España que se disputaban unos y otros era no sólo una España que sufría la pérdida de las últimas colonias, que se agitaba entre la pervivencia de una estructura económica agrícola y caciquil y la renovación industrial, sino también, y fundamentalmente, masculina” (Falcón 1998).

Sin embargo, las mujeres sí ocupaban un lugar importante en la vida intelectual y cultural de aquella época, aunque sin derecho de considerarse parte de la famosa Generación del 98. La Generación del 98 es un grupo formado exclusivamente por varones; ninguna mujer fue considerada parte de él a pesar de haber compartido con él ideas e ilusiones, actividades y sinsabores (Hernando 2010: 37). No solo defendían el feminismo y sus derechos a toda costa, sino que a la vez escribieron todos los géneros literarios: novela, cuentos, poesía, artículos, obras teatrales, crónicas y corresponsalías. Asimismo financiaron, dirigieron y escribieron las primeras revistas dedicadas a las mujeres, donde denunciaron la situación en que se encontraban.

A pesar de esta tremenda actividad, la exclusión de las corrientes dominantes que padecen en aquella época es casi absoluta. Sin embargo, las actividades de ese pequeño núcleo de mujeres, feministas y activistas españolas del fin de siglo, que luchan por incluir la visión femenina al discurso androcéntrico de la literatura y cultura españolas de la época, sí que han sido fructíferos. Esas mujeres, contemporáneas de la Generación del 98, pero excluidas de ella, son las primeras que se adentrarán en un terreno hasta entonces de exclusividad masculina. No las conoce

el gran público y no aparecen en los manuales de historia de la literatura; sin embargo, junto a los nombres de Unamuno, Baroja, Azorín o Valle-Inclán, haría falta situar los de María Lejárraga, Carmen de Burgos ‘Colombine’, Carmen Baroja, Concha Espina, Blanca de los Ríos, Sofía Casanova, María Zambrano, o María Martínez Sierra, por citar unos pocos, como algunas de las autoras que formaron esta “vertiente femenina” (Fuster 2010) de las letras del modernismo español.

La generación del 98 y “la mujer del porvenir”. ***Algunos ejemplos ilustrativos***

Hay que destacar que, a pesar del hecho de que el feminismo español del finales del siglo XIX y principios del XX no era militante (a diferencia del mismo movimiento en el mundo anglo-sajón, por ejemplo), los autores españoles eran concientes de sus potenciales. Si para estudiar la posición de las mujeres en una sociedad a través de sus obras literarias es importante detenerse en las relaciones que en esas obras se establecen entre las mujeres, y entre ellas y hombres (Segura Graíño 2001: 16), entonces es muy indicativa la tendencia general que presentan las novelas de la Generación del 98 de presentar a las protagonistas femeninas asociadas con el feminismo –es decir, mujeres fuertes e independientes- de una forma negativa. Para poner un ejemplo, remito a la *Niebla* (publicada en 1914) de Unamuno y su protagonista femenino, Eugenia. Eugenia es definida como “mujer del porvenir”, una clara asociación al libro feminista de Concepción Arenal (1820-1893), *La mujer del porvenir* de 1869. El libro de Arenal es un temprano y aislado ejemplo del feminismo español. Sin embargo, Unamuno le concede mucha importancia cuando invierte la concepción de la mujer del futuro de Arenal y la convierte en una mujer fría y calculada que no sólo utiliza el dinero del protagonista (Augusto Pérez) para independizarse económicamente, sino que juega con sus sentimientos, para al final abandonarlo y casi llevarlo a suicidarse (v. Johnson 2001: 67).

También Pío Baroja se burla de las feministas en varias de sus novelas. En *Paradox, rey* (publicada en 1904) la víctima es Miss Pich. Así es cómo la retrata Baroja, en un tono irónico y claramente antifeminista: “Creo que estamos en presencia de una gallinácea vulgar. Ya sabe usted que estas aves tienen la mandíbula superior abovedada, las ventanas de la nariz cubiertas por una escama cartilaginosa, el esternón óseo y en él dos escotaduras anchas y profundas, las alas pequeñas y el vuelo corto. Son los caracteres de miss Pich” (Baroja 1970: 155).

Se pueden aducir más ejemplos de las novelas de la Generación del 98 que comprueben que el feminismo y las cuestiones de género no sólo estaban claramente al margen de los intereses de los modernistas españoles, sino que esos mismos autores muchas veces se burlan de la “mujer moderna” o la representan de una forma acentuadamente negativa. De todas formas, la necesidad de reivindicar la posición de la mujer en esta generación -como autora pero también como personaje novelístico- es reconocida por la mayoría de los investigadores e investigadoras de hoy en día. Es más, esta necesidad de reivindicación se extiende a todo el movimiento modernista, dado que varias autoras, como por ejemplo, Luce Irigaray y Susan Bordo, han demostrado que las mujeres están marginalizadas del conjunto del discurso de la modernidad (v. Johnson 2001: 67).

Primeros intentos de inclusión. La mujer en la segunda república

Con la proclamación de la Segunda República, la mujer española, encarnada en estas intelectuales españolas del primer tercio del siglo XX, tiene la posibilidad y oportunidad de incorporarse de forma legal a la vida política, social, laboral y cultural, de un país que “concibió el nuevo régimen republicano como la vía propicia hacia la modernización de un Estado cuya evolución y desarrollo democrático se había frenado y estancado durante la Restauración” (Fuster, 2010). Ese grupo de mujeres constituía una vasta minoría en comparación con el conjunto de la sociedad; aun así, su intención de salirse de su papel tradicional, donde la relación entre géneros estaba claramente marcada por la ideología patriarcal, tiene extraordinaria importancia para toda la mujer española. La modernización de España está estrechamente relacionada con el cambio del papel de la mujer española. La “mujer moderna” es llamada por el nuevo régimen republicano a incorporarse a la vida política y cultural española como “un miembro más de pleno derecho” (Fuster 2010).

Es verdad que el estatus de la mujer española mejoró considerablemente con la proclamación de la Segunda República en 1931. Entre otros derechos importantes, les fue concedido el derecho a votar así como el derecho a divorciarse, a la vez que muchas leyes discriminatorias fueron abolidas. Sin embargo, a pesar de la aparente igualdad legal, las instituciones informales del control social siguieron manteniendo las relaciones asimétricas entre los sexos. Cambió la retórica, pero resistieron las principales relaciones del poder entre los géneros y limitaciones de las oportunidades profesionales y culturales para las mujeres (Nash 1991: 161).

No hace falta destacar que esos pocos derechos obtenidos fueron todos abolidos después de la Guerra Civil y el establecimiento del régimen franquista¹. El nuevo-viejo ideal femenino vuelve a ser la “perfecta casa-da”. La mujer es considerada “ángel del hogar”, un ideal típico de la ideología patriarcal dominante en la España franquista. Toda la labor de una generación de escritoras, periodistas y feministas está completamente desterrada del horizonte cultural español y es sólo a finales del siglo XX que esa gran empresa de las activistas y coetáneas de la Generación del 98 empieza a ser valorada.

Conclusiones

El propósito de este trabajo era subrayar la aportación de las mujeres a una de las generaciones más importantes de novelistas y pensadores españoles, la famosa Generación del 98. A pesar de participar en el conjunto de la misma cultura, las mujeres, coetáneas de la Generación del 98 y el modernismo hispano, están prácticamente excluidas de ella.

Se trata de una importantísima generación de novelistas, periodistas y feministas que “se inventaron a la mujer moderna” (Hurtado, 1998: 139), pero que, sin embargo, hasta el brote de la crítica literaria feminista en la década de los años 80 del siglo pasado, han sido casi completamente olvidadas. La novela modernista española, sin duda alguna, es heterogénea y variada, pero está exclusivamente basada en el énfasis de la visión y la experiencia del mundo de los hombres (v. Johnson, 2001: 68).

El caso de las intelectuales españolas no es un caso aislado. Esa situación se da en muchas otras literaturas nacionales, es más, se trata de la tónica general, reivindicada sólo desde hace pocas décadas (v. Chover Lafarga 2007: 162). De ahí la necesidad del descubrimiento constante de escritoras olvidadas en el canon masculino de la historia literaria y artística no sólo de España, y no sólo del modernismo, sino de muchas otras literaturas nacionales y épocas literarias.

Referencias bibliográficas

- Baroja 1970: P. Baroja y Nessi, *Paradox, rey*, Madrid: Espasa-Calpe.
Chover Lafarga 2007: A. Chover Lafarga, El canon “otro” de la literatura hispánica: sobre la importancia de la perspectiva de género en la enseñanza del E/

¹ Por ejemplo, a las mujeres casadas les fue prohibido trabajar fuera de casa, mientras que las mujeres solteras entre los 17 y 35 años de edad tenían la obligación de trabajar sin remuneración. La posición social de las mujeres empezó a mejorar sólo a partir de los años 60, sobre todo gracias a la crisis económica y la falta de la mano de obra (v. Nash, 1991).

- LE' en: J. Martí Contreras (coord.) *Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española* (Valencia, 2007), Onda: JMC, 161-168.
- Falcón 2010: L. Falcón, *Mujeres del noventa y ocho*: El País Digital, 1998, N° 698.
- Fuster 2010: F. Fuster, Mercedes Gómez Blesa: *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República* (reseña de libro), <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3428>, 1. 12. 2010.
- Garatea Grau 2005: C. Garatea Grau, *El problema del cambio lingüístico en Ramón Menéndez Pidal. El individuo, las tradiciones y la historia*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Hernando 2010: B. M. Hernando, Carmen de Burgos, la APM y aquellas admirables chicas del 98: *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI extra junio, 37-41.
- Hurtado 1998: A. Hurtado, Biografía de una generación: las escritoras del 98 en: I. Zavala (coord.), *Breve Historia feminista de la literatura española*, vol. 5 (*La literatura escrita por mujer: desde el siglo XIX hasta la actualidad*), Rubi/Anthropos: Barcelona/ San Juan.
- Johnson 2000: R. Johnson, Carmen de Burgos: Marriage and Nationalism en: J. Torrecilla (ed.) *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, Ámsterdam/Atlanta: Rodopi, 140-149.
- Johnson 2001: R. Johnson, Carmen de Burgos and Spanish Modernism: *South Central Review*, Vol. 18, No. 1/2, *Spain Modern and Postmodern at the Millennium* (Spring - Summer, 2001), 66-77.
- Nash 1991: M. Nash, Pronatalism in Franco's Spain en: G. Bock y P. Thane (coordinadoras), *Maternity and Gender Policies*, New York, London: Routledge, 160-177.
- Segura Graíño 2001: C. Segura Graíño, Las fuentes literarias en la historia de las mujeres en: C. Segura Graíño (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española*, Madrid: Nancea.
- Unamuno 2010 (1914): M. Unamuno, *Niebla* (edición de Juan Herrero Senés), Doral: Stockcero.
- Zavala 1997: I. Zavala, Introducción en: I. Zavala (coord.), *Breve Historia feminista de la literatura española*, vol. 4 (*La literatura escrita por mujer: de la Edad Media al s. XVIII*), Rubi/Anthropos: Barcelona/ San Juan.

Ana Kuzmanović-Jovanović

GENERATION OF 1898 AND THE RESTORATION OF FEMALE CONTRIBUTION TO AN EXCLUSIVELY MALE GROUP

Summary

In spite of their tremendous intellectual effort and the fact that they participated in the same cultural and intellectual processes as their masculine counterparts, women are practically excluded from the famous group of Spanish novelists and philosophers, the *Generation of 98*. My intention was to emphasize the importance of the restoration of feminine contribution to this period of Spanish literature history and to the modernization of Spain after the grand crisis of the *fin de siècle*. Since the case of Spanish female writers is not isolated, it is important to constantly keep rediscovering women excluded from the masculine literary canons, not only in Spain, but worldwide.

Key words: Generation of 98, Ideology, Feminism, Second Republic, Feminist Literary Criticism

Примљен децембра 2010.
Прихваћен за штампу марта 2011.

Ана Јовановић, Мирјана Секулић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац (Србија)

Потрага за истином у роману *Чудесно путовање Помјонија Флаша*¹

Потрага за истином представља окосницу Мендосиног романа *Чудесно путовање Помјонија Флаша* чији су планови организовани у функцији проблематизовања те истине. Сам текст представља историографску метафикцију у којој се препознају значајне одлике постмодернистичке прозе. То су, пре свега, критика традиционалне историографије која претендује да „објективно“ прикаже минуле догађаје, пародија и однос центра и маргине. Организациони принцип текста је путовање у потрази за истином и знањем које се одвија на два плана. Истина се преиспитује у смислу апсолута, конструкта који постоји независно од приповедача, али и у смислу непосредног представљања стварних догађаја. Овим се уведе елементи детективског романа будући да је један од водећих принципа радње разоткривање околности наводно почињеног злочина.

Кључне речи: Едуардо Мендоса, постмодернизам, савремени шпански роман, историографска метафикција, научна истина

Постмодернистичка историографска метафикција

У савременом шпанском роману посебно се истичу остварења која на нов начин приступају репродукцији историје у тексту фикције. Овај нови роман се бави како непосредном тако и далеком прошлосту, али централно место заузима давна историја садашњег тренутка (Пулгарин 1995: 18). Историја рефлектује садашњост, представља само један тренутак у протоку времена који одражава веровања, вредности, друштвена кретања и људске нарави која су присутна данас. Заправо, доводи се у питање могућност приповедања историје са становишта објективног истраживача.

¹ Рад је урађен у оквиру научног пројекта „Динамика структура српског језика“ (број пројекта 178014), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

У класичном историјском роману, романописац нема слободу да одступа од документоване историје која представља основ наратива. Он се превасходно бави „мрачним деловима“ историје, елементима који нису забележени, те остављају простора да се унутар њих развија фикција. Не постоји могућност за увођење догађаја и ликова који се не појављују у званичној верзији историје. Стога окосницу оваквих романа чини емотивни свет јунака и њихове моралне дилеме, уз неприкосновену веру у поузданост чињеница. Постмодернистичка историографска метафикција пак нарушава ограничења на „мрачне делове“ у сврху ревизије званичне историје или у циљу преиспитивања и поигравања са њеним једнообразним тумачењем. Апокрифна историја је једна од стратегија типичних за постмодернистички ревизионистички роман у којој се ревидира садржај забележене историје, те се она изнова интерпретира. Овако се правоверна верзија прошлости често демистификује и раскринкава (Мекхејл 1996: 115). Историја се фикционализује, али се и парадоксално потврђује да историја и историографија представљају само једну врсту фикције. Тако постмодернистички романописац допуњава забележену историју тврдећи да враћа оно што је заборављено или потиснуто или пак у потпуности замењује званичну историју. Један од начина да се недоместе ограничења претходно забележених историја јесте ревитализација приватног живота. Историјски ликови бивствују са фиктивним унутар романа и тако су подвргнути процесу демистификације због ироније којом их третирају.

Постмодернистичка историографска метафикција, дакле, не пориче историјске референце већ проблематизује активност која је с њима у вези. Историја као таква постоји, независно од наше интерпретације, али наше тумачење историје увек пролази кроз призму властитих веровања и очекивања. Ово типично постмодернистичко преиспитивање историје разрешава се ироничним освртом на историју који нас наводи на то да сваки елемент приповести узмемо са резервом. У *Чудесном путовању Помпионија Флаша*² (Мендоса 2008, *El asombroso viaje de Pomponio Flato*), Мендоса уводи документоване историјске ликове (попут Исуса, Јосифа, Марије...), али око њих гради фиктивне догађаје, услед чега се с неверицом преиспитујемо да ли су ликови измишљени или су пак догађаји стварни. Поврх тога, у напоменама роману, аутор наводи историјске чињенице о догађајима и ликовима који су носиоци романа,

2 Мендоса 2010: Е. Мендоса, *Чудесно путовање Помпионија Флаша*, Београд: Лагуна. Све референце романа прате наведено издање.

чиме јасно указује на то да полази од „стварне“ историје. Историја се стога непрестано преиспитује, проблематизује, а могућности њене интерпретације, чак и реализације, доводе у питање. Једино могуће поновно стварање историје је имагинативно због чега нам аутор приказује измишљене представе и не настоји да их прикрије збуњујућим одликама истинитости. Хачион (1988: 153) истиче да историографска метафикција учи читаоца да све историјске референце доживи као фиктивне, као измишљене. Поузданост званичне историје се доводи у питање јер се претпоставља да је она само једна од могућих верзија записане прошлости којој је тешко, ако не и немогуће, у потпуности приступити.

Мендоса се у проблематизовању историје служи различитим техникама од којих многе препознајемо у његовим пређашњим остварењима (уп. *Град чудеса*, 1986). Пародија, као карактеристичан постмодернистички поступак који намеће преиспитивање питања оригиналности, преовлађује у читавом роману. Хачион (1985: 35) дефинише пародију као понављање са разликом, услед иронијске „трансконтекстуализације“ и инверзије. Намеће се критичка дистанца између текста који се пародира и новог дела, што се обично наговештава иронијом. Константно присуство ироније, која повезује опречне ситуације или пак разара сваки сентиментализам, представља корак даље у односу на традиционалну употребу хумора у шпанском роману. Наиме, хумор је често коришћен како би се приказала горчина и апсурд стварности (Пулгарин 1995: 47), док се у постмодернизму хумор користи као субверзивни елемент који руши сваку кохерентност и озбиљност. У *Чудесном пушовању*, дрводеља Јосиф је оптужен за убиство које није починио, те је осуђен на смрт распећем – околности које тешко можемо окарактерисати као комичне. Међутим, пошто је једини дрводеља у Назарету, мора сам да направи крст који ће бити употребљен за извршење смртне казне. Јосиф, са жаром правог професионалца, приступа послу, а кад га искритикују због наводно лоше обављеног задатка, осећа се повређено иако му је тиме одложена смрт (67).

Слично томе, трагичне околности народне буне искривљене су ангажовањем ликова који су окупирани сопственим потребама. Римски трибун Апије Пулкро покушава да откупи државну земљу на којој се планира изградња профитабилног здања, врховни свештеник Ана има сличне претензије али уз то жели да задржи привид поштења пред народом, док су остали покренути простом жељом да преживе. Кад се околности отму контроли и народни револт достигне размере које прете да животну угрозе појединце на страни власти, Ана одлучује да дотадашње сараднике препусти судбини,

уз смирено обавештење: „Ја ћу отићи до олтара да жртвујем једно теле. Кад вас буду помлатили, затећи ће ме у непосредном разговору са Свемоћним и неће се усудити да ми скину длаку с главе. Главешинама побуне ћу расподелити комаде телеће кртине и мир и слога ће поново завладати. А сад вас остављам. Морам да поправам одору и да ставим ефод.“³ (144). Овакав књижевни поступак ни на који начин не настоји да прикрије поругу власти, цркве, људских нарави и мотива. Напротив, гротескно је присутно како у приказу догађаја тако и у опису ликова (нпр. старица код које Помпоније добија преноћиште је „безуба харпија, глува и готово слепа“⁴ (22), убоги Лазар је просјак по позиву, уз то и хипохондар...).

Гротескно заправо представља још једну битну технику постмодернистичке наратије јер отвара простор за игру центра и маргине. Појам центра и маргине у постмодернизму доживљава се као вештачки конструкт, а не као непроменљива и једина исправна стварност. Различитост и амбиваленција нам отварају нове могућности сазнања, због чега маргинализовано ступа у средиште дешавања. Постмодернистичка децентрализација се огледа у избору ликова који су маргинализовани због свог физичког изгледа, друштвено-економског статуса, или склоности (ексцентрици, анархисти, проститутке...), те у предности коју добија локално и периферно као позорница дешавања (колонија Јудеја насупрот Риму). Мендоса нуди детаљну слику епохе у којој инсистира на маргиналном, чак на гротескном. У наратији, али и у описима, непрестано ствара контраст у негацији, као да историја на тај начин приказује све своје недостатке и несавршенства. Како истиче Пулгарин (1995: 54), нема носталгије као средства бекства од садашњости јер бисмо тако идеализовали прошлост.

Пошрага за истином: ишовање

Избор протагонисте је такође у складу са постмодернистичким преиспитивањем центра и маргине, моћи и подређености. Помпоније Флато представља својеврсну карикатуру, почев од имена (лат. *gens Pomponia*, угледна Римска породица из које Помпоније потиче изнедрила је народне трибуне и конзуле; лат. *flatus*, нагомилани гасови у стомаку), преко његове опсесивне потраге за знањем, до

3 „Yo, ir al altar y sacrificar una ternera a Yahvé. Cuando os hayan exterminado, me encontrarán en comunicación directa con el Todopoderoso y no se atreverán a tocarme un pelo de la barba. Repartiré pedazos de lomo vacuno entre los cabecillas de la revuelta y volverán a reinar la paz y la concordia. Y ahora os dejo. He de ir a recomponer mis vestiduras y a colocarme el efod?” (Мендоса 2008: 162)

4 “una arpía desdentada, sorda y casi ciega” (Мендоса 2008: 23)

хроничне болести пробавног система коју му је та опсесија донела. Помпоније је ексцентрик, у свом изгледу, нарави и поступцима, лик са друштвене маргине. Његов животни пут је заправо прелазак са центра на маргину, из богатства и сигурности у сиромаштво и неизвесност. Како сам протагониста објашњава, у тешким околностима се налази „својом вољом и због сопствене страсти за истраживањем и знањем“⁵ (17).

Путовање представља организациони принцип текста: Помпоније путује удаљеним областима Римског царства како би пронашао воду чудесних моћи којом ће открити истину и знање (7). Путовање подразумева премештање из једног познатог простора, ограниченог и могућег да се контролише, у један првенствено непознат свет, који надилази способности путника да га обухвати. Ту већ лежи претпоставка да путовање узрокује неизвесност, интригу, одређену драмску напетост. Улога простора није само да буде пуки декор или сцена већ да подстиче активност лика. На неки начин, наративна акција је резултат суочавања путника и простора који је претворен у још једног лика неопходног за причу (Пењате Риверо 2004: 339-340).

Тодоров (1994: 335-336) анализира галерију путника у коју смешта и путника филозофа. Филозофско путовање има русоовску формулу по којој треба посматрати разлике како би се открила сличност својстава. Ради се о стицању знања и спознавању људске различитости што Помпоније чини упознајући различите народе и приповедајући о њиховим обичајима. Протагониста даје детаљан опис живота номадских Арапа, њихових веровања, нарави, свакодневице (9-10), римских легионара (17), Јевреја (19-22), као и простора кроз које пролази (8, 19). У русоовском маниру служи се поређењем, те након исцрпног описа јеврејских верских обичаја, Помпоније закључује: „Ипак су, у поређењу с осталим народима, умеренији у својим обичајима“⁶ (21). Ипак, путописац није објективан у свом опису предела и људи; његов приказ представља парцијалну и непотпуну причу. Путник је у пролазу, а његова коегзистенција са људима из посећеног места ограничена и условљена случајностима (Лопес Естрада 2003: 12-13).

Иако путовањем стиче могућност да продуби знање и доживи ментални преображај (Албукерке 2006: 54), Помпоније је опседнут проналажењем чудотворне воде која ће му у један мах пружити

5 “por mi propia voluntad y por mi afán de investigar y de saber”. (Мендоса 2008: 16)

6 “Si son, comparados con otras gentes, más morigerados en sus costumbres.” (Мендоса 2008: 21)

мудрост. Самом својом потрагом за чудесним, протагониста пориче све за шта се издаје. Наиме, Помпоније себе доживљава као научника и користи сваку прилику да истакне да је „по позиву физиолог, а по склоностима филозоф“⁷ (57). Посветио се изучавању природне историје следећи пример Аристотела и Страбона (17), обављао је „огледе на животињама и робовима“⁸ (131). Да би дошао до закључка о појавама, Помпоније се служи посматрањем и логичним расуђивањем (157), уз стално настојање да савлада страсти које помрачују разум (95). Његов квазинаучни дискурс, који обилује позивањем на научне ауторитете (Аристотела и Платона, на пример), цитатима и латинизмима, представља пародију научног позитивизма. Са својом вером у моћ разума, Помпоније пропагира вредности „објективне науке“ која негира метафизику и покушава свој предмет да опише онаквим какав јесте. Овим се, међутим, пренебрегава теолошка поставка у основи позитивистичке науке по којој човек поседује слободну вољу којом може да ограничи уплив сопствених веровања и осећања у процес спознаје (в. Рејнолдс 1991). Такву идеју о једној научној истини, која је вечно привремена и сутра ће бити фалсификована, Вејн (1997) сматра паралишућом будући да ограничава процес перцепције и расуђивања. Мендоса, наравно, исмева веру у једну научну истину, те указује на то како нас важећа сазнања и веровања лако наводе на погрешне закључке (44, 164).

Доследан у свом научном ставу, Помпоније заузима критички став према религији (32, 157) и сумња у постојање богова (16, 117).⁹ При том не увиђа да је и сам подлегао својеврсној вери у неприкосновеност научног сазнања: када Апије Пулкро пита Помпонија „зар у твојим годинама и даље верујеш да под сунцем има нечег новог?“¹⁰ Помпоније одговара „Да. Верујем.“¹¹ (165). Аутор указује на ограниченост науке чији интелектуални подухват не може да задовољи и помогне појединцу као комплетном бићу. Помпоније трага за просветљењем, али је толико обузет егоистичном потребом за мудрошћу да не препознаје околности које му отварају пут ка алтернативним облицима сазнања и сазревања. С једне стране је то путовање које треба доживети као процес сазнавања а не као технику којом ће се чудотворно достићи истина, а потом, призна-

7 “fisiólogo de profesión y filósofo por inclinación” (Мендоса 2008: 60)

8 “experimentos con animales y esclavos”. (Мендоса 2008: 148)

9 Однос науке, религије и вере представља битну тему романа која завређује пажњу, али нажалост превазилази оквире овог рада.

10 “A tu edad, ¿todavía crees que hay algo nuevo bajo el sol?” (Мендоса 2008: 184)

11 “Sí. Yo.” (Мендоса 2008: 185)

вање холистичког субјекта у процесу учења, које није само разумно биће већ и телесно, емотивно и духовно. Тако се након интимног искуства са прелепом проститутком Саром, када је коначно осетио смирење и срећу, и сам Помпоније преиспитује: „Можда је чувени извор који пружа мудрост и скраћује живот само песничка слика за љубав“¹² (159). Међутим, Мендоса не оставља простора за сентиментализам, те проналази нове околности у којима ће се подсмехнути свом убогом научнику.

Поштрага за истином: истрага

Нови шпански историјски роман се опире жанровском дефинисању, те у њему можемо наћи спој нарације, критике, сатире, есеја, понекад чак и поезије... (Пулгарин 1995: 19). У *Чудесном путовању* се препознаје ехо различитих књижевних жанрова и поджанрова као што су путопис, детективски роман, историјски роман. У самој структури романа присутна је децентрализација, коју Навакас (1987: 20) објашњава као „импловивну књижевност“: постмодеристички роман прати логику бумеранга по којој су почетак и крај фикционалног пута идентични. Наиме, постоји унутрашња симетрија, те су на почетку и на крају романа присутне бројне дигресије (географске, климатске, антрополошке), али се у средишњем делу романа радња одвија без прекида и окосницу непрекинутих збивања представља детективска истрага.

Истрага је као спознајно средство прожета перспективом сумње у постојећи свет другог, али и перспективом већ сазнатог и позицијом свезнања (Бошковић 2004: 19-20). Релативизовање истине је битан поступак у истрази будући да се отварају њене различите интерпретације. „Нико не лаже увек, па чак и да то чини, свака лаж у себи носи трунку истине. Или своју супротност“¹³ (46).

У Назарету је убијен богати грађанин Епулон, а злочин је приписан Јосифу који је мање-више преким судом осуђен на смртну казну. У граду нико не оспорава одлуку врховног правосудног органа Синедриона, те су мали изгледи да се скине кривица са неправедно оптуженог дрводеље. Међутим, игром случаја у град долази Помпоније, кога Исус, дрводељин син, ангажује да расветли околности злочина. Овде се поставља питање да ли је познавање, односно непознавање народа и обичаја предност у истражном

12 “Quizá la famosa fuente que da el saber y acorta la vida sólo era una forma poética de describir el amor.” (Мендоса 2008: 178)

13 “Nadie miente del todo, y aun si lo hace, toda mentira contiene un elemento de verdad. O su contrario.” (Мендоса 2008: 48)

поступку. Поново се ради о игри центра и маргине будући да је позиција Помпонија, који тражи истину, маргинална. Он је странац, не припада култури унутар које истражује, па му то омогућава бољу перспективу. На томе инсистира и дечак Исус кад каже да ће Помпоније као странац имати више слободе да спроводи истрагу него што би то био случај са становницима Назарета: „С тобом је другачије: ти си Римљанин, а такође и мудар човек“¹⁴ (29). За становнике Назарета Помпоније је угледни представник римске културе; самим тим, носилац је ауторитета који му гарантује слободу кретања, те залази где другима није дозвољено и постаје једини који има способности да разоткрије околности наводног злочина. Овим се однос центра и периферије релативизује, будући да појединац може да заузима двоструке позиције у односу на контекст.

Помпоније је веома прагматичан у спровођењу истраге. Разлози који га покрећу да се прихвати детективског посла су материјални – потребан му је новац да би могао да плати смештај и храну. Прагматизам западног друштва присутан је и на нивоу апстрактних вредности. Када Јосиф одбије да прекрши дато обећање и обелодани чињенице које би га ослободиле, јер би тако укаљао своју част, Помпоније се противи таквом резонувању: „Када невин човек умире као жртвено јагње како би избавио другог, свет не постаје ништа бољи“¹⁵ (66). Одмах потом, с ироничним осмехом постмодернисте додаје „поврх свега, стварају се лоше навике“¹⁶ (66).

Кроз истрагу, Помпоније добија прилику да се оствари као јединка, будући да је то у основи алтруистичка активност: успешно расветљавање околности злочина гарантује Јосифово ослобођење. Међутим, прагматизам, који покреће његово кретање у Назарету, и потрага за извором мудрости, која покреће његово животно кретање, ограничавају Помпонијеву способност увиђања. Усредсређен је искључиво на себе и властиту жељу за знањем. Миленковић (2007) говори о индивидуализму изолованог појединца који код њега повећава доживљај усамљености и бесмисла: просветљење је могуће уколико не постављамо себе као циљ, већ уколико егоизму претпоставимо алтруизам. Протагониста наслућује радост у боравку са другима и њиховој срећи (153-159), те је чак накратко чудесно излечен посредством Исуса. Међутим, како му властити си-

14 “Tu caso es distinto: eres romano y asimismo un hombre sabio.” (Мендоса 2008: 29)

15 “Cuando un inocente muere como un cordero sacrificial por la salvación de otro, el mundo no se vuelve mejor.” (Мендоса 2008: 70)

16 “y encima se malacostumbra.” (Мендоса 2008: 70)

стем вредности не дозвољава да то заиста увиди, он се враћа свом истраживању и узалудној потрази за Истином.

Закључак

Андерсон (1996: 110-116) сматра да, међу бројним различитостима које људи себи намећу, веома утицајну поделу данас представља она која се тиче различитог става према истини. Наиме, у складу са тим како доживљавају истину и могућност њеног сазнања, можемо да говоримо о научном рационалисти, традиционалисти, постмодернисти и неоромантичару. Рационалисти и традиционалисти, по Андерсону, суштински су веома блиски будући да подржавају картезијански модел по коме истина представља извесност. Рационалисти истину превасходно откривају путем научне истраге, систематичне и предане. Традиционалисти пак своје истине и уверења црпе из традиционалних вредности западне цивилизације као што су религија, традиционална уметност и филозофија. Насупрот њима, за постмодернисту истина не постоји као засебан ентитет; она је увек друштвено условљена, те не можемо говорити о једној апсолутној истини. Истина је увек одређена телесним стањем, окружењем, културом, идејама и језиком (Андерсон 1996: 114). Коначно, неоромантичари, који свој израз налазе у различитим формама Новог доба (енг. *New Age*), трагају за истином у духовној хармонији са природом и/ или у откривању сопства. Заправо, то је својеврстан вид носталгије која истинске вредности налази у добу пре индустријске револуције и просветитељства, тј. пре човековог отуђења од природе.

Као једно од могућих тумачења епистемолошког проблема истине у савременом свету, Андерсенова класификација се на занимљив начин рефлектује у Мендосином роману. Најзначајнија одлика постмодернистичког романа, какав је Мендосин, јесте негација аналитичко-референцијалног система који је доминирао модерном западњачком мишљу од картезијанске револуције и појаве експерименталне науке. Губи се вера у објективан приказ стварности, било да је то стварност садашњег или прошлог тренутка. У духу постмодернизма, Мендоса исмева оптимизам позитивизма и рационалности и заузима ироничан став према сваком тврђењу које претендује да се прикаже као истинито. Међутим, ту се не затвара питање истине већ се суптилно уводи перспектива Новог доба и тема хармоније са сопственим бићем као коначним циљем животног трагања.

Литература

Албукерке 2006: L. Albuquerque, Los 'libros de viajes' como género literario, en M. Lucena Giraldo y J. Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid: CSIC, 67-87.

Андерсон 1996: W. T. Anderson, Four different ways to be absolutely right, in: W.T. Anderson (ed.), *The truth about the truth (New consciousness reader)*, Los Angeles, CA: Tarcher, 110-116.

Бошковић 2004: Д. Бошковић, *Иследник, сведок, прича (Истџражни њосџуиџи у Пеџчанику и Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша)*, Београд: Плато.

Хачион 1996: Л. Хачион, *Поеџика њосџмодернизма: исџориџа, џеориџа и фикиџиџа*, Превели В. Гвозден и Љ. Станковић, Нови Сад: Светови.

Хачион 1985: L. Hutcheon, *A theory of parody: The teachings of twentieth century art forms*, London: Methuen.

Лопес Естрада 2003: F. López Estrada, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid: Ediciones del Laberinto.

Мекхејл 1996: Б. Мекхејл, Постмодерна проза (Стварно, у поређењу са чим?): *Реч*, 28, Београд, 105-119.

Мендоса 1986: Е. Мендоса, *Град чугеса*, Превео са шпанског Б. Ђорђевић, Београд: Чигоџа.

----- 2008: E. Mendoza, *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, Barcelona: Seix Barral.

----- 2010: Е. Мендоса, *Чудесно џуџовање Помџониџа Флаџа*, Превела са шпанског А. Јовановић, Београд: Лагуна.

Миленковић 2007: С. Миленковић, Шта психолози и психотерапеути могу да науче из Јеванђеља, у: *Релиџиџа и еџисџемолоџиџа*, Београд: Дерета, 127-144.

Навахас 1987: G. Navajas, *Teoría y practica de la novela española posmoderna*, Barcelona: Ediciones del Mall.

Пењате Риверо 2004: J. Peñate Rivero, ¿Una poética del viaje en la narrativa de César Aire?, en J. Peñate Rivero (ed.), *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid: Visor libros, 333-351.

Пулгарин 1995: A. Pulgarín, *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid: Editorial Fundamentos.

Рејнолдс 1991: P.C. Reynolds, *Stealing fire: The mythology of technocracy*, Palo Alto, CA: Iconic Anthropology Press.

Тодоров 1994: Ц. Тодоров, *Ми и друџи: франџуска мисао о џудској разноликосџи*, Превели са франџуског Б. Јелић, М. Перић и М. Здравковић, Београд: Библиотека XX век.

Вејн 1997: П. Вејн, *Да ли су Грџи веровали у своје мџџове? Есеј о џиворачкој маџџи*, Превео П. Секеруш, Нови Сад: Светови.

Ana Jovanović, Mirjana Sekulić

LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LA NOVELA *EL ASOMBROSO VIAJE DE POMPONIO FLATO*

Resumen

El hilo narrativo de la novela *El asombroso viaje de Pomponio Flato* de Eduardo Mendoza es la búsqueda de la verdad, así que la organización del texto corresponde al cuestionamiento de la misma. La novela de Mendoza es una metaficción historiográfica con las características de la narrativa posmodernista: la crítica de la historiografía tradicional que pretende representar los sucesos pasados de forma “objetiva”, la parodia y la relación problemática del centro y el margen. El principio organizador del texto es el viaje en busca de la verdad y conocimiento que se desarrolla a dos planos en la novela. El presente trabajo cuestiona la verdad en sentido absoluto, como el constructo independiente del narrador, pero también en sentido de la representación directa de los sucesos reales. De esta manera se introducen los elementos de la novela policiaca, dado que uno de los reguladores de la acción es la revelación de las circunstancias del crimen supuesto.

Palabras clave: Eduardo Mendoza, postmodernismo, novela española contemporánea, metaficción historiográfica, verdad científica

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.



Салвадор Дали, *Невидљиви човек*, 1929.

Raúl M. Illescas*Universidad de Buenos Aires (Argentina)*

IDEOLOGÍA Y ESTRATEGIA NARRATIVA DE ISAAC ROSA EN *EL PAÍS DEL MIEDO*

El presente artículo propone un análisis de la novela *El país del miedo* (2008) de Isaac Rosa. Este escritor y dramaturgo es una de las voces más representativas de la literatura española contemporánea. La hipótesis de trabajo considera a la novela como una fábula para adultos poniendo de manifiesto la relación con los cuentos infantiles y lo siniestro de Sigmund Freud. Asimismo, en su propuesta estética Rosa problematiza el género e indaga sobre nuestra condición de lectores.

La historia de Carlos, el protagonista, expone un catálogo de los miedos contemporáneos en un ámbito urbano y releva un diagnóstico social de la realidad. La misma está construida y amplificada por los medios de comunicación y el cine. Todo ello configura un relato paranoico de la realidad que despliega la ideología de los personajes y de una clase social cada vez más individualista e insolidaria. Asimismo permite reflexionar sobre aspectos psicológicos y sociológicos. Los primeros son abordados desde el concepto freudiano de lo siniestro y la percepción paranoica del mundo. Los segundos analizan el catálogo de los sujetos que atemorizan al protagonista: los denominados “pobres desesperados”. De allí que apelando a autores tales como Loïc Wacquant y Richard Sennett, el autor de esta novela se preocupa por las condiciones de sociabilidad y la seguridad urbanas a fines del siglo XX.

Palabras clave: miedo, presente, fábula para adultos, traumático, paranoia, siniestro, violencia, medios masivos, cine

El escritor Isaac Rosa (Sevilla, 1974) publicó las novelas *La malamemoria* (1999), *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil* (2007)!. En la portadilla de esta última se aclara a modo de subtítulo: Lectura crítica de *La malamemoria*. Se trata de reescritura de su primera novela. En todas ellas se plantea leer el pasado reciente español de un modo muy original y además, con una propuesta estética compleja. Esto le valió a Rosa un lugar de colocación importante en la escena española literaria contemporánea, debido a la recepción por parte de la crítica y

de los lectores¹. Si en *La malamemoria*, *El vano ayer* y en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, podemos reconocer un sistema del modo en que lo pensaban los formalistas rusos Yuri Tinianov y Roman Jakobson (Todorov 1987); en cambio, en su última novela, *El país del miedo* (2008) genera un quiebre o una ruptura respecto de esa construcción que Rosa venía estructurando.

En este sentido, la supuesta ruptura puede ser leída al menos de dos modos diferentes. Tal vez como un atisbo de decepción para los lectores, no continúa dinamitando todos los puentes y relaciones con la industria editorial, sino que reaparece con un texto distinto. Otra posibilidad es leerlo como una apuesta literaria de Rosa diferente. Mientras que en las novelas anteriores, hurga en el pasado y lo desmenuza para explicar el presente; en *El país del miedo* la situación está anclada en el mero presente. Es un tiempo omnívoro y tan verdugo como el narrador omnisciente a cargo del relato.

¿Pero es sólo presente? ¿Es solo un problema de temporalidad? Podría afirmarse que hay algo que une imperceptiblemente a todos los textos en cuestión. Me refiero al efecto traumático o a lo traumático en la literatura de Isaac Rosa. Sus tres primeras novelas -como dijimos- dan cuenta de historias, situaciones sobre el pasado que inexorablemente, replican en el presente. En la última novela, el presente restringido a un inestable hoy y a la actualidad concebida como un noticiero amarillista, liquida cualquier posibilidad de proyecto.

Ahora bien, ingresemos a *El país del miedo*² desde su título para luego considerar el soporte libro. Así la novela remite -a primera vista- a las formas más antiguas de los relatos orales. También está relacionado con la visibilidad cultural de la infancia que se produjo en la Modernidad, cuyos cuentos nos transportaban a lugares exóticos o inexistentes para cautivar la imaginación infantil. Ambientados en lugares desconocidos como única anuencia al registro fantástico, aquellos cuentos apelaban a valores sociales marcados por un final feliz y moralizante. De allí que contar historias -a partir de entonces laicas- y enseñar eran dos pilares para educar a ese grupo etario decisivo en la Modernidad. Por consiguiente, *El país del miedo* bien podría ser uno de los tantos relatos que nutrían la imaginación de grupos iletrados o bien, educaban a los niños a partir del siglo XVIII. Sin embargo, esta novela se constituye en una fábula para adultos donde la moraleja no es feliz y no posee prospectiva

1 Illescas, Raúl: "Isaac Rosa, lector crítico de la Guerra Civil" en Porrúa, M^a. Carmen: *Dialectos de la memoria. Tiempo, escritura e historia en la literatura española contemporánea*, Buenos Aires, Biblos, 2011

2 El miedo tiene *per se* un estatuto; por ello que aunque en el título aparece escrito con minúscula no minimiza ni el continente ni el efecto buscado.

como era *ad usum*. Desde el título y como ocurría con los *enxemplos* y las fábulas en la Edad Media, intenta precisarse el camino, el sentido unívoco de lectura a través del nombre del territorio. Ello se completa con el soporte que refuerza la idea. En primer lugar, por la imagen de la cubierta del libro. La fotografía pertenece al film *El mago de Oz*³ y el personaje es la Bruja Mala del Oeste que reclama sus poderosas zapatillas de rubí. Interpretada por la actriz Margaret Hamilton, su figura aparece en blanco y negro y la maldad del personaje está reforzada desde la actitud, por la vestimenta, las uñas y la nariz y, además, por una sombra doblemente atemorizante.

En segundo lugar, convendría señalar la faja comercial que añade la editorial. Desde ella se interpela al lector: “¿Qué te asusta? Averígualo en la nueva novela de Isaac Rosa”. A partir de la pregunta en cuestión, podríamos considerar al menos dos líneas de análisis. La primera profundiza la relación entre la novela con la imagen de la Bruja malvada del Oeste, el viaje de la huérfana Dorothy Gale -oriunda de Kansas, en busca de otra vida “Somewhere Over The Rainbow”⁴- y la frase de Dorothy al final de la película, cuando al despertar y aún pensando que la aventura ha sido real, le dice a su mascota, el perro Toto: “Realmente no hay lugar como el hogar”. Mientras que en Munchkinland y Ciudad Esmeralda, “los cielos son azules y los sueños que te atreves a soñar se vuelven realidad”, en *El país del miedo* todo es un aplanado y defensivo presente.

La segunda línea de análisis problematiza el texto en tanto género literario. Evidentemente, la faja apunta no sólo a nuestra subjetividad sino que también, nos pone a prueba como lectores con relación al tipo de texto que estamos leyendo. En *El país del miedo* se exploran límites, tanto los imaginarios que propone el espacio ficcional como la emergencia de interrogarnos por los límites del género. ¿Se parte de un estado de miedo, que deviene -progresivamente- en terror o explora a través de lo traumático y del terror un efecto tan específico y primario como el miedo?

En cuanto al género tendríamos que pensar cómo está ambientada la novela. Inserta en un contexto realista, Carlos concibe su vida y la de Sara y su hijo Pablo como una creciente presentización infernal. En este sentido, *El país del miedo* enfatiza lo innecesario del viaje. La experiencia

3 Fleming, Victor et al, 1939, *The Wizard of Oz*, EEUU, Metro-Goldwyn-Mayer. (103 minutos)

4 "Somewhere Over the Rainbow" (1939) es la canción escrita por Harold Arlen (música) y E.Y. Harburg (letra), especialmente para el film. Conocida también como "Over the Rainbow", se convirtió en la voz de Judy Garland (Dorothy) en una las melodías emblemáticas de Hollywood.

es *in situ*; no es preciso viajar sino tan sólo salir del hogar y ¿reconocer? en el barrio, cómo el orden cotidiano se ve trastocado.

Sin dudas, la novela descansa en el texto “Lo siniestro” (Das Unheimliche, 1919), de Sigmund Freud⁵. A través de algunos textos literarios y obras de arte que generan sentimientos de malestar, el padre del psicoanálisis estudió lo siniestro, también conocido como “lo ominoso” en otra traducción española. Recurrió a un instrumental etimológico y semántico para considerar los términos alemanes *heimlich* (“familiar”) y *unheimlich* (“siniestro”). El análisis le permitió pasar de una consideración antonómica a una sinonímica, porque consideró que la experiencia es -al mismo tiempo- familiar y siniestra, configurando de este modo una forma de ambivalencia.

Por tanto, la territorialidad de *El país del miedo* -en apariencia- amplia y abstracta está construida sobre la amenaza. Ésta roe y recorta el territorio de Carlos y su familia. Los espacios son conquistados entonces, por el miedo o por los miedos que acechan al protagonista y que contagian a Pablo y en menor medida, a Sara.

En función de estas premisas, no parece desacertado afirmar que *El país del miedo* es una fábula para adultos, en la que descubrimos un relato paranoico de la realidad⁶. Desde esa perspectiva, este relato sobre los miedos contemporáneos expone la ideología de los personajes.

En este contexto, el país del miedo o el país del presente que habitan Carlos, Sara y Pablo es la representación de los “tiempos líquidos”⁷. En ese marco de incertidumbre y desasosiego, el texto puede ser leído también, considerando sus dimensiones y resonancias psicológica y sociológica.

Siguiendo estas claves de lectura, en la novela se entiende por paranoico un estado de angustia y alerta, a la vez que alcanza formas de delirio, formas de una pesadilla lúcida. Desde esta óptica, el estado paranoico de Carlos genera una manía persecutoria poblada por fantasmas, fantasías y frustraciones, que aunque resulten inexplicables e insopportables, se convierten en deplorable cotidianidad. Por ello, el protagonista deja de frecuentar lugares, tiene que pagar para transitar y los paisajes y personajes se tornan hostiles.

Asimismo, el registro paranoico de Carlos no escapa a síntomas como actitudes obsesivas que sin saberlo confirman o ratifican los prejuicios devenidos en firmes convicciones. De allí que en su historia comprobamos cómo desde su percepción de la realidad, el catálogo de

5 Freud, Sigmund: “Lo siniestro” en Obras completas, Barcelona, Ediciones Orbis, 1988 (pp. 2483-2505)

6 Laplanche 1996 y Roudinesco 1998.

7 Utilizando una de las tres citas que cierran el libro (Bauman 2007).

miedos resultará interminable. Es decir, víctima de sus miedos el protagonista organiza y diseña actividades y mapas propios. Cualquiera de estos constituye el primer movimiento del mecanismo psíquico paranoide que, inmediatamente y como segunda acción, es abortado y se enfatiza como gesto ideológico que deviene convicción.

De igual modo, la novela representa la pesadilla de una clase social. Así como podemos reconocer textos que describen el terror burgués en autores como Edgar Allan Poe⁸, Henry James⁹ y Saki¹⁰, entre otros¹¹, en que lo cotidiano es intrusado por condiciones siniestras y sobrenaturales; *El país del miedo* es la alegoría de las clases medias que se auto-titulán como progresistas pero que en sus acciones carecen de compromiso ideológico.

Carlos y Sara son representantes de una clase social que cree que solo ellos sufren el miedo. Esto se verifica en su modo de actuar con los demás. En el desarrollo de la historia se comprueba cómo el matrimonio ubica a los otros en su cuadrícula mental-ideológica¹². Recordemos la situación que nos introduce *in media res* en la historia. Naima es una joven marroquí que se encarga de las tareas domésticas en la vivienda¹³ de Sara y en otros departamentos. Como se apresura a informar el narrador omnisciente, “Nada más se sabe de ella” (Rosa 2008: 10). Naima por su condición de inmigrante indocumentada, se convierte en el blanco perfecto por la repetida falta de dinero que registra Sara en su billetera. Sin escándalos, la joven africana es injustamente acusada y despedida de su trabajo sin posibilidad de defenderse.

Sara ha realizado requisas y cuentas mentales para hacer de la sospecha una evidencia. Luego, prepara una trampa que funciona y le cuenta su versión de los hechos a su marido. Él tiene una actitud que se repetirá a lo largo de la historia.

8 Me refiero a la colección “Cuentos de lo grotesco y arabesco” (Tales of the Grotesque and Arabesque, 1839).

9 “El rincón ameno” (“The Jolly Corner” 1908).

10 “El narrador de fábulas” (“The Story-Teller”, 1914).

11 La lista con ejemplos puede ampliarse con “Casa tomada” (1951) de Julio Cortázar y algunos de los relatos de *La casa inundada* (1960), de Felisberto Hernández.

12 Hay un texto singular de John Berger, *King, una historia de la calle*, que cuenta la vida de los *homeless* en una ciudad imaginaria y cuyo narrador es un perro. Este crítico y narrador inglés, elimina de la tapa el nombre del autor puesto que ese texto sería el producto de la suma de voces que habitan la calle. Algunas de ellas reflexionan sobre el miedo:

“Esa casucha de allí, junto al hombro izquierdo, la construyó Luc, que se ha ido.

A mí... Yo me muevo por donde no hay miedo, le dije a Luc un día.

Hay miedo en todas partes, dijo él.

No donde yo voy.

Donde hay vida, hay miedo, repitió.” (Berger 2000: 21)

13 Aunque para subrayar lo siniestro, resultaría más apropiado utilizar el término hogar.

“Sin embargo, Carlos escucha en silencio y cuando ella termina no dice nada. Espera unos segundos, como si no diese por finalizada la historia y faltase un último capítulo. Y qué piensas, pregunta por fin. Qué pienso, repite Sara, y añade, tú qué crees, para mí está muy claro. Pero él permanece callado. Tiene que ser ella quien emita el fallo, y también la que, al día siguiente, ejecute la sentencia.” (Rosa 2008: 13)

Sara continúa accidentalmente descubriendo que hay objetos que faltan, como por ejemplo, unos pendientes; ella liquida cualquier tipo de elucubración por parte de Carlos y se refiere a Naima dada su condición de jueza y verdugo, como un “caso cerrado”. Sin altercados pero mediante un asedio insistente, el novio de la muchacha intenta convencer a Sara de la inocencia de su pareja, que por la falsa acusación ha perdido los otros trabajos en el edificio. Debido a ello, Sara se encuentra acorralada cada vez que sale para ir a su trabajo. Entonces el portero automático se convierte en el último parapeto que le permite rechazarlo. Sara con un pensamiento clasista y central se siente respaldada y autorizada por los comentarios de su vecina para quien también trabaja Naima.

“(…) soy muy despistada, y seguro que se ha aprovechado y me ha sacado lo que ha querido, qué sinvergüenza, no se puede una ya fiar de nadie, les das confianza y mira lo que recibes, luego dicen que si el racismo, y la vecina continúa enlazando tópicos y frases hechas aprendidas en televisión, hasta que ante la falta de réplica se despide y deja que Sara entre en casa.” (Rosa 2008: 30)

Además, aquello que efectivamente resguarda a Sara es la condición de ilegales de Naima y su compañero, que no detentan la condición de ciudadanos. De allí que Sara pueda condescender y ofrecerle al novio de Naima: “Le pagaré lo que queda del mes, propone, pero no quiero volver a verla, que se busque otra casa” (Rosa 2008: 29). Sin dudas lo sucedido trasciende el marco privado e individual de Carlos y Sara (no se conocen sus apellidos) para poner en evidencia los prejuicios de clase y su situación privilegiada respecto a la empleada. En términos sociológicos, el comienzo abrupto de la novela con la descripción del robo, sirve para hacer explícita la asimetría de la que se vale una clase social de Europa para mantener una lógica de bienestar sustentada por ejemplo, en el trabajo en negro. Además, lo sucedido sirve para poner de manifiesto los prejuicios que tienen los dueños de la casa. Podríamos organizar la secuencia que comienza a partir de la situación doméstica narrada y permite precisar el catálogo paranoico de Carlos. El mismo se constituye y se inicia con los ilegales para seguir con los pobres, los mendigos, los gitanos, los africanos, los rumanos, los árabes, los adolescentes que conforman pandillas juveniles y así, *ad infinitum*. Es una progresión

que acrecienta su temor, lo convierte en miedo y alcanza el pánico. Estas sensaciones se explicitan tanto por los agentes que molestan e interfieren el orden ideal de Carlos, como y en referencia a la subjetividad, se descubren en ensueños angustiosos y tenaces. Como describe el narrador, para Carlos y Sara el miedo es como el aire que contamina todo y también es el catálogo de personas que lo corporiza.

“Carlos tiene miedo. ¿A qué, a quién?” (Rosa 2008: 24), este es el comienzo de uno de los capítulos que bien podría ser el inicio del libro y es la interpelación que trata de responder la novela. Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, es preciso señalar que, como reflexiona el protagonista sus miedos son selectivos. De manera que a lo largo de la fábula observamos cómo opera en él un criterio de entomólogo para definir y describir a los sujetos que le producen miedo y las fantasías ominosas que lo acosan. De allí que el texto exhiba un despliegue y una ramificación de casos y personas. Pero sin dudas, la colección a que hacemos referencia tiene su ejemplar más terrible en la figura del compañero escolar de Pablo. Su presencia es importante por varias razones. Se llama Javier y es el responsable de la falta de dinero y otros bienes en la casa de Carlos y Sara. Él establece una forma de sometimiento con Pablo, quien cotidianamente debe pagarle algún tipo de tributo o peaje para tener una vida tranquila en el colegio y también es el hilo conductor de una violencia espiralada. A partir de la confesión del hijo, primero comprobamos que la acusación a Naima era falsa y luego, muestra de la lógica extorsiva con la que Javier somete a Carlos. La relación entre ellos es de confrontación; la misma lo lleva al protagonista a reorganizar su vida y cambiar drásticamente hábitos, a tratar de entender las actitudes del muchacho en clave de novela familiar freudiana y realismo dickensiano. Finalmente, Javier es el ejemplo más claro de las consecuencias del miedo. Por este motivo y aconsejado por su cuñado policía, Carlos decide “darle un susto” al muchacho: la acción no alcanza y Carlos deja en manos de aquel servidor de la ley, la solución.

Como ya fue expresado, la novela en tanto fábula para adultos presenta un diagnóstico social de la realidad y releva también, el catálogo de miedos de Carlos como referente de una clase social cada vez más individualista e insolidaria. Ese efecto se logra a través de un narrador omnisciente. Éste asume complicidades con algunos pensamientos del personaje y se transforma en un chivato cuando explicita las opiniones más viles del protagonista. Probablemente los ejemplos más significativos se revelan en los encuentros y las charlas con el policía, cuñado de Carlos.

“(…) tu eres de los que piensan que los policías somos todos unos bestias, y que esos niños son víctimas de la sociedad y que hay que rescatarlos, educarlos; pero yo no soy educador, y cuando uno de esos niños se me encara no le voy a decir que se lea un libro, ni le voy a pedir por favor que se tranquilice, le doy dos hostias y él me entiende, es el único lenguaje que comprenden, y funciona; quienes no lo veis así, y nos criticáis, luego venís a pedirnos ayuda cuando tenéis problemas con ellos, porque tu método no funciona, (...)” (Rosa 2008: 196)

“Lo sabes de sobra, le interrumpes, poniéndole una mano en el hombro, amistoso, sabes de sobra qué hay que hacer, lo que pasa es que no lo vas a decir tú, esperas que lo diga yo, sabes que es mi competencia y que, te guste o no, sé hacer mi trabajo.” (Rosa 2008: 197)

Sus movimientos determinan una relación inversamente proporcional entre el territorio del miedo y el catálogo. Mientras que el primero se recorta espacialmente en la medida en que los temores, miedos y fobias se hacen familiarmente cotidianos, por su parte el catálogo es un monstruo en constante evolución, que nunca acaba de encontrar sus exactas dimensiones.

Paralelamente, *El país del miedo* se ubica en un espacio urbano que aunque impreciso, pone de manifiesto la imposibilidad de Carlos por transitarlo. La ciudad es un territorio minado que a la vuelta de cada esquina puede ofrecer su escena más desagradable y actual.¹⁴

Ahora bien, en cuanto al espacio en el que transcurre la novela, no hay indicios que permitan reconocer al país. El país es la ciudad aunque son escasas las referencias para identificarla.¹⁵ Pero está claro que el territorio hostil tiene signos urbanos. En ese sentido, la novela en su envés puede ser leída como un ensayo en un sentido amplio en el que se desarrolla el tema de la seguridad urbana. *El país del miedo* permite preguntar por la condición de ciudadanía de sus habitantes. Teniendo en cuenta la referencia amplia de un contexto urbano, es importante considerar algunos textos del sociólogo Loïc Wacquant. En *Las cárceles de la miseria* (2000) y *Parias urbanos* (2001) analiza el lugar de la pobreza, los dispositivos punitivos y la penalización a través de la denominada “tolerancia cero”. Wacquant se preocupa por definir el concepto de pobreza actual y estudia a los pobres de fin de siglo XX. En la nueva urdimbre

14 ¿Podemos considerar la novela como una distopía? Tal vez siguiendo la propuesta de Jeremy Bentham (*cacotopía*) y John Stuart Mill; la distopía se constituye en una realidad inviable que hace de ese espacio utopía negativa. En términos de lectura, este concepto propone una advertencia y en relación con *El país del miedo* establece un vínculo más con la crítica que constantemente Carlos hace a la cultura visual y a la enciclopedia cinematográfica.

15 En el capítulo relacionado con Pablo, el único hijo de la pareja, Carlos reflexiona sobre la paternidad y sus miedos. Allí nos brinda la posibilidad de un indicio cultural a través de “el tío Camuñas” y el garrampón o el hombre de la bolsa en diferentes regiones de España.

social, éstos son llamados excluidos como una forma impersonal o un acto voluntario de explicar el efecto; el conjunto incluye a los desocupados, a los trabajadores precarizados y a los inmigrantes. No es una enumeración simplificadora sino que un mismo sujeto puede estar en más de una estas condiciones. Tal es el caso de Naima, una inmigrante sin documentación que por ese motivo es sometida a condiciones precarias de trabajo. Todos ellos son víctimas de un Estado de Bienestar desaparecido o franca en retirada.

Evidentemente, la novela de Rosa está pensada desde los ritmos que marcó el neoliberalismo a partir de la década del '80 y que permite explicar la "tolerancia cero" como el resultado de un Estado que abandona su rol social y privilegia su papel penal. En este marco, el narrador se encarga de subrayar que Carlos no tiene miedo a los pobres y a partir de ello reflexiona sobre la falsa relación entre pobreza y delito. Ésta permite reconocer su miedo.

"Sabe que no hay una relación determinista entre pobreza y delincuencia, ni siquiera está seguro de que pese algún elemento probabilístico, pero asume que esos delincuentes son más visibles, más identificables, y por tanto tienen mayor presencia en nuestros temores y en nuestras estrategias defensivas." (Rosa 2008: 33)

En el libro *Parias urbanos*, Wacquant trabaja desde el cruce o la comparación al leer las situaciones estadounidense y europea. Toma las ciudades de Nueva York y París, respectivamente, de cuya investigación reconoce la permanencia de guetos en la primera y en París como en otras ciudades del viejo continente, el problema radica en la desigualdad progresiva. En ambos campos de investigación examina motivos similares para acentuar la hostilidad hacia los pobres. Mientras que en EEUU y Gran Bretaña son llamados "infraclase, en París son los "excluidos" y se los etiqueta como "nueva pobreza", en Alemania y Holanda; Carlos prefiere calificarlos de otro modo. Por ello habla del "miedo a los resentidos y a los desesperados, sobre todo a los que acumulan ambas situaciones, los resentidos desesperados, aquellos cuya caída en desgracia parece irreversible." (Rosa 2008: 31) Esta conjunción hace que Carlos sienta más miedo que compasión, aunque lo haya leído y discutido con sus amigos.

En efecto, comprobamos que para él si bien ese grupo que constituyen los pobres y desesperados no son culpables, sí son sospechosos. Por tanto, el pre-juicio está instalado e, inmediatamente, la exclusión o el proceso expulsivo se ponen en funcionamiento.

Sus actitudes manifiestan lo monstruoso o lo siniestro que llevamos dentro. En la alteridad no radica el problema del otro, sino que el otro

es construido y estigmatizado cuando se proyecta en él todo lo que cada uno necesita negar. La negación de nuestros propios prejuicios y del otro es lo que permite mantener el espejismo de estabilidad o mejor aún, de inmutabilidad. Desde allí se cimienta la lógica binaria incluidos/excluidos.

El filósofo y sociólogo Richard Sennett se ha preocupado por la crisis del espacio público y sus condiciones de sociabilidad. Su libro *Vida urbana e identidad personal* publicado en 1970, es decisivo para reflexionar sobre los problemas específicos en la ciudad. En el capítulo “Los buenos usos de la ciudad” afirma:

“Garantizar la tranquilidad por anticipado es retroceder al sueño de la inmunidad indolora, y en último término, si vamos a juzgar algunas revoluciones sociales de nuestro propio tiempo, ocasionar una rigidez totalitaria en aras del sueño.” (Sennett 2001: 210)

Probablemente sea ésta una clave para comprender dos situaciones en la novela. En primer lugar, Carlos como representante de ese grupo social considera -de modo infantil- que lo mejor es que nada cambie. Es decir, que no comprende y le asustan las condiciones dinámicas de la sociedad actual.

”Carlos siente como propia la responsabilidad de restablecer lo perdido y si no es suya la responsabilidad, decide asumirla. Para ello construye una delicada apariencia de normalidad que se apoya en pequeños engaños cotidianos (...) (Rosa 2008: 101)

En segundo lugar, el fragmento se relaciona con su miedo más íntimo que supera a todos los miedos explicados y fantaseados.

Carlos teme al dolor. “A menudo piensa en el dolor, pero le falta experiencia. Por supuesto que no lamenta carecer de experiencia fiable en materia de dolor, no es eso, pero cree que ese desconocimiento acrecienta su miedo que en tono grandilocuente llama ‘la violencia’” (Rosa 2008: 70)

De este modo, en su percepción lo abstracto y lo tangible conducen a la región del miedo. Es un punto de encuentro entre lo interior y lo exterior como mecanismo paranoico que hace que todos los actos estén fundados en el extrañamiento.

En el caso del hogar, el narrador describe el ritual de la seguridad que realiza Carlos y que siempre descubre una nueva posibilidad para protegerse. En el mundo exterior, establece férreas barreras socio-culturales y económicas para distanciarse de los otros. En suma, el país del miedo construido por él muestra límites lábiles; o tal vez sería conveniente hablar de frontera. Ésta trasciende el concepto de límite físico y pone de manifiesto un entramado mayor donde entran en juego ideas

tales como comunidad, vivencias cotidianas, herencia y formación cultural. El concepto proviene de frente, del universo militar y alude a la zona de conflicto con una fuerza enemiga. Es por tanto, una línea fluctuante y variable de acuerdo con las contingencias bélicas. De allí que los confines del miedo sean resbaladizos, frágiles y débiles.

A propósito de ello, se puede afirmar que toda frontera que impide entrar, también impide salir. En la cotidianidad de Carlos la fórmula “*home sweet home*” no cumple las expectativas y comienza a desdibujarse. El temor, la desconfianza y la mentira organizan un sistema en el que Sara como madre y esposa, queda excluida. La relación padre-hijo que establece Carlos con Pablo, abre interrogantes. ¿Hay una acción protectora o es un modo implícito de transmitir sus propias sensaciones y hasta su cobardía?

También y en ocasión de un robo perpetrado en el edificio, los vecinos deciden contratar una empresa de seguridad. A raíz de ello reciben a una agente comercial que despliega un *dossier* y un arsenal de veladas recomendaciones. Carlos y Sara toman conciencia del “negocio del miedo” y deciden no sumarse al nuevo orden por un “prejuicio ideológico”. De esta manera, se transforman en los parias de la propiedad horizontal.

“Así fue como Carlos y Sara se convirtieron en los únicos habitantes del edificio con una puerta sencilla, sólida aunque no acorazada, que destacaba en la uniformidad blindada del resto de viviendas, y que no ofrecería la mínima resistencia a un golpe de palanca, según las amenazadoras palabras de aquella vendedora que incluso se ofreció a hacerles una demostración práctica, cosa que amablemente rechazaron.” (Rosa 2008: 46)

Además, las posibilidades de movimiento se tornan cada vez más restringidas y convierten a Carlos y a su hijo en animales domésticos:

“Alguna vez ha oído hablar de los llamados “mapas de peligrosidad”, que al parecer existen en las grandes ciudades estadounidenses y que surgieron para señalar a los taxistas y transportistas de las zonas en que tenían mayor riesgo de ser atracados. Nunca ha visto uno de esos mapas, ni sabe cómo se elaboran, si se basan sólo en la estadística o tiene en cuenta la percepción subjetiva de la inseguridad, pero se imagina calles, manzanas, barrios enteros en colores según su mayor o menor peligrosidad, en rojo vivo los más conflictivos, en azul las islas de tranquilidad, y poder manejarse por la ciudad con uno de esos mapas para no despintarse y meterse sin querer en la boca del lobo. (...) No ha visto nunca un mapa de la inseguridad pero sabe que podría elaborar su propio mapa, personal íntimo, marcando sobre el plano urbano de su ciudad aquellas zonas en las que él se siente más inseguro, (...) Cree que el mapa, su mapa iría creciendo con el tiempo, el color rojo en sus distintas tonalidades iría ganado espacios, coloreando

pequeños puntos o grandes áreas, mostrando gráficamente el avance del miedo.” (Rosa 2008: 111-112)

De este modo, los miedos que padece son el resultado de la ruptura de un contrato social que ha sido arrasado por el neoliberalismo imperante.¹⁶ En este sentido, *El país del miedo* y la realidad-pesadilla que suscita es producto del lado oscuro de la globalización y de sus relaciones desiguales. En tal caso, al catálogo de miedos de Carlos puede añadirse el catálogo -por momentos interminable- de los seres que lo generan. Todo ello pone de manifiesto la desaparición de cualquier forma de solidaridad sustentada en la desconfianza. Luego se establece un aparato penal preciso y, sobre todo, se internaliza una actitud punitiva en los ciudadanos que en el caso de Carlos y dada su cobardía, la pone en manos de su cuñado.

Si retomamos la idea del texto entendido como un cuento para adultos con lugares familiares y amablemente habitables que se revelan como pesadillas, observamos que el registro realista se codea con el terror. Rosa lleva al límite la idea de fábula como herramienta educativa. Como sabemos, la moral burguesa se espantó (nunca más preciso el término) de los relatos pertenecientes a las tradiciones orales europeas, debido a su crudeza. Por consiguiente, la tarea que se impuso fue el borramiento de algunos de los cuentos y la reelaboración de la mayor cantidad de ellos mediante la simplificación y el edulcoramiento¹⁷. Sin embargo aún en esas nuevas condiciones, los relatos infantiles junto con la aparición de los denominados “cuentos de hadas” se convirtieron en oasis. Allí abrevaron no solo niños sino reconocidos intelectuales, puesto que dichas historias permitieron construir el sentido de la vida. Bruno Bettelheim explica en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (2006) de qué modo la pervivencia de las narraciones ha perfeccionado los relatos y además, les ha otorgado la posibilidad de diferentes sentidos. Es decir, pueden ser leídos de acuerdo a la comprensión de cada persona, por grandes y chicos. En el caso del último grupo, el relato a través de diversas situaciones estimula al niño como lector en ese hacer y como sujeto de su aventura de vivir. El niño construye desde su ignorancia y la relación con esas historias desde su más temprana edad, lo ayuda a moverse u orientarse en las contingencias de la vida cotidiana. Siguiendo a Bettelheim, los cuen-

16 Recordemos que para acompañar ese proyecto económico se erige la figura de Francis Fukuyama, quien pergeñó en su artículo “¿El fin de la historia?” (1992), la muerte de las ideologías y la democracia liberal como única salida. Todo ello sintetizado en el concepto del pensamiento único. A modo de ejemplo, en *Historia del siglo XX*, de Eric Hobsbawm, el historiador recoge algunas frases de Margaret Thatcher que ilustran el lado más brutal del neoliberalismo: «La sociedad no existe, solo los individuos». (Hobsbawm 1995: 338).

17 Una referencia imprescindible es el libro de Robert Darton (1987).

tos infantiles *in genere* alcanzan en cada escena, en cada ilustración, un efecto de condensación que opera sobre su vida emocional. A partir de ello, podrá ensayar y confrontarlos con sus temores, deseos y valores.

Ahora bien, si volvemos al protagonista de la novela, ¿cómo experimenta cada una de las sensaciones que vive? El narrador recupera las reflexiones de Carlos en torno a esa literatura y su historia.

“Su educación miedosa comenzó en la niñez, como la de todos, como la de Pablo. Piensa que los cuentos infantiles son una de las herramientas pedagógicas en esos años en los que a miedo se refiere. (...) Pero lo esencial en ese momento tal vez sean los cuentos, clásicos o nuevos, inventados o de autores, orales leídos o adaptados al cine. Una versión infantil del mundo que actúa como transmisor de ideología y moral, que educa en determinados valores, que muestra como natural la forma de la sociedad que habitamos, que nos construye una visión de la realidad nada inocente. Y de la misma forma que los cuentos infantiles perpetúan estereotipos y esquemas de interpretación, y nos hacen creer que el bien siempre triunfa, que el amor todo lo puede, que no hay barreras sociales infranqueables pues basta un golpe de suerte, un poco de magia y o una demostración de audacia para que un sastrecillo se convierta en rey o una campesina en princesa; de la misma forma que los cuentos nos hacen sentir ternura por unos animales y aversión hacia otros, también nos construyen el miedo, actúan como ilustración de normas de comportamiento, reglas de supervivencia. (Rosa 2008: 239-240)

De este modo comprobamos cómo Carlos sin desconocer u obviar la literatura infantil, lee el envés de la propuesta. El cuento infantil no funciona en su inconsciente como una modelo del bien sino como un método de auto-preservación basado en la suspicacia y la desconfianza.

Y retomando la idea de género que propusimos al inicio y en concomitancia, nuestra situación de lectores, ¿qué queda de esta fábula; cuál es la apuesta en términos de políticas de la literatura de Isaac Rosa?

En cuanto al protagonista, la historia que se asienta en un presente cada vez menos hospitalario, encuentra su clave precisamente en ello, en la temporalidad en la que transcurre. Sin dudas, el presente es su fortaleza pero también su prisión. Léida como un cuento para adultos de finales del siglo XX y los albores del XXI, la historia muestra un sujeto anclado en la inacción que genera el miedo.

Carlos no decide acudir al pasado o al futuro, sino que no puede hacerlo. La imposibilidad reside en que el recuerdo del ayer está poblado de miedos. Por ejemplo, cuando reflexiona sobre la paternidad y cuando recuerda su relación con los gitanitos.

“(...) cuando ve varios niños con aspecto mendicante cambia de acera o de rumbo, todavía víctima del recuerdo de aquellos gitanillos de su infan-

cia cuya sola evocación ponía en fuga a los miedosos como él, que nunca tuvo problemas con ellos entre otras cosas porque siempre los esquivó, pues la leyenda negra los relacionaba con el robo de bicicletas y ropa deportiva, peleas a pedradas y profesores golpeados en la esquina del colegio.” (Rosa 2008: 84)

Asimismo, cuando al revisar el cuaderno de Pablo encuentra escrito con color rojo y en mayúsculas, la palabra “chivato”. Ello le merece una reflexión parca y vergonzante.

“(…) actuó como si nada supiera, para no agobiarlo total, son cosas de niños, también pasaban cuando él tenía su edad, no hay que darles más importancia.” (Rosa 2008: 117)

Sin embargo, la palabra tiene resonancias extraordinarias en la historia infantil de Carlos. Aquella organiza una enumeración de términos intranquilizantes: delación, paredón, fusilamiento, picana, ejecución, desfiladero, remiten más al recuerdo aciago del franquismo que a una escena escolar. Y el futuro está negado por las condiciones imperantes del hoy. Se reprime proyectar; apenas sobrevive. La fantasía más exacerbada.

“Por encima de todos esos miedos pequeños, anecdóticos, autónomos, soportables uno a uno a condición de que nunca coincidan, está el gran miedo, con mayúsculas y letras luminosas, el Big One; el día futuro, sin fecha, ni siquiera seguro en su venida aunque esperable, el día del gran miedo, en que todas las amenazas, pequeñas o grandes, confluyan en un mismo momento y lugar...” (Rosa 2008: 293)

Para finalizar y en relación con lo expuesto, es necesario señalar que a lo largo de toda la historia, surgen agentes que perfeccionan el registro patológico espacial de Carlos. Así sus miedos, la actitud paranoica y la incesante catalogación obedecen¹⁸ a dos elementos. El primero, emblema de la actualidad, es producto del efecto tecnológico. En gran parte las actitudes de Carlos están modeladas por la información que consume a través de los medios audiovisuales. Internet y los medios masivos en general, se constituyen en dispositivos hipertextuales y generan “la virtualización de la violencia” como la denomina Pierre Lévy (1999). En esa nueva situación, el tiempo se presenta como un problema puesto que como afirma este autor: “El pasado heredado, recordado, el presente activo y el futuro esperado, temido, o simplemente imaginado en su conexión viva, son de orden psíquico, existenciales. El tiempo como extensión completa sólo existe virtualmente.” (Lévy 1999: 67). Asimismo y siguiendo esta lógica, el denominado relato clásico se ve impelido

18 “(…) los miedos son acumulativos, los viejos nunca desaparecen.” (Rosa 2008: 141)

a atravesar duras pruebas en función del puro presente. Ello es lo que podemos reconocer en la peripecia cotidiana de Carlos que no sólo está pendiente del *quotidie*, del día a día sino también y como ilustra Lévy queda preso del “efecto Moebius” (Lévy 1999: 24) por el cual la virtualización genera la desterritorialización y por tanto, reconoce un pasaje de lo interior a lo exterior y viceversa que se torna inmanejable. Así categorías como lo público y lo privado, propiedad y comunidad, subjetividad y objetividad, cartografía y territorialidad y hasta conceptos como autor y lector son ganados por el efecto Moebius, aplanando las coordenadas de espacio y tiempo. Víctima de esa lógica que en Carlos se verifica en el convencimiento de que es un precavido lector que reconoce y actúa en consecuencia, en el panóptico social moderno; este habitante del país del miedo descubre gradualmente, que es un engranaje más del sistema. Toda la información que recibe a través de los mails¹⁹ y que colecta en la Web no son sino un barrote más que recortan sus “islas de tranquilidad” y que lo domestican para convertirlo en un sujeto esencialmente animal.

El segundo elemento que opera en la paranoia, los miedos y la catalogación de Carlos es el cine. Éste diseña y tamiza las leyendas urbanas que constituyen las narraciones orales y anónimas de su actualidad. También se pueden reconocer en los diarios. Él lee toda la realidad desde el cine y sus procedimientos. Su registro cinéfilo de la violencia se verifica en citas a films tan diversos como *El Expreso de medianoche* y *El perro andaluz*; pero en cualquier caso y relacionado con los miedos y el dolor, las pesadillas imaginadas por Carlos parecen tomadas de escenas de algún film de Sam Peckinpah.

Por todo lo expuesto podemos concluir que *El país del miedo* es una fábula para adultos leída en clave paranoica de la realidad. La historia de Carlos y su familia permiten adentrarnos en la lógica de los miedos contemporáneos. Fundados en ellos, el texto descubre referencias de la subjetividad y de orden sociológico. Asimismo y a partir del malestar y las tribulaciones de Carlos, se explicita la política de la literatura en Isaac Rosa. En la propuesta estética de *El país del miedo* como forma de cuento infantil, Rosa problematiza el género e interroga no solo sobre nuestra condición de lectores. Por ello, la novela trasciende la historia del miedo cerval que sufre Carlos para dar cuenta de la cantidad de miedos que nos atraviesan y sobre todo de los discursos que los generan y apuntalan. Finalmente, el autor pone en el campo de los lectores -a través de un

19 “(...) todo tipo de bulos en circulación, algunos torpes, otros bien elaborados, con aspecto de comunicado policial o de aviso de las autoridades, enviado por personas de su confianza que han dado crédito a la alarma.” (Rosa 2008: 217)

narrador omnisciente que se hace cargo de un nosotros- el interrogante sobre la construcción perversa que hacen los medios masivos de los imaginarios sociales contemporáneos. Por último, Rosa en su última novela no resigna su compromiso ideológico. Así como en *La malamemoria*, *El vano ayer* y en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* nos instala en el ayer para comprender nuestro presente, *El país del miedo* revisa nuestro presente y vislumbra otro futuro.

Referencias bibliográficas

- Laplanche y Pontalis 1996: J. Laplanche y J. B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.
- Roudinesco 1998: É. Roudinesco y M. Plon: *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.
- Todorov 1987: T. Todorov (comp.), *Teoría de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- Bauman 2007: Z. Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Barcelona: Tusquets.
- Bettelheim 2006: B. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Editorial Crítica. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976).
- Berger 2000: J. Berger, *King, una historia de la calle*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Darton 1987: R. Darton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México: FCE.
- Fukuyama 1992: F. Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Hobsbawn 1995: E. Hobsbawn, *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona: Editorial Crítica/Grijalbo-Mondadori.
- Lévy 1999: P. Lévy, *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona: Paidós.
- Rosa 1999: I. Rosa Camacho, *La malamemoria*, Badajoz: Del oeste ediciones.
- 2004: -----, *El vano ayer*, Barcelona: Seix Barral.
- 2007: -----, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona: Seix Barral.
- 2008: -----, *El país del miedo*, Barcelona: Seix Barral.
- Sennett 1970: R. Sennett, *Vida urbana e identidad personal*, Barcelona: Península, 2001.
- 1978: -----, *El declive del hombre público*, Barcelona: Península.
- Wacquant 2000: L. Wacquant, *Las cárceles de la miseria*, Buenos Aires: Manantial.
- 2001: -----, *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*, Buenos Aires: Manantial.

Raúl M. Illescas

**EL PAÍS DEL MIEDO BY ISAAC ROSA:
IDEOLOGY AND NARRATIVE STRATEGY**

Summary

This paper proposes an analysis of the novel *El país del miedo* (2008) by Isaac Rosa. This writer and dramatist is one of the most representative voices of contemporary Spanish literature. The hypothesis considers the novel as a fable for adults showing the relation with children's stories and the sinister of Sigmund Freud. Also, in his aesthetic proposal Rosa calls into question the gender and inquires about our status as readers.

The story of Carlos, the main character, presents a catalog of contemporary fears in an urban environment and relieves a social diagnosis of the reality. It is constructed and amplified by the media and the cinema. All of this creates a paranoid story unfolds the reality that displays the ideology of the characters and social class increasingly individualistic and unsupportive. It also allows the reflection on psychological and sociological aspects. The former are dealt with from the Freudian concept of the sinister and paranoid perception of the world. The second analyze the list of subjects that frighten to the protagonist: the so-called "poor desperate". Hence, appealing to authors such as Loïc Wacquant and Richard Sennett, the author of the novel is concerned with the conditions of urban sociability and security in the late twentieth century.

Key words: fear, present, fable for adults, traumatic, paranoia, sinister, violence, mass media, cinema

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.

ХИСПАНОАМЕРИЧКИ РОМАН
NOVELA HISPANOAMERICANA

Весна Дицков

Филолошки факултет, Београд (Србија)

МАРИО ВАРГАС ЉОСА У СРПСКОЈ ПРЕВОДНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Рад се бави присуством романа Марија Варгас Љосе у српској преводној књижевности, са циљем да се осветле сви релевантни аспекти овог рецепционистичког процеса: динамика усвајања дела, учешће издавача и преводаца, финална презентација српских верзија. При томе, овом приликом, критички осврт на квалитет превода са филолошке тачке гледишта није био предмет нашег интересовања.

Кључне речи: нови хиспаноамерички роман, превођење, рецепција

Добитник Нобелове награде за књижевност у 2010. години, седамдесетчетворогодишњи Марио Варгас Љоса (*Mario Vargas Llosa*) одавно је прерастао националне оквире литерарног стваралаштва своје отаџбине, Перуа. Већ пола века је на светској књижевној сцени, познат, пре свега као зачетник тоталног романа и један од најзначајнијих теоретичара новог хиспаноамеричког романа уопште, али и као аутор приповедака, новела, драма, есеја, приказа и чланака. Његов књижевни успех је био од самог почетка муњевит и потпун, како код најшире читалачке публике тако и код критичара. За први роман *Град и њи*, који је скоро истовремено преведен на двадесетак језика, стекао је награду *Библиотекa Бреве* (*Biblioteca Breve*, 1962) још док је био у рукопису, а затим и награду критике (*Premio de la Crítica de Narrativa Castellana*, 1963), док је за други роман *Зелена кућа* добио (1967) поново награду критике и Међународну награду за књижевност Ромуло Гаљегос (*Premio Internacional de Literatura Romulo Gallegos*). Такође је примио и најугледнија књижевна признања хиспанофоног света, шпанске награде за књижевност *Принц Астиурије* (*Premio Príncipe de Asturias de las Letras*, 1986), награду *Планета* (*Premio Planeta de Novela*, 1993) и награду *Миџел де Сервантес* (*Premio Miguel de Cervantes*, 1994). На српско књижевно тржиште, међутим, стигао је са знатним закашњењем (од чак 22 године), али је убрзо стекао наклоност наших читалаца и остао

присутан све до данас, пуне три деценије, као један од најпопуларнијих хиспаноамеричких писаца.

Први роман Марија Варгас Љосе који је изишао код нас - *Панџалеон и њосејишељке* -, у ствари је шеста по реду Варгас Љосина творевина из области фикционе прозе, а четврта ове врсте. Објављен је (1981) захваљујући Милану Комненићу, тадашњем уреднику београдске издавачке куће Просвета, и Силвији Монрос-Стојаковић, која је дело превела са шпанског језика, сачинила рецензију и написала поговор. Овај роман је у Србији штампан у тиражу од 5.000 примерака, осам година након појаве оригинала (*Pantaleon y las visitadoras*, 1973).

Да би приближила нашим читаоцима приповедачки поступак примењен у роману *Панџалеон и њосејишељке*, Силвиа Монрос-Стојаковић указује, у поменутом поговору, на заједничке елементе који повезују наративни дискурс Марија Варгас Љосе и технике својствене француском новом роману. На првом месту то је интерполација инверзних реченица између управног и неуправног говора. Осим тога што представљају једно од омиљених Варгас Љосиних средстава у разбијању уобичајених књижевних конвенција у наративи, уметнуте реченице имају у овом делу двоструку функцију: утичу на животност дијалога („Често се у тој уметнутој реченици филмском брзином нижу збивања која просторно и временски превазилазе оквир дијалога, при чему овај није нимало угрожен у свом континуитету.“ [Варгас Љоса 1981: 251]) и најављују след догађаја („Књига није претходила догађајима из стварности и зато себи изборила место у времену, [...] него реченица претходи догађајима из књиге и управо тиме указује на природу будућности, у којој се прошлост углавном понавља, а према ауторовом становишту да се људи крећу унутар датости којима се мање или више неаутентично прилагођавају.“ [Варгас Љоса 1981: 251-152]). Затим, Силвиа Монрос-Стојаковић помиње одбацивање пригодне психологије као до тада уобичајеног средства за грађење ликова, у корист усмеравања читалаца на сопствену спознају стварности као кључног фактора у формирању личности („Варгас Љосини јунаци и сами су условљени ситуацијама, а неки критичари сматрају да затвореном структуром својих дела не само да спречава читаоца да мења ствари, сводећи га на то да им само суди, него и да као стваралац остаје при пасивним констатацијама о постојећем поретку.“ [Варгас Љоса 1981: 253]) Такође, треба имати у виду и неоспорну револуционарност у језику, коју Варгас Љоса постиже превасходно променом уходаних склопава и канона.

Поред наведених сличности, Силвиа Монрос-Стојаковић указује и на једну веома битну разлику између Варгас Љосе и представника француског новог романа, која квалитативно одређује вредност *Панџалеона* у комуникацијском смислу, а то је постојање нераскидиве везе између публике и дела, која је на махове толико чврста да побуђује саосећање читалаца са појединим ликовима романа.

Осим набројаних карактеристика, у поговору се скреће пажња на још читав низ специфичних особености наративног поступка у роману *Панџалеон и њосетџијељке*, као што су: „онтолошко читање“ наглашено употребом „сировог“ материјала (писма, извештаји, новински чланци); коришћење елемената преузетих из филмске уметности (јукстапозиција, флеш-бек, снови који се одвијају као на траци); духовите транспозиције и промене у начину ословљавања, које такође могу да укажу на узрочно-последично обликовање главног јунака под утицајем датих животних околности.

С друге стране, Силвиа Монрос-Стојаковић истиче да роман *Панџалеон и њосетџијељке* у потпуности одговара типологији структуралних елемената коју је Раул Силва Касерес (Raúl Silva Cáceres) саставио за нови хиспаноамерички роман. При томе издваја следеће иманентне одлике овог дела: суштинску промену у односу приповедач-романескна грађа, која резултира појавом фрагмената дисконтинуираних простора што представља вербалну реплику неисказаног историјског смисла; велики амбигуитет наративног дискурса, који омогућава обухватање мноштва противречности спољашње стварности, а да се при томе, уз очување аутономног поетског смисла, не упадне у упрошћености натурализма; кружну концепцију времена уместо линеарне; одбацивање званичне „исторификације“ и успостављање личне историје приповедача, која је одређена колективним, америчким супстратом; стварање унутрашње хиспаноамеричке историчности на основу повезаности искуства порекла са замишљеним могућностима бића као таквог; вербалну природу романа као уметничког дела која се употпуњује само као могућност једног читања. Био-библиографске податке о аутору, Силвиа Монрос-Стојаковић је изложила на крају пролога.

Милан Комненић је био иницијатор објављивања (1984) и другог романа Марија Варгас Љосе код нас, уврстивши, као приређивач, у прво коло Просветине библиотеке *Хиспаноамерички роман* дело овог писца под насловом *Разговор у Кајнедвали*, у преводу са шпанског језика Јасне Буњевац-Сотело. Поменути роман се поја-

вио у Србији доста касно (15 година након оригинала *Conversacion en la Catedral*, 1969), у тиражу од 8.700 примерака и са опширним поговором („Књижевно дело Марија Варгаса Љосе“) Далибора Солдатића који открива читаоцима низ кључева за разумевање литерарног опуса Марија Варгас Љосе.

Полазећи од најважнијих догађаја из пишчеве богате биографије, аутор поговора указује на уску повезаност тематских кругова Варгас Љосиних романа са искуствима из његовог личног живота: „*Град и њи* описује живот у војној школи ‘Леонисијо Прадо’ у којој је писац провео две године. *Зелена кућа* је дело написано после боравка са једном научном експедицијом у прашумској зони Перуа, на граници са Бразилом, док је *Пијура*, друго место у коме се збива радња романа, градић у коме је Варгас Љоса живео неколико година. *Разговор у Каптеграл* приказује живот у Перуу за време диктатуре Мануела Одрије (Manuel Odria), док се романом *Паншалеон и њосетиишеље* враћа у област прашуме. *Тейка Хулија и њискарало* садржи толико аутобиографских елемената да је чак дошло и до судског спора између Варгаса Љосе и његове бивше супруге Хулије Уркиди.“ (Варгас Љоса 1984: 587-588)

Однос према стварности, по Далибору Солдатићу, представља средишни параметар у разумевању прозе Марија Варгас Љосе. Животне прилике у Хиспанској Америци су писцу само подстрек и надахнуће да маштом створи сопствену стварност књижевног дела, која се истовремено односи на прошлост, садашњост и будућност. У свом критичком виђењу постојеће стварности, користећи роман као средство за исказивање незадовољства, писац израста у творца једне нове и боље стварности од оне која га окружује. „Стварајући фиктивну стварност, он мења објективну стварност јер јој нешто додаје. А то нешто је придодати елемент.“ (Варгас Љоса 1984: 589) Затим се та фиктивна стварност у додиру са конзументима књижевног дела осамостаљује, израња из окриља субјективности и постаје део колективног искуства. Варгас Љосина основна тежња у литерарном стваралаштву је да књижевним делом обухвати целокупну хиспаноамеричку стварност. С обзиром на то да му социјалистички реализам, ангажована књижевност и грађански облик романа нису пружали прихватљива решења, увео је појмове „целовита стварност“ и „целовити роман“ и предложио једну сасвим нову визију објективне, фиктивне и језичке стварности. „Он нуди нови однос између уметника, стварности и језика којим се тај однос исказује. Језик је средство којим се у крајњој линији обухвата објективна стварност и преображава у фиктивну у оквирима књижевног дела.

То поновно освајање стварности које се обавља кроз придодати елемент и читав низ других елемената који спадају у Варгас Љосину технику приповедања и које он назива кинеском кутијом, квалитативним скоковима или променом, спојеним судовима, прикривеним подацима, претеривањем, набрајањем, понављањем у смислу ритма који зачарава и изобличавање представљају суштину стваралачког чина.“ (Варгас Љоса 1984: 590)

Пре него што ће приступити тумачењу романа *Разговор у Каптедрали*, Далибор Солдатић пружа нашим читаоцима аналитички увид у дотадашње књижевно стваралаштво Марија Варгас Љосе, а затим се бави темом поменутог дела, симболиком међу главним јунацима, а нарочито наративном техником алтернирања, чија сврсисходност лежи у могућности наглашавања свеколике сложености приказане ситуације. „Роман који показује земљу у хаосу указује на ту атмосферу и кроз своју структуру.“ (Варгас Љоса 1984: 600) Овакво дело у коме изостаје уобичајена психолошка карактеризација ликова, линеарни наративни проседе је замењен укрштањем и алтернирањем секвенци, а рационални распоред простора и времена не постоји, изискује сталну будност читаоца и његово активно усвајање књижевног текста. „Ствари се постављају на своје место тек при крају. Тек тада и ликови у роману и читалац знају све. Тако смо у *Разговору у Каптедрали* стално ограничени на информације с којима тренутно располажемо и тешко можемо предвидети даљи развој догађаја.“ (Варгас Љоса 1984: 601)

Посебну пажњу Далибор Солдатић поклања анализи новина које је Варгас Љоса унео у језик романа *Разговор у Каптедрали*, а и у остала своја књижевна дела уопште. „Перуански писац не поштује правила синтаксе, прекида реченицу на средини да би наставио неком другом реченицом, а ону прву завршио у контексту треће. Он, такође, мења глаголско време у пола реченице и меша реченице из прошлости са онима из садашњости, не поштује правила пунктуације и разбија синтаксу глаголских времена. Са становишта лексике употребљава речи којима интуитивно назиремо значење, јер свака провера у речнику изазива чуђење и забуну. Реч је сама по себи занимљива у оквиру склопа, у служби других речи које се јављају у реченици.“ (Варгас Љоса 1984: 604) У Варгас Љосиним романима нема ни трага од званичног језика владајућих класа; шта више, повремено тај свакодневни, непосредан, народски језик који доминира може садржати покоју ноту бриткости, чак и бруталности, а говорни клишеи доносе елементе хумора. Да би превазишао објек-

тивну стварност помоћу стварности језика, Варгас Љоса руши сва устаљена правила и спроводи својеврсну револуцију језика.

У завршном делу пролога, Далибор Солдатић подвлачи значај Варгас Љосиног књижевног стваралаштва, које је у литератури Хиспанске Америке представља квалитативно нов еволутивни скок. „Хиспаноамерички роман данас није занимљив због своје тематике, живописности природе и егзотичних елемената у животу главних јунака већ, управо, због способности да уобличи стварност полазећи од објективних датости и способности да објективну стварност разбије временски и просторно. У том смислу Варгас Љоси припада истакнуто место у историји савременог хиспаноамеричког романа.“ (Варгас Љоса 1984: 604)

Следећи роман, *Раји за смак светиња*, појавио се (1986) у Нолитовом издању, док је уредник ове издавачке куће био Никола Бертолино, релативно брзо (само 5 година након оригинала *La guerra del fin del mundo*, 1981). Дело је са шпанског језика, као и у претходном случају, превела Јасна Буњевац-Сотело. Тираж српске верзије је износио 5.000 примерака, а, осим белешке на корицама, има и предговор („Тотална проза Марија Варгаса Љосе“) који је написао Миливој Телећан.

Нови хиспаноамерички роман, за аутора поменутог предговора, најбољи је дијалектички пример прерастања квантитета у квалитет: „Очито, онај процес постмодернизма, што је кренуо двадесетих година овога столећа у космополитском амбијенту Буенос Ајреса, у релативно кратком року превалио је, понегдје и стопио, разнородне фазе, асимилирао европска и америчка искуства и уродио сјајним резултатима. [...] Хиспаноамерички писци - мислимо првенствено на прозаике - разорили су клишеизирани оквире својих претходника, елаборирали властити артистички језик и примијенили суптилније технике у композицији, да трансцендирају одвећ ускогрудне визије латинскоамеричког континента.“ (Варгас Љоса 1986: 7) Ослањајући се на класификацију критичара Доналда Шоа (*Donald Shaw*), који је припаднике такозваног „бума“ новог хиспаноамеричког романа сврстао у три групе („бум I“, „бум II“ и „бум јуниор“), Телећан указује на различитост која одваја Марија Варгас Љосу од осталих аутора првог таласа „бума“ и његових претходника, као што су на пример Астуријас (*Asturias*), Карпентјер (*Carpentier*) и Гарсија Маркес (*García Márquez*). Приповедачка техника овог Перуанца, коју Телећан назива „истодобно ткање на неколико разбоја“, одражава пишчеву жељу да постигне ефекат реалистичке симултаности и представља не само оно што га дис-

танцира од магичног, чудесног и фантастичног реализма, већ и оно што га води ка својеврсном маниру новог или тоталног реализма.

Уз кратку скицу Варгас Љосиног животног пута и књижевног развоја, у предговору налазимо бројне доказе за постојање снажног аутобиографског печата који носе скоро сва његова дела. Роман *Раи* за смак *свеи*, међутим, приказан је као епопеја о верском фанатизму. Стога је Миливој Телећан прво упознао читаоце са документарно-историјском димензијом описаних догађаја и са изворима које је аутор користио, а тек онда је приступио анализи приповедачког поступка и ликова, да би дошао до суштине Варгас Љосине уметничке истине: „Напротив, битна је улога додијељена кратковидом новинару који, у дугом разговору с Баруном, даје своје *виђење* финалног покоља у Канудушу. Ништа необично кад не бисмо знали да је на попришту пузао као слијепац, зато што је неколико дана прије тога разбио наочале. Тако се тај неугледни човјечуљак промеће у Хомера што пјева о пропасти Троје. Литерарни трик Варгаса Љосе који нам хоће рећи да у амбигуитету посредовања лежи тајна ујетничког стварања.“ (Варгас Љоса 1986: 15)

Не чекајући да интересовање читалаца спласне, БИГЗ је већ следеће године (1987) објавио, у Библиотеци *Меридијани*, дело *Повести о Мајџи*, које је са шпанског језика превела Александра Манчић Милић. Овај роман се појавио у Србији веома брзо (само 3 године након оригинала *Historia de Mayta*, 1984), у тиражу од 5.000 примерака. Преводитељка је уједно и ауторка поговора („Прича и историја у *Повести о Мајџи*“) у коме је био-библиографском портретисању писца (уз пружање података о српскохрватским преводима) посвећена само уводна напомена, док је приоритет дат анализи дела.

Имајући у виду да је насиље једна од главних тема у роману *Повести о Мајџи*, Александра Манчић Милић је за полазну тачку свог тумачења узела однос Марија Варгас Љосе према овом друштвеном феномену уопште и, посматрано у ужем смислу, према диктатурама у Латинској Америци. „Одбацујући постојање јединственог узрока на који би се одговорило јединственим решењем, Варгас Љоса у својим романима само наговештава начине на које би се Латинска Америка могла ослободити, или барем ублажити ‘потресно насиље које су два идеолошки екстремна табора спремна да користе без имало скрупула.’“ (Варгас Љоса 1987: 324)

Генеза ауторових политичких уверења, која га са позиције социјалисте доводи до становишта демократе чврсто убеђеног да се друштвена правда може изборити без жртвовања индивидуалне и

духовне слободе, неминовно упућује на оштре полемике са неистомишљеницима, међу којима се посебно истиче сукоб са Гарсија Маркесом. У том смислу, Александра Манчић Милић скреће пажњу на роман *Јесен њајријарха* у коме колумбијски писац износи осуду и фаталистичку визију тиранске власти у којој нема спаса нити места за индивидуу: „Док се у *Јесени њајријарха* власт супротставља гомили вођеној недовољно јасним представама о томе какве би ствари требало да буду, па чак и какве су одиста, дотле се у романима Варгаса Љосе тежиште пребацује са лика диктатора на сасвим одређене људе који живе под диктатуром и који јој се на овај или онај начин супротстављају.“ (Варгас Љоса 1987: 325)

Одбацивши идеју о елити, односно о предодређености изабраних појединаца да измене свет, Варгас Љоса се окреће ка појединцу који се разликује од других само по способности да разуме своју различитост. На тај начин, како истиче Александра Манчић Милић, перуански писац „[...] наставља мисао Мигела де Унамуна, по коме рећи *Ми* не значи исто што и рећи *наша Ја*.“ (Варгас Љоса 1987: 325) Мислити другачије - такође једна од главних тема романа *Повести о Мајџи*, намеће ауторки поговора потребу да објасни сâм наслов дела и избор протагонисте. „За латиноамеричку историју, посебно новију, приче о револуцијама (и револуционарима), представљају неку врсту колективног памћења и, у исто време, трауме: оне као да понављају историју у њеном најокрутнијем облику, учвршћујући осећање кошмара које обузима сваког њеног испитивача. Отуда није нимало чудно што се латиноамерички писци окрећу повести - причи којом се казује једна трагична историја, и самој историји.“ (Варгас Љоса 1987: 322) За главног јунака, Варгас Љоса је одабрао Александра Мајту (*Alejandro Mayta*), који мисли другачије (образован је човек, спада у напредне интелектуалце) и који јесте другачији: „[...] писац га чини хомосексуалцем како би његову различитост нагласио. Једна од сталних тема Марија Варгаса Љосе је човеков неуспех у покушају да се избори за право на различитост.“ (Варгас Љоса 1987: 323)

Приповедачка техника примењена у роману *Повести о Мајџи*, поставља извесне захтеве пред читаоца. Иако у појединим описима насиља изостају неки поступци који су карактеристични за Варгас Љосу (додавање, претеривање, изобличавање историјске стварности), читав низ других опробаних средстава (повезивање различитих равни времена и простора, мултилатерално осветљавање објективне стварности, принцип филмске монтаже, стапање перспектива јунака и приповедача, прикривање података) нагони

читаоца да преузме активну улогу. Стремећи ка „књижевности стварног“ уместо „књижевности измишљеног“, Варгас Љоса је створио дело које својим решењима сагледивим тек на крају приче, често подсећа на детективски жанр. „Тек када то схвати, и када открије махинације ‘непоузданог’ приповедача, читалац се суочава са оним планом романа који препознаје као ‘истинит’. Тако сазнаје да су овде, у ствари, у питању два романа: један о револуцији, чији је главни јунак Мајта, а други о писању романа, чији протагониста је приповедач.“ (Варгас Љоса 1987: 328) Тиме је, како закључује Александра Манчић Милић, писац натерао своју публику да упоредо размишља о два проблема: једном политичке природе (да ли се може доћи до друштвене правде без поништавања духовне слободе) и другом књижевно-естетичком (да ли се може историјско-политичка тема увести у литерарно дело, а да се при томе одржи његова уметничка веродостојност). Истовремено, Варгас Љоса је постигао да творевина, коју је иницијално замислио као политички роман, прерасте у роман о роману, „[...] то јест, о томе шта је присуство иреалног у животу, у књижевности и у политици, шта је, дакле, фикција у политици.“ (Варгас Љоса 1987: 329)

Роман *Повести о Мајџи* објавио је (2006) још један београдски издавач - Феникс Либрис -, додуше у знатно мањем тиражу (од 500 примерака), али у истом преводу и са истим поговором Александре Манчић, незнатно другачије насловљеном („Историја и прича у *Повести о Мајџи*“).

Позне осамдесете године прошлог века донеле су превод на српски језик романа *Тетика Хулија и њискарало*, који се у оквиру библиотеке Феникс сарајевског издавача Свјетлост појавио у тиражу од 5.000 примерака са скоро деценијом закашњења (11 година после оригинала *La tía Julia y el escribidor*, 1977). Дело је са шпанског језика превела и поговор сачинила Марица Јосимчевић.

Кратак преглед Варгас Љосиног литерарног опуса и информација о преводима изишлим на српскохрватском језику налазе се у уводном делу поговора, а затим следи анализа дела *Тетика Хулија и њискарало*. Марица Јосимчевић дистанцира овај роман у односу на претходне ауторове творевине исте врсте у погледу присуства елемента хумора: прва три романа (*Град и њиси*, *Зелена кућа*, *Разговор у Капиедрави*) написана су у озбиљном приповедачком маниру, док се у четвртм (*Панијалеон* и *Њосетийиелке*) први пут јављају хумор, сатира и гротеска, пракса коју је Варгас Љоса применио и у свом петом роману (*Тетика Хулија и њискарало*), с тим што је хумор овде суптилнији, посреднији и више литераран, чак са примесама па-

родије. „Неке од основних одлика Љосиног хумора су управо ова хиперболичност појединих људских својстава која расте до смешне апсурдности, као и постепено, минуциозно грађење ситуације која ће у једном тренутку неочекивано постати потпуно непојмљива; [...] хумор се изражава и самом лексиком, на пример, именичком употребом атрибута (придева) како би се ‘обележено’ својство нагласило и прерасло у готово карикатуралну одредницу.“ (Варгас Љоса 1988: 380)

Међутим, оно што у већој мери од хумора одређује роман *Тешка Хулија и њискарало* је веома изражено присуство аутобиографских елемената. Варгас Љоса креће од упоришта у објективној стварности да би створио нову аутономну стварност књижевног дела. Транспонирање сопственог стварног животног искуства у наративно ткиво дела захтевало је од аутора увођење два плана приповедања, за које Марица Јосимчевић каже да у суштини представљају привид у пишевом настојању да проблем књижевног стварања свеобухватно прикаже кроз саставне компоненте: „[...] писање као обавезно стварање једне нове стварности, другачије од оне објективне, и писање као вокација, однос између чина писања и његовог производа, књижевност као надокнада за недоживљено.“ (Варгас Љоса 1988: 378-379) Отуда и две врсте књижевних стваралаца у роману (*Mario* и *Pedro*), који се у две основне наративне равни наизменично смењују закључно са деветнаестом главом, док двадесето, завршно поглавље доноси рушење стварности фикције и нагли улазак у објективну стварност, чиме се разбија било каква могућност читалачких решења. Преплитање, претакање и уливање једног плана у други, Варгас Љоса постиже употребом технике „спојених судова“, а као основни инструмент за преображавање чињеница служи му језик, за који Марица Јосимчевић каже да такође садржи примесе привида: „Језик је колоквијалан, звучан, сочан, са изразито жаргонском обојеношћу. Лакоћа којом се чита овај роман може да завара и читаоца и преводиоца. Преводиоцу се учини да ће књигу превести као од шале, а онда се од странице до странице суочава са сијасет језичких и стилских препрека које га понекад распињу, завлаче, нервирају, али чије разрешење преставања награду саму по себи.“ (Варгас Љоса 1988: 380)

Издавачка кућа из Београда Књижевне новине објавила је (1990) први Варгас Љосин еротски роман *Похвала њомајци* у оквиру библиотеке *Формула - Библиотека савремених швајцарских романа*, у тиражу од 5.000 примерака. За ово дело, које се појавило код нас изузетно брзо (само 2 године након оригинала *Elogio de la*

madrastra, 1988), превод са шпанског језика и поговор („Понирање до висина: откупљивање стварности по Марију Варгасу Љоси“) је сачинио Бранко Анђић.

Већ на почетку, аутор поговора указује на зрелост и самосвесност Марија Варгас Љосе као писца јасне поетике, који по сопственој вољи бира тематику, приповедачки тон, гледишта и стил својих творевина, почев од првих романа написаних „стиснутих зуба“, односно „без иједног осмеха“ (*Град и њиси*; *Зелена кућа*) преко наглашено духовитих (*Панџалеон и њосејџијељке*; *Тејка Хулија и њискарало*) и оних ангажовано-политичког карактера (*Ко је убио Паломина Молера?* и *Повести о Мајџи*) до асоцијативне, сочне и забавне књиге каква је *Похвала њомајџи*.

Формиран на костумбристичкој традицији свог поднебља, француском новом роману, хиспаноамеричком чудесном реализму и егзистенцијализму шездесетих, Варгас Љоса остаје, пре свега, доследан документарном, или како каже Бранко Анђић „опседнут реализмом“: „Ниједна његова књига - а колико је познато ни приповетка - није настала као плод пуке маштарије, већ је увек била чврсто утемељена или на фрагментима личног искуства или на новинској вести или на историографском истраживачком раду.“ (Варгас Љоса 1990: 160) Ипак, у тој нераскидивој везаности за документарност и реалистичност учачава се паралелно постојање жеље за поништавањем објективне стварности уметничком. Овај парадокс упућује на неопходност разумевања пишевог односа према вануметничкој стварности, задатак који аутор поговора решава позивајући се на тумачење целовитог, то јест, тоталног реализма из докторске дисертације „Теорија романа Варгаса Љосе“ Далибора Солдатића.

Анализирајући роман *Похвала њомајџи*, Бранко Анђић је установио да је ово дело „[...] делимично аутобиографског порекла, и то пре на плану идеје него самог чина преиначеног у тему. Истовремено, баш то *искушење* инцеста биће приповедачким техникама - нарочито спојеним судовима и прикривеним поступком - подигнуто на симболичан ниво где ће функционисати као специфично преображени, најјачи ‘демон’ овог писца: као прича о корозији, изопачености и друштвеној неправди у Перуу и Латинској Америци уопште; и ма како на први поглед оваква тврдња деловала претерано, за њу има и те како основа. Ако нешто у *Похвали...* делује као илузија грађанског реализма, онда је то управо врло тачно прсликан миље грађанског друштва, ретуширан иронијом, али не толико да би прерастао у властиту карикатуру.“ (Варгас Љоса 1990: 163-

164) Разумевање ликова подразумева, за Анђића, неопходност расветљавања њихове неаутентичности; лажни идеал мачизма и располућеност главног јунака (дон Ригоберта) сукобом либерализма и католичанства, указују, у неким ширим конотацијама, чак и на елементе социјалног романа, док тумачење слика из скоро свих ликовних епоха доприноси универзализацији појединачног искуства протагониста.

Покушавајући да проникне у мотиве који су подстакли Варгас Љосу да преузме ризик и напише један овако провокативан роман као што је *Похвала йомајци* и то још у жеку предизборне кампање за место председника републике Перу, коју је у то време творац поменутог дела покренуо као челник странке Фронт слободе, Бранко Анђић закључује: „Разлози могу ипак бити не само психолошке и вануметничке природе, него им исходиште почива и у начину размишљања - некој врсти шире интелектуалне поетике - Варгаса мислиоца; човек јаке друштвене свести, ангажован критичар ‘стварне’ стварности, рушилац лажних и превазиђених идеала, он је више него ишта друго човек синтезе, тоталног романа, целовитог проницања у вишеслојну стварност. Свеобухватност је категорија која га опчињава - и квалитативно и квантитативно; захват је широк: од рушиоца еротских табуа до председника Перуа, од хедонизма до морала, од добра до зла.“ (Варгас Љоса 1990: 169)

Почетак XXI столећа обогаћује српску преводну књижевност Варгас Љосиним романом *Дон Ригобертове бележнице*, који је објавио (2003) београдски издавач Народна књига-Алфа, у склопу библиотеке *Меџахиџи*. На корицама је одштампана кратка напомена из које сазнајемо да књига представља „дуго чекани наставак романа *Похвала йомајци*“ (појавила се 7 година након оригинала *Los cuadernos de Don Rigoberto*, 1997). Код нас је ово дело изишло у тиражу од 1.000 примерака и у преводу са шпанског језика Оливере Булајић. Нажалост, осим штуре белешке о писцу и белешке о преводиоцу, прва српска верзија поменутог Варгас Љосиног романа не садржи ни предговор нити поговор.

Већ следеће године (2004), *Дон Ригобертове бележнице* стижу поново пред наше читаоце, овога пута као здружени издавачки подухват Политике и Народне књиге, у огромном тиражу од 50.000 примерака. Овај роман је, наиме, уређивачки одбор у саставу проф. др Радивоје Микић, мр Васа Павковић и мр Гојко Тешић, уврстио као 29. књигу у јубиларну библиотеку *Бисери светске књижевности*, коју је новинско-издавачка кућа Политика покренула поводом стогодишњице излажења свог листа *Политика*, с циљем да

оформи колекцију од педесет најлепших дела модерне светске и српске књижевности. Из претходно поменутог издања овог дела на српски језик, преузет је превод Оливере Булајић, а белешка о писцу је допуњена биографским појединостима и кратким критичким освртом на Варгас Љосино стваралаштво, за које се истиче да га одликује, пре свега, специфична тематска, стилска и жанровска разноврсност: „М. Љоса је један од ретких који уме да изненади наглим, скоро противречним обртима у својој прози, што је донекле и одраз његовог у много чему контроверзног карактера и бурног јужњачког темперамента. Стога се у његовом књижевном опусу смењују романи хумористичког тона који се граничи са бурлескним, у којима се поиграва са еротским, попут *Тейка Хулије и Ђискарала*, *Похвале Ђомајци* и *Дон Риџобертшових бележница*, с посве озбиљним темама из војно-политичког окружења попут његовог првенца, романа *Град и Ђси* и *Разговора у Катедрали* или историјско-митолошког романа *Рај за крај света*.“ (Варгас Љоса 2004: 313-314)

Исте године (2003) када је самостално објавила *Дон Риџобертшове бележнице*, издавачка кућа Народна књига-Алфа је омогућила нашој читалачкој публици сусрет са још једним Варгас Љосиним романом под насловом *Рај на другом ћошку*. Уредник Васа Павковић је уврстио поменуто творевину у библиотеку *Анџологија светске књижевности*, а написао је и поговор („Изгубљени рајеви Марија Варгаса Љосе“). Књига се појавила у тиражу од 1.000 примерака истовремено када је изишао и оригинал (*El Paraíso en la otra esquina*, 2003), понајпре захваљујући Љиљани Поповић-Анђић која је роман превела са шпанског језика.

У поговору, Васа Павковић приказује дело *Рај на другом ћошку* као роман „епских размера“ и, уз тему и структуру, највише простора посвећује анализи повезаности судбина главних јунака - револуционарке Флоре Тристан и, њеног унука, сликара Пола Гогена -, уочавајући да, осим заједничких породичних нити, протагонисти деле и опседнутост утопијским световима, што аутор романа посебно уверљиво сагледава. „Љоса покушава и успева да се издигне изнад позиције савремене цивилизације и да посматра хришћанство са тачке која му омогућава да протумачи његов далекосежни утицај на токове цивилизације и наметање идеја западноевропске цивилизације на већем делу света. Будући да долази из Латинске Америке, и помало с маргине гледа у наш свет, Марио Варгас Љоса и може да о неким од најважнијих битних питања говори опуштено, али са дубинским увидима о спутавању нагона, организацији офанзивних европских друштава и њиховој колонијалистичкој и

верској доминацији.“ (Варгас Љоса 2003б: 479) На крају поговора су дати подаци о писцу, а на крају књиге и белешка о преводиоцу.

На измаку прве деценије овог века, изишао је (2008) роман *Аваншуре неваљале девојчице* у библиотеци *Болеро* београдског издавача Лагуна. Дело је са шпанског језика превела Љиљана Поповић-Анђић; на крају књиге налази се белешка о писцу, а предговор („Барокни реализам Марија Варгаса Љосе“) је написао уредник библиотеке *Болеро*, Бранко Анђић.

У настојању да одреди место, које би по теми и приповедачком маниру требало да припадне делу *Аваншуре неваљале девојчице*, Бранко Анђић указује на могуће опције - од *new age* романа до „жућкастих“ љубавних романа, имајући у виду разноврсност Варгас Љосиног романескног опуса. „Од рафинираног језичког експериментатора који мења неколико тачака гледишта у једној јединој реченици (*Разговор у Катедрали*) до ‘биографских’ књига написаних у новом миленијуму, Варгас Љоса као да је направио пун круг постепеног пречишћавања свог прозног израза и повратка на традиционалне форме деветнаестовековног романа; у истом раздобљу такође је направио пун идеолошки круг, слева надесно - од бунтовног левичарског студента до конзервативног неолиберала који на крају миленијума прихвата апотеозу владавине слободног тржишта. Многима се то није допало, и протумачили су такво померање као знак недоследности аутора. Могуће је, међутим, да је Варгас Љоса увек и једино био само веран свом времену и како се оно кретало, од револуционарних шездесетих према ултраконзервативном крају миленијума, тако су се те промене одражавале и у његовом делу.“ (Варгас Љоса 2008: 8)

За Варгас Љосину скоро опсесивну страст према фактографији, дигресији и појединостима помоћу којих ствара илузију готово документарне веродостојности, Бранко Анђић (Варгас Љоса 2008: 8-9) сматра да је укорењена у пишчевој одушевљености позним реалистичким романом XIX столећа. Стога, дело *Аваншуре неваљале девојчице* по својим главним одликама (крајње сложена синтакса, вишеслојност значења, дигресије дигресија, уплетене приче) указује на ауторову жељу да истовремено буде и савремен и традиционалан писац, односно да у постмодерна времена напише велики реалистички роман. Упоредујући ово дело са Флоберовом *Мадам Бовари*, Бранко Анђић утврђује да у оба случаја љубавна прича представља само непосредан повод за дубљу анализу друштвених прилика, с том разликом што Варгас Љоса као да „[...] има неку врсту горког разумевања за ту трагичну виталност људи

са социјалног дна, за њихову узалудну, упорну, беспоштедну борбу којој све подређују и жртвују, без обзира на неминовност коначног пораза на који их осуђује нека сурова друштвена детерминација.“ (Варгас Љоса 2008: 10)

Да би постигао универзалност приче у роману *Аванџуре неваљале девојчице*, Варгас Љоса примењује технику претеривања „као најбољи микроскоп стварности“, заоштривши до крајности супротности главних јунака; такође се вешто служи и својим богатим животним искуством космополите, те радњу смешта у неколико метропола широм света. „Резултат је зато убедљива, жестока, истовремено иронично тужна, на моменте комична прича, испричана прекомерним барокним реализмом, која на разним нивоима комуницира с најширим слојем могућих читалаца.“ (Варгас Љоса 2008: 11)

Није за чудити се, дакле, што је роман *Аванџуре неваљале девојчице*, како нас обавештава Бранко Анђић у предговору српском издању, постигао у Европи и Америци милионске тираже, а критичари *Њујорк тајмса* га уврстили међу сто најбољих савремених романа. Код нас се ово дело појавило са врло малом временском дистанцом (од само 2 године у односу на оригинал *Travesuras de la niña mala*, 2006), у тиражу од 1.500 примерака.

Рецепција романа Марија Варгас Љосе на српском језику започела је осамдесетих година прошлог века. За тридесет година објављено је десетак књига прилично уједначеним ритмом (сваке две-три године по једна); најјачи интензитет је уочен у другој половини девете деценије XX столећа (1986, 1987, 1988), а затим је следећих десетак година (1990-2003) уследила пауза у овој врсти књижевне продукције. Посебно је добар пријем био осамдесетих година прошлог века, када су до наших читалаца стигли сви романи које је Варгас Љоса написао у периоду од 1969. до 1984. године. Временска дистанца усвајања ових дела варирала је од већих закашњења у почетку (чак и до 15 година за *Разговор у Катедрали*), до незнатних (од свега неколико месеци за *Рај на другом ћошку*) крајем посматраног раздобља. Сви романи Марија Варгас Љосе преведени су код нас са шпанског језика; у том послу је учествовало седам преводилаца, који су неретко били и аутори пропратног материјала (предговора, поговора). Силвија Монрос-Стојаковић је била прва (1981) у овом рецепционистичком ланцу, а Јасна Буњевац-Сотело (1984, 1986) и Љиљана Поповић-Анђић (2003, 2008) су превеле по два Варгас Љосина романа. Десетак издавачких кућа је подржало ову преводилачку делатност; прва је била Просвета. Укупан тираж који су дос-

тигли Варгас Љосини романи код нас износи 87.700 примерака; у XX столећу ови тиражи су износили стандардних 5.000 примерака (осим 8.700 примерака за *Разговор у Катедрали*), док се у овом веку крећу од 500 до 1.500 примерака. Само су два романа штампана на српском два пута (*Повести о Мајџи*, 1987, 2006 и *Дон Ригобертове бележнице*, 2003, 2004). Иначе, роман *Дон Ригобертових бележница* памтимо не само као једини Варгас Љосин роман који је код нас, до сада, доживео два издања у две узастопне године, већ и по, за наше прилике, фасцинантном тиражу од 50.000 примерака.

Истражујући присуство романа Марија Варгас Љосе у српској преводној књижевности, дошли смо до закључка да је пријем ових дела, иако је почео са извесним закашњењем, и без одређеног издавачког плана, био врло успешан у погледу избора представљених творевина, али и да још увек оставља довољно простора за надоградњу. У том смислу, поједини значајни романи овог перуанског писца, који до сада нису били преведени на српски језик (*La Fiesta del Chivo*, *La casa verde*, *La ciudad y los perros*), могли би ускоро да се нађу пред нашим читаоцима, као и његов најновији роман из 2010. године (*El sueño del celta*), захваљујући издавачкој кући Лагуна, која је објавила и последњи роман из посматраног периода (*Аваншуре неваљале девојчице*).

Литература

- Варгас Љоса 1981: М. Варгас Љоса, *Панџалеон и посетитељке*, Превела Силвија Монрос-Стојаковић. Београд: Просвета, Библиотека *Просвета*. 257.
- 1984----- *Разговор у Катедрали*, Превела Јасна Буњевац-Сотело. Београд: Просвета. Библиотека *Хиспаноамерички роман*. 604.
- 1986----- *Рај за смак света*, Превела Јасна Буњевац-Сотело. Београд: Нолит. Библиотека *Нолић - Проза*. 744.
- 1987:-----, *Повести о Мајџи*, Превела Александра Манчић Милић. Београд: БИГЗ. Библиотека *Меридијани*. 329.
- 1988----- *Тетка Хулија и њискарало*, Превела Марица Јосимчевић. Сарајево: Свјетлост. Библиотека *Феникс*. 384.
- 1990----- *Похвала њомајци*, Превео Бранко Анђић. Београд: Књижевне новине. Библиотека *Формула - Библиотека савремених светских романа*. 170.
- 2003а----- *Дон Ригобертове бележнице*, Превела Оливера Булајић. Београд: Народна књига-Алфа. Библиотека *Мегахит*. 315.

-----2003б----- *Рај на другом ћошку*, Превела Љиљана Поповић-Анђић. Београд: Народна књига-Алфа. Библиотека *Анџологија светске књижевности*. 482.

-----2004----- *Дон Ригобертове бележнице*, Превела Оливера Булајић. Београд: Политика/Народна књига. Библиотека *Век Полиџике - Бисери светске књижевности*. 311.

-----2006----- *Повести о Мајши*, Превела Александра Манчић. Београд: Феникс Либрис. 320.

-----2008----- *Авантуре неваљале девојчице*, Превела Љиљана Поповић-Анђић. Београд: Лагуна. Библиотека *Болеро*. 336.

Vesna Dickov

LAS TRADUCCIONES DE LAS NOVELAS DE MARIO VARGAS LLOSA AL SERBIO

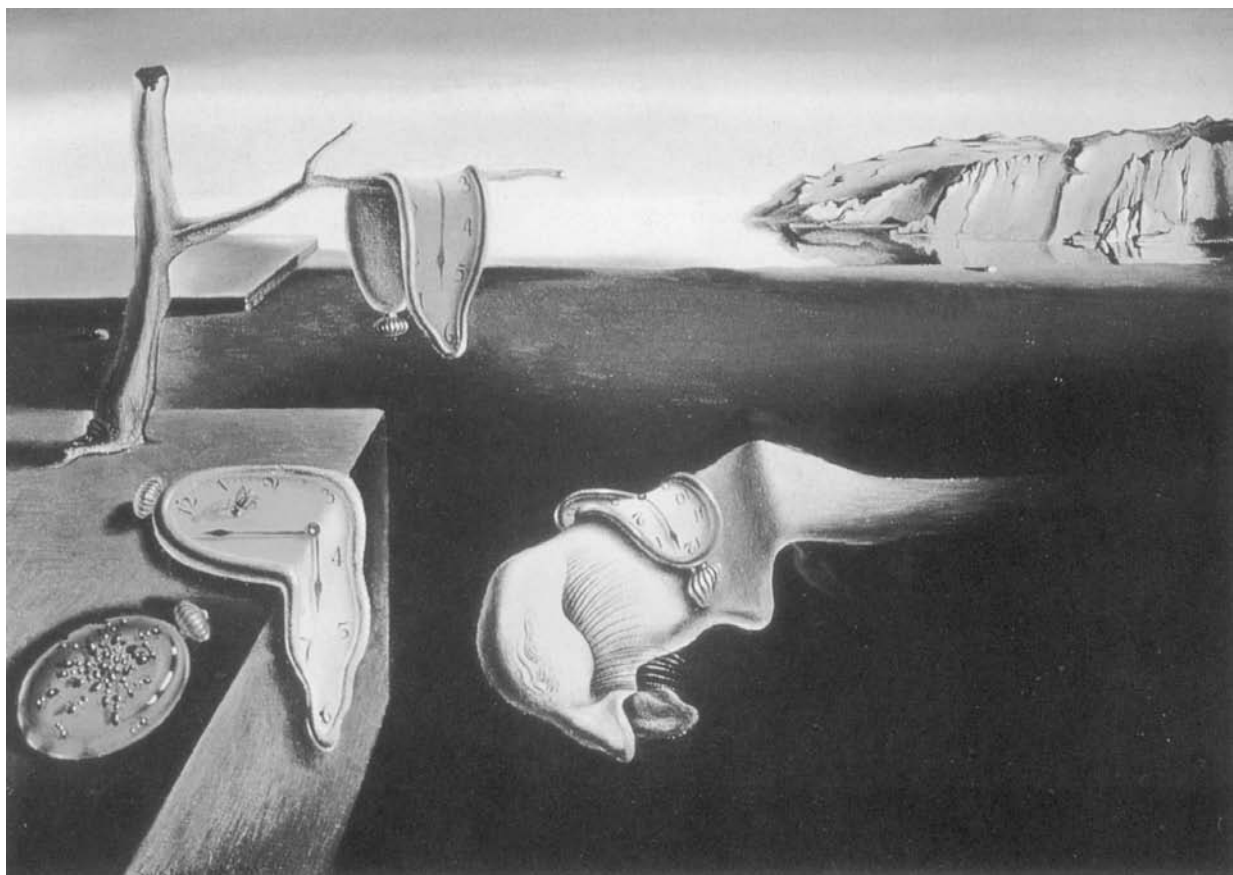
Resumen

A partir de los años ochenta del siglo pasado se publicó al serbio una docena de novelas de Mario Vargas Llosa. Todas las traducciones se hicieron directamente de la lengua castellana; en dicha empresa participaron siete traductores y nueve editores. Esta producción abarca 87.700 ejemplares en total y muestra que la recepción de las novelas de Vargas Llosa en Serbia, aunque empezó un poco tarde, ha sido fructífera, ya que la mayoría de las obras mencionadas del escritor peruano (especialmente aquellas escritas entre 1969 y 1984) llegaron hasta nuestros lectores.

Palabras clave: nueva novela hispanoamericana, traducción, recepción

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.



Салвадор Дали, *Упорности памћења (Меки саттови)*, 1931.

Ilinca Ilian Țăranu
Universitatea de Vest din Timișoara (Romania)

REFLEXIÓN, INACCIÓN, ESPERA: PROYECTOS HUMANOS ESBOZADOS EN EL HOMBRE SIN ATRIBUTOS Y RAYUELA

El presente artículo se propone llamar la atención sobre una influencia literaria ejercitada sobre Julio Cortázar durante los primeros años de su estancia parisina: se trata de la lectura de Robert Musil, que el autor argentino celebrará en varias ocasiones como un maestro incomparable, pero cuya influencia no dejará de revelarse como una *creative misreading*. Efectivamente, aunque el proyecto novelesco de Robert Musil será captado de forma distorsionada por Cortázar, su importancia en la construcción de *Rayuela* no dejará de ser esencial. Nos limitaremos en este espacio a señalar sólo un aspecto de esta influencia, el relativo a la construcción del protagonista de *Rayuela*, cuyas afinidades con Ulrich, el portavoz de Musil en *El hombre sin atributos*, nos parecen sustanciales.

Palabras clave: Julio Cortázar, Robert Musil, *Creative Misreading*, conciencia infeliz

En una carta dirigida en 1964 al cineasta argentino Manuel Antín, Julio Cortázar, cuyo éxito fulminante debido a la publicación de *Rayuela* (1963) propulsa entre los escritores más célebres del momento, aduce una prueba suplementaria de que la obra de Robert Musil estaba todavía lejos en aquellos años de encontrar un público digno de su valor:

Un escritor como Musil, por ejemplo, está tan adelantado a su tiempo como Resnais lo está en materia de cine; pero mientras este último logra el contacto a pesar de la distancia (es decir que consigue el milagro de que el público trepe hasta él), Musil solo cuenta con un puñado de fieles, entre los cuales figura tu amigo y corresponsal (Cortázar 2000: 673).

Julio Cortázar era con mucha seguridad uno de los pocos escritores latinoamericanos del *boom* que habían leído y se habían dejado influir por la obra musiliana, y más si tenemos en cuenta que su obra iba a ser traducida al español a partir de 1968 y *El hombre sin atributos* iba a aparecer en Seix Barral en cuatro tomos publicados apenas en 1969, 1970,

1973 y 1982¹. Con mucha seguridad Cortázar tuvo acceso a la traducción al francés debida a Philippe Jaccottet (publicada por Seuil, entre 1957 y 1958) y este encuentro con un espíritu afín consideramos que fue esencial para la configuración más matizada del universo ideático de *Rayuela*. En esta novela los primeros lectores descubren sin dificultad la huella de los surrealistas, de Sartre, Valéry o Malcolm Lowry, pero les causa asombro la confesión del autor: “Musil influencia profundamente lo que pasa en *Rayuela*” (Cortázar 2000: 873).

Estamos pues ante un fenómeno típico de influencia literaria, que sin embargo interviene en un momento preciso de la trayectoria creadora cortazariana, así como lo deja ver la ausencia total del nombre del prosista austriaco en los ensayos de poética anteriores a 1963. Cuando Cortázar formulaba netamente, en el ensayo *Situación de la novela* (1950), su concepción sobre la literatura como una “toma en posesión de la realidad” y valoraba a la novela como “el instrumento verbal necesario para el acceso directo al hombre” en su singularidad, él leía la evolución del género, por un lado, como un proceso en que la distinción entre prosa y poesía se va borrando paulatinamente y, por otro lado, como una profundización de las preguntas fundamentales sobre la existencia individual. Si a los novelistas de la primera etapa de la modernidad Cortázar les reprochaba, suavemente, una exageración de lo formal – “en buena parte de su obra los logros valen como producto formal, están indisolublemente amalgamados al lenguaje que permitió alcanzarlos” (Cortázar 1994b: 232) – y en los de la segunda etapa recalca el peligro siempre al acecho de resbalar hacia la literatura social, Cortázar admirará siempre sin reservas aquellas obras que habrán conseguido la síntesis entre medio estilístico y objetivo literario, lo que, según su opinión, es el mayor logro del arte de la novela. Musil ejerce una fascinación tan arrobadora sobre Cortázar porque la exigencia del escritor austriaco de mancomunar la literatura y la ética encuentra en el escritor argentino formado en la escuela de Sartre una adhesión instantánea. Musil representa verdaderamente para Cortázar a aquel escritor rebelde, retratado en su ensayo *Teoría del túnel* de 1947, que llega a literatura movido por “fuerzas extraliterarias, extraestéticas, extraverbales” (Cortázar 1994a: 53) y que, a través de la literatura, cambiando su signo, ensaya nuevas posibilidades de ser hombre y abre así nuevos campos para el ejercicio de la libertad. Es muy posible que la lectura de Musil hecha por Cortázar haya

1 Actualmente contamos con la edición definitiva, a cargo de Pedro Madrigal, publicada por Seix Barral en 2004. Esta edición, sin embargo, dista de la exhaustividad de la edición francesa debida a Philippe Jaccottet, ya que un gran número de esbozos de capítulos no han sido retenidos para el corpus novelesco.

sido influenciada por el existencialismo, corriente con la cual el escritor austriaco tiene, según ciertos críticos, afinidades palmarias (Roth 1972; Sokel, 1981) y de hecho, consideramos que las *creative misreadings* de Cortázar respecto a Musil derivan principalmente de su adhesión a un tipo de filosofía que se propone descubrir las formas de una posible “autenticidad” humana en una línea abierta por Heidegger y Sartre, mientras que para el escritor austriaco este problema se plantea en términos completamente distintos.

El espacio limitado de este artículo no nos permite tratar exhaustivamente este problema, pero nos parece necesario señalar que el paralelismo entre la empresa novelesca musiliana y la cortazariana ha sido sugerido, entre otros, por uno de los máximos exégetas de Cortázar, Jaime Alazraki, y ha sido enfocado precisamente a través de un ángulo que distorsiona bastante el sentido que el autor austriaco asignaba a su novela para indicar en cambio unas coincidencias incontrovertibles entre los dos autores². Según Alazraki, estas coincidencias emergen de una común tentativa de “abolir la realidad”: esta afirmación de Ulrich el protagonista de *El hombre sin atributos* está vista por el Alazraki como una petición de autenticidad y puesta en relación con la investigación acerca de lo que Nietzsche había llamado en su *Nacimiento de la tragedia* “la verdadera realidad” (Nietzsche 2008: 207). Se trata de una “realidad real”, o sea distinta de la fabricada por el intelecto (Alazraki 1994: 173) y el crítico argentino considera que pocos escritores latinoamericanos se han comprometido a fondo con esta cuestión central de la modernidad. Sólo Borges, Paz y Cortázar, considera él, han logrado alcanzar plenamente una visión sobre una literatura que sea “menos un reflejo de la realidad que un vehículo epistemológico: reflexión poética sobre las grandes preguntas” (*idem*: 174). La relación entre Cortázar y Musil se afirman pues al nivel de esta investigación a fondo de las posibilidades que tiene el

2 Los paralelismos entre Cortázar y Musil han sido observados por más de un investigador. En el espacio latinoamericano, Jaime Alazraki, 1994: 173-9, Juan Carlos Curutchet, 1972: 110. A nuestro saber, existe un único trabajo comparativo de este tipo: Valérie Durand-Deshoulières, 1990. El trabajo, a pesar de sugerencias interesantísimas, como la posición ambivalente respecto a la metáfora y la mística, la distinción entre los tipos de personajes escépticos e inmaduros, el antiburguesismo, el interés por la locura etc., nos parece que sacrifica en aras de la claridad con que se exponen los temas e ideas parecidos, toda la serie de motivos que separan a los dos escritores y hacen de ellos – empleando una expresión cortazariana – una pareja que “se parece por las diferencias”. El centro de gravedad del trabajo elaborado por la estudiosa francesa está en la determinación de aquellos elementos que hacen de Claudel, Musil y Cortázar tres escritores obsesionados por el conocimiento alcanzado por otros medios que la lógica pura y que, a pesar de su espíritu caracterizado por una lógica de cristal, comprenden que “Animus et Anima doivent agir de concert”, pues “il faut croire pour comprendre et comprendre pour croire” (p. 480 y última). No hay que olvidar no obstante que lo para-lógico es un atributo típico de la modernidad, lo que hace que aquí se trate de paralelos inherentes.

hombre moderno para salir de una realidad falsa y por ende de los esquemas prefabricados legados por una moral obsoleta. Así, Oliveira se vuelve un avatar de Ulrich por su común deseo de “modificar las formas fundamentales de una moralidad que por dos mil años se ha ajustado a los cambios de gusto en pequeños detalles”, por su comportamiento que rehúye “la sistematización lógica, la voluntad unidimensional”, por su recelo común respecto a la filosofía sistemática y por la apertura hacia un tipo de reflexión llamada por Musil *ensayo* y relacionado con un “dominio que se abre entre la religión y el conocimiento, entre el ejemplo y la doctrina, entre el *amor intellectualis* y la poesía” (Alazraki 1994: 174; *HSA*, I, 62, 261-2³). Todas estas observaciones son sumamente pertinentes así como lo es la indicación del profundo arraigo en el *ethos* austriaco con respecto a Ulrich y en el *ethos* argentino en lo que toca a Oliveira, sugerencia aún más necesaria cuando la acusación de cosmopolitismo y aislamiento de la realidad argentina se vehiculaba frecuentemente con relación a Julio Cortázar. Lo que en cambio indica una lectura parcial y deformada de la obra musiliana por parte de Alazraki se refiere a la integración de Musil en una corriente intelectual de la modernidad que emprende una crítica despiadada respecto a la “desnaturalización y alienación del hombre moderno”, el cual se ve confiscar por la tecnología y el automatismo que dominan un mundo donde “no hay lugar para los sueños” (Alazraki 1994: 176). Para justificar su afirmación, Alazraki da una larga y bella cita de *El hombre sin atributos*, que de hecho es muy conocida, sin percatarse en cambio de la enorme ironía con la cual formula Musil esta observación:

El cuerno del cartero de Münchhausen era más bonito que una bocina electrónica con el sonido en conserva; las botas de siete leguas, más bonitas que un automóvil; el imperio del rey Laurin, más bonito que un túnel ferroviario, las raíces curativas de la mandrágora más bonitas que un telegrama ilustrado [...] Hemos conquistado la realidad y perdido el sueño. Ya nadie se tiende bajo un árbol a contemplar el cielo a través de los dedos del pie, sino que todo el mundo trabaja; tampoco debe engañar nadie al estómago con idealizaciones, si quiere ser de provecho, más bien tiene que comer chuletas y moverse (*HSA*, I, 11, 42).

Si Musil realmente es un crítico acérrimo de una modernidad obsesionada por la actividad incesante, que se guía únicamente por “la moral de la producción” (*HSA*, II, 10, 86), en cambio lo que menos lo caracteriza es la lamentación respecto a la realización totalmente distinta, gracias a la ciencias, de los antiguos sueños de la humanidad. El discurso citado

3 Emplearemos la abreviación *HSA* seguida de los números del tomo, del capítulo (en caso de su existencia) y de la página para las citas de Musil, 2004.

por Alazraki es de hecho, en el texto original, un discurso referido indirecto cuyos emisores son los “no matemáticos”, o sea los adversarios de Musil y de su portavoz Ulrich, que “amaba la matemática en consideración a aquellos que no la podían ni ver” (*idem*: 43). Musil, que tenía una alta formación científica y filosófica, por haber estudiado la ingeniería, las matemáticas, la lógica y la psicología experimental, vive en aquella época en que los avances tecnológicos en el campo de las telecomunicaciones cambian radicalmente la faz de la vida urbana y el desarrollo alcanzado por las ciencias naturales impone un replanteo radical de las humanidades. Lo que lo distingue de la mayoría de sus contemporáneos es una actitud que no participa para nada al sentimiento cuasi generalizado de pánico, debido a las innumerables “heridas narcisistas” causadas por las desocultaciones sucesivas derivadas del *Aufklärung* (Sloterdijk 2000: 42-8), sino que ve esta etapa de la modernidad como integrada en un proceso más largo que no necesariamente debe conducir a un apocalipsis. El éxito fulminante de *La decadencia del Occidente* de Oswald Spengler, autor criticado duramente por Musil en varias ocasiones, es visto por el escritor como sumamente sugestivo para una tendencia hacia el retroceso cobarde, incompatible con la capacidad de avance del hombre científico. El repliegue sobre aquellos “valores del alma” que supuestamente le confieren al hombre su libertad y felicidad se debe reemplazar, cree Musil, por una actitud que combine la osadía del avance cognoscitivo y la preocupación por el crecimiento interior. “El número de las decisiones que dependen del sentimiento es infinitamente más grande que las que pueden ser adoptadas por la simple razón”, observa Ulrich, y con todo eso “sólo los problemas racionales se revelan como algo suprapersonal; para todo lo demás, nada ha ocurrido que merezca el nombre de esfuerzo común, ni que insinúe simplemente el conocimiento de su urgente necesidad” (*HSA*, II, 38, 410). No se debe suponer que la formación científica de Musil, atribuida también al protagonista de su novela, lo conduzca a una idealización del “hombre matemático”. Ulrich, de hecho, abandona la ingeniería cuando observa la rigidez y el conformismo de sus colegas, para los cuales “la insinuación de aplicar la audacia de sus pensamientos a sí mismos, en lugar de destinarlos a las máquinas, la hubieran considerado como la posibilidad de hacer con un martillo una monstruosa arma homicida” (*HSA*, I, 10, 41). Aquí no se trata solamente del divorcio entre las dos esferas de la cultura, ciencia y humanidades, que ha sido denunciado por el influyente libro de C. P. Snow, *The two cultures and a second look* de 1963 y que ulteriormente ha dado lugar a las reflexiones apasionantes de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers (1979) o de Michel Serres (1977) entre otros, sino también de

una pregunta tocante al grado de aplicabilidad de los logros intelectuales sobre la esfera de los afectos.

Es indudable que los máximos contrastes entre el pensamiento musiliano y el cortazariano se crean en aquella zona relacionada con las peticiones formuladas por los neorrománticos de principios del siglo XX respectivas a la salvación de lo “auténticamente” humano ante la propagación por la ciencia y la técnica de unos modos y concepciones de vida que tienden a acabar por completo con las ilusiones antropocéntricas. Fórmulas como “el encuentro del hombre con su reino” o “ese encuentro incesante con las carencias, con todo lo que le habían robado al poeta” (R, 36, 355)⁴ no podrían aparecer en Musil, dada su teoría sobre el amorfismo humano (Musil 1992: 374-80), que se opone radicalmente a una perspectiva esencialista sobre el ser humano, niega cualquier forma arquetípica que subsumiría la variedad infinita de los individuos y desmiente todo “reino” o “fondo” originario que provocaría la nostalgia del hombre inclinado hacia el romanticismo.

Ahora bien, si las posiciones intelectuales de los dos escritores son tan distantes, cabe la pregunta del porqué de esta atracción de Cortázar hacia Musil, y la primera respuesta estaría relacionada con una lectura infiel, que asocia la empresa musiliana con la orientación a la nostalgia, como lo deja ver esta *morelliana*:

¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van...) [...] Y dale con las islas (cfr. Musil) o con los gurús (R, 71, 538).

Morelli alude aquí a uno de los capítulos que no forman parte de la obra publicada por Musil durante su vida y que serán publicados póstumamente en la edición de Adolf Frisé y luego traducidos al francés por Jaccottet. Se trata de una de las múltiples variantes proyectadas para dar fin a la aventura del amor místico e incestuoso que experimentan en la segunda parte de *El hombre sin atributos* Ulrich y su hermana Agathe. La referencia a las islas del Sur donde se retirarán por un tiempo los hermanos enamorados para consumir el incesto hace bastante clara la interpretación que le da Cortázar a la novela inconclusa de Musil: se trata de la anulación de diferencias entre el amor místico y el profano, entre la espiritualización y la transgresión. Es también llamativo que en un contexto completamente distinto, en la entrevista de Luis Harss, el propio autor argentino, sin la mediación ficticia, deja a entender la equivalencia

4 Emplearemos la abreviación R seguida del número del capítulo y de la página para las citas de Cortázar, 1992.

entre “el reino milenarista” buscado en la segunda parte de la novela musiliana y “esa especie de isla final en la que el hombre que se encontraría consigo mismo en una suerte de reconciliación total y de anulación de las diferencias” (Harss 1969: 267). No obstante, según lo dejan ver las innumerables variantes de capítulos así como las declaraciones del propio autor (Musil 1955: 787), en el ambicioso proyecto novelesco de *El hombre sin atributos* el episodio isleño no habría podido representar de ninguna forma el clímax o el desenlace de la trama, porque esta aventura mística-transgresora no podía sino resorberse en la banalidad y en la sumisión ante el “¡tremendo poder el de la repetición, la terrible deidad!” (HSA, II, 863). Hay que señalar no obstante que la opción de lectura de Cortázar y de Alazraki respecto a la obra musiliana ella no es nada inusual entre sus lectores y comentaristas, aunque ella tergiversa la orientación decididamente anti nostálgica que Musil daba a su empresa novelesca. Así se hace que un autor dotado con tanta ironía respecto a las formas degradadas de religiosidad y de transcendentalismo típicas de su época pueda ser visto como un escritor cuya (supuesta) indiferencia respecto al “devenir histórico” da a su novela una “impronta conservadora y reaccionaria” que se traduce por la huida hacia una “sociología religiosa” (Magris 1976: 334, 346, 348). O bien, según otro exégeta, la cuestión del “otro estado”, la aventura de Homo en el cuento *Grigia* o el interés marcado por la mística ofrecen pistas seguras para detectar en la obra musiliana la nostalgia específica de la revolución conservadora de los años veinte respecto a un “fondo originario utópico”, lo cual acercaría a Musil a su rival Thomas Mann y haría de él otro “representante extraordinario de la interioridad alemana” (Schmidt 1975: 60)⁵. Si tomamos a pie de la letra la declaración de la orientación nostálgica incluida en la *morelliana* citada, se vuelve claro que Cortázar ha captado en Musil ese filón “místico” tratado no obstante con a la vez ardor y frialdad y lo ha traído a su terreno marcado por una tendencia neorromántica hacia la irracionalidad.

Robert Musil es uno de los más apasionados enemigos de la tendencia hacia un irracionalismo categórico, un irracionalismo que a través de *Lebensphilosophie* y el espiritualismo practicado por Stefan George, ha-

5 El término de “interioridad alemana” hace referencia al influyente libro de W. H. Bruford (1975), que reflexiona sobre un tema expuesto por Thomas Mann en varias conferencias dadas en los Estados Unidos después de su exilio empezado en 1938, esto es los efectos negativos de la preocupación excesiva por sí mismo (derivada, considera Mann, del luteranismo que no concede valor ninguno a las condiciones sociales y al Estado). El tema del libro de Bruford es la demostración de que una pura e intelectual *Humanität* ha llegado a representar un peligro para el desarrollo de una *Kultur* verdaderamente humana, esto es incluyente de la realidad social y política.

bía llegado a su apogeo en su tiempo, mientras que Julio Cortázar queda marcado durante toda su vida por la experiencia surrealista y por sus ataques en contra de la razón y sus productos. Con todo eso, hay pocos autores que hayan influenciado tan profundamente la elaboración de *Rayuela* como Robert Musil y Jaime Alazraki tiene razón cuando observa la profunda cercanía de los protagonistas de estos dos mundos novelescos. En la segunda parte de este artículo intentaremos precisar este parentesco, sin abandonar para nada nuestra hipótesis de que él se debe a una fértil *creative misreading*.

El trabajo de Philippe Chardin *Le roman de la conscience malheureuse* sugiere una pista muy fértil para descubrir que las similitudes tan evidentes entre Ulrich y Oliveira se pueden integrar en un modelo mucho más vasto, que justifica la cercanía de estos dos personajes desde una perspectiva más profunda que la simple “influencia” ejercitada por Musil en la trayectoria cortazariana. Se trata de su inclusión en un cuadro de familia que, según Chardin, se puede encontrar en un área de la novela europea entre 1920 y 1940 y que tiene como participantes a los protagonistas de *En busca del tiempo perdido*, *La montaña mágica*, *La conciencia de Zeno*, *El hombre sin atributos*, *Los Thibaults*, *La vida de Klim Samguin*, *Los sonámbulos*, *La marcha de Radezky*, *Los viajeros de la imperiale*. Tomando como punto de partida los análisis hegelianos sobre la conciencia de sí mismo bajo sus formas de conciencia infeliz, de conciencia del hombre de la razón y del intelectual, Chardin propone una tipología novelesca cuya coherencia la da el carácter central del pensamiento asumido por los protagonistas no sólo en su sentido cartesiano de *cogito* (objetivación) sino más bien como vehículo de conocimiento reflexivo de la propia existencia (objetivación y subjetivación). En el caso de estas novelas, “conciencia” se debe comprender como “síntesis satisfactoria entre racional e irracional”, y esta principal obsesión de la modernidad podría considerarse “uno de los principales objetivos de este tipo de búsqueda de iniciación” referida en las novelas de esta factura (Chardin 1980: 185). Aunque no se trate siempre de intelectuales como “profesionales del pensamiento”, los personajes del corpus novelesco analizado viven la escisión de la conciencia descrita por Hegel como teniendo por un lado razones religiosas (el cristianismo como un continuo alejamiento de lo divino, equiparado a lo inaccesible mismo) y por otro lado razones sociales (la disparidad cada vez más radical entre la vida social y la individual). De aquí provienen una serie de rasgos comunes de estos seres ficticios, que comparten una visión etérea sobre lo divino, no tienen relaciones positivas con las diversas formas de vida colectiva y coinciden en juzgar como no esencial la realidad objetiva,

política y social. La superficialidad de las relaciones que tienen con la realidad efectiva está lejos de constituir un remedio eficaz contra el malestar en el mundo, y ella, al contrario, insta, de forma duradera, la tensión. Desde la perspectiva hegeliana, el origen de este tipo de conciencia es religioso, lo que da la oportunidad al investigador francés de señalar otro punto de contacto de estas novelas, donde “se conservan las antiguas formas del pensamiento religioso (nostalgia del infinito, la conciencia escindida, la devaluación de lo profano...) dentro de un universo que ya no es cristiano” (*ibidem*). Por fin, la reflexión de Hegel sobre el intelectual, otro tipo humano híbrido, amo sin esclavo y esclavo sin amo, sugiere a Chardin otra serie de características comunes de estos héroes: la vida bajo la amenaza de la nada con sus formas (en orden creciente de la gravedad) de logomaquia, locura y suicidio; la eterna antítesis, tanto respecto al burgués como al revolucionario; la fuerte atracción hacia el solipsismo; por fin, la tendencia al escepticismo que representa la negación del mundo, hallada en tensión con la aspiración típica del creyente que pone su esperanza en otro mundo.

Si el reconocimiento de estas características es sumamente fecundo para la configuración de cierto tipo de personaje novelesco, al cual corresponden en líneas generales Ulrich y Oliveira, menos convincente es la extrapolación del método de la *Fenomenología del espíritu* a este universo ficticio donde Chardin intenta sorprender el trastornamiento dialéctico de lo negativo en lo positivo y sugerir, a través de ejemplos de posible epifanía encontrados en las últimas páginas de estas novelas, una virtual salvación de estos héroes que se da, es cierto, fuera de todo tipo de vida social. Con todo esto, las revelaciones, “los momentos plenos”, *moments of being* (Virginia Woolf), en la medida en que se realizan por un transitorio olvido de la dimensión social del hombre, son incapaces de anular por completo la tensión tan fuerte entre el mundo de la subjetividad y el mundo de la realidad, y no quedan sino momentos de gracia que, tras su paso, hacen todavía más insoportable la escisión en el interior de la conciencia de estos personajes. Por lo tanto, inclinamos más a la interpretación de Amadeo López que, en un libro excelente, investiga a través del mismo concepto literario algunos mundos novelescos creados por los autores del *boom*. Este estudio pone de manifiesto los avatares del deseo como origen y esencia de la infelicidad pero también como única arma contra la realidad efectiva (lo “Dado”) y conserva el concepto hegeliano de conciencia infeliz como sello trágico de la conciencia humana “que no llega nunca a coincidir consigo y que sin

embargo no existe sino en la medida en que aspira a esta coincidencia imposible” (López 1994: 40).

Toda una serie de rasgos evidenciados por los estudiosos mentados en las huellas de Hegel se pueden encontrar en Oliveira y Ulrich, los dos seres marcados por una lucidez abrumadora, pues les “resulta más fácil pensar que vivir” (R, 2, 135), o sea les toca “vivir hipotéticamente” porque se inscriben en aquel tipo humano que “no puede aceptar nada sin reservas” (HSA, I, 62, 257). Como Monsieur Teste de Valéry⁶, ellos también son “demonios de lo posible” que “han matado el títere”, llegando a una vivencia bajo el signo de “plus je pense, plus je pense” (Valéry 1960: 14, 23, 18). Esta hipertrofia cognitiva es lo primero que los separa de sus prójimos, para quienes el pensamiento tiene funciones estrictamente pragmáticas o bien ornamentales. Es sobre todo la novela musiliana la que pone claramente de manifiesto este utilitarismo cognitivo de varios personajes (Arnheim, Meingast, Diotima, Tuzzi) en cuya actitud intelectual está siempre presente la “pose”, la “puesta en escena”, o sea el interés de crear una impresión de originalidad y grandeza. En la novela cortazariana, en Gregorovios y vagamente en Perico se esboza este tipo de intelectual siempre listo, en su discurso, a poner las comillas y señalar el autor de las citas, a entregarse con voluptuosidad a un “exhibicionismo de la memoria asociativa” (R, 12, 175), lo que sin embargo no implica sino el lado social del ser y queda sin repercusiones mayores en la profundidad de éste. Respecto a todos éstos, Ulrich y Oliveira se ponen en la posición del individuo para el cual el pensamiento se ha vuelto tan consustancial que, así como ironizan los amigos de Oliveira, es capaz de “encontrar metafísica en una lata de tomates” (R, 99, 615), o como se percata Ulrich, “todo lo que veía le inducía a reflexionar, a pesar de la prevención que tenía a pensar demasiado” (HSA, I, 62, 270). Viviendo siempre contra ellos mismos, o al menos contra aquella parte hiperracional que les impide la reconciliación (*Rayuela*) o el amor por sí mismo (*El hombre sin atributos*) los dos personajes comparten con sus prójimos ficticios de las novelas de la conciencia infeliz la incapacidad de invertir confianza en “unas cuantas docenas de moldes de los que sale la realidad” (HSA, I, 116, 603-4) o de adherir a un “sistema de principios jamás refrendados entrañablemente, y que no eran más que una cesión a la palabra, a la en la noción verbal de fuerzas, repulsas y atracciones avasalladoramente desalojadas por su sustituto verbal” (R, 19, 215).

Vista como *Seinesgleichen Geschieht* o la Gran Costumbre, la realidad en que respiran forzosamente los personajes de las dos novelas

6 În *Cuadernos de la bitácora* Cortázar aplica este calificativo a Oliveira. La relación de Ulrich con Monsieur Teste la sugiere Blanchot, 1959: 193.

puede ser reducida a unos cuantos elementos “struktiven” (Musil) o a unas pocas “turas” (Cortázar), es decir a una base arbitraria en la cual los prefijos pueden variar *ad libitum*. Celebrando de manera irónica el advenimiento del expresionismo, el narrador del *Hombre sin atributos* confirma una vez más la desconfianza de Musil en las orientaciones artísticas con pretensiones de cambio radical:

Existía además algo a lo que se llamaba expresionismo; no se podía determinar en qué consistía, pero, como la misma palabra lo dice, era una presión hacia lo exterior: quizá presión de visiones constructivas; lo cierto es que éstas, comparadas con las tradiciones artísticas, eran también destructivas, de suerte que podían llamarse simplemente destructivos; este nombre no compromete a nadie y una “concepción estructural del mundo” suena bien (*HSA*, I, 99, 462, traducción modificada cf. *MoE* I, 99, 577-8).

En el primer capítulo de *Rayuela* Cortázar emplea la misma figura de dislocación donde los prefijos se vuelven completamente equivalentes, lo único inmutable quedando la misma “tura” cuyas vestimentas de prefijos pueden intercambiarse a gusto:

Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas (*R*, 73, 545).

Lo que provoca el horror al mundo no es tanto la incapacidad para hacer nada (Ulrich, en el momento de decidirse por “las vacaciones”, es doctor y matemático de cierto éxito, Oliveira tiene una cultura fuera de lo común), sino el aburrimiento provocado por la repetición incesante de lo mismo. El despertar de Ulrich de su ilusión respecto a su posible integración en la vida social sucede cuando descubre lo máximo que podría obtener por la adquisición de atributos sería lo de obtener el calificativo “genial”, cosa ya barata y grotesca en una Viena de 1913 donde los periodistas atribuían el vistoso epíteto incluso a caballos de carrera. La esperanza de Oliveira de encontrar en París lo que le faltaba en la atmósfera provinciana de Buenos Aires se derrumba ante la comprobación de que las dos ciudades sufren por la misma enfermedad incurable, la determinada por la lógica occidental, y de que él mismo está marcado por este mal que sólo la Maga consigue evitar.

“ $A=B=C$ ” podría ser la fórmula que expresaría la esencia de esta realidad primera en que, debido al uso exclusivo de la razón instrumental, el cambio es sólo aparente y la tautología triunfa debido a la retracción de una fe o ilusión que dé valor y distinción a los fenómenos. Es de hecho la angustia central de la modernidad, a la cual se han dado las imágenes más variadas, desde la hegeliana “la vida de lo que está muerto,

moviéndose en sí misma” hasta el “formato” del que habla Michel Serres: “Choses prévisibles avant qu’elles se produisent et formant de suites nécessaires, sans information” (Serres 2004: 135). Ese orden homogéneo que esconde su esencia tras una excesiva diversidad aparente se puede aparentar al devenir energético en un espacio cerrado que, según el segundo principio de la termodinámica, no puede sino avanzar, de transformación en transformación, hacia la entropía, o sea la ausencia total de heterogeneidad. La incapacidad por abrir el espacio humano hacia lo posible no puede llevar sino al “cangrejo de lo idéntico” (Cortázar 1980: 11), al cáncer de la repetición. La diferencia entre los dos autores respecto a este punto es sólo de tonalidad. Morelli se lamenta de forma patética:

inútil tarea del hombre, peluquero de sí mismo, repitiendo hasta la náusea el recorte quincenal, tendiendo la misma mesa, rehaciendo la misma cosa, comprando el mismo diario, aplicando los mismos principios a las mismas coyunturas” (R, 71, 540)

Lo mismo está expresado entre la burla y la amargura por Ulrich que se da cuenta que la historia de la humanidad no avanza porque

la historia universal se forma, sin duda, igual que todas las demás historias. Cuando al autor no se le ocurre ya nada nuevo, toma la historia del vecino y la copia” (HSA, I, 83, 368)

Para hacer visible esta saturación de combinaciones posibles, la metáfora teatral está empleada profusamente, sobre todo en *El hombre sin atributos*: “el sistema entonces vigente era el de la realidad, y se podía comparar a una mala comedia [...] pues en la vida se repiten siempre los mismos papeles, los mismos nudos dramáticos y las mismas fábulas” (HSA, I, 84, 372). La capacidad de imitación de la gente, sugiere Musil, es proporcional a la desidia para inventar algo nuevo, y esto tiene como principal causa el abandono de la vida a merced de los sentimientos impersonales. Renunciando a los papeles que habría podido jugar en calidad de militar, ingeniero, matemático o seductor, Ulrich está sumamente capacitado para sorprender la teatralidad básica de la realidad, y así él se deja emocionar por un “indecoroso y desmañado espectáculo a precio fijo” que juega una humilde prostituta sólo porque “la comedia humana era representada por los malos actores” (HSA, I, 122, 664). En cambio enjuicia sin clemencia la artificialidad que deriva del actuar sin preguntarse sobre la razón que permite la realización de estos actos:

Todo lo más se puede decir que, así como un actor de teatro pierde la noción de los bastidores y de los cosméticos y cree que está obrando, así

puede el hombre de hoy día olvidar el inseguro fondo de la doctrina de que dependen todas sus actividades (*HSA, I, 122, 662-3*).

Musil se adelanta así a la crítica de la ideología a la cual Cortázar, a través Morelli, le da la fórmula exacta después de varios decenios de indagación acerca de la precedencia de lo ideológico respecto a la formulación individual de una opinión: “según [Morelli] no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado” (*R, 99, 619*). Musil en cambio ataca frontalmente el problema de los malos docentes, e investiga por los medios novelescos esta oposición radical entre la *doxa* y el *episteme*. El típico representante de la primera es Arnheim, uno de los principales enemigos de Ulrich, que no hace sino seguir difundiendo las ideas en boga, alcanzando así un éxito de público considerable. Ulrich, el investigador infatigable del sistema ideológico imperante, queda casi siempre presa de sus contradicciones y resulta en general incomprendido. La diferencia entre los dos se hace notar también por una metáfora del teatro: Ulrich posee conciencia, Arnheim posee conciencia de sí mismo:

La simple conciencia no es capaz de ordenar el reverbero y el centelleo del mundo, al menos de momento; la «conciencia de sí mismo» penetra, sin embargo, como un director de escena y convierte el desorden en una artística dignidad de bienaventuranza (*HSA, I, 121, 657*).

Al protagonista, en cambio, lo arredra incluso la mera posibilidad de entrar en un orden teatral; el temor a la repetición de un papel, asociado con una hiperlucidez devastadora, hace a Ulrich descubrir en sí mismo huellas del maquillaje de un actor:

Un cuerpo entrenado en ejercicios gimnásticos como el suyo está de tal modo dispuesto al movimiento y a la lucha que le resultaba ahora tan desagradable como el rostro de un viejo comediante, lleno de mil falsas pasiones mil veces representadas. Del mismo modo, la búsqueda de la verdad había colmado su interior con movimientos y formas espirituales [...] y le ponían esa expresión rigurosamente irreal e histriónica que adopta todo, incluso la sinceridad, desde el momento en que se convierte en costumbre (*HSA, I, 34, 134*).

En *Rayuela* un personaje como Gregorovius, construido adrede para expresar en términos convencionales y “culturales” lo que el protagonista intenta figurar por sus actos, varía libremente a partir del monólogo de *Macbeth*: “de hecho, somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto. Todo es muy bonito, pero no se entiende nada”

(R, 28). La incapacidad de la acción la justifica Oliveira también por una metáfora teatral:

Allí donde cierto tipo humano podía realizarse como héroe, Oliveira se sabía condenado a la peor de las comedias. [...] Ser actor significaba renunciar a la platea, y él parecía nacido para ser espectador en la fila uno. “Lo malo”, se decía Oliveira, “es que además pretendo ser un espectador activo y aquí empieza la cosa” (R, 90, 583).

Como Ulrich, Oliveira tiene la constante sensación de que cualquier acto generado por la costumbre contribuye a la continuación de la farsa humana, y es incapaz de reaccionar ante la muerte de Rocamadour “arm[ando] de las de mil demonios normal y obligatoria” porque “calzar en el molde” no sería sino un comportamiento de “comediante, perfecto cabrón comediante” (R, 28, 296). Todo el capítulo 23, sobre el concierto de Berthe Trépat, narra el intento de Oliveira de “subir al escenario” y es interesante que este trozo de bravura narrativa, apreciado unánimemente, deconstruye desde el interior su trama: no sólo la maestría literaria se aplica sobre la narración de un concierto fracasado artísticamente, sino que también la entera historia está dominada por la imagen de los títeres, de los mecanismos con resorte y del titiritero: “Arriba debe de haber alguien tirando de los hilos” (R, 23, 245). Movidio por la compasión, Oliveira “trepas al escenario con la misma soltura que si hubiera estado soñando”, enhebra las palabras, “lo de siempre”, se deja deslizar en la compasión por Berthe Trépat. No en vano su nombre, como perfectamente ha observado un crítico, es el perfecto homónimo del francés “trépas” (Gonoboff 1986: 253): la vida experimentada según los esquemas prefabricados es la perfecta muerte. Cortázar comparte con Musil la visión sobre los sentimientos sociales como fenómenos impersonales, que constriñen el ser humano a valerse de una gama afectiva extremadamente limitada y le da en cambio a penas una existencia prestada cuyos personajes son en cualquier momento reemplazables.

Rechazando violentamente esta realidad insípida y esquemática, decididos a vivir fuera de la “Inmensa Burrada” (R, 36, 354), la tentativa de Ulrich y Oliveira de vivir entre sus prójimos sin dejar de desear algo distinto a ellos (R, 36, 354; HSA, II, 3, 36⁷) fracasa inevitablemente. La negativa del protagonista de *Rayuela* de tomar cualquiera de las vías seguidas por sus amigos Ronald (la implicación social), Etienne (la realización artística), Traveler (la tranquilidad medio satisfecha) es equivalente a la conducta de Ulrich que se manifiesta “como un nihilista

7 “No se puede querer lo que quiero, y en la forma en que lo quiero, y de yapa compartir la vida con los otros” (R, 36, 354); “La inseguridad del hombre que, en medio de los demás, quiere algo distinto a ellos, oprimió el corazón de Ulrich” (HSA, II, 3, 36).

desde la perspectiva de un activista o como un activista desde el punto de vista de un nihilista empedernido” (Bouveresse 2001: 99-100). Por supuesto, esta escisión entre el pensar y el sentir así como el ejercicio incansable del pensamiento ni anulan la ineficacia social ni llevan a los resultados deseados, a “la vida recta” (*HSA, I, 62, 263*) o al “derecho de ciudad” (*R, 31, 330*). Dicho de otra forma, esta conciencia escindida es principalmente un rechazo violento respecto a un orden que consideran intolerable, pero queda en gran medida incapaz de oponerle un modelo coherente, distinto del que encarnan por su entera actitud, marcada por una pasividad tan manifiesta como lo es radical la aspiración a una acción llena de sentido. Ulrich se define como el hombre que, durante el año de sus vacaciones de la vida, ha asumido el principio del “pasivismo activo” que no es el equivalente de un oblomoviano cansancio, sino “la espera de un encarcelado a una oportunidad de huida” (*HSA, I, 82, 364*). Oliveira se ha interiorizado la tendencia a la desidia y el papel de espectador al mundo en nombre de su atracción a la “condición axial de la vida” (*R, 90, 582*).

La imposibilidad de actuar tiene, para los dos, una razón de índole ética, porque lo que se rechaza es la moral imperante, basada en el éxito, el reconocimiento, la supuesta realización personal y la hipotética contribución al bienestar general: “Hoy se considera bueno lo que produce la ilusión de que nos va a conducir a algo” (*HSA, II, 11, 86*). Todo el mundo no deja de trabajar incansablemente como si la vieja e inepta humanidad se hubiera dormido en un hormiguero, y la nueva se encuentra al despertar con las hormigas en la sangre [viéndose] por eso obligada a realizar las extorsiones más violentas sin conseguir aplacar la frenética comezón de la laboriosidad animal (*HSA, I, 11, 42-3*).

Entonces, lo que se impone es una previa abstención de actuar a ciegas: “En realidad no deberíamos exigirnos acciones los unos a los otros, sino crear las condiciones para las mismas” (*HSA, II, 10, 87*). Ante los miembros del Club de la Serpiente, Oliveira se hace eco de la misma posición cuando polemiza con Ronald:

la acción, lo mismo que la inacción, hay que merecerla. ¿Cómo actuar sin una actitud central previa, una especie de aquiescencia a lo que creemos bueno y verdadero? Tus nociones sobre la verdad y la bondad son puramente históricas, se fundan en una ética heredada. Pero la historia y la ética me parecen a mí altamente dudosas (*R, 28, 315*).

Lo que les repugna a estos falsos perezosos es, pues, el empleo de la acción como *alibi* y el rechazo de la profesionalización de Oliveira – que en París lleva una vida de “falso estudiante” y en Buenos Aires acepta los oficios más humildes, desde vendedor de gabardina hasta ordenanza en

el circo y enfermero en el manicomio – así como la renuncia de Ulrich a coger los frutos de su brillante doctorado en matemáticas son dos formas similares de oponerse a lo que uno de los maestros reconocidos de Musil, Ralph Waldo Emerson, llamaba la mala metamorfosis (*bad metamorphosis*) que reduce la persona humana a su papel profesional:

La falsa acción era casi siempre la más espectacular, la que desencadenaba el respeto y las hestatuas hecuestres (*R*, 90, 583);

A nuestra época le sobra ya energía por todas partes. Ya no quiere ver ideas, sino únicamente acciones. Esta terrible energía sólo se debe a que no hay nada que hacer. Interiormente, quiero decir. Pero, al fin y al cabo, todo individuo no hace más que repetir un único acto durante toda su vida, también en el aspecto externo: entra en una profesión y progresa en ella. [...] ¡Es tan fácil tener energía y tan difícil buscar un sentido a la acción” (*HSA*, II, 10, 87).

Deriva de aquí una atracción a mimar con humor la falsa acción, de realizar actos como puestos entre paréntesis mentales: Ulrich asume la observación de Walter según la cual él “emplea sus mejores energías en cosas innecesarias”, y también añade que “lo mismo se podría decir de todos nosotros” (*HSA*, I, 29, 121); Oliveira endereza clavos con la idea de que “cuando tenga clavos bien derechos voy a saber para qué los necesito” (*R*, 41, 392). El problema clave reside en saber qué es realmente esencial, qué puede dar valor a los actos realizados comúnmente de forma mecánica, en conformidad con un sistema simbólico asumido sin reflexión; pero poner a éste en tela de juicio es más fácil que encontrar una alternativa nítida. Al otorgar un sentido distinto a las cosas consideradas generalmente desde el punto de vista de su eficacia, la impresión misma que provocan estos personajes es la de ser incapaces de ser claros: “Tales hombres de la posibilidad viven, como se suele decir, en una tesitura más sutil, etérea, ilusoria, fantasmagórica y subjuntiva” (*HSA*, I, 4, 18); Horacio, observa Gregorovius, “es un hombre al que no hay que pedirle discursos sino otras cosas, cosas brumosas e inexplicables como sueños, coincidencias, revelaciones y sobre todo humor negro” (*R*, 28, 316). Es de hecho la confusión propia de un estado liminal, para la cual no han sido creados todavía los conceptos adecuados, un estado que los dos asimilan con una espera cuyo objeto está interminablemente puesto en duda: “en esta indecisión, en la encrucijada de la opción, yo mismo, en el resto de la realidad que ignoro, me estoy esperando inútilmente” (*R*, 84, 570), anota Oliveira; Ulrich, “viviendo con la desesperada perseverancia de un pescador que echa la red en un río seco [...] esperaba detrás de su persona” (*HSA*, I, 62, 264). Pero además, lo que da el cariz más paradójico a su espera es que los dos se oponen radicalmente a lo que daría fin

a esta espera o a esta búsqueda: “Todavía no” (*HSA*, I, 13, 49) es el lema de Ulrich en la primera parte de la novela; “No es búsqueda porque ya se ha encontrado. Solamente que el encuentro no cuaja” (*R*, 125, 674), se repite a sí mismo Oliveira. Y esto porque un término absoluto de sus expectativas equivaldría precisamente a lo que les infunde el máximo terror: el calce en el molde, la congelación, el abandono en una solución que siendo única es falsa.

De aquí, deriva otro rasgo compartido con sus “hermanos” ficticios: el rechazo de la madurez, independientemente de la edad biológica, el favorecer de la disponibilidad gidiana⁸, en detrimento de la eficacia y la adaptabilidad social. Existe en Musil y Cortázar una tendencia de índole moderna de exaltación de la juventud, que, sin transformarse en culto, como en Gide o en ciertas partes de la obra de Nietzsche, acentúa la lucha con lo preestablecido y lo inevitable. Pues

no hay un ejemplo de destino inexorable comparable al que ofrece un joven ingenio, prematura y mediocrementemente envejecido; sin golpe de suerte, sólo por una contracción a la que había sido predestinado (*HSA*, I, 14, 53).

La “quitinización” o transformación en coleópteros, que para Cortázar es el enemigo por antonomasia (Prego 1985: 187) tiene como equivalente en Musil una imagen prestada también de la entomología: la cinta insecticida, vista como campo de batalla de una víctima con un enemigo pasivo pero invencible, que se sirve precisamente de la tendencia a la desanimación de su rehén. La fuerza de sugestión de esta alegoría fascina al autor que emplea esta imagen en un texto incluido en *Páginas póstumas escritas en vida* y lo retoma en *El hombre sin atributos*:

Algo se ha comportado con ellos como una cinta insecticida con una mosca: la aprisiona por un élitro y le impide todo movimiento, la envuelve poco a poco hasta sepultarla en una forma que no corresponde a la originaria (*HSA*, I, 34, 137).

La culpa de esta aceptación de la coraza quitinosa la tiene el olvido de una relación realmente humana con el mundo. Y si el hombre se define, según Cortázar, por “la nostalgia del reino” (*R*, 71, 542), el olvido es propiamente el signo de la deshumanización:

la verdadera condena es eso que ya empieza: el olvido del Edén, es decir la conformidad vacuna, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagas (*R*, 132, 692).

8 André Gide sugería para la traducción al francés de la obra maestra musiliana el título *L'homme disponible*.

La violencia con que Cortázar critica los desastres de la amnesia generalizada refleja directamente su admiración por aquel Heidegger leído como “filósofo del olvido del ser”, denunciador de la alienación y de la deshumanización debida a la *Gesellschaft*, es decir aquella lectura del pensador de Friburgo de los años cincuenta cuya huella es muy visible en *Rayuela*. En Musil, la denuncia de la esquizofrenia del hombre, campeón intelectual e inválido moral, está relacionada igualmente con el olvido, pero en su caso no se trata del “ser”, sino de una actitud confiada y amorosa hacia el mundo para cuya expresión elige un término poético precisamente para no convertirla en un valor absoluto: es el “segundo árbol de la vida” cuyo “fundamento lo formaba un recuerdo primitivo de unos contactos infantiles con el mundo, el recuerdo de la confianza y del abandono” (*HSA, I, 116, 604*). La frescura sin edad de Oliveira y Ulrich proviene del hecho de que son gente que recuerda, que no deja de cuestionar “el Gran hasunto” (*R, 90, 581*), que “odi[a] esa conducta, mezcla de renuncia y amor ciego, de algunas vidas, que toleran contradicciones y medias verdades como una tía solterona tolera las impertinencias de su sobrino” (*HSA, I, 7, 30*).

Se debe, sin embargo, observar que esta memoria más bien afectiva que cognitiva se asocia en cada uno de los protagonistas con un inclinación marcada a la transgresión, que en el caso de Oliveira hace que cada gesto auténtico (el abandono de la Maga, el episodio del tablón, la noche del manicomio) se acompañe de una violencia hacia el prójimo o hacia sí mismo, transformándolo en “inquisidor” o “autoinquisitor”, pero paradójicamente porque es “demasiado blando” (*R, 36, 354*). Esa blandura, en su caso, no es la “incomparable dulzura, suavidad y tranquilidad” (*HSA, I, 32, 131*) que son las características del mundo vivido bajo el signo del amor (“el segundo árbol” al que medita Ulrich), sino es precisamente la “falta de tensión”, la “flojera” denunciada en *El examen*: Lo que somos es flojos [...] sin tensión. Fíjate que un rasgo frecuente en el porteño es que tiene ideas brillantes pero inconexas, quiero decir sin contexto, sin causa ni efecto. [...] Lo que quiero decir es que carecemos de espíritu de sistema (aunque ese sistema sea la libertad o para la libertad), y eso es un defecto moral más que otra cosa (Cortázar 1987: 51-2).

Oliveira, hasta cierto momento de su trayecto, es demasiado blando porque se siente incapaz de un gesto verdaderamente moral, que supondría igualmente el uso de la violencia, como por ejemplo el de transformar la piedad rutinaria de acompañar a una artista fracasada bajo la lluvia en “la verdadera piedad [que] sería sacarla del medio” (*R, 36, 255*). En Ulrich la transgresión es decididamente una inclinación al mal y ésta

deriva también de su calidad de científico, asociada con “la manifestación de [un] comportamiento incrédulo, objetivo y vigilante”, con “una fuerza dura, fría, coactiva”, pues Ulrich no “había elegido la matemática sin cierta intención de crueldad” (*HSA, I, 116, 603*).

La diferencia entre los dos radica en el acento distintamente puesto en el comercio con el mal: a Oliveira le “sucede” deber actuar en contra de la voluntad del otro, pero nunca llega a hacer el mal radical, y para actuar así le favorece su inclinación a la desidia y autoironía, que hace que sus actos terminen “not with a bang but with a whiper” (*R, 90, 583*); Ulrich emprende una ascesis en el mal, que le permite las máximas transgresiones en el orden social, debido a una actitud que le pide “favorecer íntimamente lo malo, porque, con lo que [le] resta del alma, est[á] buscando lo bueno” (*HSA, II, 18, 177*). Pero tanto en Oliveira como en Ulrich queda inscrita una aversión total hacia la bondad fácil, que sólo lleva al entendimiento entre individuos, a la armonía falsa, “engaño puro, espejo para alondras”, mientras que, afirma Horacio, “la joroba es que el verdadero entendimiento es otra cosa [...] y entre dos que se rompen la cara a trompadas hay mucho más entendimiento que entre los que están ahí mirando” (*R, 46, 437*). La moral de la “maldad buena” que guía a Ulrich y Agathe se funda en el odio hacia las personas buenas que malgastan su bondad en actos buenos, exteriores, sociales:

Parece que sólo las personas que no hacen el bien en abundancia, están en condiciones de conservar toda su bondad. [...] Un río que hace funcionar las fábricas, pierde la fuerza de su corriente (*HSA, II, 9, 75*).

Esta abstención de hacer el bien social explica en parte el efecto producido por Ulrich y Oliveira que llegan a desestabilizar y poner en cuestionamiento, por su mera presencia y de forma casi involuntaria, el pequeño sistema planetario que construyen alrededor de sí los hombres con atributos. Es interesante observar que los efectos de la presencia de tales personas alejadas de las metas corrientes se hacen sentir explícitamente en dos situaciones de cierta forma paralelas: en la discusión de Arnheim con Ulrich y de Gregorovius con Oliveira por un lado y en las relaciones de los protagonistas con los amigos de juventud, las parejas Walter-Clarisse y Traveler-Talita por otro lado. Ulrich expone ante Walter y Clarisse su utopía de vivir la vida de las ideas en vez de la vida personal, de interesarse por “el espíritu del acontecimiento” y no de su “fábula”, de dejar de almacenar “vivencias” y renunciar a la “codicia personal frente a los acontecimientos” para considerarlos en cambio „menos como personales y reales y más como generales e imaginarios, o tomarlos con desapego personal, como si fueran pintados o cantados” (*HSA, I, 83, 373*). La renuncia de Ulrich a la participación interesada y

aprovechadora en su propia vida significa la renuncia al yo, o sea, a una apariencia de personalidad construida sobre la imitación de los modelos propuestos desde el exterior, que sólo da “una apariencia del yo, un grupo de almas que casan más o menos entre sí” (HSA, I, 34, 137-8). Su tentativa de vivir en la vida del espíritu mismo, movido sólo por la significación de los acontecimientos sin ocuparse del lastre de lo inesencial, tiene como eco la negación por parte de Oliveira de dejarse ir por las formas aleatorias de la vida a fin de explorar el territorio de la Figura de la cual forma parte al lado de Maga, Traveler y Talita. Entender las Figuras no significa para nada internarse en la felicidad, pero representa la esperanza de tener acceso a un mundo donde

no habría más ese inmundo juego de sustituciones que nos ocupa cincuenta o sesenta años y donde nos daríamos de verdad la mano en vez de repetir el gesto del miedo y de querer saber si el otro lleva un cuchillo escondido entre los dedos” (R, 56, 505).

En las dos situaciones, se trata de una internación en un mundo espectral, que le provoca insomnios a Traveler cuya vida intentaba seguir el lema “Vivir y dejar vivir” (R, 46, 439) y asimismo conturba al goetheano Walter que opone a la supuesta “inhumanidad” de Ulrich lo que él considera la valentía de participar plenariamente en la circunstancia:

tomar el café, escuchar el canto de los pájaros, pasear un poquito, cambiar unas palabras con los vecinos y contemplar tranquilamente el ocaso de la luz. ¡Eso es la vida!” (HSA, I, 17, 71).

La impresión de inhumanidad que dan los protagonistas de *El hombre sin atributos* y *Rayuela* es sumamente comprensible, porque lo primero a lo que renuncian es al estatuto de “hombre”, por parecerle exagerado y pretencioso dada la máxima propensión a la repetición del ser humano. Prefieren “optar por el perro o el pez original como punto de partida hacia sí mismo” (R, 125, 673) o declarar sin ambages, como Ulrich en una conversación con Walter, que admitir que uno es hombre “tiene un desagradable sabor a diletantismo” si se tiene en cuenta que “las mujeres de hace cinco mil años escribieron las mismas cartas de amor que las de hoy” (HSA, I, 54, 222).

Por supuesto, el desapego de Ulrich y Oliveira se puede confundir con un narcisismo desmesurado (Laermann 1970: 26; Chardin 1982: 219), con un impulso casi tiránico de someter la realidad: “¡Usted quisiera volver a crear el mundo a su imagen y semejanza!” (HSA, I, 101, 479), le reprocha Diotima a Ulrich; “Vos [...] tenés una idea imperial en el fondo de la cabeza. ¿Tu derecho de ciudad? Un dominio de ciudad. Tu resentimiento: una ambición mal curada. Viniste aquí para encon-

trar tu estatua esperándote al borde de la Place Dauphine” (*R*, 31, 330), apostrofa Gregorovius a Oliveira. Con todo eso, este narcisismo es más bien la proyección del propio culto a un yo social por parte de los demás personajes. A Arnheim Ulrich le despierta un “discordante sentimiento de envidia y preocupación” (*HSA*, I, 112, 551) porque la “gracia” que emana el joven es un tormentoso *memento* de lo inesencial de sus actividades de escritor y negociante. Arnheim llega hasta tentar a Ulrich, proponiéndole entrar en su órbita, precisamente para demostrar que existe en calidad de señor, capaz pues de modelar la circunstancia para someterla a sus deseos: “Arnheim era un gran señor, y para un señor así la vida ha de ser sencilla” (*HSA*, I, 121, 653). Esta sencillez es de hecho una aspiración hacia el poder, porque para Arnheim “era este orden su más fuerte y auténtica pasión, un afán de soberanía” (*HSA*, I, 86, 398). O sea, es la imposición del propio yo lo que da la impresión de conferir cierto orden al mundo. Lo que intriga, por otra parte, a Gregorovius con respecto a Oliveira es precisamente su desapego, su capacidad de resistir a todas las tentaciones mundanas encarnadas en los preceptos sociales y la asunción de una postura radical que, si bien da la apariencia de un egoísmo cínico, es lo más alejado a él. O sea, Gregorovius percibe con una nausea no desprovista de envidia, que la aparente cobardía o irresponsabilidad de Oliveira en el momento de la muerte de Rocamadour es sólo el reflejo de una virginidad moral, la misma que intuía Arnheim cuando debía reconocer que en Ulrich “había algo intacto y libre”, que “conservaba todavía un alma intacta” (*H*, I, 112, 559). El desapego que Meister Eckhart, el místico más cercano a estos universos novelescos⁹, explica en gran medida la actitud de los dos personajes:

Si quiero escribir sobre una tabla de cera, no puede haber nada escrito en la tabla, no importa lo noble que sea, sin que ello me impida que yo escriba sobre dicha [tabla]; y si quiero escribir, no obstante, tengo que tachar y anular todo cuanto esté escrito en la tabla, y ésta nunca se me presta tanto para escribir como cuando no hay en ella nada escrito. Del mismo modo: si Dios ha de escribir en mi corazón de la manera más elevada, tiene que salir del corazón todo cuanto se llama «esto» y «aquello», así son las cosas con el corazón desasido (Meister Eckhart 1973: 138).

La falta de “humanidad” que Gregorovius percibe en Oliveira, correspondiente a la misma impresión que produce Ulrich en Walter, Diotima o Arnheim, podría compararse hasta cierto punto con la muerte

⁹ Ulrich cita mentalmente de “Sobre el desapego” en *HSA*, I, 32, 127. El capítulo 70 de *Rayuela* da una cita de Meister Eckhart la cual, asociada con la meditación acerca de la adecuación entre la formulación de la pregunta y la posibilidad de la respuesta, introduce precisamente el capítulo 31, donde tiene lugar el duelo verbal entre Gregorovius y Oliveira.

respecto al mundo de los santos, cuyo modelo nunca se ha separado de la modernidad, a pesar del vacío de la transcendencia. Místicos profanos, Oliveira y Ulrich, rechazan los modelos sociales, santidad incluida, porque vislumbran en ella un estancamiento en una negación sin alternativa: “el que no quiere dar su sí a la vida debería, por lo menos, pronunciar el no de los santos; todavía era imposible pensar sobre ello en serio” (*HSA, I, 40, 158*); “Siempre se es santo a costa de otro, etc.” (*R, 90, 582*).

Hemos señalado que *El hombre sin atributos* está escrito en gran medida contra la corriente pseudomística de su tiempo, la de los filósofos de la vida y otros neorrománticos, la cual, en comparación con la verdadera mística, “sab[e] tan mal como el pan mojado con perfume” (*HSA, I, 32, 127*). Lejos de ser un “sensible”, uno de aquellos ingenuos que “se figuran que no se ha arrimado apenas la cabeza a la hierba cuando Dios le cosquillea ya en el cuello”, Ulrich “detestaba esta mística de baratillo al más ínfimo precio y alabanza” (*HSA, II, 46, 480*) e incluso respecto a la gran mística se pronuncia con frialdad: “No soy devoto; contemplo el camino de la santidad preguntándome si se podía circular por él en coche” (*HSA, II, 11, 98*). En cambio, no se puede negar que en el universo musiliano el interés por la mística es de importancia muchísimo mayor que en el proyecto de Cortázar, y ésta es la causa por la cual la posición adoptada respecto a los dilemas de la conciencia infeliz resulta al final distinta en las dos novelas. Efectivamente, en el segundo libro de *El hombre sin atributos* Musil llegará a unos planteamientos acerca del “amor sororal” para el mundo y desarrollará una teoría de los sentimientos que distingue por una parte los sentimientos determinados, desencadenantes de la acción y encaminados a encontrar su última expresión que los agota y empobrece, y por otra parte los sentimientos indeterminados, que no conducen a ninguna acción y persisten en una gradación sin progreso, en la pura vibración infinita. Son ajenos a *Rayuela* las situaciones narrativas que permitan llevar a cabo una distinción tan fina entre la bisección del sentimiento entre una parte apetitiva, animal, que se consume entre la avidez y la saciedad, y la parte no apetitiva, vegetal, que no se consume sino “madura delicadamente como la uva al sol otoñal” (*HSA, II, 659*). En cambio, el escritor argentino recibe como perfectamente familiar la observación musiliana según la cual es a la parte apetitiva, o sea a los instintos, que “debe el mundo todas sus obras y toda su hermosura, pero también todo su desasosiego e inseguridad y, finalmente, el vacío de su incesante e insensato movimiento en círculo” (*HSA, II, 660*). La revalorización de los instintos en tanto estímulos perentorios hacia la creación y rearticulación del mundo está vista por los dos autores como

etapa previa esencial a toda reconstrucción válida del sistema antropológico, pero mientras que Musil continúa esta investigación en la segunda parte de su novela donde intenta determinar la perdurabilidad de unos estados basados en los sentimientos indeterminados, el escritor argentino sigue apegado a una noción fantástica de instintualidad, la cual, según él, se vuelve peligrosa sólo cuando se asocia con la razón (Cortázar 1994b: 199). Cortázar toma de Musil lo que le sirve para sus propios fines y, según hemos visto, lo interpreta, a través de Morelli, como a un autor “orientado hacia la nostalgia”. A pesar no obstante de esta evidente distorsión interpretativa, la fertilización debida al encuentro con la obra maestra novelesca de Musil y sobre todo con la reflexión llevada a cabo en la primera parte de esta obra inmensa, inacabada e inagotable, ha resultado sin duda trascendental en la construcción del mundo de los personajes de *Rayuela*. No es cierto que “Cortázar reescribe la odisea de Ulrich de Musil” (Alazraki 1994: 179), porque su reescritura se limita sólo a la primera parte de esta aventura intelectual, que se dedica a derribar por la ironía y la inteligencia fría todo el sistema de falsos asideros construido por varias ideologías de su época. Pero si no reescribe la entera odisea musiliana eso no se debe sólo a la distancia temporal y cultural que lo separa de su maestro, así como lo sugiere Alazraki, sino también a una innegable orientación hacia la irracionalidad, en la cual considera que se hallan las potencias regenerativas del Occidente asfixiado por la lógica binaria y la “inautenticidad”. En Musil encuentra un camarada inigualable en la fase destructiva de su empresa literaria y la meditación llevada a cabo a través de Ulrich en su etapa de héroe de la conciencia infeliz dejará una impronta considerable en la creación del protagonista de *Rayuela*, según consideramos que lo hemos puesto de relieve.

Referencias bibliográficas

- Alazraki 1994: J. Alazraki, *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, Ed. Anthropos, Barcelona.
- Blanchot, 1959: M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- Bouveresse 2001: J. Bouveresse, *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit*, Paris, Seuil.
- Bruford 1975: W. H. Bruford, *The German Tradition of Self-Cultivation: 'Bildung' from Humboldt to Thomas Mann*, Cambridge, Cambridge UP.
- Chardin 1982: Ph. Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse – Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Roth, Aragon*, Genève, Librairie Droz.

Cortázar 2000: Julio Cortázar, *Cartas*, edición a cargo de Aurora Bernárdez, Madrid - México-Bogotá -Montevideo - La Paz-Asunción - Lima -Buenos Aires, Alfaguara.

----- 1987: ----- *El examen*, Madrid, Ed. Alfaguara.

Cortázar 1980: ----- *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI de España Ed., 27ª edición.

----- 1994a: ----- *Obra crítica 1(Teoría del túnel)*, edición de Saúl Yurkievich, Madrid-Buenos Aires-México Alfaguara

----- 1994b: ----- *Obra crítica 2*, edición de Jaime Alazraki, Madrid-Buenos Aires-México, Alfaguara.

----- 1992: ----- *Rayuela*, edición de Andrés Amorós, Editorial Cátedra, Madrid.

Curutchet 1972: J. C. Curutchet, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Ed. Nacional.

Durand-Deshoulères 1990: V. Durand-Deshoulières, *La vérité métaphorique. Claudel, Musil, Cortázar: trois rêves de logiciens* (Tesis de doctorado 1990, Bibliothèque de la Sorbonne, microfichas).

Gonoboff 1986: G. M. Gonoboff, El «hablar con figuras» de Cortázar, in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, t. 2, Centre de Recherches Latino-américaines, Université de Poitiers, Madrid, Ed. Fundamentos.

Harss 1969: L. Harss, *Los nuestros*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires [1966].

Laermann 1970: Klau Laermann, *Eigenschaftslogiskeit. Reflexionen zu Musils Roman Der Mann eine Eigenschaften*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

López 1994: A. López, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain*, Paris, L'Hartmann.

Magris 1976: C. Magris, *Il mito absurgico nella letteratura austriaca moderna*, Turín, Einaudi, [1963]

Meister Eckhart 1973: M. Eckhart, *El Libro del consuelo divino*, traducción del alemán y prólogo de Alfonso Castaño Pinan, Madrid, Aguilar.

Musil 2004: R. Musil, *El hombre sin atributos*, edición definitiva a cargo de Pedro Madrigal, traducción de José M. Sáenz (primer tomo), Feliu Formosa y Pedro Madrigal (segundo tomo), Barcelona, Seix Barral.

----- 1992: ----- *Ensayos y conferencias*, traducción de José L. Arántegui, Madrid, Ed. Visor, col. "La balsa de la Medusa".

----- 1955: ----- *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, edición de Adolf Frisé, Hamburg, Rowohlt Verlag.

Nietzsche 2008: Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música*, traducción de Eduardo Knörr y Fermín Navascués, Madrid, Ed. Edaf, 10ª edición.

Prego 1985: O. Prego, *Julio Cortázar: La fascinación de las palabras*, Barcelona, Muchnik Editores.

- Prigogine 1975: I. Prigogine, I. Stengers, *La nouvelle alliance, métamorphose de la science*, Paris/New-York: Gallimard/Bantam.
- Roth 1972: M. L. Roth, *Robert Musil: Ethik unde Aesthetik*, München, Paul List Verlag.
- Schmidt 1975: J. Schmidt, *Ohne Eigenschaften*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Serres 1977: M. Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrece: fleuves et turbulences*, Paris, Minuit.
- 2004: ----- *Rameaux*, Paris, Le Pommier.
- Sloterdijk 2002: P. Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, trad. Olivier Manoni, Paris, Ed. Calman-Lévy.
- Sokel 1981: W. H. Sokel, Musil et l'existentialisme, in: *Cahier de l'Herne*, numéro *Robert Musil*, dirigido por Marie-Louise Roth y Roberto Olmi, Paris.
- Valéry 1960: P. Valéry, *Monsieur Teste*, in *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Ilinca Ilian Țăranu

REFLECTION, INACTION, EXPECTATION: HUMAN PROJECTS SKETCHED IN *THE MAN WITHOUT QUALITIES* AND *HOPSCOTCH*

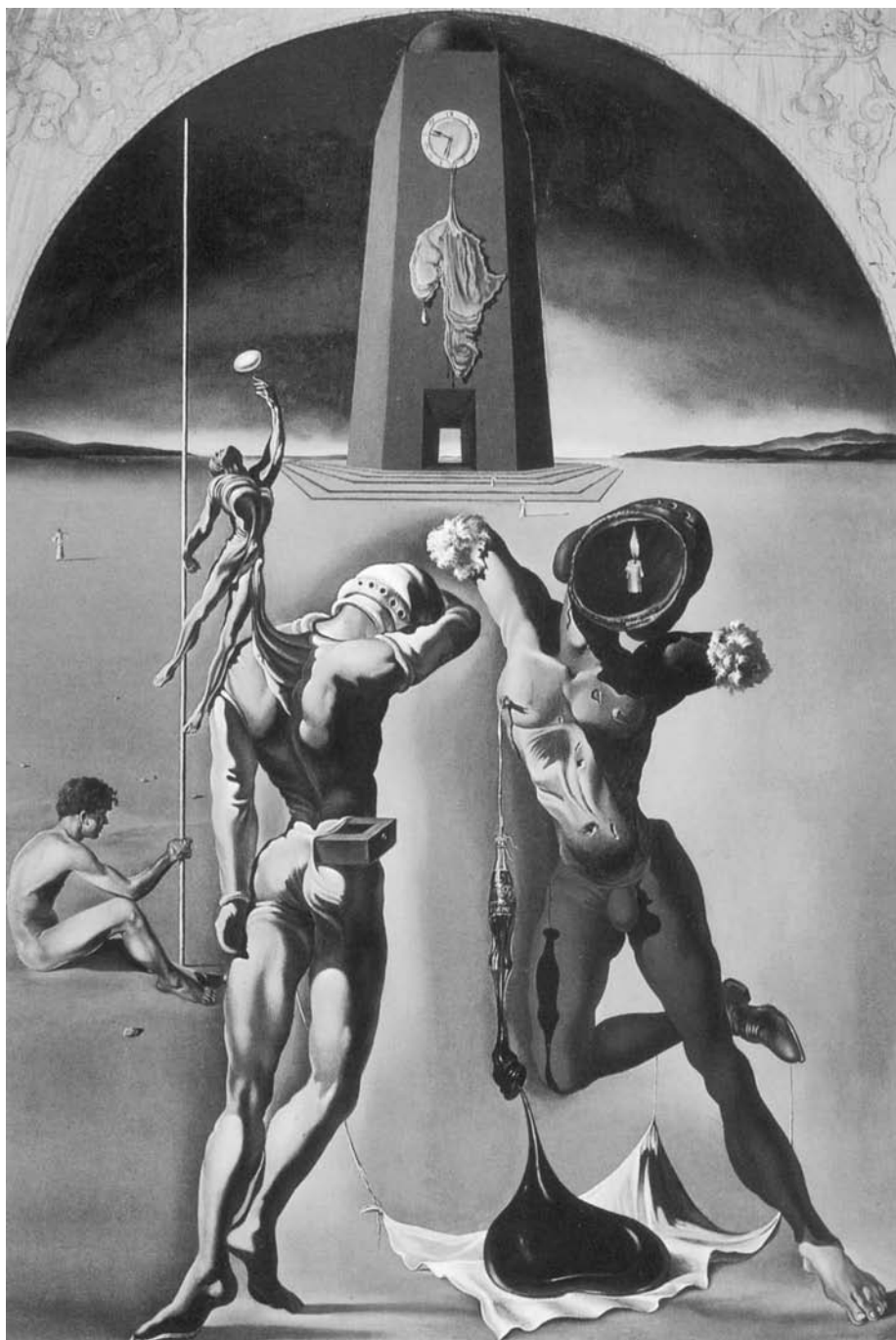
Summary

This article aims at drawing attention to the literary influence exerted on Julio Cortázar during his first years in Paris, to be more precise, the influence of Robert Musil, whom the Argentinean author will highly praise repeatedly for his incomparable mastery, but whose influence will reveal itself, paradoxically, as a *creative misreading*. Actually, although Cortázar will twist the fictional project, its importance in the construction of *Hopscotch* will remain essential. We will focus on pointing out only one aspect of this influence, the one concerning the construction of the protagonist of *Hopscotch*, whose resemblance to Ulrich, Musil's spokesman in *The Man without Qualities*, we consider essential.

Key words: Julio Cortázar, Robert Musil, Creative Misreading, Unhappy consciousness

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.



Салвадор Дали, Америчка поезија - Космичке аџлетте, 1943.

JULIO CORTÁZAR Y MANUEL PUIG: UNA BISAGRA ENTRE VANGUARDIA Y POSMODERNIDAD EN LA LITERATURA ARGENTINA¹

La intervención trabaja sobre el corpus textual de las producciones de Julio Cortázar y Manuel Puig a fin de definir y articular dos estéticas, en literatura argentina, que conformarían una suerte de bisagra entre vanguardia y posmodernidad. Para ello se recorta el problema de la imagen de autor, el diseño estratégico de lector y, entonces un proceso de escritura inscripto, desde una perspectiva cultural, en el entramado social de las décadas de los '60 y los '70 en Argentina. Se trata de dos producciones paradigmáticas que reúnen diferentes planteos en cuanto a configuración de autor, lector y escritura posibilitando observar el abanico de transformaciones y las diferentes evaluaciones que pueden hacerse desde lo textual, al atravesar el campo intelectual, hasta componer un modelo de comprensión social. Según esta línea, se propone explorar, junto a un replanteo teórico, la relación entre literatura y sociedad, al centrar el punto de articulación en los roles cubiertos por los sujetos involucrados en el fenómeno, su producción y las formas de circulación de sus producciones.

Palabras clave: literatura argentina, vanguardia, posmodernidad, Cortázar, Puig, autor, lector, procesos de escritura

Resulta necesario, antes de hablar sobre las producciones de Julio Cortázar (1914-1984) y de Manuel Puig (1932-1990), aclarar algún malentendido que circula, por lo menos en los ámbitos académicos latinoamericanos, en torno a los términos “Modernidad”, “Vanguardias” y “Posmodernidad”. De hecho, el término “Posmoderno”, como etiqueta estética

¹ Durante varios años, las producciones de estos dos autores de la literatura argentina ocuparon mis proyectos de investigación siendo abordadas desde diferentes perspectivas. Y, si bien una primerísima versión de las hipótesis que aquí se presentan fue leída en el 2001, en el I Congreso Internacional del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Facultad de Humanidades, de la Universidad Nacional de Mar del Plata, vuelvo ahora a pensar sus posibilidades, reafirmando, a fin de presentar un mínimo esbozo que permita, a lectores no familiarizados con la novela argentina contemporánea, hacerse una idea de la amplitud implicada en esta colección.

nacida alrededor de la segunda mitad del siglo XX a la luz de las nuevas propuestas arquitectónicas, se vio ligado al ascenso económico y cultural de los Estados Unidos. Tras el fin de la Segunda Guerra, la imposición de este predominio fue creciendo, primero, sobre los países de una Europa en ruinas y, después, sobre una parte más que importante del mapa internacional. Así, la palabra “posmodernidad” quedó homologada al nuevo poder, siempre discutible y, desde el punto de vista de los países marginales o periféricos, absolutamente criticable. El punto es que, según el enfoque seguido, planteo la imposibilidad de salirnos de cuadro, dado el carácter internacional del nuevo poder, sea cual sea el país que habitemos. El otro punto a tener en cuenta estará en saber cuál es el papel que en ese concierto se nos ha asignado y si estamos dispuestos a su ejecución. Para terminar, en el mejor de los casos, proponernos escribir otro guión. La literatura, por no decir el arte en general, de nuestros países periféricos tiene mucho para decir al respecto y no siempre lo hace desde una declaración de principios. A veces, las más de las veces, como querían los viejos Formalistas Rusos, lo que el arte y la literatura tienen para decir lo dicen a través de sus formas.

Así, al plantear una posición diferenciada a partir de una caracterización de estéticas enroladas bajo las consignas de modernidad o vanguardias y posmodernidad, no persigo algún tipo de valoración en alguno de los términos. Por el contrario, a partir del marco teórico crítico propuesto por las interpretaciones que han hecho Raymond Williams (1997 [1983]) y Fredric Jameson (1995 [1984], 1999 [1998]), me avengo a sus reelaboraciones de aquellos términos en tanto “pautas culturales”. Se trataría, entonces, no sólo de cuestiones estéticas sino, sin valoraciones ético ideológicas respecto de su uso, de una apropiación e inversión política diferente a la esperada. Dado que es conocida la vinculación del término “posmodernidad”, en su versión corriente, con el corpus de las propuestas neoliberales, resulta imperioso insistir en una operación de desvinculación de ellas, a fin de que pueda ser utilizado de forma productiva en torno a la colección de objetos y fenómenos culturales que nacieron desde un propósito habitual al movimiento de la “evolución” estética y literaria: se trata de objetos y fenómenos que habrían nacido “contra” lo anterior, es decir, en este caso, contra el alto Modernismo encarnado en los movimientos institucionalizados de la Vanguardia.

Dice Perry Anderson (2000: 92-93) en *Los orígenes de la posmodernidad*:

Es destino normal de los conceptos estar sujetos, en el transcurso de la lucha discursiva por su significado, a apropiaciones e inversiones políticas inesperadas. En este siglo, el resultado característico han sido los *detour-*

nements hacia la derecha [...] En el dominio que Jameson ganó sobre el término de posmodernidad, estamos presenciando una proeza en sentido contrario: un concepto cuyos orígenes visionarios habían sido casi enteramente borrados por un uso contemporizador con el orden establecido fue ganado, mediante un despliegue prodigioso de energía e inteligencia teórica, para la causa de una izquierda revolucionaria. Fue una victoria discursiva obtenida en contra de toda probabilidad política.

Por lo tanto, al hablar de modernidad/posmodernidad para pensar el binomio de los reconocidos escritores argentinos, Cortázar/Puig, y sus producciones novelísticas en especial, lo hago en este nivel de oposición y tratando de mostrar qué sucedió en el tránsito de un escritor a otro que, además, escribieron sobre los mismos años, desde el extranjero ambos, pero con imaginarios diversos respecto de la imagen de autor, el diseño estratégico de lector y, entonces, unos diagramas explícitos y diferenciados del proceso de escritura.² Se trata de dos producciones paradigmáticas, por la relevancia que han tenido y por la continuidad que muchos críticos han marcado entre ellos, que pelearon por esclarecer sus posiciones en el interior de sus textos, e incluso, de texto a texto, consigo mismos. Es importante volver a decir que los autores no tuvieron decidida la cuestión de antemano sino que, viviéndolas, y por eso digo peleándose en el interior de cada texto, nos ofrecen por lo menos dos “estructuras de sentimiento” (Williams 1980 [1977]: 150-158) simultáneas en cada uno de ellos, que deparan -es obvio- diferentes y sucesivos planteos en cuanto a configuración de autor, lector y escritura.

En *La política del Modernismo* (1997 [1989]), Raymond Williams insiste en que, como fenómeno histórico y cultural, el Modernismo, y en él las Vanguardias, no puede ser comprendido sólo por la teoría literaria o los movimientos estéticos sino en tanto intervención tópica, como el estudio de un caso, en alguna sociología general de la cultura. Es decir, habría tantas intervenciones como modernismos y, por lo pronto, habría un Modernismo (con mayúscula) como fenómeno histórico y un modernismo (con minúscula) como teoría o ideología. Ya en 1983, Williams anunciaba que como ideología, el Modernismo que llamaba consciente, estaba terminado. Con ello también decía que estaba terminado el momento en el que un tipo de innovación estética, experimentada como moderna -o de vanguardia-, resumía la novedad en contenido

2 Cuando hablo del diseño explícito de un proceso de escritura debo recordar que no necesariamente significa que entre lo que dicen los autores y lo que hacen en su práctica de escritura haya coincidencias. Incluso, muchas veces, puede observarse una suerte de contradicción entre ambos planos como es el caso en la producción cortazariana. Para ampliar sobre el particular véase mi *El caso Rayuela. Las tramas de un ardid*. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2004, 2ª ed.

convirtiéndola en sustancia y matriz de su propia teoría. Por tanto lo que define la intervención de vanguardia es el acompañamiento teórico que nace a su amparo y retroalimentación. Es decir, los manifiestos, las declaraciones públicas, la metaliteratura incluida en las producciones de ficción o, incluso, la formulación de las teorías de la literatura o del arte, lo más sistemáticas que se han podido construir, desde el Formalismo Ruso hasta el Posestructuralismo. Si el primer modernismo había destruido todas las normas estéticas en nombre de la reunión de arte y vida, lo que mucho más tarde vino a llamarse “producción de una cultura de masas”, un segundo modernismo o vanguardia se habría levantado contra esa cultura de masas que, entendió, había sido banalizada, y se definiría a contrapelo de la nueva civilización que, más allá de reconocer haberla producido, supone padecerla. En este sentido, esta segunda vanguardia resulta reactiva puesto que, en la imagen de la decadencia del libro y la lectura, ve una amenaza a la Gran Tradición que ha llegado hasta nosotros cuando se la creía decapitada a principios del siglo XX. Esta posición tiende a expresarse, y este es el caso de Julio Cortázar, como una proposición y teoría sobre el lenguaje junto a su defeción y las difíciles posibilidades, sino más bien imposibilidades, de la representación.

Williams ubicó la base social de estas últimas vanguardias en la burguesía disidente y entonces mostró qué precaria fue siempre la superposición de una revolución social y una revolución estética y de qué manera, en algunos aspectos, anticiparon el nuevo orden que suele fecharse después de 1945 y viene a llamarse “posmodernidad”. Al respecto dice que fue el capitalismo, y no el futurismo o el surrealismo, el que integró exitosamente la vida y el arte en una nueva fase en la cual “la mercancía dejó de temer a la cultura porque ya la había incorporado”. Las nuevas tecnologías, inspiradoras para algunas vanguardias, anunciaban esta integración aunque, es cierto, según una indeterminación social que hoy no nos conforma. Al realizar lo que las vanguardias sólo habían soñado es posible entonces que el capitalismo global le deba casi todo a los productores de artefactos y tecnologías de aquellas vanguardias, en términos genealógicos.³

Si esto es así, lo que uno puede preguntarse es cuál es esta historia que ya estaba escrita en los objetos y fenómenos de la Vanguardia y a qué hace referencia lo que ha venido después de las vanguardias, es decir, las posvanguardias o, como se ha hecho corriente, la posmodernidad.

3 Se han seguido aquí, especialmente, los artículos “Modernismo y teoría cultural”, “¿Cuándo fue el Modernismo?”, “La política de la vanguardia” y “El lenguaje y la vanguardia” de R. Williams, recopilados en *La política del Modernismo*.

Lo distintivo, creo, se radicaría en el impulso populista o, si se quiere, en lo que apuntaba a una cultura de masas desde las vanguardias. Así, ya en la confrontación de los títulos de las novelas de los dos escritores de los que me ocupo, puede advertirse la directriz diferencial que permite pensarlos como dos laterales de una bisagra. Frente a los títulos de las novelas publicadas por Julio Cortázar⁴, *Los premios* (1961), *Rayuela* (1963), *62. Modelo para armar* (1968) o *Libro de Manuel* (1973), podemos contraponer lo que llamamos el impulso populista puesto en escena en los títulos de las novelas de Manuel Puig -*La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis Angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1981), *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la Noche tropical* (1988). La controlada propuesta lúdica de las vanguardias -con el reglamento del juego incorporado, explicativa y disertante y, en algún sentido, autoritaria aunque diga lo contrario-, tal el caso de Cortázar, resulta asaltada, burlada y hasta parodiada en nombre de un mundo más cálido que, a través de esa “calidez” pretende abarcar a muchos, según la propuesta abierta que hace la literatura de Puig.⁵

Ahora bien la pregunta que podemos hacernos gira en torno a ese cambio producido entre los '60 y los '70, para instalarse definitivamente en los '80, por lo menos en Argentina, en cuanto a líneas estéticas que marcaron tendencia: lo que podríamos llamar el paso de la vanguardia a la posmodernidad y que no sucede en sentido homogéneo y terminante. Este movimiento se produce en diferentes planos, avances y retrocesos, complejizados en el marco de una combinatoria que además excede el análisis de lo literario: me refiero al paso de un modo de representación de mundo a otro y allí, en lo que me interesa, de una imagen de autor, diseños de lector y apropiaciones de lectura a otra representación de mundo, según otra imagen de autor y de lector y otras formas de lectura y, entonces, de apropiación en la lectura. Para decirlo sintéticamente, de una estética en términos de *shock*, a una en términos de *show*, sacándole a esta última palabra todo matiz peyorativo.

Esto es, por un lado, una concepción de mundo y de cultura que piensa el arte y la literatura como fenómenos altamente jerarquizados en la vida social, aún entre otras prácticas sociales, marcados por la delec-

4 A su muerte se publicaron manuscritos inéditos hasta entonces, alguno de factura previa a su primera novela, que podríamos pensar un tanto diversos, desde el punto de vista estético, a los más conocidos.

5 Los ejemplos citados por Jameson (1995: 32) aluden a los “frijoles cocidos” de la *Tierra baldía* de T. S. Eliot convertidos en las *Cien latas de sopas Campbell* y al *Par de botas* de Van Gogh transformados en los *Zapatos de polvo de diamante*. Ambas operaciones realizadas por el reconocido artista pop Andy Warhol.

tación contemplativa y un cierto “aura”. A tal punto que esta concepción supone producir en el lector una conmoción a través de su discurso –“la toma de consciencia” por ejemplo-, al reclamar la socialización del arte a la vez que su autonomía y su diferenciación incontaminada, y en el mismo campo en el que dice ponerse en igualdad de condiciones frente a otras prácticas sociales. Por el otro, una concepción de mundo y de cultura que acepta, que nace con la manifiesta aceptación de que un nuevo concepto de mundo y de cultura incluye, va de suyo, la socialización del arte a partir del reconocimiento de la autonomía del campo –intelectual pero no de mercado- que la deja, en verdad y desde su origen, en igualdad de condiciones frente a otras prácticas sociales -y que, por lo tanto, deberá adaptarse a las leyes de funcionamiento del mercado como cualquier otra práctica social para conseguir la circulación de sus productos. Es decir, de una concepción de mundo que supone utópica, pero también en términos deónticos, lo que ha sucedido, a otra, según una propuesta práctica, que opera, en términos culturales, sobre lo que ha sucedido.

Este tipo de operaciones intelectuales pueden verse mejor si seguimos las ideas de autor y lector, procesos de escritura y de lectura, explícitos e implícitos, que tienen los textos de quienes hablo: así, Cortázar y Puig, más allá de verse como una continuidad pasan aquí a oponerse de manera radical.

En otro momento he hecho un seguimiento, paso a paso, de la producción de los dos escritores e incluso de sus formaciones e inscripción diferenciada en el campo intelectual argentino.⁶ En esta oportunidad sólo aludiré a ciertas declaraciones realizadas por ellos, transcriptas en entrevistas, y a algunos textos breves que han escrito sentando posición respecto a sus artes de narrar.

Junto a la producción de ficción o incluso en los textos de ficción, como es el clásico caso de los fragmentos incluidos en *Rayuela*, llamados “Morellianas”, Cortázar desarrolló un tipo de discurso, teórico-crítico, sobre la práctica de la literatura, el lugar del escritor en esa práctica y, en

6 Temas que he abordado en forma separada para cada uno de los escritores. Véanse, por ejemplo, mis “Constitución del lector en la producción cortazariana” (*Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, Madrid, N° 20, 1995, 391-394), o “Cuando todavía podía confiarse en las palabras: presupuestos teóricos, literatura y praxis social en Julio Cortázar” (*Cuadernos del CILHA*, N° 11. Especial *Actas I Simposio Internacional El Ensayo*, 2009. CD), entre otros trabajos referidos a Cortázar. O, “Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig” (*Ce.le.his*, N° 13, MDP, diciembre de 2001, 125-142) o “Sobrescrituras: *La cara del villano* como el “espejo” en *Las Meninas*”. Acerca de *La cara del villano* de Manuel Puig (*Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 634, abril, 2003, 31-40) para el caso Puig, también entre otros.

consecuencia, del lector. Cabe ser dicho, sin embargo, que su posición al respecto fue variando a medida que una comprensión de lo “real”, ideológica y políticamente hablando, cambió a lo largo de su vida. Los textos metaliterarios, paralelos e insertos en su producción de ficción, registran ese cambio que pretende ser absorbido, y a la vez realimentado, por una praxis en la propia ficción en que se inscriben: ese discurso apunta a definir lo que se entiende por práctica literaria y postula un rol de escritor al interior de la ficción y, al mismo tiempo, en una apuesta extraliteraria, proyecta una imagen de escritor según un nuevo rol social. Asimismo, pone especial atención en marcar el juego a establecerse con el sujeto lector y las posibles derivaciones en la previsión de las diversas lecturas.

Es muy interesante seguir esa curva en Cortázar según las sucesivas maneras de encarar la cuestión: cada vez –cada texto- se revela una comprensión distinta y, en cada vez –cada texto-, se abren nuevas perspectivas en las que se presentan contradicciones estético-ideológicas que comprenden el movimiento modernidad/posmodernidad y la contraposición de teoría y práctica. Si la preocupación cortazariana por el cambio ideológico, en relación a una práctica de escritura, se implica en su literatura, en la producción de tipo teórica o metaliteraria se presenta como materia argumental y nudo de reflexiones. Su realización parece sintomática: un primer movimiento releva el debate teórico que la escritura hace sobre sí, caracterizado por marchas y contramarchas y, un segundo movimiento, planteado como resolución, muestra el intento paradójico de definición que, obviamente, vuelve a abrir el debate junto a una puesta en escena que vacila constantemente.

Aquí, el juego de lo implícito y lo explícito merece una aclaración. En los textos de Cortázar, esta dicotomía, propia de un enfoque fenomenológico, aparece ligada a las viejas cuestiones de fondo y forma. Es ocioso aclarar que no comparto esta división puesto que, como es sabido, es arbitraria y artificial, pero es oportuno marcar que los textos de Cortázar parecen reponer esta cesura de manera encubierta. Así como se plantea el juego de lo implícito y lo explícito con respecto a las figuras de autor, lector, y práctica de escritura, también se produce entre lo que da en llamarse fondo y forma. Esto se relaciona con la propia concepción cortazariana, implícita -para plegarnos a su juego-, que el autor tiene de lo literario. Y, por esta misma razón, apunto ahora al nivel de lo explícito para remontar, en un segundo momento, la dialéctica del juego de los implícitos.

Como desarrollé en otra parte, entre la publicación de *La vuelta al día en ochenta mundos* de 1967, *Ultimo Round* de 1969, una carta de 1967 enviada a Roberto Fernández Retamar -director de la ya mítica

Casa de las Américas en Cuba-, y una entrevista, concedida a Rita Guibert para *Life*, del '69, se juega el ideario estético-ideológico de Cortázar, reforzado en la polémica que sostiene con el colombiano Oscar Collazos entre 1969 y 1970, a través de la revista uruguaya *Marcha*.⁷ Aquí se consolida el núcleo teórico de formación de conceptos, contradictorios tal como quedó dicho, acerca de la escritura y sus relaciones con lo social y el lugar que deben ocupar los diferentes sujetos en esta relación. Contradicciones que pueden seguirse, incluso, en los últimos artículos publicados por Cortázar, recopilados en *Argentina: Años de alambradas culturales*⁸, donde la problemática planteada sobre lo social pareciera colocarse por encima de cualquier consideración estética, y hasta podría pensarse que no hay lugar para fractura alguna, aunque también en este caso, claramente expositivo, la práctica de escritura no resulta en total acuerdo con su teorización.

Sucede entonces que el caso Cortázar plantea, en lo que se refiere a su relación con lo social, desde la producción ensayística, un rol de escritor en términos surrealistas junto a una posición fuerte -el "lugar-teniente social" en términos de Th. Adorno. Al mismo tiempo propone una socialización del trabajo de y con la escritura respecto al lector. En la práctica, en cambio, podemos ver un escritor totalmente alejado de los mecanismos de la escritura automática, al apuntalar bajo sistema casi matemático, valga la paradoja, la antirrepresentación. En cuanto al lector,

7 *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI, 1967. Es importante tener en cuenta, también, la edición de bolsillo en dos tomos -México: Siglo XXI, 1970-, por las variaciones que presenta. *Ultimo Round*, México: Siglo XXI, 1969. También existe edición en un volumen de bolsillo -México: Siglo XXI, 1974. La carta a Fernández Retamar se publicó en la Revista *Casa de las Américas*, N° 45, dic. de 1967, 5-12; fue reproducida en *Primera Plana*, N° 280-281, año VI; también en *Ultimo Round*, 1ª ed., 199 y ss. de la "Planta baja" con el título de "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano". Nuevamente recopilada en el Número Homenaje a Julio Cortázar de *Casa de las Américas*, N° 145-146, jul-oct, 1984. La entrevista de Rita Guibert puede leerse en *Rev. Life*, vol. 33, N° 7 (7-4-69). El artículo de Oscar Collazos, "La encrucijada del lenguaje", salió en *Rev. Marcha*, año XXXI, N° 1460 y 1461 del 30 de agosto y 5 de septiembre de 1969. La respuesta de Cortázar, "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar", salió en los N° 1477 y 1478 del 9 y 16 de enero de 1970. La "Contrarrepuesta para armar" de Oscar Collazos en los N° 1485 y 1486 del 13 y 20 de marzo de 1970. La recopilación completa de esta polémica, en *Julio Cortázar. Al término del polvo y el sudor*, Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1987, 77 y ss. Las citas corresponden a esta edición. Mis artículos, "La vuelta al día en ochenta mundos o el juego de las justificaciones", en *Cortázar, 1994. Homenaje a Julio Cortázar*, Bs. As.: Academia del Sur, 1997, 39-48; "Ultimo Round de Julio Cortázar o barajar y dar de nuevo", *Ce.Le.His.* Mar del Plata, N° 6, 1996, 233-242; y "Construcción de un imaginario transgresor: Julio Cortázar en los '50", *Hispanamérica*, XXXXIII N° 97, Maryland, abril de 2004, 79-92.

8 *Argentina: años de alambradas culturales*, Bs.As.: Muchnik, 1985, 2ª ed. [1er. ed. 1984]). Nótese que los artículos recopilados en este texto corresponden, cronológicamente hablando, al período del gobierno de facto en Argentina, autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional".

es el escritor en definitiva el que decide cuándo y de qué manera podrá participar: aunque diga otra cosa, sólo le permite plegarse al meticuloso y arborescente entramado tendido de acuerdo a un frío cálculo estratégico. Es decir, en tanto el discurso teórico va por un lado, la práctica de escritura va en contra. ¿Característica de las vanguardias, de los escritores del *boom* latinoamericano, de los sesentas, sólo de Cortázar? Más allá de lo que cada uno quiera pensar es claro que la presencia del discurso teórico sobre la propia escritura, al haber desalojado, o pretender que así haya sido, todo “valor burgués” en la consideración de la literatura, revela más bien la vuelta a un halo de misterio romántico que la acerca al fetiche. Si se tiene en cuenta a los sujetos como productores, pesa sobre la “creación literaria” un valor autónomo, al margen de aquellos. La literatura poseería en este esquema un plus que hace que escritura y lectura se encuentren desvinculadas de historias personales, aunque reiteradas veces el mismo Cortázar haya dicho combatir esta autonomía. Incluso hacia el final, aunque se esgrima el discurso de la “responsabilidad ética” que va más allá de la literatura –los artículos de *Argentina...*–, continúa vigente la línea de la escritura autosuficiente. En definitiva, el carácter sobrevalorado del hecho estético, en apariencia contrarrestado –tal se dice– por el peso de la historia y el cambio de valor propuesto en las nuevas relaciones que establece, sigue presente en toda la producción de Cortázar contraviniendo sus propias teorizaciones bien fundamentadas.

En esta línea de análisis, la contraposición con los textos de Puig es evidente. No hay en su producción textos de corte ensayístico que teorizan la cuestión del escritor y sus relaciones con el lector. No hay declaraciones heroicas ni deónicas. No hay manifiestos. Si queremos rastrear, y armar, para el caso Puig, alguna teoría de la literatura y los agentes involucrados en ella, deberemos reconstruir, hacer montaje, con lo dicho en ciertas entrevistas, observar las actitudes, los gestos, las miradas y los discursos de algunos de sus personajes y releer sus puestas en escena de crítica menor, –realizadas para una revista de divulgación masiva en Argentina como *Siete Días Ilustrados*– o de crítica cultural –sin pretender hacer crítica cultural, para la española *Bazaar*.⁹ El gesto ya merece una reconsideración de la posición: ¿qué significa que un escritor en la década del '70 (con todo lo que ello implica en el imaginario del campo intelectual argentino), consciente de ese imaginario, se corra, se desmarque,

9 Catelli, Nora (1982). “Entrevista con Manuel Puig. Una narrativa de lo meliflúo”, *Quimera* N° 18, de abril. 22-25. Corbatta, Jorgelina (1983). “Encuentros con Manuel Puig”. *Iberoamericana*, N° 123-24. 591-620. Sosnowski, Saúl (1973). “Entrevista. Manuel Puig”, *Hispanamérica* N° 3. 69-80. Torres Fierro, Danubio (1975). “Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería”. *Eco* N° 173, marzo. 507-515. Y de Manuel Puig (1993). *Estertores de una década*, Nueva York '78 seguido de *Bye-Bye, Babilonia*. Bs. As.: Seix Barral.

sin protocolos ni discursos ampulosos de ese campo?¹⁰ Graciela Speranza en su *Manuel Puig. Después del fin de la literatura* (2000) explica un camino diverso recorrido por el escritor al que era tradicional para los intelectuales argentinos: ya no es París -ni el modelo del “lugarteniente” adorniano ni el de la autoritaria vanguardia elitista- el que moldea a los escritores apenas un poco más jóvenes que Cortázar sino, en varios sentidos, su contrapartida, New York. Y con New York, ya no el surrealismo sino el *pop art* y algo que empezará a llamarse posmodernidad, distinguido por rasgos que hoy podemos identificar y hasta clasificar.

Para pensar la cuestión de lo posmoderno propongo hacerlo a partir de los términos en que lo expone Jameson en 1984, es decir, como una hipótesis de ruptura relacionada con la decadencia del movimiento modernista y hasta su repudio estético e ideológico a partir de quebrar una relación positivizada de estética y política.¹¹ Esta ruptura es de tal calibre que ni siquiera merece manifiestos ni declaraciones públicas y el rechazo se realiza desde dentro de los textos, en una exposición casi impúdica: los procedimientos son el realismo fotográfico, la síntesis de estilos clásicos y populares, las películas comerciales, el minimalismo, el triunfo y la consolidación del populismo estético como pauta cultural, el borramiento de fronteras entre la alta cultura y la llamada comercial o de masas y la emergencia de nuevas producciones sincronizadas con las formas de esa nueva industria cultural. Lo que “fascina a los posmodernos”, dice Jameson, es el paisaje *kitsch* de las series televisivas, la cultura de la publicidad y los moteles, las películas de Hollywood clase B, la “paraliteratura” gótica y romántica en clave de folleto turístico, la biografía popular o la novela negra. Si pensamos en Puig, podríamos agregar en esta línea de clasificación empotrada en lo que dio en llamarse “lo menor”, el tango, el bolero, la telenovela, el cine de las divas y las estrellas, el “chusmerío” y, además, ciertos ecos de la política argentina como fondo melodramático, entre otras posibilidades.

Jameson define la posmodernidad no como estilo sino como pauta cultural dominante que permite la presencia y coexistencia de rasgos muy diferentes y subordinados entre sí. Características que, por otra

10 Podemos pensar, por el contrario, en las explicaciones, a los “compañeros de ruta”, que debe dar Cortázar cuando decide aceptar la entrevista para la revista *Life*.

11 Especialmente en “De cómo el *pastiche* eclipsó a la parodia” y “El *collage* y la diferencia radical” de *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991: 41-45 y 72-75 respectivamente). Incluso habría que recordar lo que plantea Genette sobre el *pastiche* en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*: “Y es que, al contrario que la parodia, cuya función es *desviar* la letra de un texto, y que, para compensar, se obliga a respetarlo lo máximo posible, el *pastiche*, cuya función es *imitar* la letra, pone todo su empeño en deberle literalmente lo menos posible. La cita directa o el préstamo, no tiene sitio en el *pastiche*”. (1989: 96).

parte, podían detectarse en el primer Modernismo o, incluso, ya en el Romanticismo, pero que aquí importan por el lugar privilegiado en el que aparecen, como resultado de su institucionalización académica e incorporado a la cultura oficial mediante la producción estética integrada a la producción de mercancías en general. Si se habla de una falta de profundidad es porque hay un nuevo tipo de superficialidad donde el mundo objetivo se convierte en un conjunto de simulacros en el que el *pastiche* se plantea especialmente como una forma retórica. Se trataría de una cultura inscrita en una lógica espacial más que temporal: lo que se propone, tanto sea desde el punto de vista estético como social, sólo aspira a ofrecer colección de fragmentos, collages, parodias vacías, sin pretensión alguna declarada.¹²

En esta línea, los textos de Puig ocurren como una colección de discursos armada a partir de los llamados géneros menores: rumores, imágenes, historias, por el placer de “la posesión y la muestra” (James Clifford 1994: 148).¹³ Es decir, el rol de escritor, en todo caso, propuesto desde la práctica de escritura es el del coleccionista predispuesto a la exhibición. Cuando Puig propone al lector la correlación de escritura y uso de la lengua menor, lo hace en el sentido de la fascinación que primero producen en él ciertos discursos, ciertas anécdotas, ciertas formas de vida, ciertos personajes y, entonces, los ofrece en una muestra, una exhibición de su colección. El para qué, en términos literalmente políticos o éticos, no es una cuestión que ocupe un lugar importante en su producción. Lo suyo va del uso del montaje, que ya en él es cinematográfico, en *La traición de Rita Hayworth*, hacia la colección que hace *pastiche* o collage, o parodia vacía, sarcástica y la vez terrible, en *Sangre de amor correspondido* y *Cae la noche tropical*.

Puig parece no pretender la realización de ningún cambio en el lector: busca más bien el efecto, como lo buscaba la vanguardia, no en el sentido del *shock* sino en el del *show* posmoderno. Y, en cuanto a lo menor, resulta, desde este punto de vista, una definición obsoleta de aquello que circula mayoritariamente, valga la paradoja.¹⁴

12 Para Jameson el término posmodernidad es esencial para designar una actitud del arte completamente nueva: la del pleno acceso al mundo de la producción de bienes de consumo, es decir, de la producción de mercancías; y esa sería la forma cultural del capitalismo tardío del mismo modo que el realismo habría sido la forma artística privilegiada del primer estadio del desarrollo industrial capitalista y, por otra parte, del arte moderno en el momento de esplendor económico del imperialismo y del capitalismo monopolista.

13 Véase mi “Manuel Puig, el coleccionista”. *La pecera* N° 6, Mar del Plata, diciembre de 2003, 100-105.

14 Dice Puig en una entrevista que le realizara Saúl Sosnowski: “a partir de *Boquitas pintadas* tengo muy en cuenta los límites de la atención del lector, nunca le exijo demasiado. En la primera novela sí hay unos tramos un poco densos, pero ahora me interesa mucho cierta

En Puig hay una noción sumamente importante entre los efectos producidos por la literatura o el arte en general que la teoría y la crítica literaria no suelen tomar en cuenta y mucho menos reflexionar sobre ella: se trata de la noción de “entretenimiento” que el escritor prefiere llamar “amenidad”. La escritura de Puig, en esta línea, tiene como objetivo primario “entre-tener”, es decir tener al lector tomado, “entre” sus líneas: de allí la cuestión de la seducción, la fascinación, el encantamiento al que apuntan sus textos amén de ser motivo recurrente de las peripecias sufridas por los personajes de sus tramas. Se trata, entonces, de una escritura que recupera, sorteando la vanguardia, el lugar del entretenimiento, entendido como punto de anclaje, en definitiva, para definir una forma de literatura. Dice en 1975 “me propongo contar las cosas de la manera más atractiva posible. Eso se explica, quizás, porque provengo del cine, del mundo del espectáculo en general, y quiero hacer de cada libro un show, entretener”. (Torres Fierro 1975: 513-514). Tengamos en cuenta que en una carta-artículo para la Revista *Siete Días Ilustrados*, titulada “Al bostezo Parisiense” -que cito a continuación por lo poco conocida- ya había dicho, entre 1969 y 1971:¹⁵

Teatro de vanguardia: ¡las veces que me has visto bostezar las perfidias de tu amor! Pienso en los esfuerzos que he hecho en los últimos años para llegar al final de ciertos espectáculos. Pienso en *Los días felices* (y otros menos felices todavía) de Beckett, en las piezas en un acto de Pinter, en tanto Ionesco (salvo *La cantante calva* y además genial), en *Diminuta Alicia* de Albee; ¿por qué esos homenajes a la monotonía? ¿No pueden esos autores comunicar su trascendente mensaje sin cantarnos al mismo tiempo el *arrorró?* [...] ¿Muere el teatro de vanguardia? No, no me tomen por un periodista de *El Telégrafo Mercantil* (1801). Estoy totalmente a favor de los experimentos, pero creo que si se ordena la demolición de un edificio es para construir otro en su lugar, no para dar saltos histeroides sobre las ruinas. (1993: 139-143)

Por lo tanto, si el rol de escritor se prefigura contra la vanguardia y su objetivo es la colección, el lector estará en el lugar del que va a disfrutar la colección. Su espacio específico es el del consumidor con todas las letras. Este espacio se encuentra positivizado dada la novedosa, por lo menos a nivel de conciencia de los productores, superposición de cultura y mercado. De alguna manera, la escritura de Puig puso la literatura fuera del viejo Arte (con mayúscula y teóricamente decapitado por la

agilidad, hacer un poco *show* de la literatura -claro, siempre con algo atrás-, alguna tarea de investigación para mí, pero el resultado debe tener la amenidad de un show.” (Sosnowski, 1973: 77).

15 Al respecto resulta muy interesante observar también lo que Puig opina de César Zavattini y sus preceptos cinematográficos en “Cesarismo” y “Los dogmas del zar”, 1993: 150-157.

vanguardia), en un lugar desjerarquizado, donde –insisto– funciona básicamente como entretenimiento.

Ahora bien, la mala prensa que tal concepción de la literatura tenía en los años en que Puig estaba escribiendo, y concediendo entrevistas, indica hasta qué punto era consciente del gesto revulsivo, y en verdad nuevo, que estaba llevando adelante frente a la pseudo novedad estandarizada de la vanguardia. De allí sus reiteradas declaraciones que hacen hincapié en una base de formación cinematográfica, defenestrando y burlando cualquier relación con la literaria. Si el marco de contención elitista de la vanguardia era la formación literaria, la escritura de Puig privilegia, desde las entrevistas y las técnicas, los temas, los personajes, los espacios, una y otra vez, el cine comercial de las décadas del 40 y el 50, más allá o más acá de cuál haya sido en verdad su formación literaria. En la construcción del autor-personaje Puig, decir que casi no ha leído literatura implica abofetear a cierta intelectualidad que le parece decadente, canonizada y, por ende, retrógrada. Y en este carril, el proceso de escritura se va a ordenar en sentido contrario a lo que habría propuesto el caso de vanguardia, es decir, acabadamente como trabajo –escritura, reescritura, tachadura, corrección e incluso traducción y retraducción a otras lenguas y a otros géneros– a fin de que el producto consiga el efecto propuesto como objetivo, “la amenidad”. Escribir es en Puig un trabajo en el que se deja de lado el placer burgués enaltecido, paradójicamente, por la vanguardia que se dice antiburguesa.

A partir del malentendido derivado de la polémica vanguardia/posmodernidad, en términos de compromiso/banalización, deberé decir que la escritura llamada posmoderna, en el caso de Puig por ejemplo, resulta atendida a lo social más que ciertos discursos de vanguardia con pretensiones enaltecedoras del producto literario. Si el caso Cortázar se caracteriza por enmascarar, por una necesidad de política intelectual, el carácter fetiche de la literatura, el caso Puig lo pone a circular sin prejuicios entre las mercancías. Posiblemente, sea éste el último paso que ha dado la literatura argentina, en sentido subversivo a partir de Puig, al tiempo que produjo, en verdad, el desbarranque de la vieja concepción de mundo, y literatura y artes en él, y que todavía habría sobrevivido más allá incluso de cuánto haya sido denostada por las primeras y últimas vanguardias.

Referencias bibliográficas

Anderson 2000: P. Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona: Anagrama.

- Catelli 1982: N. Catelli, Entrevista con Manuel Puig. Una narrativa de lo meli-fluo, *Quimera* N° 18, de abril. 22-25.
- Clifford 1994: J. Clifford, Sobre el coleccionismo de arte y cultura, *Criterios* N° 31, enero-junio. 131-150.
- Corbatta 1983: J. Corbatta, Encuentros con Manuel Puig, *Iberoamericana*, N° 123-24. 591-620.
- Cortázar 1961: J. Cortázar, *Los premios*, Buenos Aires: Sudamericana.
- 1963: -----, *Rayuela*, Buenos Aires: Sudamericana.
- 1967: -----, J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI.
- 1967: -----, Carta a Fernández Retamar, *Casa de las Américas*, N° 45, dic. 5-12.
- 1968: -----, *62. Modelo para armar*, Buenos Aires: Sudamericana.
- 1969: -----, Entrevista de Rita Guibert a Julio Cortázar, *Life*, vol. 33, N° 7. 7-4.
- 1969: -----, *Ultimo Round*. México: Siglo XXI.
- 1973: -----, *Libro de Manuel*, Buenos Aires: Sudamericana.
- 1987: -----, *Julio Cortázar. Al término del polvo y el sudor*, Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- 1984: -----, *Argentina: años de albradas culturales*. Bs. As.: Muchnik.
- Jameson 1995: F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós. 1ª reimpresión (1ª edición 1991).
- 1999: -----, El giro cultural. Bs. As.: Manantial.
- Genette 1989: G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Puig 1968: M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*. Bs. As.: Jorge Alvarez.
- 1969: -----, *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- 1973: -----, *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Seix Barral.
- 1976: -----, *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- 1979: -----, *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral.
- 1981: -----, *Maldición a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral.
- 1982: -----, *Sangre de amor correspondido*. Barcelona: Seix Barral.
- 1988: -----, *Cae la noche tropical*. Barcelona: Seix Barral.
- 1993: -----, *Estertores de una década, Nueva York '78* seguido de *Bye-Bye, Babilonia*. Bs. As.: Seix Barral.
- Speranza 2000: G. Speranza, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Bs.As.: Norma.
- Sosnowski 1973: S. Sosnowski, Entrevista. Manuel Puig, *Hispanamérica* N° 3. 69-80.
- Torres Fierro 1975: D. Torres Fierro, Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería, *Eco* N° 173, marzo. 507-515.

Williams 1980: R. Willimas, *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península.
1997: *La política del Modernismo*. Bs.As.: Manantial.

Adriana A. Bocchino

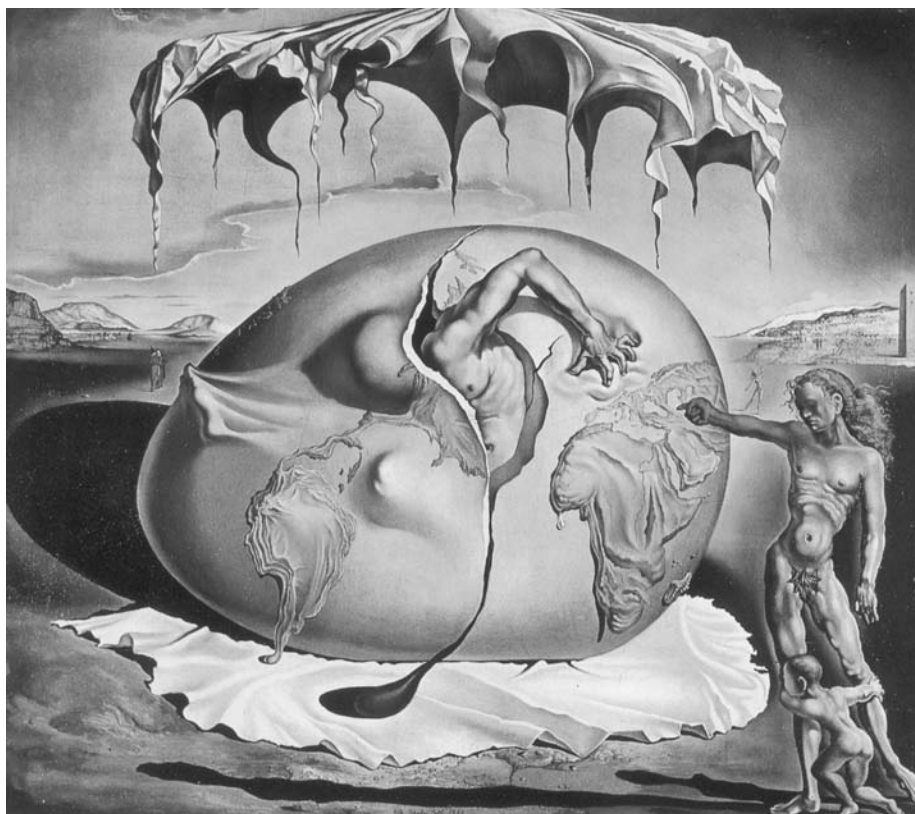
**JULIO CORTÁZAR AND MANUEL PUIG:
A KIND OF HINGE BETWEEN THE AVANT-GARDE AND
POSTMODERNISM IN ARGENTINE LITERTURE**

Summary

In order to define and to articulate two aesthetics which would shape a kind of hinge between the avant-garde and postmodernism in Argentine Literature, this paper works around Julio Cortázar and Manuel Puig corpuses of textual productions. The issues of author's image, the reader strategic design and then a process of inscribed writings are singled out, from a cultural view, in the social framework of the '60s and '70s in Argentina. It is a question of two paradigmatic productions that assembling different approaches of author, reader and writing configurations make it possible to observe the transformations range and different assessments that can be done from textual analysis, crossing the intellectual field in order to compose a comprehensive social model. According to this line, the paper -with a different theoretically approach- proposes to explore the relationship Literature/Society placing the juncture on developed roles of the subjects involved in the phenomenon and in the mode and means of their literary production and circulation.

Key words: Argentine Literature, avant-garde, postmodernism, Cortázar, Puig, author, reader, writing process

*Примљен јануара 2011.
Прихваћен за штампу фебруара 2011.*



Салвадор Дали, *Детте геополишике посматра рођење новоџ човека*, 1943.

Владимир Перић, Светлана Рајичић-Перић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац (Србија)

ОНТОЛОШКИ СТАТУС СЛИКЕ У САБАТОВОМ РОМАНУ *ТУНЕЛ*: НА ТАСОВИМА АНДРОГИНОГ ДИСКУРСА

Губљење границе између фикције и стварности као слике света у Сабатовом *Тунелу* као и замена места центра и маргине у социолошкој и уметничкој равни егзистирања негативног јунака, основни су проблеми „мушког“ дискурса у раду. „Женски“ дискурс нуди проблематизовање естетичких и етичких датости просветитељско-хуманистичких идеја уметности као мимесиса, слике као рамом омеђеног делића фиктивног света у простору стварности, проблема сексуалности и завођења као израза маскулинистичке доминације, идентитета као датости, као и хорора логике која је, смртоносна. Кључ за разумевање „андрогиног“ дискурса лежи у рецепијентској способности да са маргина текста гравитира ка његовом центру, то јест месту текстуалног додира андричног и гиничког.

Кључне речи: слика света, род, маргина, андрогин, рам/прозор

Тошалоно порицање Другог је његово убиство
Емануел Левинас

Андродискурс

Љуске језгара / Центри маргине

Појам љуске односи се на периферију сферичног ентитета. Сваки такав ентитет има свој центар. Љуска се метафорично односи на маргину. Љуска је нешто што је одбачено, мање вредно, маргинално. Друштвена љуска реферише ка маргиналним социјалним групама: лоповима, егзилантима, дисидентима, сексуалним мањинама и другим рубним групацијама. Социјална маргина у стварности је објективна. У књижевним делима је субјективна јер је писац у улози Креатора. Уколико је писац створио негативног јунака љуска постаје језгро а центар маргина.

Свет романа Ернеста Сабата *Тунел* сматраћемо, лотмановски речено, семиотичком сфером, односно семиосфером. „Унутрашњи простор семиосфере састављен је од структура у конфликту“ (Лотман 2004: 194). Структуре у роману су: слика света сликара-убице Хуана Пабла Кастела, слика света жртве, Марије (Ирибарне) Аљенде, (квази)елитистички сликарски свет кога напајају пролећни салон и сличне изложбе, свет богатих чији је репрезент породица Аљенде, свет маргиналаца састављен од морнара и проститутки и други слични светови-структуре. Фокусираћемо се на (квази)елитистички сликарски свет у коме је парадоксално, центриран Хуан Пабло Кастел.

Семиотичка пракса сликарског *mainstream*-а подразумева протокол о изградњи култа лика и дела сликара. Он се креће у затвореним круговима у коме је поштован од колега и чија правила поштује да би се затвореност сликарске елите одржала. Недодирљива сликарска величина нема потребу за комуникацијом са реципијентима који су у том систему инфериорно позиционирани. У ствари, избегавање људског контакта са реципијентом пропорционалан је повећавању мита о величини сликара.

У роману Кастел крши оба принципа одржања слике о сликару: и онај еснафски, (квази)елитистички и онај о креаторској недодирљивости. Први је експлицитно изречен самим Кастелом: „Али коначно, то је већ учињено, мада ћу морати још много штошта да кажем о изложбама: оговарање колега, слепило публике, глупост оних којима је дужност да припремају салон и праве распоред слика. Срећом (или на несрећу), то ме више не интересује; иначе бих можда написао предугачак есеј под насловом *О начину на који сликар треба да се брани од пријатеља сликарства*“ (Сабато 2004: 18). Понашање у складу са Кастеловим ставовима децентрализовало га је и изопштило из сликарског круга.

Кршење другог принципа увод је у криминални акт. Реципијенткиња је убијена. Убиство се јавља као последица неостварљиве опсесивно / посесивне љубави. Љубав настаје као последица идентичних виђења Кастелове слике: и њега самог и убијене Марије. Духовна веза се тако јавља као иницијална комуникациона каписла, генератор семиотичке динамике односно фаталних конфликта са каснијом жртвом. Кастелова деконструкција бинарних опозиција (квази)елитистичко / неелитистичко у свету сликарства и креатор / реципијент у свету „обичних“ људи представља трагичну кривицу негативног јунака.

Објектџ љубави / Субјектџ смртџи

Кастел је, како смо рекли, носилац трагичне кривице, он је жртва патријархалног система, кога не воли али коме се несвесно потчињава, он воли жену која воли његове слике али му се не предаје на патријархални начин и коју стога убија. Патријархални систем је опресиван према мушкарцу када је реч о стереотипу мушкости „нарочито мита („праве мушкости“) одомаћених у култури и који деструктивно делују у процесима стварања мушког полног идентитета“ (Бужињска, Марковски 2009: 495).

Ван свог сликарства, Хуан Пабло Кастел родно функционише у улози коју Лу Андреас Саломе у свом есеју „Човек као жена“ описује као ону која каталогски детерминише мушкарца као развијеног, издиференцираног, нехармоничног, тацителског. Мушкарац је стваралац, он је једноставан, тренутан, сиров, ружан, телесан, афектирајући, неемпатичан, рационалан, трансцедентан, покретљив, реалан, узак, затворен, борбен, непослушан, неподређен али и несамодовољан (Саломе 1986: 7-31).

Парадокс мушкарчеве несамосталности води ка освајању женског, Другог. Кастелово понашање је реализовани негатив Левинасових ставова: „Сусрет с Другим је сместа моја одговорност (љубав) за њега (...) У Лицу Другог увек постоји смрт другог и, на неки начин, подстицај на убиство, искушење да се иде до краја, да се други у потпуности пренебрегне, и, у исто време, а то је оно парадоксално – Лице је такође заповест „Не убиј“ (Левинас 1998: 140).

На супротној страни налази се де Садов парадокс где је крајњи акт (опсесивне) љубави екстремно насиље према љубљеном – убиство: блудношћу „То је, нажалост, ван сваке сумње“, примећује Сад, „и нема ниједног блудника који је мало дубље загазио у порок да не зна колико убиство господари чулима“ (Батај 2009: 13).

Интерпретација Кастеловог убиства гледана из сукобљавања претходне четири визуре – визуре маскулинистичких истраживања, умерено феминистичке, егзистенцијално феноменолошке и садистичке, доводе нас до следећих проблема: каква је социјална детерминација рода Хуана Пабла Кастела а каква је естетска и да ли је могуће помирити обе у једној личности? Интерпретативни кључ за овај проблемски комплекс налази се у Кастеловој слици.

Светџ слике / Слика светџа

Свет слике дат је описом исте: „У пролећном салону 1946. године изложио сам слику названу Материнство. По стилу је била као

многе раније; како кажу критичари у свом неподношљивом жаргону, била је солидна, добре архитектуре. Коначно, имала је атрибуте које су ови шарлатани увек налазили. Али горе, на левој страни, кроз један прозорчић, видела се једна сцена малена и далека: усамљена плажа и жена која гледа море. Била је то жена која је гледала као да нешто ишчекује, можда неки нејасни далеки зов. Сцена је, по мом мишљењу, сугерисала жељену и потпуну усамљеност“ (Сабато 2004: 11).

Слика света сликара гледана кроз свет слике у самом зачетку указује на његову подељеност, на асиметричну двојност. У центру слике, у првом плану, налазила се велика жена која је гледала дете како се игра. На маргини, кроз прозор, дата је усамљена жена. Жена из првог плана реализује свој идентитет кроз назив слике - „Материнство“. Идентитет жене са маргине је прећутан. Она је и рецептивно и самим тим и номинално скрајнута. Шта је укодирано у једној а шта у другој?

Велика жена, мајка, затворена са дететом које се игра представља манифестацију патријархалности. Њена истуреност у први план указује да је за жену пожељно да буде оваква. Кастел игра улогу која му је намењена у патријархалном друштву: он подржава његове вредности. Слика је изложена на пролећном салону чији су организатори највероватније мушкарци. Слика је, са својим централним садржајем, у ствари, идеолошки план. Кастелова слободомност буни се против наметнутих, ограничених, медиокритетских вредности и проналази вентил на маргини слике.

Жена у рубном оквиру представља еманацију Кастелове иманентности која је морала да се крије, јер је превише била женствена. То скривање је било врло успешно јер: „нико није обратио пажњу на ову сцену: прелазили су погледи преко ње као преко нечег споредног, можда декоративног; сем једне једине особе, изгледа да нико није разумео да је ова сцена представљала нешто суштинско.“ (Сабато 2004: 11). Кастелов презир према естаблишменту који затвара, ограничава, укалупљује каналисан је родно у идентитет усамљене жене која је на отвореном, неограниченом простору.

Сви изречени искази воде до закључка да је Кастел, односно женски део његове личности био заробљен у слици. Њега је могао ослободити једино рецепијент који ће поседовати исти склоп особина као и жена са слике. Тај спољни ентитет – рецепијент биће место пројекције Кастелове чежње, меланхолије, усамљености и разливене осећајности. Слика, односно њен рубни део, играла је улогу мамца женског дела андрогина за којим је чезнуо Кастел.

Трећи род или лунино дејџе

Комедиограф Аристофан у четвртој беседи Платонове *Гозбе* говори о мушко-женском (андрогином) роду, о идеалном, сферичном биђу страшне снаге и јачине које је ударило на богове те је стога кажњено расецањем на две половине: „Свака половина чезнула је за другом својом половином и састајала се с њом, па су се онда рукама грлиле и припијале се једна уз другу, пуне жудње да се срасту и тако умирале од глади...” (Платон 2002: 191b). Мушки род је првобитно потекао од сунца, женски од земље, а онај трећи од месеца.

Радњу романа *Тунел* можемо сагледати и као трагање два рода за оним другим и остварење у андрогином. Сликара Кастел тражи своју женску страну док је Марија у потрази за мушким делом свог идентитета. Она носи његово сунце (Кастел је увек види као светлост). Он носи њену земљу, хтонски мрак тунела. Размена и прожимање два пола се догађа у тренутку када Кастела поведе месец, у тренутку стварања.

- Кастел (андро): „Сада сам приметио да сам сцену прозора сликао као неки месечар“ (Сабата 2004: 36) и када је она посматрала слику:

- Марија (гино): „Понекад ми се чини да смо ову сцену увек заједно доживљавали. Када сам видела ону усамљену жену кроз твој прозор, осетила сам *да си ти као и ја* (курзивом обележили В.П. и С.Р.П.), и да и ти слепо тражиш некога“ (Сабата 2004: 94).

Идеални пол је стога остварен у уметничком делу, у слици. Кастел се показао немоћним да се отргне од оног патријархалног, сексистичког става о мушком и женском биђу, те је чином убиства трајно раздвојио оно што је уметност спојила, Марију је вратио земљи, за себе је задржао сунце, уништио је идеално андрогино биђе.

Аналогно томе андрогини дискурс књижевне критике остварен у овом тексту дао је виђење једног књижевног дела из угла оба рода. Овај текст треба сматрати метафором андрогина у метадискурсу.

Гинодискурс

Лове а уловљени (или џоеџика завођења)

Мушкарац из Сабатовог романа *Тунел* (који књижевна критика описује као егзистенцијалистичко дело) чији солилоквиј пратимо током текста, сликар који инсистира да се његов *идентџиџеџи* тачно зна, именом, патронимом и презименом Хуан Пабло Кастел, „жртва“ је три завођења у току романа. Заводи га уметност (слика),

заводи га женско, заводи га егзистенција. Тај процес завођења резултира „нарастањем једног лудила које има застрашујућу унутрашњу логику“ (Сабата 2004: 1). Марија се већ на првом кораку опире, она је једноставно Марија, њен идентитет није одређен преко мушког идентитета (мужевљевог презимена). Она је истовремено и једно (госпођица Ирибарне) и друго (госпођа г-дина слепца) и треће (љубавница). Сама упоришна тачка за Кастела – идентитет бива пољуљана у почетку везе што сликара збуњује, неко се дрзнуо да доводи у питање оно што је одвише људско – име.

Кастел је насликао „класичну“ слику добре архитектуре коју је назвао „Материнство“. Приказивала је велику жену у првом плану, жену која је гледала како се дете игра.“ Али горе, на левој страни, кроз један *прозорчић*, видела се једна сцена малена и *далека*: усамљена плажа и жена која гледа море“ (Сабата 2004: 11). За Кастела је ова сцена представљала „нешто суштинско“.

У једном трнутку почиње опасно бујање унутрашњег света слике како Кастел каже: „Мала сцена прозора је почела расти и освајати цело платно и сав мој рад“ (Сабата 2004: 12). У његовој визији права жена, Марија, удахнула је живот жени са слике, а заправо садржај је набујао, онда је пукао *рам* слике, али није дошло до изједначавања са реалношћу већ је та опасна материја као живо благо прогутала сликара и његову љубав.

Но, Кастел, несвестан да је заведен, испољава огољеног себе у односу са том истовремено замишљеном и правом женом, оличеном у Марији. Она је за њега идеална, оно што је чекао и тражио. Али његов свет је поларисани свет, свет судара супротности, опозиција које се искључују. Њен свет је свет *прожимања*. Тако Кастел себе види као јединку у власти логоса и рация, доминантног мушкарца који је сав у филозофији присуства, који се изражава свесним и логичим говором кроз реч и слику (у уметности), коме је циљ узимање и поседовање Другог и ауторско исказивање подсвесног и сублимирање реалности, аполонијски центрирани и усмерени идентитет. Она, Марија, је дионисијска раскалашност, распршеност која се даје, у власти ероса, тела, неодређеност у одсуству говора и логике, она је мноштво и стога неухватљива јер „женско је другде, увек је било другде: у томе је тајна његове моћи“ (Бодријар 1994: 10).

Кастел је мушкарац који се заљубио у жену, при чему су мушко и женско јасно одељени и у односу доминације / потчињености, и у односу субјекат (мушко) / објекат жеље (женско). Али он бива

заведен јер женско није више нешто што стоји у опозицији према мушком, него нешто што заводи мушко¹ (Бодријар 1994: 11).

Основна Кастелова заблуда је то што однос субјекта и објекта схвата као однос владања, моћи и потчињености, као однос активног и пасивног принципа. Улогу субјекта, надређеног у свим релацијама даје себи, субјекат је *ја*, сликар, аутор, мушкарац-љубавник, човек као тело које егзистира као дом за свест². Улогу објекта, пасивног члана, доделио је уметничком делу, слици, ликовном критици, жени-љубавници, ћутњи, животу као датости и егзистенцији. Оно што не може бити рационално објашњено за њега заправо не постоји. Он, Кастел, близак Батајевој мисли, а она, Марија, читаца Сартра. Он, логоцентричар, филозоф старог кова, она, занесени филозоф праксис. Кастел не схвата да се „свест о стварности не подудара с нашим пребивањем у свету и да наша свест и наше владање стварношћу помоћу свести не представљају цео наш однос с њом“ (Левинас 1998: 13). Постоји нешто и изван свести, и изван логике промишљања света, а то Кастел није могао да разуме. Како јунака романа води еротизам (како тела тако и срца) он га батајевски сагледава „као насиље над бићем партнера, насиље на граници смрти, на граници убиства“ (Батај 2009: 17) У патњи за другим бићем „страст нам неуморно понавља: кад би поседовао вољено биће, твоје самоћом притиснуто срце сјединило би се са срцем вољеног бића а ако је сједињење двоје љубавника резултат страсти, оно дозива у свест смрт, жељу за убиством или самоубиством“ (Батај 2009: 20) што је овде случај. Али, објашњава Батај, еротизам је такође потврђивање живота чак и у смрти, што би описало Марију као заводницу која остаје доследна себи и решена да заводи, да буде потпуно слободна. Она се опире постајању објектом јер би укидањем властите слободе (и права да буде са свим мушкарцима које изабере) то постала³. Кастел не разуме Маријиног Сартра, он

1 Тако Бодријар у *О завођењу* каже да „Постоји једна алтернатива сексу и власти за коју психоанализа није надлежна јер је њена аксиоматика сексуална. То је женско схваћено изван опозиције мушко/женско – оне опозиције која је мушка у суштини, сексуална у смислу циља и која не може да се поремети а да у правом смислу речи не престане да постоји. Та моћ женског је моћ завођења (Бодријар 1994: 11).

2 Сартр говори о релационој тачки која је потребна да би се уопште егзистирало; та тачка је наше тело, оно је ограничено, а „свест егзистира своје тело“, а не како је уобичајено гледиште да свест има тело (Сартр 1964: 83).

3 „У љубави постоји опасност да другог учинимо у завођењу објектом, а са друге стране, да сами себе, напуштајући властиту слободу, пружимо као безгранични објекат ... Но само онда када нас други изабере у слободи, тј. као слободан, и нама остављајући нашу слободу, има његова љубав смисла ... Но у хтењу туђе субјективности, слободе, ми сами престајемо бити слободни, постајемо субјект другог“ (Сартр 1964: 85). Ето шта Кастел није разумео.

не познаје битак-за-другога који се прво представља као тело а потом као слобода коју му дајем, не објективизирајући га, не уништавајући га, не чинећи га стварју. Само то се зове љубав. Његова мучнина, која потврђује његову егзистенцију, не настаје због осећања дубоке одговорности над изборима и делима које чини већ због немогућности да поседује друго биће и учини га објектом. Кастел не схвата тај процес који води до праве љубави, већ се опредељује за појуду а у њој он сам бива објективизиран.

Ипак, од ове ситуације Кастел није могао побећи и да је рационално објаснио, јер је, како Сартр говори, „фатална ситуација људске егзистенције да другога морамо узети или као субјекат или као објекат, или њега ништити и претварати у ствар или пустити да он нас ништи и претвара у ствар“ (Сартр 1964: 86).

Кастел је свој *cogito* упериио у правцу откривања другог као услова своје егзистенције што би егзистенцијалиста здрушно похвалио, но спрам своје мушке природе засноване на моћи није могао да поднесе другог као себи супротстављену слободу.

Тромилеј и лајшмоштив ирозорчић

Историја ове љубави почиње препознавањем, а роман можемо видети као причу о аутору, читаоцу и делу. Марија је идеални „читалац“, она која разуме „оно што је аутор желео да саопшти“. Проблем настаје оног тренутка када се „садржај“ одвоји од намере аутора, када сама уметничка творевина потисне аутора и настави да води неки нови живот по својим прохтевима и правилима. Ако је уметничко дело индивидуално онда је циљ дијалога са примаоцем да овај разуме ствараочеву „излучевину“ преобликовану у речи или боје. Онда је уметничко дело својеврсна исповест, писоар за секрецију процеса *мучнине*, средство, објекат. Али, у том случају је сама уметност потпуно обезвређена, појединачна и ефемерна. У том случају морамо видети аутора као есенцију која твори, размишља, дефинише, обликује садржај а дело као егзистенцију и прихватити доегзистенцијалистичку теорију о примусу есенције над егзистенцијом. Но, како и Хајдегера и Сартрова мисао кажу, прво постоји „људска збиља“ (Хајдегер) или „човек“ (Сартр) који прво егзистира у свету а потом себе дефинише јер „ништа није на интелегибилном небу и човек ће најпре бити оно што је пројектовао да буде“ (Сартр, 1964: 11). То значи да егзистенција претходи есенцији, уметничко дело – творцу.

Размишљајући о природи Ероса Андреас Лу Саломе сматра да су мушкарци уметници привлачни женама јер им стваралачка об-

дареност подоста узима од строго наглашене свести (коју сматра мушком) зато што „својом *духовном џирудноћом* стварају оно што је настало у *дубини* целокупног живота, сензитивнији су и пријемчиви на оно што њихово *џамно биће* покреће иза свих мисли и импулса воље“ (Саломе 1986: 17). Уметник и жена су блиски, полазе од исте тачке, од стваралачког до живог ... али корачају према различитим циљевима. У уметнику, каже Лу Саломе, наставља да живи онај тамни нагон као стваралачка снага у његовом делу, али уздигнута до облика и јасноће у нову ствар по себи. Иако дело још увек види као ствар, означава га као *живо* које настаје из мрака. Кастелова жива слика настала из његовог личног тунела расте и излази „напоље“. У жени пак „непрекидно живе примитивни уметнички подстицаји али вазда и све дубље увучени у самодоживљено, чија се покретачка снага очитује кроз њену топлину, не отварајући им сопствене путеве“ (Саломе 1986: 17). Марија тако црпи из Кастелове слике есенцију, живи је, постаје његова пројектована жељена жена. Али и она бива побеђена: она и уметник у уметности постају једно биће (тако је побеђена полна разлика која их је толико удаљавала). Прогутао их је живот уметничког дела, она бива враћена у тромплеј, у дубину слике, кроз прозорчић између две димензије унутрашње реалности уметничког дела. Одатле је потекла, рођена из мрака, тамо ју је нешто звало да се врати. По ко зна који пут, металептичном причом сазнајемо радикалан ларпурлатистички став да уметност креира стварност. Чувај се уметничког објекта јер он твори ново пошто убије или преобрази мрачну стварност која му је плодносна подлога за бујање.

Насилје ценџирирања и џоеџика џунела

Кастел, коме и Маријин муж-слепац, изричито каже да ништа *не разуме*, води борбу на погрешном пољу. Он се бори са Маријом, бори се да би је поседовао. „Поседовање вољеног бића не значи смрт, напротив, али смрт је укључена у тежњу за њим“ (Батај 2009: 19). Ако љубавник не може да поседује вољено биће, он понекад помишља на то да га убије; често би више волео да га убије него да га изгуби (Батај 2009: 19). Еротизам доводи биће у питање а Кастел не може да издржи да се пољуља оно његово – идентитет и пол. Зато прекорачује забрану везану за смрт преступом убиства, тиме је увлачи у свој центар, у мрак, у тунел, прождирући је јер је она светло, јер је споља, јер је комедија. Све је то она за њега. А он се понаша по „женској парадигми“ – усисава у себе, све време тежи да центрира жену. Марија, расута, даје се свима, прелазећи грани-

це брака, обичаја, морала, дома (свега што је поставио мушкарац), понаша се баш по „мушкој парадигми“, осваја, активна је, улази у свет Другог, распростире се. Кастел упорно хоће да постане њено искључиво *шежишће*, али тако ће нарушити унутрашњу равнотежу „док она не изгуби блажену сигурност а тиме и способност да себе даје“ (Лу Саломе 1986: 31).

Гастон Башлар говори да „из пећине видимо, а сами остајемо невидљиви, тако да, парадоксално, црна рупа постаје поглед на свет“ (Башлар 2006: 129). Сликарева пећина је тунел из ког гледа на светло споља које је истовремено и примамљиво и застрашујуће. Зато се, будући да нема храбрости да иступи ван, његов живот одвија на граници, у сталном мучењу и борби. У једном тренутку Кастел је помислио да се он и Марија крећу кроз два паралелна тунела која су се сусрела у жижној тачки – у сцени на платну коју је он „насликао као шифру намењену само њој“. Тада се налазио близу могућности да, попут Сизифа, пригрли апсурд и тако га савлада, али је попустио пред логиком и истином у које слепо верује. Зато је остао сигуран „да је у сваком случају, био само један тунел, мрачан и усамљен; мој тунел“ (Сабата 2004: 121). Тако у Кастеловом свету постоје строго поларисани: мрак у тунелу и светло које је споља. „Док сам ја увек ишао даље кроз свој пролаз она је напољу живела својим нормалним животом“ (Сабата 2004: 122). Тај светли спољашњи свет везан за Марију у који Кастел гледа из свог мрака је тада светла тачка на његовом излазу. Али та тачка није само центар мрака – што јој се више приближава она га окружује. На изласку из тунела, светлост се показује као опасна бесконачност која гута мрак. Зато се њихова љубав одвија као борба на граници мрака и светла, борба центрирања. Кастел усисава Марију опасно прелазећи границу, кршећи једну од основних људских забрана везану за смрт. Забрана сама по себи провоцира преступ, а овде је тај преступ „нужан“ да би се савладала бљештава светлост споља, да би се поседовала Марија, да би се обгрлио Други.

Аналогно Кастеловој реалности живота, и његово платно „Материнство“ је подељено на тамни свет унутра који представља детињство с фигуром жене мајке и светли свет споља који се види кроз прозор где га чека далека жељена жена. Та светлост с прозора га поново маме и он осећа да тај део слике опасно расте и осваја цео његов свет да би га на крају појео. Тако је на плану завођења тела насиље центрирања завршено смрћу љубавнице, а насиље центрирања које је спровео унутрашњи свет слике завршено смрћу *аушора*. Завођење слике одиграва се помоћу трика који изводи фе-

номен дубине слике – троплеја „зачаране симулације, лажније од лажног“ (Бодријар 1994: 67). Све се дешава помоћу игре *свејлостџи* која дијагонално осветљава предмете; тада „неки други свет искаче ка напред, ствари су те које вас гледају, не измичу пред вама, крећу вам у сусрет с тим светлом које долази однекуд *извана...*“ (Бодријар 1994: 70). Поново светлост влада стратегијом завођења, те као што је и Левинас (говорећи о Хајдегеру) приметио да је „однос субјекта према објекту подређен односу објекта према светлости – која, пак, није објект“ (Левинас 1998: 15). То Кастел не схвата будући да Марију и слику сматра објектима. Он треба да уважи Марију и њене изборе, али је он истовремено онемогућен да је прихвати- због изостанка говора јер другом је немогуће приступити без говорења с њим. Марија је сва у ћутњи. Ако Другог не разумем и не поседујем, онда га могу порећи, јер је Други једини бивствујући чије се порицање може навести као тотално – као убиство. А то је сушта супротност моћи, то је њен пораз. Кастел је на губитку, изгубио је своју уметност, своју љубав, свој идентитет јер однос владања и поседовања не може бити однос с Другим. Аутор не влада својим уметничким делом, мушкарац није субјекат који влада женом објектом, а „оно људско се једино показује у релацији која није моћ“ (Левинас 1998: 23).

Тако Кастелова искључивост у поларисаности полова, поседовања/слободе, отворености / затворености води у тријумф смрти. Тако и он сам као модерниста мора бити ућуткан. Он више не може да говори, јер нема с ким, мртви су и аутор и мушкарац. Холиста Кастел који свет види као целину и инсистира на његовој реконструкцији из фрагмената реалног живота верује у све идеје на којима се темељи стари поредак: у идеју јединства (света и уметности), идеју присуства (смисла, говора, целине), идеју идентитета, идеју смисла; субјекта као вршиоца радње и идеју поретка док Марија све ове идеје проблематизује као променљиве, културно и историјски условљене.

Литература

Сабата 2004: Е. Сабата, *Тунел*, Београд: Библиотека новости.

Лотман 2004: Ј. М. Лотман, *Семиосфера: у свејшу мишиљења: човек, џексџи, семиосфера, ишџорија*, Нови Сад: Светови.

Левинас 1998: Е. Левинас, *Међу нама: мислиџи-на-другоџ: огледи*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића.

Бодријар 1994: Ж. Бодријар, *О завођењу*, Подгорица: Октоих, „Григорије Божовић“.

Başlar 2006: G. Başlar, *Zemlja i sanjarije o počinku*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Salome 1986: L. A. Salome, *Šta je eros?*, Beograd: Prosveta.

Sartr 1964: J. P. Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“.

Platon 2002: Platon, *Dela*, Beograd: Dereta.

Bataj 2009: Ž. Bataj, *Erotizam*, Beograd: Službeni glasnik.

Bužinska, Markovski 2009: A. Bužinska, M. P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.

Vladimir Perić, Svetlana Rajičić-Perić

ONTOLOGICAL STATUS OF PICTURE IN SABATO'S NOVEL *THE TUNNEL*: ON PANS OF ANDROGYNOUS DISCOURSE

Summary

Erasing the boundaries between the sphere of fiction (picture) and reality as the picture of the world in Sabato's *The Tunnel*, as well as the changing places of centre and margin on sociological, artistic, sexual level of existing of a negative character, are the main problems of "male" discourse in the work. On the other hand, however, parallelly "female" discourse offers problematizing and rotation of aesthetic and ethical presence of enlightening and humanistic ideas of art as mimesis, picture as a particle of fictional world, limited by frame, in space of reality, the problem of sexuality and seduction as an expression of masculine domination, identity as being present, as well as the horror of logic, that is, as we can see in the novel, deadly. The key to understanding of "androgynous" discourse lies in recipient's ability to rotate his reading position, and, from the position of the text margin (beginning and end), alternately to gravitate towards its center, that is to say, towards the point of textual confluence of the andric and the gynecic.

Key words: image of the world, gender, margine, androgyne, frame/window

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.

Damas Ondoa Edzengte
Universidad de Yaundé I (Camerún)

HISTORIA Y NOVELA. SOBRE LA MEMORIA DE LA NOVELA HISPANOAMERICANA

Nos hemos propuesto aprehender el movimiento del imaginario sociocultural de los pueblos hispanoamericanos en su entroncamiento con lo que aparece como la dinámica reconstructiva de la utopía poscolonial, y esta ambición nos ha llevado hacia el cruce de la historia con la novela. Dentro de esta dinámica en que la historicidad de los términos de la problemática fundacional no sufre ninguna contestación, su adscripción al proceso definitorio la identidad cultural, y constructivo de la nación, provoca dudas. Hemos tomado apoyado en una perspectiva en que la existencia histórica de un género literario queda atestiguada en el discurso crítico, y en una dimensión crítica que encuadramos en la visión que tiene Tzvetan Todorov cuando vincula originalidad de la obra literaria con transformación de una combinación de elementos preexistentes. Los elementos preexistentes tocan a la visión de la literatura hispanoamericana como proceso constructivo crítico, y a la visión de una historia que acaba convirtiendo en su mejor objeto de estudio. De todo ello resulta: que es imposible desvincular a dicha novela de la preocupación cultural; que comprenderla supone ajustarse no sólo a las lecturas orgánicas preconizadas por Fernando Ainsa sino también a las culturistas que recomienda Ángel Rama; y que sólo empieza a tener personalidad propia reconocida cuando recupera la esencia revolucionaria de su ser original: ser una ficción. Por la misma ocasión recupera la esencia de la cultura como sistema simbólico. Es la memoria de las memorias.

Palabras clave: novela hispanoamericana, ficción narrativa, identidad cultural, historia, nación, utopía hispanoamericana, crítica, memoria histórica, canon literario, conciencia histórica

Reflexionar sobre la memoria de la narrativa hispanoamericana es examinar el fundamento de su canon literario. Pero no es nuestra intención examinar las relaciones inter literarias mediante las cuales se ha constituido ni hablar de cómo se ha modificado el contenido de la novela en general, o de la forma en que ha re-evaluado la manera de hacer crítica literaria. Sencillamente nos proponemos identificar su fundamento escritural; es decir, la fuente en la cual se alimenta su escritura y que le

proporciona una personalidad hoy de sobra reconocida: la historia. Es evidente que la personalidad de la novela hispanoamericana se construye por contraste, es decir en su correlación con la historia. Si la conciencia de la historia es correlativa de la conciencia de la marginalidad del área¹, su expresión se acompaña de una carga desiderativa que desemboca en la necesidad de construir utopías fundadas en la recuperación de la memoria histórica, con un marcado emparejamiento con el mito del origen.² Por lo que la cuestión es, precisamente, remarcar la función referencial de la historia, por un lado, y el papel funcional del mito, por otro lado, como memoria de una escritura novelada situada en plena línea fundacional de la identidad cultural hispanoamericana.

En efecto, el protagonismo de la historia se construye sobre la base de un antagonismo convocado por el descubrimiento y la posterior conquista; de los cuales resultan el centralismo europeo y la condición periférica hispanoamericana. La a-historicidad como condición inducida por el ordenamiento del nuevo orden funciona a un tiempo como estigma y como aliciente que conlleva el deber de inscribirse en la historia occidental como condición previa para existir. Entendemos la búsqueda de visibilidad histórica como el punto en que se enmarca la conciencia histórica. Se trata de la conciencia de un camino que conduce a la afirmación de una existencia; una conciencia que marca un nuevo comienzo. Ahora bien, esa historia incipiente lleva la marca de los impulsos utópico y mítico a la vez y asume una doble conciencia fundacional que lleva a examinar las relaciones entre la historia, la utopía y el mito en Hispanoamérica. La trascendencia de la historia está fuera de dudas. Es la brújula que vuelve transparentes los cimientos del presente al hacer legible un pasado que nos permite definir de dónde venimos, quiénes somos, y así aumentar las posibilidades de saber a dónde vamos.³ Viene por tanto del mensaje que nos transmite a todos de que somos copartícipes, de que estamos en mitad de camino y de que compartimos valo-

1 Para Samuel Ramos, la marginalidad de América se debe a su posición excéntrica frente a una historia que es invención occidental, y la conciencia de dicha marginalidad provoca el deseo de integrar la modernidad occidental, es decir, la historia universal. Algunos no han dudado en vincular este anhelo con lo que llaman la "soledad" de Hispanoamérica.

2 Roberto González Echevarría piensa que, escribir sobre la novela de América Latina es escribir sobre el comienzo de la historia. Se trata de un nuevo comienzo legitimado por un presente que se quiere soberano, que él sitúa como engendro de la violencia. Por ello mismo, el relato maestro que legitima este nuevo comienzo no está sometido a la influencia del mito que señala la trascendencia y la supervivencia de una memoria aparentemente invisible pero omnipotente que sigue siendo el referente anímico y psicológico para el pueblo hispanoamericano. De hecho, Luis Alberto Cuenca afirma que los "comienzos" son el punto de apoyo anímico que necesitan generaciones humanas embarcadas en la aventura de la existencia. Es una dinámica en que "el final" acaba asimilándose irremediablemente "al comienzo".

3 Nos apoyamos esencialmente en Manuel Tuñón de Lara en este aspecto.

res, conocimientos y mentalidades que remiten a una cultura. Debemos reconocer que es la cultura la que confiere trascendencia a la historia. Pues el interés por la representación del pasado es una operación de rescate de la memoria cultural. Por ello algunos establecen un orden de prioridades que coloca a la memoria antes que la historia.⁴ Ello quiere decir que prima el entroncamiento de la memoria con el sí mismo, que consagra el principio de la identidad personal. Ahora bien, la consagración de la identidad personal sólo puede cumplirse si se inscribe dentro de la perspectiva temporal; un tiempo cuya percepción se adhiere a la especificidad cultural de la visión de cada pueblo. Estas observaciones previas permiten definir una línea argumental sobre las relaciones entre memoria, mito y utopía; en la cual la preocupación por la historia y por la conciencia histórica es, ante todo, una preocupación por la cultura y la memoria cultural.

Dicho lo cual, el acto fundacional que da existencia histórica a América concreta en el esfuerzo colonial por silenciar a los pueblos prehispánicos. Es un empeño que desemboca en la conculcación de su memoria colectiva y, de paso, en la pérdida de su identidad cultural.⁵ El esfuerzo por recuperar sus señas de identidad, por encontrar un lugar en el mundo y por fundar su propia utopía, refuerza el protagonismo de la memoria y define la centralidad de la cultura. Correlativamente y con la mediación de la memoria, la cultura empareja la preocupación por la historia con la preocupación por la nación. En consecuencia, el vínculo entre memoria, nación e identidad cultural da contenido y sentido a la historia del colectivo. Más aún, origina el interés por la verdad porque acredita la originalidad y la autenticidad como criterios en los que inscribir la fiel representación del pasado en la historia. Pues la conciencia de la historia y de la utopía propias presupone la conciencia de sí y de las diferencias; una conciencia que legitima la recuperación del espacio y del tiempo perdidos por los hispanoamericanos en tiempos coloniales. Se trata de recuperar valores míticos para reactivar un nuevo comienzo del origen de la vida.⁶

4 Es el caso de Paul Ricoeur. Hablando de la representación del pasado sostiene que el problema no comienza con la historia sino con la memoria, porque el problema de la representación, que es la cruz del historiador, se encuentra ya establecido en el plano de la memoria. Por ello afirma, que la historia es heredera de un problema que se plantea en cierto modo por debajo de ella, en el plano de la memoria y el olvido.

5 La visión de América como utopía europea está difundida muy ampliamente en los textos de Fernando Ainsa, Claudia Agostoni, Horacio Cerutti Guldberg y otros más. Inciden en la percepción de América como una tierra virgen que fecunda un imaginario europeo afanoso por recuperar su paraíso perdido. De ahí se deriva la destrucción de culturas milenarias.

6 Nos situamos dentro de una óptica en que historia, memoria y verdad están estrechamente vinculadas; un proceso revolucionario en que la verdad como engendro del conocimiento

Es de sobra conocido el alcance significativo del mito para el hombre. Capitaliza su sabiduría al determinar la vida, el destino y las actividades. El conocimiento de esta realidad suministra al hombre el sentido de sus acciones, rituales y morales, al mismo tiempo que las indicaciones para llevarlas a cabo. Es un aliciente para la vida. De esta manera se agrega a la historia un ingrediente que amplía la dimensión reveladora del pasado en la búsqueda del tiempo y del espacio totales de América. En este punto se minimizan las distinciones entre mito e historia, que aunque fundamentales, nunca han sido absolutas. En lugar de alimentar una dicotomía artificial, es deseable comprender la manera en que interactúan, enriqueciéndose mutuamente, en un complejo juego de significaciones y re significaciones. Debemos convenir que el mito opera añadiendo nuevos significados a signos ya constituidos en el seno del discurso, y que lejos de ser enemigo de la historia se convierte en un aliado que permite que el pasado siga significando, y siga importando, en el presente y en el futuro.⁷

Algo parecido con la historia le pasa al mito con la utopía. Pues asociarlos implica perder una dimensión inherente a lo utópico de modo notable: la apertura al proceso histórico, o sea la reivindicación de la contingencia histórica. De repente se derrumban las visiones peyorativas en las que se inscriben tanto el mito como la utopía; el primero, por el carácter cíclico y cerrado del tiempo donde todo está prefijado y se reitera con una regularidad asombrosa; la segunda, por lo que se le asocia a lo imposible. Pues convendremos con Cerrutti Guldberg (1996: 93), que “la dinámica del progreso en relación con la utopía se basa en la posibilidad de avance de lo ideal hacia lo real, no para que la realidad se idealice, sino para que lo ideal se haga carne histórica”. De este modo, la utopía es una manifestación derivada del impulso mítico; es decir, como aspecto desiderativo de la confrontación con el origen y su conexión con el presente. Y esta conexión de la utopía con la historia tiene tintes especiales en Hispanoamérica. La esencia histórica de la utopía es por lo tanto innegable. Sencillamente conviene distinguir, como lo hace Ainsa (1990), entre la “utopía desiderativa”, expresión de anhelos sin fundamentos y sin consecuencias, esencialmente evasiva, y la “utopía concreta”, basada en el “posible dialéctico” que se percibe en el proceso histórico. También debe distinguirse entre “utopías de evasión”, correspondientes a la

provoca una toma de conciencia portadora de acción y reacción. Si Anne Pérotin-Dumon sitúa la correlación memoria y verdad en el eje de la cultura política de hoy de muchos países que sufrieron la violencia política y la represión, nosotros nos situamos, más bien, en el plano de la recuperación de la identidad cultural con fines constructivos de la nación.

7 Roland Barthe confirma la superficialidad de esa dicotomía, y en ello coincide también con Claudia Macías Rodríguez.

necesidad de huir de la realidad construyendo un sueño, y “utopías de reconstrucción”, fundadas en la crítica política y social de un modelo existente a partir de la cual se propone una sociedad alternativa.

En Hispanoamérica se dan todos esos casos, con marcado acento en la utopía concreta y reconstructiva en cuyo ámbito se circunscribe la dinámica de la escritura fundacional. Ello nos autoriza a afirmar que la historia de América es la de una proyección utópica que sale en busca de su posible realización. Pues antes de ser bautizada, América ya existe en la memoria mítica de Occidente y sólo concreta en el descubrimiento que marca el comienzo de un nuevo principio. El fracaso de ese proyecto - que se convierte en campo experimental del desencuentro del hombre consigo mismo-, abre la puerta a la utopía reconstructiva hispanoamericana. Situadas en línea de continuidad sobre el eje histórico, ambas utopías materializan la trascendencia de la memoria y la convierten en tema de discordia, colocada como está entre la des-memorización practicada por el sistema colonial español, y la re-memoración iniciada por los pueblos hispanoamericanos independientes. En este último caso, el entroncamiento de la historia con la utopía desemboca en la preocupación por la nación.⁸

Y es precisamente en este punto de la nación donde se dan la mano la historia y la novela en Hispanoamérica. Ahora bien, el concepto de nación es más bien escurridizo. Ella encarna sensibilidades que se inscriben en la manifestación afectiva y psicológica de un grupo, las cuales encuentran asentamiento en las costumbres, prácticas y comportamientos comunes. Así sujeta a la manifestación cultural y al factor temporal, suscribe su filiación al ámbito histórico como viaje colectivo cuya articulación tiene que ver, sin embargo, más bien con la imaginación que encarna la novela. Eso corrobora Anderson (1993: 23), quien se ajusta a la perspectiva antropológica para definirla como “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”. Pero no se puede perder de vista que la nación fue el producto de una creación histó-

8 François-Xavier Guerra resitúa la resurgencia del tema de la nación en pleno siglo XX. Por un lado, la atribuye al trauma provocado en Europa por la exaltación “nacionalista” de la nación heredada de las dos Guerras mundiales y, por otra parte, al movimiento de descolonización de los países del tercer mundo y su corolario de movimientos de liberación nacional que lleva hacia la revalorización de la reivindicación nacional. Ambos aspectos han motivado el interés sobre los orígenes y la definición de la nación; interés que ha repercutido ampliamente en América Latina donde se han multiplicado perspectivas analíticas sobre la cuestión. Algunos privilegiaron la opción política y se dedicaron al estudio de las relaciones del Estado con la nación; otros, más bien insistieron en aspectos culturales: primero en la formación de la conciencia criolla o las identidades particulares, luego en los imaginarios, las memorias y las lenguas a través de las cuales cristalizaban perspectivas analíticas. En esta línea se sitúa el papel fundacional de la nación en la literatura latinoamericana.

ca moderna y, especialmente, que la voluntad política que preside dicha creación también preside las iniciativas y los mecanismos destinados a llevar a cabo su construcción, entre ellos la novela. ¿Cómo conjugar la naturaleza de la imaginación novelesca con la verdad histórica en un ámbito tan característico en que la definición de la identidad cultural necesita un suelo más firme que el que le proporciona la historia naciente hispanoamericana? ¿Cómo calibrar la posible discordia entre historia y novela en torno de la gestión de una memoria cuya edad todavía gravita entre “la memoria impedida” y la “memoria manipulada”?⁹ Y ¿cómo garantizar, en fin, la materialización de la utopía propia hispanoamericana sobre la base de mitos que simbolizan a menudo la regresión histórica? En estas preguntas están contenidas las semillas de lo que parece ser un camino de discordias disciplinarias que, a la larga, propician la personalidad de la narrativa hispanoamericana. Ello no está para ocultar, sin embargo, el profundo parentesco entre historia y novela.

No cabe duda en efecto de que la historia y la novela surgen del tronco secular de la epopeya. Toynbee, citado por Rama (1970: 13) afirma, que “La historia como el drama y como la novela, es hija de la mitología. Es una forma particular de comprensión y de expresión donde la línea de demarcación entre lo real y la imaginación no ha sido trazada”. Y es tan fina esta línea que, en la mayoría de los casos, el público busca en la historia material para su avidez de ficción. La historia es una novela entretenida. Es por decir cómo también la novela comparte por entonces pareja consideración. En el fondo es comprensible esta actitud complaciente por parte de los novelistas, porque la auto exigencia de la verdad a que se someten los grandes historiadores grecorromanos, algunos cronistas del Medioevo, ciertos autores renacentistas y los tratadistas de los tiempos modernos van afirmando la existencia de la historia. Y esta afirmación temprana de la historia trae a la conciencia la tardía aparición de la novela. De ella dicen que es el fruto tardío de la Antigüedad, la última degeneración de la epopeya, y de que surge en la extrema decadencia de la literatura. Su complejo de inferioridad se caracteriza por su situación como “ficción, por el dominio de la fantasía individual y por el libre juego de la imaginación creadora”. De hecho, dicha novela tiene dos aspectos: uno literario y otro que no lo es. Puede y debe ser obra de arte puro, pero en muchos casos no es más que obra de un “puro pasatiempo” que

9 Paul Ricoeur estratifica la memoria sobre la base del recuerdo como dimensión que repercute anímicamente en el ser humano. Desde su perspectiva, el recuerdo es una operación compleja que puede tener éxito o no. Su éxito es el reconocimiento del recuerdo que Bergson convierte en la experiencia. Y el reconocimiento aparece como un pequeño milagro, el de la memoria feliz. Distingue en total tres rúbricas: la memoria impedida, la memoria manipulada y la memoria forzada.

cumple uno de sus fines cuando “excita y satisface al instinto de curiosidad, aunque sea pueril”.¹⁰ Esas especificidades llegan a materializar las funciones de la historia y la novela en el tiempo, en función del criterio de la utilidad social. Al decir de Mario Benedetto Croce, citado una vez más por Rama (1970: 16), “las edades en que se preparan reformas y transformaciones, miran atentas al pasado, mientras las consuetudinarias, lentas y aburridas, prefieren a las historias las fábulas y las novelas”, y a la fábula y novela reducen la historia misma.

Este complejo de inferioridad caracteriza a la novela durante todo el siglo XIX que se ha llamado “siglo de la historia”. Desde ahí es comprensible la fuerza con la cual irrumpe en una Hispanoamérica donde la configuración discursiva de las naciones del continente se articula mediante la representación textual de otras épocas y la circulación de las memorias compartidas por otra comunidad. A pesar de entrelazarse por medio de múltiples conexiones los discursos de la nación, de la literatura y la historia, la nación se concibe en los términos ideológicos e históricos del proyecto liberal y se imagina, sobre todo, a través de la literatura, y la literatura, a su vez, se vuelve tanto histórica como nacional o americanista. La historia se constituye así como el discurso hegemónico y asume ese papel en la narrativa hispanoamericana. Su hegemonía se refiere a la nueva manera de ver el mundo: el historicismo. Éste está estrechamente relacionado con la búsqueda de raíces en la que se fundamenta la identidad cultural, con su corolario del sentimiento de las nacionalidades y el deber de articular una memoria colectiva. El ambiente en que se sumerge dicha búsqueda introduce una nueva dimensión que culmina en la oficialidad de la historia y en la afirmación del nacionalismo cultural.

Ahora bien, la oficialidad nace de la conciencia de referentes sólidos para afianzar la memoria del nuevo orden establecido de resultados de la ruptura del orden colonial. En Hispanoamérica ocurre que la historia, en vez de proporcionar los “orígenes” de la nacionalidad como en Europa, representa una situación en la que lo nacional no existe o, en el mejor de los casos, ha sido totalmente desvirtuado por el sistema colonial español. La preocupación por la memoria colectiva que resulta de esta comprobación marca, al mismo tiempo que un rechazo de ese legado poco deseado, una re-articulación de la experiencia histórica nacional en términos de un pasado revolucionario reciente que contenga las semillas libertarias alrededor de las cuales organizar la patria. Si nos atenemos a lo que dice Unzueta (1996: 91-95) se trata de un “proceso de organización de una memoria histórica en que, como toda “formación” de una memoria comunitaria, se produce la valoración de ciertos aspectos del

10 A este respecto dijo Próspero Mérimée: “De la historia yo no amo más que las anécdotas”.

pasado así como de olvido de otros y, por lo tanto, en la parcialización de las historiografías nacionalistas” Es decir que la autoafirmación de la historia nacional tendrá un momento negativo en el olvido voluntario que intenta eliminar los aspectos menos atractivos del pasado colonial de la memoria histórica, y otro positivo que construirá una memoria patria a partir de las guerras de Independencia y de ciertas experiencias coloniales.¹¹

En consecuencia, el tipo de “nación” que se formula no corresponde a la realidad de las experiencias de los distintos países; es, más bien, una prefiguración ideal de un proyecto nacional, un programa para lo que se desea que la nación sea: joven, unida, culta, liberal, homogénea, etc. Se pretende borrar la barrera entre la nación real y su imaginario. Pero la imaginería de la nación, difícilmente puede verse realizada proféticamente, porque la nación siempre se articula a base de modelos simbólicos, y no en términos de las estructuras concretas de una organización social. Es decir que, más que un conjunto de condiciones y elementos materiales, la nación es, como ya lo hemos dicho, una construcción discursiva y una comunidad imaginada. Son sin embargo esas dos bases: la hegemonía discursiva de una historiografía que falsifica la memoria y la profunda politización de los preceptos discursivos sobre la nación, las que constituyen la memoria de la escritura novelada hispanoamericana del siglo XIX y principios del siglo XX. Hablamos del canon fundacional que, bajo la tutela de “Nuestra América”¹², erige al “americanismo literario”¹³ en sistema expresivo de una originalidad cultural que tiene

11 Se trata de la antesala del nacionalismo cultural que coadyuva, como todo nacionalismo, la exclusión en mayor o menor grado a la nación como un todo, para privilegiar convenientemente sólo los aspectos que le convienen al interés político inmediato, aspectos que no sólo suplantán la totalidad de lo nacional, sino que erradican los que encuentran inconvenientes, más allá de la dosis de *verdad* que aporten a la nación.

12 José Martí convierte ese ensayo, “Nuestra América”, 1891, en una síntesis concreta de la revelación de la esencia y de las formas aprehensivas del latinoamericano. Es un manifiesto-programa del ser existencial continental incluyendo sus perspectivas de desarrollo. Es en definitiva un compendio creador de la identidad nacional de los pueblos hispanoamericanos y las formas y medios para preservarla y enriquecerla. Como hoja de ruta de la construcción de América, se cuida de evaluar el camino recorrido para mejor apreciar la dimensión de una utopía inconclusa.

13 Nuestra percepción del americanismo literario se ajusta a la visión de Emilio Carilla sobre ese concepto. Por un lado restringe el uso del vocablo americanismo al hispanoamericanismo a secas. Por otro lado percibe el americanismo literario como un proceso constructivo, en el que América como región se articula pasando del aislamiento a la comunicación externa, cuyos actores son no sólo los contactos culturales y literarios, el impulso del movimiento editorial y los intercambios universitarios, entre otros, sino y sobre todo el espíritu que desde la crítica y el discurso fundacionales traza un camino para consolidar la independencia y la identidad cultural del área. Precisamente, al hablar del discurso fundacional en sí mismo, José Martí da el tono de lo que constituye la orientación estética del discurso del americanismo literario. Por un lado, determina el profundo anclaje americano de la escritura como marca

como su mejor escudo al nacionalismo cultural. Desde otra perspectiva, estamos ante la tercera de las tres etapas que González Echevarría (2000: 155-163) distingue en la historia de las relaciones de la escritura con la ley en Hispanoamérica. Pero ahora, en vez del “discurso jurídico” colonial o del “discurso científico” de los segundos descubridores, estamos ante esos descubridores de nuevo cuño para quienes riman literatura, emancipación y revolución. Por ello Rama (1984: 15) habla del primer ejemplo en la historia cultural hispanoamericana de una “creación literaria encuadrada rígidamente por un vertiginoso cambio político-social al que sirvió y cuya incidencia sobre temas y formas establece un primer modelo de literatura revolucionaria, corroborando lo que es su originalidad: el condicionamiento social de las formas y no sólo de los asuntos”.

El encuadre ideológico del nacionalismo cultural reconfigura por lo tanto el ambiente en la novela, que está abocada a asumir los mandatos de la autoridad política revolucionaria. La ideologización responde al deseo de difundir una visión social, abrirse un camino dicho “original”, hacer acopio de símbolos e imágenes propiciatorios de la identidad y formar una conciencia y al hombre que tiene que llevar a cabo una misión histórica.¹⁴ Es el canon que recomienda una crítica que hace de guía y censor y que no duda en desautorizar a otras tendencias escriturarias de la narrativa, como en el caso de la polémica nacionalista en México.¹⁵ El protagonismo que asume la historia es central en esta perspectiva. Pues sólo ella dictamina la conciencia de la marginalidad que desemboca en los esfuerzos generalizados por definir identidades culturales en toda el área latinoamericana. Propiciados por la Revolución Mexicana, uno

característica de su americanidad: un “Lenguaje que del propio materno reciba el molde”, y luego, un “asunto continental, que sea fuente histórica, y monumento visible a distancia”, con lo que por espíritu, y por forma, “quedará su obra como representación doble de la patria cuya literatura entra a fundar”. Por otro lado, determina la estrecha correlación entre la expresión literaria y la existencia del pueblo, aunque desde una perspectiva discutible en la que la esencia del pueblo precede la existencia de la letra. Pues la demostración de la inversa vendrá de la propia literatura hispanoamericana, que se encargará de moldear la esencia del pueblo hispanoamericano.

14 Es el ambiente formativo del hombre por el sistema: formación cívica y patriótica. En este encuadre que obedece a los designios doctrinarios de José Martí cobra especial interés la enseñanza de la historia. Muchos analistas se han interesado por ese tema de la formación cívica en Latinoamérica, como Nikita Harwich, Sol Serrano o Pilar González.

15 La de 1932 es una polémica intelectual que enfrenta a los nacionalistas culturales liderados por Ermilo Abreu Gómez y Héctor Pérez Martínez, entre otros, con el grupo de los Contemporáneos y su mentor, Alfonso Reyes. Mientras los primeros defienden que el ejercicio de la literatura debe atarearse esencialmente con la realidad mexicana inmediata, los segundos se empeñan en una literatura que dialogue con la que produce el occidente moderno. En el fondo, es una polémica fundacional que no sucede tanto entre dos ideas encontradas, sino más bien entre una idea y una pasión, entre un razonamiento intelectual y la convicción nacionalista que genera términos descalificadores por parte de los nacionalistas culturales, como “literatura sin sexo”, “afeminamiento en la literatura, etc.

de cuyos programas centrales era la reivindicación del legado indígena, estos esfuerzos acarrearán el ensalzamiento del pasado prehispánico y la institucionalización del estudio de las culturas indígenas del presente en los países andinos, el interés por el gaucho en Argentina, la atención en los negros en el Caribe, y por el pasado indígena y africano en Brasil. Es la hora de la tradición cultural. Tanto las instituciones fundadas por los diversos gobiernos como por los artistas de vanguardia tienen por objeto el descubrimiento o la creación de una cultura nacional, un discurso que denote la singularidad de América Latina y de cada una de las subculturas. En este esfuerzo creativo se encuentra condensada la energía de los nacionalistas culturales cuyo logro más importante será la novela regionalista o de la tierra.

No es en nada extraño, desde entonces, que dichas novelas asuman el esquema ideal del nacionalismo cultural. Colocadas dentro de una perspectiva mostrativa de la cultura, ante todo son un mensaje íntimo lanzado con fines de reconocimiento mutuo; un diálogo inter hispanoamericano fundado en la identificación de los símbolos propios. Ello justifica la mediación antropológica que en ellas se hace evidente tanto en los relatos sobre la creación de cada novela como en el texto real. La mediación transparente en el esfuerzo que hace el novelista de la tierra por seleccionar y consignar información sobre sectores de la cultura latinoamericana que, si bien contemporáneos y parte de esa cultura, están fuera de la modernidad. Las novelas tratan del mito, la religión, la magia, la brujería, la genealogía, la repercusión de los nuevos modos de producción en las sociedades tradicionales, lo que quedó de periodos anteriores. Por eso las llama Roberto González Echevarría (2000: 216) “leyendas de validación o de legitimación” cultural. Novelas como *Don Segundo Sombra* (1926) y *Doña Bárbara* (1932) cumplen con ese afán recopilador que anima a Ricardo Güiraldes y Rómulo Gallegos. Ambos han debido viajar a la pampa y al llano, respectivamente, armados de plumas y cuadernos para registrar palabras inusuales, relatos extraños, costumbres de los jinetes y de las haciendas ganaderas. Lo mismo podríamos decir sobre *La música en Cuba* (1946) o sobre *¡Ecué-Yamba-O!* (1933), de Alejo Carpentier, fraguadas ambas al amparo de la observación de carácter antropológico con internamiento en universos íntimos hispanoamericanos. Hay en estas novelas de la tierra la sensación de que algo valioso se ha perdido, una nostalgia por un pasado en el que prevalecían los valores tradicionales y las culturas no europeas eran fieles a su esencia. Recuperar ese estado es la misión de esas novelas, misión que puede cumplirse dando con un mito moderno que integre los fragmentos dispersos del presente en una apoteosis de comunión intercultural.

Ahora bien, construir ese mito desde la novela de la tierra sólo viene a ser recopilar artísticamente mandatos políticos fundados en conveniencias extra literarias, en las cuales todo está desnaturalizado desde el punto de vista conceptual y de la realización de la utopía regional. Conviene notar a este respecto, por ejemplo, la distancia entre el antropólogo-autor y su propia producción, engendrada por el afán prioritario de afirmarse como autor en un acto de auto-afirmación individual, ya que en de su posición de observador, busca el secreto de su propia singularidad y la clave de una originalidad que se medirá por su distanciamiento de la rutinas y lugares comunes de occidente. Más aún, es más palpable el embarazo de esos autores, obligados a ocultar la perspectiva crítica inmanente en la naturaleza de sus propios proyectos, porque la tentativa de producir un texto de autoctonía coloca al escritor en una perspectiva excéntrica respecto a su propia circunstancia cultural. Desde el punto de vista estrictamente artístico, en las cerradas perspectivas de la novela regionalista, el elemento literario se encuentra justamente en su torpeza técnica y falta de acabado y pulimiento, en que revela tanto los recursos como las insuficiencias del método.

Del mismo esquematismo adolece el indigenismo, cuya mayor torpeza resulta ser su carácter discriminatorio de la realidad. Centra la atención exclusiva y excluyente sobre el indio y su dominador, desconoce la mayor complejidad de la realidad social e importantes matices diferenciales dentro de las clases enfrentadas, obvia la importante contribución de nuevos grupos como la conciencia mestiza que alimentó ese movimiento y demuestra ser incapaz de reconocer los múltiples productos que generó. Además, al carecer en la mayoría de los casos de conocimiento serio acerca de la cultura india y al no ser capaces de valorarla y de procurarse un instrumento de lucha en su ascenso social, se desacredita el propio movimiento con la presentación de unos extraños como intérprete de la mayoría nacional.¹⁶ Inútil subrayar que en ninguna de las oportunidades habló el indio, sino que hablaron en su nombre, respectivamente, sectores de la sociedad hispánica o criolla o mestiza. Inútil también agregar que en todos los casos, fuera de la convicción puesta en el alegato a favor del indígena, lo que movía principalmente ese discurso eran las propias reivindicaciones de los distintos sectores sociales que las formulaban, sectores minoritarios dentro de cada sociedad. Idéntico empeño pondrán los gauchescos proyectando la cons-

16 Debemos interpretar la inquietud de José Carlos Mariátegui a este respecto, como toma de conciencia del carácter artificial de una escritura que no goza de suficiente personalidad como para asentar la problemática del indio y de la identidad cultural del área. Es pertinente en este contexto la diferencia de establece entre literatura "indigenista" y literatura "indígena" que se contempla como posibilidad del futuro.

trucción del gaucho desde cauces artísticos planificados por ellos que no eran sino hombres de ciudad con niveles educativos muy variados, aunque nunca confundibles con los prototípicos de los gauchos de las pampas. Montada como operación reveladora de un escritor, saca sustancia de la invención de un público y se apoya en la artificialidad de pretender borrar la frontera existente entre la escritura y el modo de vida de los pamperos para, como lo ratifica Rama (1984: 23-45), que “no sea sino una continuación natural de su existencia. Pues, que ni siquiera ellos percibieran que estaban leyendo sino que creyeran que seguían viviendo sus vidas”. Pues, debe partirse de la constancia de que se trató de un público distinto, y respecto a él los autores mostraban mayor o menor grado de aproximación, pero sustancialmente fue siempre distinto de ellos. Además ese público no existió como tal, puesto que antes no se presentaba sino como una masa de hombres ajena al circuito del consumo literario. Por parte de los escritores que a él se dirigieron, hubo una invención, una creación donde antes no había nada.

Dicho lo cual, cuando se entronca con la utopía vinculada a la gestión histórica, el nacionalismo cultural genera dudas en cuanto a su eficacia funcional como memoria de la revolución cultural que necesita Hispanoamérica. Su auto-imposición como fórmula que se apoya en la ideología conlleva el recurso a fórmulas milagrosas fundadas en un pragmatismo que, al intentar llenar un vacío, equivoca los diagnósticos en cuanto a la naturaleza de las urgencias que solucionar. Y la mayor de esas equivocaciones radica en la valoración de la nación y de la identidad cultural, cuya dinámica constructiva se afirma en un tiempo largo conjuntando sensibilidades, imágenes y símbolos dispersos. El formulismo nacionalista, al subvertir la naturaleza de esos presupuestos, corrompe por la misma ocasión la herramienta que ayuda para consolidar el imaginario nacional: la novela. La dilución de su papel otorga protagonismo a una historia falsificada cuyos relatos parecen no haber convocado el reconocimiento de la cultura hispanoamericana por la mirada ajena.¹⁷

17 La necesidad del reconocimiento de la identidad cultural hispanoamericana por la mirada ajena -occidental- plantea por la misma ocasión la necesidad de una evaluación de sus mecanismos expresivos por su público-lector que es el sancionador. Dicho esto, existen dos diálogos culturales simultáneos que condicionan la actitud de los hispanoamericanos ante la problemática de su integración al mundo. Uno es nacionalista y religa zonas desequilibradas de la cultura del continente, pretende alcanzar la modernización sin pérdida de los factores constitutivos tradicionales. El otro es internacionalista y establece una comunicación directa con los centros exteriores de donde manan las pulsiones transformadoras a partir de puntos latinoamericanos ya modernizados. Dos diálogos americanos cuyos productos son distinguibles por los materiales diferentes y las circunstancias diferentes en que trabajan, por la cosmovisión que reflejan, por la lengua que eligen y los recursos artísticos que ponen en funcionamiento. A la primera tendencia pertenece indudablemente el nacionalismo cultural

Pues será el reconocimiento por parte de ciertos filósofos y críticos literarios o de la cultura en las últimas décadas del siglo, de que la historia se transmite a través de textos que contienen necesariamente ciertos procesos de selección de datos, ciertas pautas interpretativas y ciertas “reglas” propias del discurso escrito narrativo, el parte aguas de otro tipo de revolución, ya no fundada en la exterioridad narrativa y su situación periférica frente a la problemática de la nación y de la identidad, sino en su protagonismo como agente fundacional que media la historia, los mitos y el origen nacional. Desde entonces y siguiendo la catalogación de Collazos (1977: 7-118), partimos de “la literatura en la revolución” para el campo de la “revolución en la literatura”: dos alternativas expresivas para llegar al mismo resultado de la construcción nacional.

Para mejor apreciarlo debemos tomar en cuenta el papel funcional de la nación. Pues la nación capitaliza la energía del pueblo y la convierte en fuerza volitiva de un alma que concreta en la identificación colectiva con ideales y proyectos comunes. Impulsa el alma una memoria que mide el camino recorrido y por recorrer en la línea mediadora de la historia. Es decir, que la visibilidad cultural es el indicador de la integración nacional; el termómetro para medir los progresos alcanzados por un grupo en el camino de la historia. Asimismo, el reconocimiento de la identidad cultural por la mirada ajena habla del grado de madurez alcanzado por el arte en los ámbitos imaginativo y expresivo de la sensibilidad nacional. Es la curva evolutiva que marca el sentido de la “revolución en la literatura”. En este sentido correlaciona el esfuerzo hispanoamericano por integrar la modernidad con la madurez artística que señala la nueva personalidad de la novela hispanoamericana mediado el siglo XX. Pues resulta, tal como observa Rama (1986: 295-337) al analizar el proceso de sociabilización literaria en América Latina, que toda modificación de la sociedad se traduce en una paralela modificación de los órdenes literarios que se ajustan a una cosmovisión renovada que forzosamente transite por mecanismos expresivos adecuados. Es decir que las mutaciones estilísticas son lo propio de la cultura.

Dos son por consiguiente los factores que concurren para que se opere la revolución anunciada en la novela: el reconocimiento de que el discurso escrito tiene “reglas” propias capaces de configurar un mundo, y su fácil acomodo con la permeabilidad de la nación, de la utopía y la identidad cultural, que se derivan todas, de la capacidad imaginativa y expresiva de un pueblo.¹⁸ Es significativo que la respuesta-crítica

18 Roberto González Echevarría se interesa especialmente por este aspecto de la autonomía del texto literario estudiando su comportamiento frente a la antropología, para poner sobre el tapete la situación del antropólogo como autor y la primacía del texto. La evidencia

de Jorge Luis Borges a la novela realista del regionalismo haya sido la publicación de unos relatos utópicos ficticios fundados en una región totalmente imaginaria.¹⁹ Significa que conviene invertir la escala de valores para dar más credibilidad a la ficcionalización que es, en definitiva, una operación esencialmente cultural. Pues si convenimos con Berger y Luckman, citados por Prada Oropeza (1999: 15-52), que la realidad es un producto social de carácter cultural; que la lengua en que se apoya el hombre para producirla es la herramienta cultural sin la cual sería imposible imaginarse nuestro mundo humano; y que la novela que usa la lengua lleva el propósito cultural de derribar las barreras de lo visible para reconciliar al hombre con sus sueños incumplidos, se entenderá que la mejor revolución sea la romper el lazo indisoluble entre realismo y la concepción instrumental del lenguaje que hace de él la herramienta imperfecta de un pensamiento soberano. Y Vargas Llosa (1971: 542) evoca el poder significativo de este pensamiento soberano llamado realidad ficticia. Alega que “La realidad ficticia lo es todo. Contiene su propio origen, a quien crea y lo que se está creando, a quien narra y lo que se está narrando. Por ende, así como la vida del narrador es *toda* la vida, su muerte significa la extinción de *todo*. La novela comete el mismo asesinato de dios que el novelista desea perpetrar ejerciendo su vocación de escritor. Una ambición refleja la otra”

La soberanía de la novela hispanoamericana corresponde con la toma de posesión del tiempo y el espacio hispanoamericanos. Esta toma de posesión se vuelve efectiva a partir del momento en que el arte se apodera de la historia, desacraliza mitos y culmina con la ficcionalización de la realidad. Con el hilo conductor de la identidad cultural siempre a la vista, la reescritura de la memoria tiene que ver en adelante con la potenciación de la conciencia del individuo como actor principal del desarrollo nacional. Estamos en busca de la totalidad significativa del pasado como detonante para la movilización de las conciencias. Hay que acordar con Carlos Fuentes que no se puede tener presente vivo con un pasado muerto. Él pone consecuentemente especial empeño en escudriñar para, desde un punto de vista crítico, discriminar lo que de negativo tiene para el futuro del país. En la *Región más transparen-*

que pone a la luz, es que en la etnografía, los paradigmas de la experiencia y la interpretación están cediendo su sitio a los paradigmas del discurso, el diálogo y la polifonía. Pone como ejemplo a este respecto las ficciones de archivo, que anulan la mediación antropológica para demostrar, de entrada, que son literarias. Para los antropólogos recientes, “literario” significa un discurso que no adopta un método como si fuera un medio transparente, sino que lo considera inmerso en la retórica. También significa la producción de un discurso no autoritario, de varias voces, incluyendo muy especialmente la de su objeto de estudio. Por último, significa un texto que expresa en varios niveles, que nunca está fijo.

19 Nos referimos a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, relato publicado en mayo de 1940.

te (1986), aún se cierne sobre México la amenaza de un pasado mítico vengativo encarnado por Teódula Moctezuma e Ixca Cienfuegos. Viven con la mirada vuelta hacia el pasado, convencidos de que México es algo fijado para siempre e incapaz de evolución, y de que sólo se explica y se justifica en el origen cuya vuelta esperan practicando a diario sus ritos ancestrales. La muerte a la que el autor condena a ambos privándoles de la posibilidad de encontrar más sangre dentro del nuevo México habla de las nuevas circunstancias que requiere un nuevo comienzo. "Nuestro mundo ha muerto, Teódula, para siempre" 160, sentencia Ixca Cienfuegos. Al rematar estos cabos, Carlos Fuentes vislumbra, junto a la influencia bondadosa de la historia, el punto negativo que puede aportar una historia llena de guerras, sangre y crueldad, destrucción de una tradición respetable, pero también la persistencia de una tradición que puede ser destructiva.

Puede decirse que es esta tarea crítica, analítica y discriminatoria del pasado mítico e histórico, la que acomete desde el primer momento la ficcionalización narrativa. En su conjunto, la ficcionalización de la historia propone una mejor ampliación de sus horizontes significativos y procede a su resemantización para una comprensión cabal de las problemáticas regionales. Es por ejemplo la perspectiva que ilumina la ficción paródica articulada por Gabriel García Márquez en *El otoño del patriarca* (2004). En esta novelan, la figura mítica del patriarca coge existencia histórica a través de un "nosotros-pueblo" cuya polifonía testimonial espontánea el día de su muerte alumbraba los fondos inadvertidos por la historia oficial. De paso cobra también existencia real esa masa que acaba incorporándose al presente por medio de su toma de consciencia histórica. La toma de palabra marca por consiguiente el final de su invisibilidad. Otro tanto puede decirse sobre *El general en su laberinto* (2004), del mismo autor. Es el paradigma de los momentos de crisis política típicos en el camino de la construcción utópica de Hispanoamérica. Gabriel García Márquez resuelve la crisis caricaturando a la figura mítico-histórica de Simón Bolívar, como una pauta en la cual la humanización del héroe conlleva la colectivización de las soluciones a los problemas nacionales. En este caso concreto, el erotismo como fórmula de salida del laberinto reconcilia al héroe con sus semejantes y sugiere como salida la unión espiritual, material y política de los hispanoamericanos. Soluciones imaginativas, presupuestos discursivos renovados, ya no se trata de denuncias ni de rupturas sino de reconocimiento de las diferencias y de la pluralidad en la realidad social. Debemos reconocer el protagonismo que ocupa la memoria en esta nueva empresa ficcional. El texto interesado en la historia centra su eje discursivo en la memoria y en la escritura, en la escritura de

la memoria y en la memoria de escrituras, que se postulan como nuevas versiones o como versiones alternativas y complementarias de la Historia conocida. Es lo que desde una perspectiva paródica postula, por ejemplo, la novela *Mapocho* (2002), de Nona Fernández.

En el *Mapocho* se encuentra la historia pasada, la reciente y la que renace cada día y cada noche. Es la historia del río-memoria que, desde la llegada de los españoles, ha sido y es el testigo de trazos significativos de la Historia, de los sucesos colectivos que han marcado la sociedad, desde la fundación de la ciudad hasta el golpe de estado de 1973, pasando por la construcción y destrucción de sus puentes y las guerras civiles. También capitaliza la memoria de las vidas individuales, de sus anhelos y esperanzas, de sus furias y de sus dolores, de sus mitos y de sus sueños y decepciones. Es el río-archivo en que todo quedó grabado: muertos de todo tipo, accidentados, suicidas y asesinados. Es esta memoria la que debe despertar la ficción. Pues los muertos viven, según dice la novela. Junto con este intento de exponer aquello que ha sido deformado u ocultado por la historia, en algunos casos la novela propone esta ficcionalización insistiendo en el reconocimiento de que la veracidad de la materia discursiva es una función de su propia actividad lingüística y compositiva, desde la certeza de que la literatura es actividad constituyente de significado y no mera actividad que significa, que la literatura es texto contingente y alusivo, invocador y configurador de la interdiscursividad dentro de la cual se inserta como opción y recurso posible y no como palabra inmutable o discurso consagrado. Esta relación funcional interna, Fernando Moreno la sitúa a partir de la publicación de *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, que marca un hito desde su punto de vista, porque no sólo surge como paradigma de una literatura que cuestiona y se autocuestiona a través de una estructura que trasciende e ilumina un determinado referente histórico, sino también por la actitud decidida con la que asume la relación subversiva del discurso textual frente al discurso de la historia. Esta novela, que historiza el mito, que desmitifica la escritura, es también un texto que describe y reescribe la historia, reprobándola y poniéndola a prueba de la pluralidad imaginativa, del diálogo de textos y voces, para poner al descubierto los enmascaramientos de las verdades oficiales, para, finalmente, mostrar otros ángulos e incidencias, novelando lo que ahora podrá convertirse en lo no-velado.

¿Qué es lo que justifica dicha subversión? Necesariamente la búsqueda en el pasado revisitado de los cimientos de un presente y de un futuro liberados de las distorsiones de la historia impuesta, “para intentar rehacer y reformular rasgos definitorios –nunca definitivos– del mundo hispanoamericano” (Fuentes 1990: 18). Para Sánchez Benítez (2006:

120), “la novela brinda la posibilidad de reintroducir al hombre en la historia y al sujeto en su destino”. Remite otra vez al papel fundacional de la identidad cultural asumido por la imaginación en Hispanoamérica, que asume por la misma ocasión la construcción de las utopías hispanoamericanas. Resituándonos en el ámbito comparado que nos ofreció desde un principio la primacía de la historia y el triunfo del nacionalismo cultural, diremos ahora, que en lugar de leyendas de validación de carácter antropológico, lo que nos suministra la novela, son ficciones de archivo. Adentrarse en ellas es incursionar en aquel espacio abismal proyectado por un imaginario social y configurado por un imaginario de proyectos y proyecciones, de topos y utopías. La inversión de autoridad es clara. Si la anterior era política y legislaba a partir de prerrogativas heredadas por la oficialidad histórica de un orden nuevo que se impone para romper de un modo revolucionario con un orden anterior, lo que ahora tenemos es una autoridad que, si bien sigue cayendo en la mediación suministrada por el discurso antropológico, ya no acepta el discurso del método institucional como algo dado. Es más, la posición periférica inicial de constructor cívico de una unidad insólita y superficial que asumía el novelista se ha trocado con un deicidio acorde con el poder de crear mundos que le reconocen los ciudadanos creados por él mismo: los lectores. Y la historia de esos mundos ya no comienza con el mito primigenio e incontrolable en cuya búsqueda el pueblo invertía parte de su tiempo y de su energía, sino que recogiendo su impulso y carácter, se afirma ahora a partir de mitos recreados, más livianos porque liberados de su valor explicativo, y por ello mismo más cercanos y conectados con el vivir cotidiano. Pues, es al perder esas pretensiones explicativas cuando el mito nos “revela su alcance y su valor de exploración y de comprensión”; esto es, su función simbólica. Ésta se define como el poder que posee el mito para descubrirnos y manifestarnos el lazo que une al hombre con lo sagrado. De esta manera, el mito se convierte en una dimensión del pensamiento moderno. Si el mito y la literatura deben ser cercanía, en gran medida, a las posibilidades del tiempo, la continuidad cultural que preconiza Carlos Fuentes es el eje que los hermana en Hispanoamérica. Y la continuidad cultural representa la conjunción de memoria, deseo e imaginación, como elementos de construcción del presente. En este ambiente hallamos al novelista tomando el relevo de antiguos sacerdotes que han perdido su prestigio, y esforzándose por ser él mismo el creador de nuevos mitos y religiones. Si el novelista se convierte en creador de mitos, la novela acaba siendo la memoria de las memorias míticas.

Referencias bibliográficas

- Agüero y Cerrutti Guldberg (ed.) 1996: Ó. Agüero y H. Cerrutti Guldberg (eds.), *Utopía y nuestra América*, Ecuador: Abya-Yala.
- Ainsa 1990: F. Ainsa, *Necesidad de la utopía*, Buenos Aires: Tupac Ediciones.
- Anderson 1993: B. Anderson, *Comunidades imaginadas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthe 1980: R. Barthe, *Mitologías*, México: Siglo XXI.
- Carrilla 1969: E. Carrilla, *Hispanoamérica en su expresión literaria. Caminos del americanismo*, Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Collazos 1977: Ó. Collazos, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Vox, s.a.
- Cuenca 1976: L. A. Cuenca, *Necesidad del mito*, Barcelona: Planeta.
- Fernández Prieto 1998: C. Fernández Prieto, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Navarra: Navegraf, S.L.
- González Echevarría 2000: R. González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Llorens 1998: I. Llorens, *Nacionalismo y literatura. Constitución e institucionalización de la República de las letras cubanas*, Lleida: Edicions de la Universitat.
- Macías Rodríguez 2006: C. Macías Rodríguez, *El mito en la literatura: un recorrido hacia su definición*, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/cmaciasnov06.htm>
- Martí 1972: J. Martí, *Ensayos sobre arte y literatura*, La Habana: Instituto Cubano del libro.
- Menéndez Pelayo 1945, M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires: Emecé.
- Moreno 2003: F. Moreno, *Ensayos: Novelar y revelar la historia*, Poitiers: Archivo Chile <http://www.archivochile.com>
- Navarrete & Guilhem 2000: F. Navarrete & G. Olivier, *El héroe entre el mito y la historia*, México: UNAM.
- Pérontin-Dumond 2007: A. Pérontin-Dumond, *Liminar. Verdad y memoria: escribir la historia de nuestro tiempo*, <http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es contenido.php>
- Pons 1999: M. C. Pons, *La novela histórica de fin del siglo XX: De inflexión literaria y gesto histórico, a retórica de consumo*, *Perfiles Latinoamericanos*, 15, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 139-169.
- Prada Oropeza 1999: R. Prada Oropeza, *Literatura y realidad*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Quijada 1994: M. Quijada, *¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario latinoamericano del siglo XIX: Imaginar la Nación*, 2, Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos, 1-6.
- Rama 1984: Á. Rama, *Literatura y clase social*, México: Folios Ediciones.
- 1986: -----, *La novela en América Latina*, México: Impresora Azteca.
- 1989: -----, *Transculturación narrativa en América Latina*, Montevideo: Talleres Gráficos de Arca Editorial S.R.L.

- Rama 1970: C. Rama, *La novela y la historia*, Montevideo: Impresa L.I.G.U.
- Ricoeur 2007: P. Ricoeur, *Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado*, en Anne Pérotin-Dumon (dir) *Historizar el pasado vivo en América Latina*. <http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es>
- Sánchez Benítez 2006: R. Sánchez Benítez, *Imaginación e historia en la novela hispanoamericana*: Culturales, 004, Universidad Autónoma de Baja California, 117-133.
- Scarona et al. 1995, *La reinención de la memoria*, Mar de Plata: Talleres Gráficos.
- Sheridan 1999: G. Sheridan, *México en 1932: La polémica nacionalista*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Tuñón de Lara 1983: M. Tuñón de Lara, *Por qué la historia*, Barcelona: Salvat Editores, S.A.
- Unzueta 1996: F. Unzueta, *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*, USA: Cushing-Malloy.
- Vargas Llosa 1971: M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona: Seix Barral Editores.
- Xavier Guerra 1994: F. Xavier Guerra, *Epifanías de la nación: Imaginar la Nación*, 2, Asociación de Historiadores Europeos, 1-9.
- Zea 1970: L. Zea, *América en la historia*, Madrid: Bárbara de Braganza.

Damas Ondo Edzengte

HISTOIRE ET ROMAN. A PROPOS DE LA MÉMOIRE DU ROMAN HISPANO-AMÉRICAIN

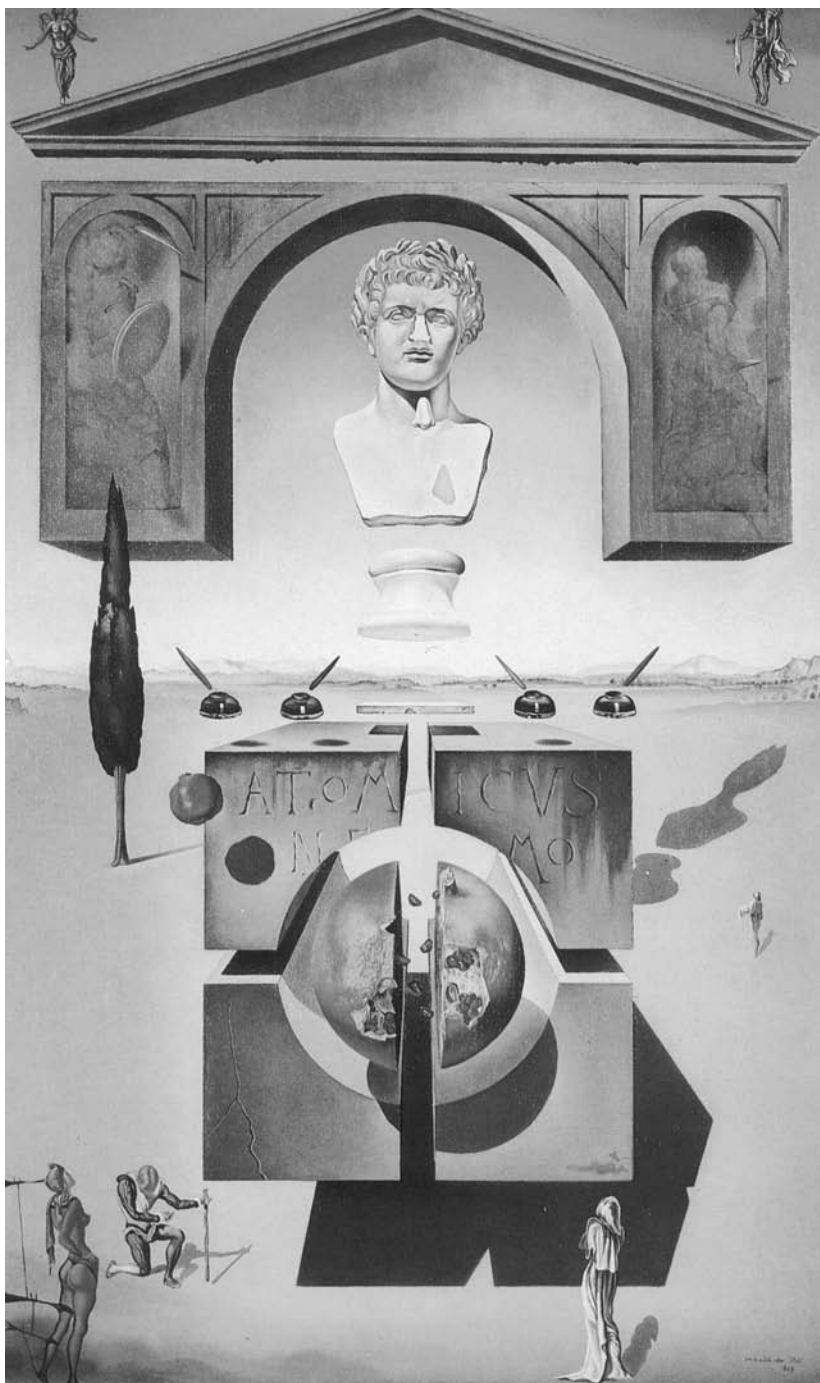
Résumé

L'objectif de cet article est de mettre sur la sellette le rôle du roman dans le cadre de la fondation de l'identité culturelle et des nations hispano-américaines. Le contraste avec celui de l'histoire permet de retracer le parcours d'une écriture qu'il est impossible de comprendre sans référence expresse à la culture. Il convient de l'aborder sous l'angle des lectures globales de Ainsa, mais aussi, des culturistes de Rama. Le même contraste permet d'apprécier la personnalité d'une écriture qui a fini par devenir la mémoire des mémoires en récupérant ce qu'elle fut vers le moyen-âge : une œuvre de fiction.

Mots-cle: roman hispano-américain, fiction narrative, identité culturelle, histoire, nation, utopie hispano-américaine, critique, mémoire historique, canon littéraire, conscience historique

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.



Салвадор Дали, *Разбијање атома (Дематеријализација пред Нероновим носем)*, 1947.

Hebert Benítez Pezzolano*Universidad de la República (Uruguay)***EL ASTILLERO, DE JUAN CARLOS ONETTI:
LAS ADVERTENCIAS DE 'LO REAL'¹**

En el presente trabajo me propongo estudiar uno de los temas decisivos de la novela *El Astillero* (1961), del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti. Me refiero a la mistificación consciente y fraudulenta de la realidad que llevan a cabo sus personajes una vez que han resuelto cerrar los ojos ante el vacío existencial, enmascarándolo con una farsa, en un juego capaz de compensar con el simulacro el sin sentido de la vida. Dicha farsa, que encubre el fracaso radical, entre otros de Larsen, el protagonista y personaje clave de varias novelas de Onetti, no es más que ficción y tregua ante la evidencia del vacío y la proximidad de la muerte. El seguimiento de los estatutos de la ficción, de la duplicidad discursiva del protagonista y su facultad monologante, la "solidaridad" focalizadora por parte de la figura del narrador, así como el análisis de la inscripción de Larsen en la genealogía de los personajes irónico-románticos de Onetti, constituyen algunas de las principales observaciones crítico-descriptivas que realizamos, apoyándonos asimismo en una zona de la bibliografía crítica onettiana. A partir de allí apelamos a ciertos conceptos procedentes del psicoanálisis lacaniano, particularmente al señalado como registro de 'lo real', a través del cual creo sugerir algunos aspectos importantes en la dramática figura de los personajes de *El Astillero*. Finalmente, emprendo un capítulo crítico sobre la tradición de lectura alegórico-política de la mencionada novela.

Palabras clave: Onetti, *El Astillero*, novela, mistificación, farsa, crítica, realidad, Lacan, lo real

En las páginas que siguen intentaré abrazar el tema de la farsa en la novela *El Astillero* (1961), de Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909- Madrid, 1994), la cual, en términos generales, entiendo como una clase de puesta en ficción que posee el contenido de una mentira. Semejante afirmación sumaria supone, desde el principio, que alguna forma de verdad se en-

1 El presente trabajo es una versión con variantes del que fuera redactado y leído con motivo del Coloquio Internacional "Presencia de Juan Carlos Onetti en su centenario (1909-2009)", llevado a cabo en El Colegio de México en febrero del 2009, cuyo volumen de Actas se encuentra en proceso de preparación.

cuentra reprimida, oculta, mistificada o ideológicamente escamoteada; esto significaría, en primera instancia, que nuestro propósito penetrar la significación esta veladura. Sin embargo, para empezar, creo conveniente anticipar que el velo al que me refiero se encuentra rasgado de antemano y que en ello radica la compleja relación que todo personaje de *El Astillero* entabla consigo y con los demás. El patetismo gris, que hace a uno de los grandes efectos de la historia, surge de esta doble y simultánea esfera dramática.

Precisamente, si la conciencia de sí de cada personaje fuera conducida a su plenitud en los términos de proximidad con una conciencia de 'lo real', la consecuencia sería la revelación del sentido vacío de todo propósito existencial, la destrucción de toda creencia, de todo proyecto o de cualquier forma perpetuable de una lógica afirmativa del deseo tras su objeto. Es decir, significaría que, por ejemplo, Larsen, Petrus, Kunz o Gálvez no verían el proyecto de Puerto Astillero sino (y por anticipado) como mera basura ornamental, como una metáfora sustitutiva de signo decorativo-mistificador; en otras palabras, como un fetiche. Sin embargo, la referida complejidad estriba en que la novela trabaja el proceso contradictorio de esas conciencias, una dialéctica desigual entre la materialidad del fingimiento –amparado en la pulsión de creencia que lo moviliza- y el saber que activa y denuncia su condición de fetiche, de impostura que entabla y envuelve los avatares de una temporalidad vacía.

En *El Astillero* no se plantea la reducción dicotómica a la ceguera o a la visión, en el sentido de que sus personajes devengan *a priori* en actores plenos de una o de la otra; sin embargo la narración instala un horizonte de constante inminencia al respecto, que consiste en la amenaza de triunfo de uno de dichos miembros dicotómicos como inexorable horizonte final. Si bien las posibilidades disyuntivas constituyen un tenso movimiento pendular en lo que hace al paso de un estado a otro de los personajes; si, entonces, cabe reconocer que existe un plano de vaivén entre el fingimiento ciego y el autoseñalamiento de la ficción como mentira, ambas realidades *se cohabitan*, por así decirlo, adquiriendo diferentes grados de lucha y de dominio resultantes. Onetti plantea y lleva al límite una redescrición de la vida en los términos de una farsa cuya violencia consiste en imponerse coextensivamente con un grado de conciencia que, en el decurso de la historia, los propios personajes poseen y desarrollan, aumentan y disminuyen, ocultan y exhiben de manera inhomogénea. Es decir, el montaje fraudulento de la existencia de esos personajes, su capacidad proyectiva –dentro de la atmósfera estática de un universo sucio, derruido, absurdo, signado por la radical improductividad de cementerio administrado- llega a sobreimprimir ciertos nive-

les de conciencia sobre sus decisiones de autoengaño. Esto significa que pienso la profundidad, la especial y abierta densidad semántica de *El Astillero*, entre otros motivos, como consecuencia de la inviable instalación de una farsa ciega. El lector suele presumir, bajo diversas inducciones textuales, sea en el orden de la explicitación más o menos evidente o alusiva, sea por el alcance de ciertos estímulos connotativos, la cohabitación conflictiva de uno y otro plano.

Ahora bien, los niveles alcanzados por los personajes dentro de cada plano no son homogéneos, pues ya se sabe que no cabe parangonar la conciencia de Larsen, por ejemplo, con la de Jeremías Petrus -quien indudablemente ofrece el inquietante aspecto de una cuasi-ceguera-, pero tampoco, especialmente, con el devenir de la conciencia de un personaje como Gálvez, el cual, por lo demás, toma la decisión que transforma la fisura en partición definitiva.² De hecho, la novela materializa esta elaboración conflictiva: negadas y afirmadas al mismo tiempo, las conciencias despliegan sus procesos como sucesivos estados de escisión permanente. Las mismas, en virtud del estatismo generado por la “técnica de inmovilización” y por la “técnica de aglutinación” a las que se ha referido Jaime Concha -mediante las cuales la narración “elimina el dinamismo” y proporciona ese color de “gran lienzo invernal” y ese “tono” que “da el tiempo estacionario de la novela”- (Concha 1989: 150-151) ofrecen el aspecto de una condición fijada e invariable; no obstante *El Astillero* narra puntillosamente el proceso de avance de las relaciones entre las partes que separa y une la fisura de los personajes en lugar de su eventual congelamiento. Es decir que una conciencia excepcional y protagónica como la de Larsen, en la que se exagera el papel actoral, el montaje de sí como personaje ya prefigurado en la multiplicación que contiene a Juntacadáveres y que ahora se proyecta mediante su conversión en gerente general del astillero, nunca pierde, justamente, la memoria del actor, la locura de saberse el agente de una ficción fraudulenta. Es esa distancia la que revela en Larsen a un auténtico ironista, aquél que en varias ocasiones la narración prioriza a través de un procedimiento cercano a lo que Bajtin llamó “el habla interior”. A partir del frecuente recurso monologante que posibilita la confluencia de voz y focalización del personaje -y que recuerdan a ese auto-ironista confesional que es Eladio Linacero, protagonista de *El pozo* (1939) (Benítez Pezzolano 2000: 24)-, el estilo directo cumple la función de desplegar el pliegue, por así decirlo, de ésta, la subjetividad más compleja de la novela:

2 Desde el punto de vista de un modelo greimasiano simple, conviene subrayar que en Gálvez evoluciona y se realiza el actante de un solo actor; dicho actante emerge como “oponente” indiscutido del proyecto Astillero de Jeremías Petrus y de todos sus “ayudantes”.

Y tan farsantes como yo. Se burlan del viejo, de mí, de los treinta millones; no creen siquiera que esto sea o haya sido un astillero (...) Y si ellos están locos, es forzoso que yo esté loco. Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así –yo, que lo jugaba porque era juego- es aceptar la locura. (Onetti [1961]1970: 56)

Tal como observa Hugo Verani, “Larsen adopta la mentira para resistir el terror al vacío, para no anularse; no puede vivir sin creer en algo, es decir sin *fingir* que cree en algo” (Verani 1981: 191). Ahora bien, siguiendo a Verani, si semejante “actitud lúdica es un modo de enfrentarse con el desolado vacío de una existencia sometida a un estatuto alienante en un mundo que ha perdido su perfil reconocible” (189), el punto de inflexión que entabla el desajuste en el pensamiento de Larsen es el temor a la conversión del juego en realidad.

En efecto, el hecho de que el juego trascienda el orden de la individualidad y se vuelva intersubjetivo mediante una suerte de coartada autoilusoria compartida, para entonces cobrar una peligrosa transfiguración en “lo real”, significa que cierta seriedad inesperada emerge para socavar la propia noción de ‘juego’. Con ello se pierde el carácter de compensación ficticia del jugar. La farsa, en vez de fungir como suplemento, en lugar de ocupar un estatuto accesorio que asegure la estabilidad de su condición secundaria, ya no se repliega en la “privacidad” de un yo (el yo de Larsen como el yo que juega y lo sabe, al tiempo que se multiplica fragmentándose (Verani 1981: 196 y ss.)). Al contrario, borra el fantasma de ‘lo real’ (esa representación de la realidad que Larsen denomina “lo real”) y adopta una figura seria y nueva, un bloqueo sustitutivo que desenvuelve su energía autónoma: en definitiva esto se acerca, si pasamos a pensarlo en términos lacanianos, a lo que dejaría entenderse como una mistificación de ‘lo real’.³ El temor de Larsen se explica en la medida de esa inversión incontrolable (inversión fetichista), cuya materialidad abre los seguros caminos de la ceguera; pues la realidad reconocida, negada o “demorada” es una cosa, y la tesis de esa realidad aniquilada por el fingimiento que la reemplaza es otra.

3 Para Jacques Lacan hay “tres registros que son los registros esenciales de la realidad humana, registros muy distintos y que se llaman: lo simbólico, lo imaginario y lo real” (Lacan 1977: 11). Según Lacan, “lo real” es la realidad no imaginada pero siempre presente, la cual está mediada por lo imaginario y lo simbólico, con los que se anuda (nudo Borromeo) y con los cuales no coincide nunca. En efecto, el registro de “lo real” no es transducible a los registros de lo imaginario y de lo simbólico. Si se identifica al registro de “lo real” con lo imposible, estamos hablando de un imposible de percibir completamente en imágenes (lo imaginario) y de un imposible para la expresión verbal (lo simbólico).

Con diferentes palabras, creo que la resistencia de Larsen, su miedo y su negación, estriban en que el proyecto del astillero sólo le resulta tolerable si se lo concibe entre dos límites: el del yo y el de la conciencia de una “realidad” diferida, la cual es no sólo incanjeable sino imborrable por la metáfora de la historia. Para Larsen la intersubjetividad de la mistificación es “locura”, o sea, pérdida de un sentido común que sólo desea para sí mismo; él no soporta que ese sentido le sea arrebatado, no admite la forma peligrosamente colaborativa e invasiva de la farsa, ya que por el contrario, resguardando el residuo de racionalidad protege a su yo, lo dirime con respecto a la muerte y al desequilibrio mayor que instala el caos de la locura. Larsen precisa contenerse en semejante conciencia de la contradicción, que es la que alimenta la ironía que lo individualiza, aquella que lo asedia y lo salva al mismo tiempo y por un tiempo. Es especialmente desde este punto de vista de la ironía que creo necesario señalar el carácter romántico de Larsen. Antes de entrar en detalles, me parece conveniente recordar que a poco tiempo de publicada *El Astillero*, ya Guido Castillo observó el romanticismo del protagonista de la novela, al cual se refirió en los siguientes términos:

Debemos reconocer, de todos modos, que el romántico Larsen sabe ponerse a la altura de las circunstancias y prestarse generosamente a las exigencias de su destino y su martirio misteriosos (...) Larsen es un sentimental, un estoico y un fatalista, y, por lo tanto, un buen jugador, un jugador que juega para ganarlo todo o para perderlo todo, indiferentemente, porque sabe que es lo mismo ganar o perder, siempre que sea todo lo que se gane o lo que se pierda (Castillo 1970: 70-71).

Para Guido Castillo, Larsen es una suerte de romántico cristiano cuya elección martiroológica carece de explicación última, en función de un misterio finalmente inabordable del personaje, que en la perspectiva existencialista cristiana de Castillo se vuelve una manifestación del misterio del ser. El sentimentalismo, la impasibilidad frente a las adversidades, la entrega a una experiencia de destino inexorable, parecen, para Castillo, originar a un jugador que sólo apuesta en términos absolutos, sobre la base de un núcleo duro de indiferencia que más que actitud es convicción. Por eso para este crítico uruguayo, este “indiferente” onettiano (especie a la que se refiriera lúcidamente Angel Rama en otro contexto argumental (1965: 49-100)) emprende su conciencia de que todo está perdido con “un sentido heroico y milagroso” (Castillo 1970: 71).

Sin necesidad de compartir la perspectiva ideológica de Guido Castillo, creo importante rescatar esta temprana mención del jugador irónico que es Larsen, cualidad que se encuentra proyectada con grados diferentes en los otros “empleados” del astillero. Quiero decir que, como

bien se sabe, de una u otra forma Kunz y Gálvez (sobre este último me extenderé luego) también asumen *una instancia* dilatada de esa ironía que entraña el montaje del juego cohabitado por una conciencia que contiene, dialécticamente, a su negación. Pienso que si concebimos a Larsen a la luz del concepto de ‘ironía romántica’, podremos vislumbrar ese romanticismo ineludible que brota bajo el argumentable nihilismo de este gran personaje de Onetti. Y más aún: ello echa luz sobre el tema de la creación, sobre el lugar del creador emplazado en la figura del gran dios Brausen.

La ironía romántica fue teorizada en forma fragmentaria, aunque quizás decisivamente para su época, por Friedrich Schlegel, para quien ésta excede con mucho a una figura de retórica, constituyéndose en un sentimiento de la realidad que se origina en la reconcentración del yo sobre sí mismo cuando ha desprendido su enlace con el mundo. La ironía “contiene y provoca –afirma Schlegel en el fragmento 108 de *Lyceum*- un sentimiento de irresoluble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado de la imposibilidad y necesidad de una plena comunicación” (Schlegel [1797] 1994: 63), lo que quiere decir que entre el mundo condicionado de la naturaleza y el incondicionado de la libertad la mediación comunicativa deseada resulta, paradójicamente, inalcanzable. El individuo romántico, solo ante sí mismo y fisurado por esa contradicción, busca crearse, intentando dar a su vida la forma de una obra artística. No obstante, en la medida en que su fuerza creativa hacia lo infinito aparece reprimida por la limitación del mundo humano general, surge un sentimiento de descrédito ante la seriedad de todo propósito trascendente que le anime. Consecuentemente, el sentimiento de fracaso se integra, incluso, cuando el romántico aún aspira al ideal, y es por eso que frente a todo entusiasmo serio se yergue, simultáneamente, su energía contraria, lo que produce en él una inquietante conciencia de la vacuidad, de que ni siquiera puede valorar seriamente el conjunto de sus acciones. Como ha dicho Jean Paul, el “alma moderna” de los tiempos románticos ante lo inconciliable se refugia en el humor, “que es el indicio de ese conflicto entre el ideal inmanente y la realidad invencible”, dando lugar entonces a “una especie de desesperada jovialidad” (Virasoro 2005: 18).

Entiendo que la insobornable ironía de Larsen, uno de los paradigmas de la conciencia irónica que atraviesa toda la obra de Juan Carlos Onetti, sobrepasa, precisamente, la significación de una contingencia, de un rasgo estrictamente “individual”, es decir de una discrecionalidad reductible a la concepción del personaje. Al contrario, creo que la ironía de Larsen hunde su genealogía en la ironía trágica del romanticismo, incluso en la medida en que el contexto del desarrollo desigual del capi-

talismo de la modernidad tardía provinciana ha radicalizado las contradicciones que dieran lugar al *pathos* romántico de comienzos del siglo XIX.

Así como quiero afirmar que Larsen es un heredero irónico en ese sentido, conviene insistir en que tampoco lo es, según sugerí anteriormente, desde un mero *dasein* de personaje limitado a la condición de un existente efectivamente singular. Si resulta indesmentible que la “individuación” -en rigor, dividualización- hace a la incanjeabilidad de Larsen como personaje, también es cierto que la misma es la expresión condensada de la profusa ironía diseminada y constituida en ideologema fundamental de *El Astillero*, de la saga sanmariana, y, en suma, cuando se relea la creación de Onetti de principio a fin, de cada uno de sus cuentos y novelas. Volviendo sobre *El Astillero*, deseo anticipar que la sonrisa de Gálvez, ese *leit-motiv* que hilvana el trayecto del personaje hasta su corte en la instancia de muerte, es un gesto irónico en el sentido al que vengo aludiendo, desde el momento en que se articula en tanto significante de la contradicción, como, por ejemplo, en el caso de la expresión oximorónica de un Gálvez que aparece tomando mate, “de pie, la bombilla clavada en su sonrisa furiosa” (51); también podría escoger un pasaje en el que la forma de los semas encontrados alcanza una predicación más compleja:

Alzó de entre sus piernas una botella panzona de caña y llenó tres vasos, sin tocarlos, haciendo sonar el chorro, sin mostrar los dientes pero con una perpetua hilaridad en la forma enrojecida de la boca; y los labios unidos sin sonrisa, parecían desnudos, como si acabara de afeitarlos (Onetti [1961]1970: 68). (Los subrayados son míos.)

Si en los labios de Gálvez se dibuja la fisura sin descorrer mayormente el silencio, de alguna manera, Larsen camina por ella y se desplaza vagando de un territorio al otro sin grandes conmociones, pero sin mengua de la lucidez de un pensamiento que llega a mostrarse, que de repente parece que se encrespa, para, de pronto y en otro momento, volverse tan lacio como la sonrisa de Gálvez. Si Larsen sostiene su ambulación esquizoidal, el hilo que zurce sin reparar las dos orillas de la fisura es la tensa y hastiada conciencia crítica con la que, por un lado, inserta su representación de la realidad, mientras que por el otro anima la sobrevivencia en la ficción fraudulenta. De esa manera Larsen posterga el acceso a “la verdad” de una dicotomía que funciona al modo de una estructura profunda, la cual se sabe salvaje y final porque precede y excede la mera oposición teórica entre farsa y realidad, para tomar en cambio el relieve activo y dramático de una disyunción vital extrema, de la exigencia o de la fatalidad electiva de un proyecto. Para expresarlo en

los conocidos, terribles e incidentes términos de Louis Ferdinand Céline en *Voyage au bout de la Nuit*: morir o mentir.

Cuestiones de ficción

Uno de los desafíos constantes que genera la lectura de *El Astillero* proviene de los cauces interrogativos que surgen para situar la relación y la frontera entre los estatutos de juego y conciencia. Leer *El Astillero* implica proyectar a los personajes en preguntas como: ¿cuál es la medida de la conciencia de juego de cada uno en cada acto mientras juega? O de otra forma, ¿cuál es el límite entre el ‘yo sé que juego’ y la inercia que el juego produce cuando ha instalado la dinámica de sus reglas a tal punto que convierte al actor en un sujeto del ‘yo sé /yo ya no sé’ que estoy jugando? Son inquisiciones acerca de la distancia, de la interpenetración y del dominio. Descartada la ceguera plena en lo que concierne al montaje de la mentira, dichas interrogaciones encuentran sus condiciones de posibilidad, la certidumbre de sus premisas elementales, pero tan sólo un atisbo de cancelación por medio de una serie de respuestas posibles.

Parece indefectible que el lector se vea arrojado a un campo de indeterminaciones, al imperativo de una especulación con la que no logrará sino aproximarse a esas exigencias hermenéuticas, para conseguir una devolución interrogativa más fundada, unas conjeturas que recircularán al tiempo que se resistirán al enclave final. En ellas, la huella del preguntar, aun cuando parece retroceder, continúa ocupando el terreno del texto leído. Las necesarias concretizaciones no desbordan la interpretación sino que la potencian. Ese retorno a la pregunta está configurado como una marca innegociable del narrador de *El Astillero*.

Ya Mario Benedetti había observado el resguardo del sentido último de esta historia originado en el empleo de una técnica de impronta poética, según la cual el sobrentendido que no otorga concesiones (yo diría el juego entre la reticencia, la elipsis y la condensación) impide que el autor de *El Astillero* caiga entre las “víctimas del prejuicio de explicarse”, puesto que su narrador –en realidad, como la mayor parte de los narradores onettianos– “siempre se guarda algún naipe en la manga, la baraja que en definitiva no va a ceder a nadie” (Benedetti 1963: 91). Por su parte, para Fernando Aínsa “los cuentos y novelas de Onetti (...) están concebidos siempre desde un *sesgo específico* y no aspiran nunca a un manejo de términos universales y absolutos que pudieran darle seguridad (...)” (Aínsa 1970: 140-141). Aínsa se detiene en la apariencia impersonal del narrador de *El Astillero*, cuya tercera persona da “la sensación de una *presencia invisible*, de un testigo que no aparece pero que proporciona datos, toma y deja lo que quiere, imprime un sello de ambigüedad (...)”

(141). Para Hugo Verani, la subjetividad con apariencia de falsa objetividad de este “narrador-observador que diluye su individualidad y reconstruye la historia a base de recuerdos de habitantes de Santa María” abre el camino de “la incertidumbre y las fluctuaciones” (Verani 1981: 205) para desembocar en un incuestionable relativismo cognoscitivo. El mismo, siguiendo a Verani, resulta potenciado por la diversidad de versiones contradictorias de un mismo hecho sin arribar a una síntesis y por la omnisciencia selectiva de un narrador que es capaz de asimilarse a la subjetividad de Larsen sin desbordarla.

En efecto, aun cuando el narrador mantiene una voz gramaticalmente discernible del personaje, fusiona con el mismo la focalización de los hechos; su restricción de campo o ángulo de visión termina por integrarse indiferenciadamente con el de Larsen. Yo quiero agregar que esta poética narrativa de Onetti, tan sugestiva en *El Astillero*, responde mucho más que a una exploración técnica –fetichizada o no– a un concepto que, emergiendo del mundo del texto se revele como una resignificación del lugar del saber humano sobre las motivaciones humanas en el mundo de la vida. El mundo del texto, en suma, orientado por una voz que alterna la tercera persona singular con la primera plural, y que, por cierto, hace a un típico narrador de la comunidad sanmariana que trae reminiscencias de los narradores comunitarios de William Faulkner, despliega las contingencias del lenguaje y del discurso en consonancia y en función de una historia siempre incompleta e incalable. Por eso Onetti representa una incitación a la productividad del lector, aun cuando escribe una novela en la que, entre tantas cosas, se alberga una de las metáforas más implacables sobre la improductividad, la imaginación, la alienación y el fracaso. De ahí que, como lectores, debamos producir una interioridad como la de Gálvez, elusiva y escamoteada, trabajada muy especialmente en sus diálogos reticentes, sonrisas y silencios. En rigor, la respuesta que puede brindarse sobre el suicidio de Gálvez está llena de conjeturas, hipótesis, equívocos, como el comportamiento de un narrador que no termina de conceder la baraja última, negada asimismo en el doble final de la novela.

La orilla de Gálvez

En el poderoso plano de realidad, la casilla de Gálvez y su mujer representan el espacio contiguo del juego, el plano serio en el que se desenvuelve la existencia degradada con respecto a la gran Casa de Jeremías Petrus y a la Mujer que Larsen desea, la llaga cruda de la marginación y de la verdad. En efecto, Junta sólo conseguirá acceder a la degradación de lo deseado, a la implacable realidad que metaforiza la proximidad con

“lo real” indecible. Con respecto a la mujer, Angélica Inés no será más que la figuración grotesca que describe la distorsión del ideal, la caricatura trágica de la aspiración al amor, a la belleza, a toda forma de elevación. Casa y casilla, gloria y glorieta, Angélica Inés y la sirvienta, Mujer y mujer de Gálvez entrañan un eje de oposiciones dentro del cual sólo los segundos miembros se dan de una y otra manera a Larsen. Tal como observara Roberto Ferro, La glorieta y la casilla son zonas de libre tránsito; en cambio, la casa, emblema de sus sueños de poder, siempre le será vedada, con excepción del encuentro amoroso con Josefina, la sirvienta, en su cuarto, lo que constituye para Larsen, atendiendo a su pasado de macró, una afrenta y un signo más de su ruina (Ferro 2003: 288).

De acuerdo con Ferro, si “el espacio constituye una dimensión contigua a los personajes” (291) -en otras palabras, su extensión metonímica-, la casilla es el lugar en el que Gálvez suspende el juego, y no un mero cambio de escenario para su continuación. En ella, donde su mujer embarazada espera dar vida al producto de ambos en el seno de una degradación frente a la cual la farsa de Petrus se eleva en tanto sarcasmo, circulará, no obstante, otra clase de diálogo, un giro de realidad que, de acuerdo con Ferro, al principio Larsen no entiende porque aún cree que en la casilla se representan otras escenas que convienen a la farsa (291). Por el contrario, en la casilla asoma otra legalidad: es el afuera del proyecto, la secreción de su suciedad intrínseca dentro de la que Gálvez deja asomar la furia que erosiona al equilibrio irónico y en la que amasa su venganza contra Petrus. Desde ella, el “gerente administrativo” desinstala el orden que implica todo juego, para devolver el caos temido y su estela aniquiladora.

Gálvez es la paradójica buena/mala conciencia de Larsen. En cierto modo opera como una conciencia maliciosa que ataca a las mistificaciones imaginativas. Tal como discurriera, Settembrini, un personaje de Thomas Mann en *La montaña mágica*, la maldad “es el arma más brillante de la razón contra las fuerzas de las tinieblas y la fealdad (...) es el espíritu de la crítica” (Mann [1923] 2005: 91). Naturalmente, descartado el ánimo de racionalidad ilustrada que alienta al personaje de Mann, cierto es que Gálvez resuelve llevar a cabo un acto crítico signado por la desesperación contra el oscurantismo de la farsa; decide cerrar definitivamente los ojos para no padecer la intolerable mistificación ni la insoportable cercanía de ‘lo real’.

Es en el destino de Gálvez, en la peripecia ontológica que constituye su elección suicida, que *El Astillero* abre una desestabilizante proximidad con ‘lo real’. El suicidio de Gálvez se transforma en el punto de divergencia y desborde de un significante que presiona sobre los demás y que

permite abordar no sólo los propósitos de Larsen, sino, entre otras cosas, el mutismo de Jeremías Petrus, sobre el cual la novela abre y mantiene una interrogante acerca de su impermeabilidad, de la impenetrabilidad de su locura devenida en la obra imposible que lleva a cabo, aún desde prisión. Al respecto, no olvidemos que el médico Díaz Grey ya ha anticipado a Larsen que Petrus es un explícito autor del engaño que representa el proyecto del astillero, y las prácticas de fingimiento a la vez que las de la locura no le son precisamente ajenas, en la medida en que “simula la locura para no quedarse loco del todo”. A propósito, la dureza, lo “pétreo” de Jeremías Petrus tiene que ver con un elemento fundador (piedra original), con el delirio cuasi profético, a la vez que con la opacidad de su decisión de juego como no juego.

Pero Gálvez se va a constituir en la inversión de lo que Petrus defiende, en el espejo rechazado que tanto posee la capacidad como el peligro de devolver la realidad reprimida que los otros no desean ver. En verdad, Gálvez retorna la muerte al lugar del que la farsa la ha expulsado temporariamente; su persecución por parte de Larsen es, sobre todo, la persecución al sabotaje que la muerte ha emprendido contra el engaño; o mejor dicho: a la restauración de una muerte que siempre ha estado.⁴ Por eso, cuando Larsen contempla el rostro de Gálvez ya desprovisto de la máscara y provisto por la muerte, se enfrenta a un intenso desafío especular. Gálvez es el espejo intacto, el anticipo de lo que el otro posterga, y que por ende conmina reflexivamente a la reconstitución traumática de ese otro. De ahí que Larsen niegue su muerte, justamente cuando la ha reconocido y comprendido en los términos más profundos, levantando apenas la máscara de la impostura (la suya) desde el cadáver de Gálvez, en cuya cara ahora serena se concentra el desafío a toda posibilidad de continuación del juego. En buena medida Gálvez es aquel que apura el rostro en la dirección de 'lo real', denunciando el atajo del fingimiento y disolviendo la ironía –que aún preserva un lado de la máscara– en el rostro de la muerte. Esa “cara blanca sobre la mesa de piedra”, ya “aliviada de agregados” (Onetti [1961]1970: 156) es significativa de la liberación del pernicioso suplemento de la farsa. Su des-ornamentación constituye la auténtica otra orilla de *El Astillero*, la que Larsen siempre ha sabido que existía en Gálvez y en sí mismo como posibilidad que todavía debe negar.

Gálvez detiene la máquina del juego porque en él se ha colmado la experiencia consistente en, para decirlo con palabras de Slavoj Zi-

4 Hugo Verani afirma que, de acuerdo a convenciones realistas, el suicidio de Gálvez sería “un acto inverosímil y desconcertante”, pero que no obstante hacia dentro del texto adquiere la función de servir como “modelo de lectura” (1981: 194).

zek, “enmascarar la vacuidad de lo que ocurre” y entonces dar lugar al “primer paso verdaderamente crítico” (Zizek 2005: 9), el cual consiste en abandonarse, en negarse a participar en el sistema mistificador que oculta al hastío, a la improductividad y a la muerte, pero que el suicidio de Gálvez revierte desde el horizonte de la desesperación, una vez que la llaga cruda de ‘lo real’ enmudece y hace crecer la imposibilidad imperturbable de ser expresada.

Tensiones actuales de una lectura

Existe una rara y ostensible capacidad en *El Astillero*, a saber: la de proponerse, desde su aparición, en 1961, como una metáfora proleptica de la historia contemporánea, de la situación generada por el capitalismo enclavado en la realidad socio-histórica uruguaya, rioplatense y, extensivamente, latinoamericana. Sin embargo, la noción de prolepsis, quiero destacar, adquiriría desde aquel instante una extraña inadecuación. No sólo se trataba (aunque también lo era) de una estricta anticipación o premonición artística acerca de unos determinados y bien definidos acontecimientos históricos, básicamente identificados con la culminación del derrumbe económico, social y político del Uruguay. De hecho, debe decirse que esa realidad en una medida *ya* había ocurrido, mientras que en otra *continuaba* la profundidad de su ocurrir, y, por cierto, con un proceso de intensificación creciente todo esto *iba a radicalizarse* en muy breves tiempos venideros con respecto a las fechas de escritura y publicación de la novela. Vale decir que lo que *El Astillero* “vaticinaba” era, simultánea y paradójicamente, pasado, presente y futuro. Sólo que cada instancia temporal absorbía y absorbe distintos contenidos históricos implicados por esa metáfora que una zona de la crítica quiere ver como alegoría.

En verdad, la faz premonitoria de *El Astillero* no es más que la punta de un *iceberg* que emerge gracias al volumen sumergido del fracaso histórico del cual es una superficie continua. Más allá de que el propio Onetti desacreditara una lectura alegórica, para en cambio defender *su* lectura orientada hacia la autonomía del universo sanmariano, y, específicamente referida a la decadencia de Larsen, se sabe que, a fuerza de no caer en la falacia intencional de autor, cabe una interpretación capaz de penetrar y devolver un horizonte social cuya huella fuerte surge de la consideración sugestiva de la novela como metáfora, en lugar de resolverla en los términos hipercodificados de la alegoría. Las apreciaciones de Jorge Ruffinelli al respecto resultan, en cierta medida, paradigmáticas de una interpretación que pone en escena la situación histórica del

capitalismo en el Uruguay (Ruffinelli 1989: 185-210). El crítico uruguayo señala, entre otras cosas y sin caer en brutalidades mecanicistas, el volumen de la devaluación del sueño y la solidez de la decadencia en *El Astillero* como fenómenos ligados a una empresa capitalista en crisis. Retomando sugerencias críticas como la de John Deredita y, sobre todo, devolviendo la novela al contexto histórico de un Uruguay cuya bonanza económica había sido producto de una coyuntura internacional favorable con respecto de “ilusión” estructural, la cual viera su término después de la guerra de Corea, Ruffinelli propone entonces un horizonte de sentido político desligado de las opiniones explícitas de Juan Carlos Onetti. Pienso que semejante horizonte (cuyo arco va desde los años '50 y '60, pasando por la dictadura militar (1973-1985), la posdictadura e impregnando en nuevos términos la época presente) se aproxima de forma constante al lector de la novela, sin sustituir otros horizontes de significación aunque conviviendo con ellos sin anularse, para incluso emerger proporcionando un contexto que no llega a devenir en una cierta filosofía de la historia pero que sin embargo admite su insinuación.

Ahora bien, sin abundar en mayores detalles, vale la pena sugerir la validez de una lectura metafórica con dicha orientación situada en la estricta actualidad, en principio uruguaya y rioplatense, pero asimismo bajo una inquietante extensión metonímica hispanoamericana. La misma confiere un sentido inquietante a la ficción de la productividad reificada en la farsa de las vidas y de las relaciones existenciales entre los personajes de una realidad provinciana y sometida a la lógica del capital controlada desde los centros de poder internacional. Cuando leemos *El Astillero* a la luz de la situación de las actuales democracias latinoamericanas en la época salvaje del capital globalizado; cuando reconocemos discursos ideológicos (al menos en Uruguay) que celebran una carnavalizada y sospechosa “participación” de “todos” los actores sociales, incluidos los “otrora” subalternos, ahora bien ensamblados en una propaganda de la “reactivación” productiva y de la riqueza e igualdad social para “todos” (cuya distribución aumenta la desigualdad de estos a veces “alegres” y esperanzados participantes), conseguimos una vigencia crítica de pronto insospechada de la novela de Juan Carlos Onetti. No abordaré en este lugar las numerosas consecuencias de esta mirada. Sin embargo, creo conveniente reclamar su legitimidad, siempre y cuando la misma no borre otras legitimidades de lectura, lo que de ninguna manera quiere decir que haya que declarar la coexistencia pacífica de las interpretaciones. Amparado en ello, valdría la pena repensar la decisión de Gálvez como la de aquel que se niega, en una suerte de negativo trágico de lo que ocurre, a formar parte de la farsa carnavalizada, a participar

en las ideologías de la confianza articuladas con las representaciones del engaño, las cuales no son más que un nuevo capítulo de las ideologías del capital en su época más brutal y sofisticada. A lo mejor, como escribiera el narrador de *El Astillero*, esto hace pensar en “la grosería de la esperanza”, y, a cambio de la misma, aun de manera provisoria, la retirada de Gálvez (no la linealidad de su muerte sino su metáfora) se convierte en el gran gesto de renuncia crítica, en la intemperie que fisura la farsa y su candidatura a las intocabilidades de ‘lo real’.

Referencias bibliográficas

- Aínsa 1970: F. Aínsa, *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa.
- Benedetti 1963: M. Benedetti, Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre, en *Literatura Uruguaya siglo XX*. Montevideo: Alfa.
- Benítez Pezzolano 2000: H. Benítez Pezzolano, Juan Carlos Onetti entre *El pozo* y los papeles de la noche. En *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya*. Montevideo: Linardi & Risso/Fundación BankBoston, 17-26.
- Castillo 1970: G. Castillo, Muerte y salvación en Santa María” (Montevideo, *El País*, 28/1/62); reed. en Lídice Gómez Mango (coord.), *En torno a Juan Carlos Onetti (Notas críticas)*. Montevideo: Fondo de Cultura Universitaria, 65-73.
- Concha 1989: J. Concha, El Astillero: una historia invernal (*Cuadernos Hispanoamericanos*, N°s 292-294, oct.-dic.1974, 550-568; reed. en Rómulo Cosse (coord.), *Juan Carlos Onetti, papeles críticos. Medio siglo de escritura*. Montevideo: Linardi & Risso, 135-154.
- Ferro 2003: R. Ferro, *Onetti/La ciudad imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba (Argentina): Alción.
- Lacan 1977: J. Lacan, Lo simbólico, lo imaginario y lo real (1953), en *Revista Argentina de Psicología*, Año VII, N° 22, trad. esp. O. Teles de Irusta, Asociación de Psicólogos de Buenos Aires, 11-27.
- Mann 2005: T. Mann, *La montaña mágica* (1923). Barcelona: Edhasa.
- Onetti 1970: J. C. Onetti, *El Astillero* (1961). Madrid: Salvat.
- Rama 1965: Á. Rama, Origen de un novelista y de una generación literaria, en Juan Carlos Onetti, *El Pozo* (2ª ed.). Montevideo: Arca.
- Ruffinelli 1989: J. Ruffinelli, *El Astillero*, un negativo del capitalismo, en Rómulo Cosse (coord.), *Juan Carlos Onetti, papeles críticos. Medio siglo de escritura*. Montevideo: Linardi & Risso, 185-210.
- Schlegel 1994: F. Schlegel, Fragmentos del Lyceum (1797), en *Poesía y filosofía*, trad. D. Sánchez y A. Rábade. Madrid: Alianza.
- Verani 1981: H. Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila.
- Virasoro 2005: M. Virasoro, Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico, en *Figuraciones, Teoría y crítica de artes*, Bs. As., N° 3.

Zizek 2005: S. Zizek, *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Hebert Benítez Pezzolano

EL ASTILLERO, JUAN CARLOS ONETTI: WARNINGS OF 'REAL'

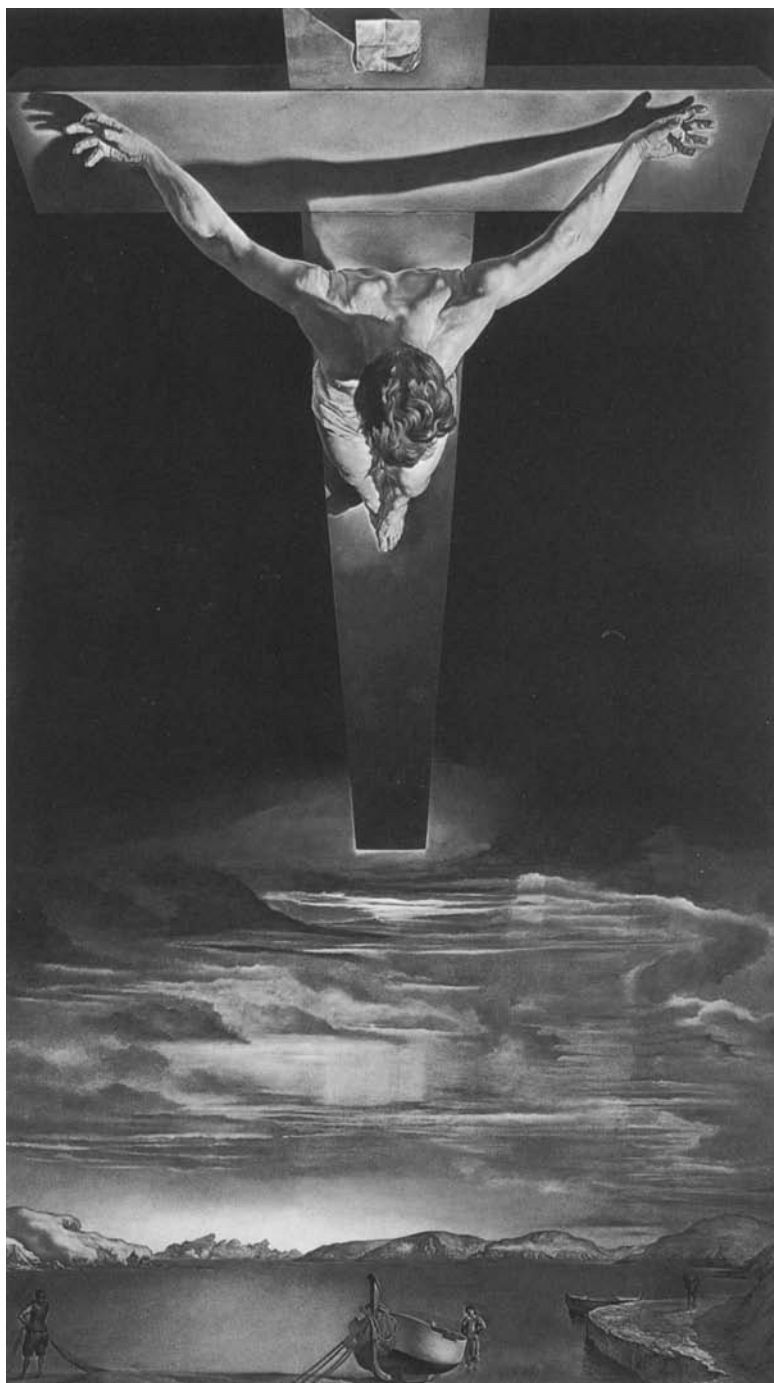
Summary

In this paper I intend to study one of the key themes of the novel *El Astillero* (1961), Uruguayan writer Juan Carlos Onetti. I am referring to the conscious and fraudulent mystification of the reality that carry out their characters facing existential, vacuum masking it with a farce in able to compensate with the simulation game the meaninglessness of life. Of different critical observations, appeal to the concept of 'real', established by Jacques Lacan, by means of which an analysis of the profound drama of characters built by Onetti I suggest.

Key words: Onetti, *El Astillero*, novel, mystification, farce, critic, reality, Lacan, real

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.



Салвадор Дали, *Христї святої Јована од Крста*, 1951.

Giuseppe Gatti
Universidad de Salamanca (España)

POLÍTICA Y NARRATIVA EN EL CONO SUR. MEMORIA RECIENTE: TOTALITARISMOS POLÍTICOS Y RESISTENCIA CULTURAL EN EL URUGUAY DE LA DICTADURA

El presente estudio analiza la interrelación existente entre la persistencia de un régimen militar dictatorial y la producción intelectual –y literaria en particular– en un estado soberano. El análisis se centra en el caso de la República Oriental del Uruguay, uno de los tres países del Cono Sur latinoamericano que se vieron sometidos –desde finales de los ‘70 hasta promediada la década de los ‘80– a sistemas políticos autoritarios. En el trabajo se examina de qué manera los narradores uruguayos se enfrentaron al *status quo* vigente y qué tipo de estrategias de resistencia interna o desde el exilio pusieron en práctica. Sin dejar de hacer referencia a varios nombres destacados de la literatura nacional de aquellas décadas, la atención se centrará, en particular, en la obra del escritor montevideano Hugo Burel, cuya producción literaria empieza a emerger justo durante los últimos años de la dictadura. Se llegará a averiguar cómo su producción se caracteriza por una elaboración temática no politizada (y entonces, no nacionalista), pero sí centrada en lo nacional.

Palabras clave: régimen militar, República Oriental del Uruguay, resistencia intelectual, adoctrinamiento ideológico, estrategias de supervivencia, politización literaria

Y sin embargo, el sufrimiento no es más que uno. No conoceremos de él, como no conoceremos del placer, más que algunas formas, siempre las mismas, de las que estamos presos. Habría que explicar esto: nuestra alma, supongo, no tiene más que un teclado restringido y aun que la vida se empeña en hacerlo sonar, sólo podrá obtener dos o tres pobres notas. (Marguerite Yourcenar)

1. El desmoronamiento del “pequeño Edén a orillas del Río”: la crisis económica como prólogo al autoritarismo de Estado

En la República Oriental del Uruguay la fractura que se produjo en el sistema político, social y cultural como consecuencia del golpe de Esta-

do de junio de 1973 y los doce años de dictadura que siguieron marcaron una fase de desarticulación del sistema que –a nivel cultural– tuvo una contundente repercusión en los jóvenes intelectuales y narradores *orientales* de las décadas posteriores a la de los '60. El desmoronamiento de las utopías cultivadas hasta mediados de la misma, el comienzo de la represión militar y la consiguiente ausencia de importantes referentes en la patria originaron la apertura de una brecha estética entre la producción artística y literaria anterior al golpe militar y la que se desarrolló –tanto en la *Banda Oriental* como en el exilio– durante y después de la dictadura.

En el país se asistió al desencadenamiento de un proceso de bifurcación entre, por un lado, las estrategias de supervivencia literaria asumidas por los escritores que quisieron (y pudieron) optar por la permanencia en Uruguay, y, por otro, el intento de seguir conectados con la patria por parte de los exiliados.

Lejos de querer efectuar una operación de revisionismo histórico, para la cual haría falta otro tipo de enfoque y perspectiva, resulta sin embargo indudable que la comprensión de las causas que determinaron la instauración del régimen militar y la consiguiente fractura que éste causó en el campo literario necesita de un examen previo de las condiciones históricas y socio-económicas del Uruguay de los años sesenta.

Antes del golpe de Estado, el país se había visto azotado por una crisis política y social que se reflejó en un crecimiento exponencial del movimiento migratorio: el número de emigrantes, en un estado que por tradición había sido región de llegada de nuevos pobladores, fue creciendo a lo largo de los años sesenta hasta convertirse en elemento estructural de la dinámica social nacional. Uruguay, país pequeño y de escasa densidad demográfica, perdió entre 1963 y 1985 alrededor de 380.000 habitantes, lo que supone más del 10 por ciento de la población total.¹

En el año 1970, cuando todavía el declive demográfico no había alcanzado su clímax, Eduardo Galeano comentaba así la crisis poblacional del país: “Ninguna población latinoamericana crece menos que la de Uruguay, país de viejos, y sin embargo ninguna otra nación ha sido tan castigada, en los años recientes, por una crisis que parece arrastrarla al último círculo de los infiernos. Uruguay y sus praderas fértiles podrían

¹ Según el estudio de Adela Pellegrino, *Caracterización demográfica del Uruguay* (editado por la Facultad de Ciencias Sociales de Montevideo en 2003) el incremento de las salidas no dependió sólo de causas políticas, sino que también fue el resultado de la crisis económica. Los destinos privilegiados de la emigración uruguaya fueron en principio Argentina y Brasil, pero ya a finales de los setenta, países como Canadá, Estados Unidos y Australia representaron un fuerte atractivo por la puesta en marcha por parte de sus gobiernos de medidas conducentes a atraer trabajadores extranjeros especializados a sus respectivos países.

dar de comer a una población infinitamente mayor que la que hoy padece, sobre su suelo, tantas penurias” (Galeano 2007: 21).

Veinte años antes de que Galeano publicara estas líneas, Uruguay había alcanzado el punto de máximo auge en su historia: 1950 representó un año bisagra para el país y coincidió –ejemplarmente– con el segundo triunfo de la “Celeste” en la Copa del Mundo de fútbol frente a Brasil. Cabe destacar cómo la portada social, cultural e histórica del triunfo futbolístico de 1950 se refleja todavía en cuestiones relacionadas con valores ligados al buen funcionamiento del sistema político, económico y social del país; Sebastián Da Silva, reflexionando sobre la manera en que las nuevas generaciones uruguayas deberán enfrentarse a los desafíos de la modernidad, señala cómo “la generación post-maracanazo se pondrá a prueba [...] priorizará reconstruir la foto del Uruguay del pasado, sin la nostalgia de *haber sido parte*” (Da Silva 2008: 5).

La fecha del triunfo mundialista marca, así, el verdadero punto de inflexión entre el Uruguay modélico, avanzado socialmente, preocupado por el buen funcionamiento del sistema social y educativo –que había persistido durante casi toda la primera mitad del siglo XX– y el que entra en crisis, después de un último período de bonanza debido a la guerra de Corea.

En muy estrecha vinculación con los procesos socioeconómicos y demográficos que han caracterizado la segunda mitad del siglo XX y el comienzo del nuevo siglo, la producción literaria uruguaya más reciente ha ido elaborando una mirada sesgada que –de forma algo parecida a lo ocurrido en Chile con la *literatura de la decrepitud*– se inclina hacia procesos de rememoración ficcional que se revelan más críticos que nostálgicos. Nuestro análisis de las tendencias surgidas en el panorama literario nacional se centrará en la obra de Hugo Burel,² escritor montevideano nacido en 1951, y la manera en que el autor reelabora en su producción narrativa la percepción de una época.

El estudio de la obra bureliana revela no sólo una preocupación constante por reflejar en la narrativa las etapas históricas que marcaron

2 Hugo Burel, montevideano, licenciado en Letras, narrador, docente, periodista y creativo publicitario, fue ganador en 1995 del Premio Ministerio de Educación y Cultura de Inéditos con la novela *Crónica del gato que huye*; ganador del Premio Juan Rulfo de Radio France International 1995 con el cuento *El elogio de la nieve*; finalista en el año 2000 del Premio Clarín de Novela con *El autor de mis días*; ganador del Premio Lengua de Trapo-España 2001 con la novela *El guerrero del crepúsculo*, obra con la que fue finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en el año 2003; obtuvo el Premio Bartolomé Hidalgo 2004 a la mejor obra uruguaya de narrativa con la novela *Los inmortales*; en 2005 con la novela *El corredor nocturno* consiguió el primer Premio de Narrativa édita del Ministerio de Educación y Cultura; en el año 2009, con la novela *El desfile salvaje* volvió a ganar el primer Premio de Narrativa édita del Ministerio de Educación y Cultura.

el pasado más reciente del país, sino también la voluntad de desmitificar el recuerdo de épocas a las que el paso del tiempo ha otorgado *a posteriori* un aura fantasmagórica que nunca fue real.

En *Los dados de Dios*, novela publicada en 1997, el escritor subraya cómo el “comienzo del fin” coincidió con el momento de mayor popularidad internacional del pequeño país, y cómo –sin embargo– esa década permaneció en el imaginario colectivo de las generaciones posteriores como símbolo de una fase edénica irremediadamente perdida. Así escribe Burel: “La década del cincuenta quedó definida por el episodio del Maracaná [...] circunstancia harto conocida e interpretada de manera cargosa por nuestros filósofos en pantuflas. [...] El optimismo se vendía en las farmacias y la guerra de Corea permitía que durmiéramos sobre los sacrosantos laureles” (Burel 1997a: 166).

A partir de ese momento, en pocos años el tejido social y económico del país se deshizo: el modelo batllista de la “Suiza de América” se derrumbó, en parte por la insostenibilidad congénita del sistema, en parte por cambios radicales en las dinámicas internacionales frente a los que el país no fue capaz de reaccionar. Añorar aquellos tiempos perdidos, hoy en día, se convierte, sin embargo, en una suerte de refugio para la memoria: aun sin lamentos nostálgicos, en la ficción uruguaya más reciente los fastos del pasado –sobre todo de la década del cincuenta– aparecen como fantasmas que se niegan a desvanecerse.

En particular, cuando una obra literaria se propone contar una historia que abarque –ficcionalizándola– una larga etapa de los acontecimientos uruguayos (y, más en general, rioplatenses), la búsqueda de un camino de regreso al pasado emerge de forma reiterada.

Se trata, en realidad, de una búsqueda que ya no es capaz de representar lo colectivo sino a través de una lectura de lo personal y privado, deteniéndose en las microhistorias personales, que surgen como fragmentos aislados de la *Historia*. Tanto la literatura como el cine expresan esta tendencia hacia la lectura de lo microscópico, como se evidencia en el análisis que de la película uruguaya *Whisky*³ hacen Jesús Montoya Suárez y Natalia Moraes Mena: “Ahora, las historias contadas son historias personales, apenas micro-relatos coherentes sólo consigo mismos, en los que acaso se reproducen –o se construyen– fragmentos de una historia colectiva que ya no se pretende llevar a hombros” (Montoya Suárez; Moraes Mena: 212).

3 Ficha técnica de *WHISKY* Año 2004; país: Uruguay; género: comedia/drama; duración: 96 minutos; dirección: Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll; guión: Gonzalo Delgado Galiana, Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll; producción: Fernando Epstein.

La literatura de Burel se niega a adoptar el sendero de la celebración de la *historia*. Se centra en los matices de las microhistorias, en las expectativas todavía no frustradas de individuos anónimos, cuando el futuro se presentaba a los uruguayos como un espacio abierto a toda posibilidad. En la novela recién citada el autor expresa así la distancia entre la engañosa facilidad de la vida de entonces y las penurias del presente: “Habría que hablar de aquella época, de aquella vida todavía fácil y esperanzada” (Burel 1997a: 163).

A partir de la mitad de la década del cincuenta, el que había sido hasta entonces un piso sólido y de raíces firmes empieza a cruji ruidosamente: “En el año cincuenta y seis [...] ya había empezado la descomposición en el país: huelgas, desocupación y carestía, palabras que iban a seguir sonando por muchos años” (Burel 1997a: 212).

Promediando la década de los sesenta, y en un marco económico y político ya críticamente quebrado, hace su aparición en la escena nacional una organización política autónoma: se trata del movimiento “Tupamaro”⁴ fundado por Mauricio Rosencof y Raúl Sendic, cuyos miembros pertenecen casi en su totalidad a la militancia armada de distintos grupos y partidos políticos de extrema izquierda.

En cuanto a sus consecuencias, esta etapa resulta trascendente por cuanto funciona como suerte de “prólogo” al período de la dictadura y a la diáspora intelectual: es en este lapso, a finales de la década de los ‘60, cuando se van gestando las condiciones para los años del oscurantismo militar. Por un lado, el plan de combatir a los tupamaros y al Partido Comunista –puesto en práctica por los jefes militares entre 1971 y 1973– no dejó de convertirse pronto en un mero pretexto para exigir y obtener más poder para las Fuerzas Armadas. Sin embargo, –quedando ajeno a nuestro análisis el objetivo de un revisionismo histórico– es también innegable que el movimiento tupamaro representó en aquel período una forma concreta de amenaza para las instituciones democráticas.

Podría, así, afirmarse que el golpe de Estado que dio lugar a la dictadura supuso la materialización de una de las dos trágicas posibilidades a las que se enfrentaba el país. Representó el último eslabón del proceso de derrumbe de un sistema colapsado que desembocó en un régimen militar de extrema derecha, de la misma manera que podría haber dado lugar, en la hipótesis del triunfo tupamaro, a la afirmación de un sistema totalitario de ideología marxista.

4 Sólo en un segundo momento el movimiento se conoció como “Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros” o “MLN – Tupamaros”.

2. *El golpe de estado: precondiciones histórico-políticas y resistencia cultural*

En la década de los '60, sobre todo gracias al empuje que produjo el entonces reciente éxito de la revolución cubana, se afirmó dentro del movimiento tupamaro la convicción de que la vía de la lucha armada era la única solución posible para derrocar el sistema democrático vigente y tomar el poder. Emblemático en este sentido es el documento “número 1” del movimiento MLN-T, un manifiesto de lucha que renunciaba a la posibilidad de un intercambio y tránsito pacífico del poder, como resulta en el apartado IV de la Conclusiones Generales, para el que se remite a *Historia del Uruguay en el siglo XX. 1890-2005*.

En el año 1963, gobernando el Partido Nacional, el MLN-T comienza su alzamiento contra las instituciones democráticas del país y atenta contra la estabilidad nacional durante la legislatura siguiente, instaurada en 1966. Empieza de esta manera una etapa de enfrentamiento ideológico entre el movimiento marxista ultra-izquierdista y las instituciones que desencadena una serie de delitos violentos, –secuestros, atentados con explosivos–, hasta llegar a crímenes contra funcionarios de la policía y militares.

El entonces presidente Pacheco Areco decide tomar “medidas impopulares [para enfrentar la emergencia]. Ello trajo protestas violentas, no sólo de los tupamaros” (Beltrán Mullin; Aguirre Gomensoro; Rodríguez Larreta; 2008: 12). Como en un círculo vicioso, las medidas de seguridad implementadas por el gobierno, que provocaron una severa limitación de la libertad, causaron –a su vez– una nueva oleada de violencia.

Esta espiral de ataques y respuestas violentas llegó a su cumbre cuando un grupo de tupamaros, que había caído preso antes de las elecciones de 1971, consiguió escapar de la cárcel montevideana de Punta Carretas: la respuesta del gobierno se concretó de inmediato, al dejar salir de los cuarteles a las Fuerzas Armadas para acabar definitivamente con el movimiento revolucionario. Cabe aquí señalar cómo en los tres países del Cono Sur –Argentina, Chile y Uruguay– los sistemas democráticos ya en crisis se colapsan contemporánea y definitivamente en la década del '70 por su respectiva incapacidad para soportar los acelerados procesos de politización de las masas. Sobre las causas del derrumbe, Galeano observa: “El ciclo de profundos cambios durante el gobierno de Allende, las banderas de justicia que movilizaron a las masas obreras y flamearon alto durante el fugaz gobierno de Héctor Cámpora en 1973 y la acelerada politización de la juventud uruguaya fueron todos desafíos que un sistema impotente y en crisis no podía soportar. El violento oxígeno de la

libertad resultó fulminante para los espectros y la guardia pretoriana fue convocada a salvar el orden” (Galeano 2007: 347).

Volviendo a Uruguay, el objetivo de acabar con el movimiento tupamaro se consigue bajo la presidencia de Bordaberry, con el remarcable “inconveniente” de que las tropas militares se negaron –una vez cumplido su objetivo– a volver a sus cuarteles, “exigiendo más poder para ellos y menos para el presidente” (Beltrán Mullin; Aguirre Gomensoro; Rodríguez Larreta 2008: 12). El colapso definitivo del agonizante sistema democrático se da cuando los principales dirigentes políticos, evidenciando una grave falta de visión política, niegan a Bordaberry su apoyo y lo entregan a las Fuerzas Armadas.

El régimen dictatorial instaurado en junio de 1973 colocó entre sus objetivos políticos prioritarios la reafirmación de un modelo de identidad nacional que exalte una *uruguayanidad* homogénea y única. Es a partir de ese momento cuando la imposición sistemática de una ideología basada en el concepto de “reeducación identitaria” empieza a ejercer una presión directa sobre el espacio cultural local. El modelo propuesto responde a la necesidad de perpetuar el sistema militar a través de un proyecto de reformas constitucionales que ayuden a definir un concepto de *orientalidad* fundado en la división política entre los “enemigos de la nación” y los “buenos orientales”.

La aplicación al marco constitucional de esta bipartición representó la aceptación de una lógica según la cual la única manera de ser uruguayo coincidía con la adhesión al proyecto político del régimen⁵. Por ello, el concepto de *orientalidad* representa uno de los instrumentos ideológicos de mayor fuerza en el proceso de imposición de una identidad no sólo nacional sino, y sobre todo, nacionalista.

El adoctrinamiento ideológico llevado a cabo por el régimen se basó en una doble línea estratégica: por un lado se trataba de implementar una concepción totalitaria del Estado impidiendo una verdadera representación de la ciudadanía, así como de inculcar la idea de que cualquier forma de disidencia sería considerada subversión. Empezó, así, un proceso de difusión de un “sano” uso de términos de la lengua, para que el “buen ciudadano oriental” no se viera confundido por las que se consideraban perversas estrategias de la izquierda revolucionaria. La revista *El soldado*, en particular, insistía en la distinción entre “buenos” y

5 De ahí que los años de la dictadura fueran caracterizados por conmemoraciones e inauguraciones de plazas públicas o monumentos: emblemáticos son los casos de la declaración del año 1975 –fecha coincidente con la celebración de los hechos históricos de 1825– como “el año de la Orientalidad”; y de la inauguración de la Plaza de la Nación Oriental, con la instalación del monumento a la bandera (1977).

“malos” ciudadanos, con la doble finalidad de servir de guía e imponerse como amenazante *memento* para los uruguayos.

Por otro lado, el adoctrinamiento ideológico fundaba sus bases en la reinterpretación histórica: de las distintas visiones del héroe de la Independencia José Artigas surgidas en las décadas anteriores –entre las que destacaba la de un Artigas revolucionario social– se impuso la visión “oficialista” de un Artigas fundador de la patria oriental, pero sobre todo militar.

La necesidad de instaurar este modelo de identidad y mantenerlo en el tiempo desemboca en políticas estatales que alternan la imposición ideológica con la más brutal disuasión a través de la persecución física. Cualquier sujeto que tuviera opiniones discordantes o interpretaciones políticas diversas (y, por ello, peligrosas) fue perseguido mediante encarcelamiento, exilio forzado y tortura. En el ámbito literario, la fecha del 27 de junio de 1973 marca, según señala Aínsa, “la ruptura de una continuidad y la abrupta división –más allá de cualquier opción política– entre los que se van exiliados voluntaria o forzosamente y los que se quedan en el país” (Aínsa 1993: 37).

La narrativa que comienza a surgir en aquella década se va así forjando a partir de una bifurcación inevitable: por un lado, un discurso “enunciando en los variados puntos de la cartografía universal del exilio uruguayo” (Aínsa 1993: 37), y que resulta complementario –por otro lado– de los procesos creativos que surgen en el interior del país, donde “la censura, la falta de medios (periodísticos, editoriales y económicos) no impiden, pero marcan profundamente, temas, estilo y lenguaje literario” (Aínsa 1993: 37).

Antes de proseguir, cabe aquí señalar que –a fin de mantener una línea analítica separada de toda reflexión ideológica y políticamente neutral– en el presente estudio no se examinará la obra de intelectuales y narradores uruguayos que vivieron en carne propia la experiencia de la represión (encarcelamiento, persecución física). No obstante, es necesario subrayar brevemente la relevancia de la obra de Mauricio Rosencof, dramaturgo, escritor y poeta, autor de libros de poemas (entre los que destaca *Conversaciones con la alpargata*) escritos durante el largo cautiverio –doce años de reclusión– que cumplió en un contexto de extrema dureza. Sobre sus versos y las precarias condiciones en la que se fueron creando, Mario Benedetti escribió: “No tiene lápiz ni papel, de modo que los versos deben ser breves, sencillos, escuetos, o sea, aptos para ser memorizados, a fin de que la rutina y el rigor carcelarios no los borren” (Benedetti 1988: 371).

Los años del régimen dictatorial, así como la elaboración ficcional de la progresiva decadencia del país, son temas que aparecen de forma recurrente a lo largo de toda la producción bureliana, ya a partir de su primera recopilación de cuentos hasta llegar a sus más recientes novelas. En particular, la reelaboración de los acontecimientos del período 1973-1985 se construye a partir de dos distintas estrategias narrativas: por un lado, el autor presenta una historia ubicada temporalmente en aquella época, salpicando la narración de referencias directas a las condiciones de vida (represalias, miedo, violencia, represión) de aquel tiempo.

Por otro, Burel ofrece al lector relatos cuya trama se desarrolla en épocas más recientes, habiendo ya terminado la etapa autoritaria. En este segundo caso, las referencias ficcionales a la dictadura surgen a partir de un proceso de rememoración de algunos de los protagonistas o del uso de metáforas que remiten a ciertas dinámicas típicas de la represión militar.

Como referentes cronológicos extremos de la producción bureliana relacionada con el tema de la dictadura, se podrían tomar, por una parte, la serie de relatos de su primera etapa, como los cuentos “Escapes transitorios”, “El rock de la mujer perdida” o “Belzebuth”, y –por otra– sus dos últimas novelas, *El desfile salvaje* y *Diarios de la arena*. Véamos algunos ejemplos.

En el primer cuento citado, un viudo anciano y solitario recibe inesperada y sorpresivamente en su casa la visita de unos policías cuyos uniformes y actitudes amenazantes remiten con evidencia a los años de la dictadura y a los allanamientos en los domicilios de los presuntos *enemigos*: “Las siluetas de dos hombres enfundados en gabardinas se recortaron contra el sombrío vestíbulo. Uno de ellos le extendió un bruñido rectángulo metálico con una cifra y un número. Brigada de Control Político, dijo el otro, extrayendo de su saco una identificación similar” (Burel 1997b: 46).

En “El rock de la mujer perdida”, un joven descubre que su antigua novia –de la que había intentado inútilmente seguir las huellas después de la separación sentimental– ha sido víctima de una de las operaciones de limpieza llevada a cabo por los militares. En una plaza del centro de Montevideo, en un desfile de parientes de las víctimas, el protagonista descubre la verdad: “La mujer, la vieja tía, avanzaba mostrando la denuncia como un estandarte que lo hacía retroceder, ahuecar el pecho como si algo invisible lo golpease. Podía ver cómo el tosco cartón con la foto y la leyenda se abría paso desde el fondo de los años y le devolvía a la mujer perdida, a la mujer borrada y suprimida. Desaparecida” (Burel 1999: 214).

En “Belzebuth”, cuento en el que se pueden vislumbrar elementos de la literatura de Hoffmann, los protagonistas son unos maniqués con sentimientos humanos, que “habitan” el sótano de un gran almacén montevideano. Este espacio cerrado, que remite a los garages tristemente famosos por albergar cámaras de tortura, se ve de repente invadido por un grupo de humanos que –en un arrebato de violencia debido al estado de embriaguez en que se encuentran– torturan a los maniqués, aplicándoles los mismos tormentos que, fuera de la ficción, hombres y mujeres en carne y huesos habían padecido durante los años de las persecuciones militares.

La descripción de la violación con punzones metálicos del maniqué apodado *Marylin* refleja con crudo realismo las verdaderas torturas: “Sostenida por brazos firmes, soportaba el tormento de los punzones metálicos que a golpes secos socavaban el macizo inferior de su tronco para conformar una cavidad acorde al apéndice de Jean Pierre” (Burel 1998: 199).

Pasando a la etapa de las novelas mediante un salto temporal de casi diez años, cabe evidenciar cómo en su penúltima obra, *El desfile salvaje* (2007), el escritor hace referencia a los años de la dictadura desde la perspectiva de un presente que se limita a recordar episodios de aquel período; en particular, Burel renueva el recuerdo de la necesidad del exilio, describiendo la urgencia de entonces de parte de uno de sus personajes para dejar el Uruguay y así evitar el encarcelamiento: “Tiempo después Ariel se exilió porque era probable que, con la dictadura ya instalada en el país, en cualquier momento lo metieran en un cuartel sin juicio previo” (Burel 2007: 16-17).

Finalmente, en su novela más reciente, *Diario de la arena* (2010), Burel ambienta la narración en el año 1974, pocos meses después del golpe militar: en este caso, la ubicación temporal de la historia en plena dictadura refuerza la sensación de tensión de los protagonistas, reiterada a lo largo de toda la novela: “En cualquier momento los tenemos acá, allanando. Van a dar vuelta todo y van a hacerme muchas preguntas. ¿No te diste cuenta de en qué país estamos viviendo?” (Burel 2010: 14). En este otro fragmento –al citar el uso de la picana– se hace explícita referencia a las torturas a las que eran sometidos los sospechosos: “Alcanza el nombre y la dirección que alguien les largó al tercer picanazo. No necesitan pruebas porque no les interesa la legalidad” (Burel 2010: 15).

Los doce años de la dictadura determinaron –en el ámbito artístico y literario– una absoluta falta de libertades básicas como consecuencia de la ciega obstinación en la censura, y enfrentaron al intelectual a la carencia de estabilidad y de medios, tanto económicos como editoria-

les y periodísticos, para expresarse. A esto se añadió el hecho de que la represión generalizada y la escasez de medios para la práctica de una actividad creadora independiente y libre dejaron una profunda huella tanto en los temas tratados como en el estilo y en el lenguaje de la nueva generación de escritores.

A estas orientaciones temático-estilísticas “obligadas” por la nueva realidad se añadió otra circunstancia que determinó una definitiva ruptura de las continuidades que habían permitido, hasta entonces, mantener un lazo con el pasado cultural del país: nos referimos a la vuelta a Uruguay de los maestros desexiliados desde el extranjero, un regreso que ocurrió demasiado tarde. Así, en los años posteriores a la dictadura, cuando el retorno de los intelectuales expatriados había empezado, los *jóvenes* –en su mayoría– “insisten en una progresiva descalificación de los *viejos*, que llega al convencimiento de la ausencia de autoridad intelectual con la caída del muro de Berlín y el caos ideológico de la primera hora” (Delgado Aparain 1996: 222).

Ya no había retorno posible: se trataba –a esa altura– de dar un paso más en la búsqueda de variaciones estilísticas o temáticas que pudieran representar la nueva realidad, tocar temas nunca abordados, insinuarse en la transgresión y en una marginalidad deliberada. Fueron años, como se dijo, de resistencia cultural interna o de procesos de elaboración literaria en el exilio: en ambos casos la narrativa ya no era, ni podía ser, la misma que se había producido antes del golpe de Estado.

3. *Entre diáspora y defensa in loco: la narrativa durante y después de la dictadura*

Habría que preguntarse, a estas alturas de nuestro estudio, de qué manera los escritores que vivieron la etapa de la diáspora y de la resistencia interna están presentes, hoy en día, en la elaboración estética de las generaciones actuales, y de Burel en particular. Hasta la toma de poder por partes de los militares, los escritores de la Generación del ‘60 habían hecho de la parodia, del uso del grotesco y de las incursiones en temas inéditos que lindaban con lo fantástico un instrumento de expresión del definitivo agotamiento de esperanzas y utopías que se sufría en el momento.

Autores como Miguel Ángel Campodónico (1937), Tarik Carson (1946) o Mario Levrero (1940) habían asimilado la enseñanza y recibido la herencia de narradores anteriores –Armonía Somers (1914-1994),

Julio Ricci (1920-1995) o L.S. Garini (1903-1983)⁶– que habían vivido el proceso de transición entre la Generación del '45 y la del '60 propiamente dicha. Es con esos autores cuando se empieza a desarrollar en el Uruguay de las letras un proceso de elaboración de la realidad a través de la autoironía, la mirada oblicua y la descripción agudamente humorística de tópicos y arquetipos de la sociedad “oriental”.

Como consecuencia de los conflictos entre facciones y posturas ideológicas extremas, después del derrumbe del modelo de un Uruguay pacífico y viable, y de sus pilares democráticos, los temas tratados se van desplazando hacia estrategias literarias de supervivencia. En la Generación del '60 el humor fue utilizado sobre todo para denunciar los ridículos manejos de la burocracia o la inercia del ciudadano ante los abusos del poder.

Como resultado del progresivo desmoronamiento de las certidumbres, la literatura se ve obligada a un cambio de rumbo: el escritor se repliega sobre sí mismo para defenderse de los ataques del exterior, de un mundo autoritario y prepotente. Es así que en la mayoría de las recientes ficciones nacionales los personajes expresan –según observa Tomás de Mattos– “la angustia cotidiana del hombre de hoy: la angustia de vivir entrampados en una cultura sin cimientos éticos, profundamente deshumanizadora, donde todo es válido y nada merece castigo” (De Mattos 1996: 224).

Nace –de este modo– la exigencia de una producción literaria que funcione –implícita o abiertamente– como un baluarte defensivo: surge, así, según subraya Aínsa parodiando a Dostoievsky, una verdadera “literatura del subsuelo uruguayo, hecha de pasiva o activa resistencia” (Aínsa 1993: 29).

Los escritores de la diáspora y la resistencia se vieron marcados por las experiencias de la represión y del miedo. La práctica de la tortura para sacar informaciones a los presos o herirlos psíquica y físicamente, la desaparición de ciudadanos –tanto pertenecientes a organizaciones políticas como simples individuos “sospechosos”– y la muerte de muchos de ellos aparecen en la obra de los escritores orientales como telón de fondo inevitable e/o irrenunciable. El dolor por el sufrimiento físico o por la pérdida del equilibrio psíquico debido a la tortura –aun si aparece relatado a menudo de manera trasversal–, está presente como si fuera un escenario ineludible en la ambientación de novelas, relatos, poesías o textos teatrales.

6 Armonía Somers es el seudónimo de Armonía Etchepare de Hernestosa; L.S. Garini, el de Héctor Urdangarín.

Como ya se ha señalado, las referencias a la ausencia de un verdadero estado de derecho, a la falta de garantías básicas relacionadas con la integridad física y a la violencia ejercida de forma indiscriminada aparece –en años más recientes– en la producción bureliana. Resulta emblemático, en este sentido, el siguiente fragmento de *Diario de la arena*, cuya fecha de publicación –ya sabemos– se remonta a 25 años después del regreso a la democracia: “Pero estaba lo otro, el clima que se vivía, la sensación de que por poco iban a detenerte y meterte en un calabozo, sin las garantías que algunos ilusos todavía reclamaban” (Burel 2010: 25).

Cabe señalar que incluso en el marco de ficciones que se prestan a una primera interpretación textual de carácter apolítico, la vivencia o el recuerdo de la tragedia de la dictadura se insertan de forma reiterada. En algunos casos, el narrador es víctima y también espectador de la crueldad humana; en otros, la víctima de las torturas y de los brutales interrogatorios es el mismo protagonista. Una novela emblemática que reúne ambas posibilidades es *Primavera con una esquina rota* de Mario Benedetti: en la obra, el progresivo extinguirse del amor por parte de una mujer se narra en sincronía con los relatos de su pareja, preso político, incapaz de ceder a la crueldad de sus verdugos y al mismo tiempo aplastado por la sensación física del dolor vivido por sus compañeros de celda, menos firmes en la asunción del infierno carcelario: “A Andrés lo graron arrastrarlo hasta la locura/ quizá le pasó eso por demasiada inocencia, demasiada fe en el hombre/ todo lo sorprendía siempre pensaba hasta aquí llegarán y se acabó no pueden ser tan crueles pero sí eran/ voy a convencerlos y empezaba a hablarles y le rompían la boca/ demasiada inocencia por eso enloqueció” (Benedetti 1992: 190).

También, como se acaba de señalar, la víctima de la violencia puede ser el mismo protagonista, que describe los momentos vividos en la cárcel con un tono de desencanto, con una ironía que delata, por un lado, la imposibilidad de tomar verdadera distancia de los hechos vividos y, por el otro, la necesidad de protegerse de lo exterior en una mezcla de resignación y rebeldía: “Por lo general no me hacían preguntas; se limitaban a darme la biaba. Ni picana ni submarino, apenas trompadas y patadas. Lo que se dice un privilegiado. Y tengo plena conciencia de serlo, ya que asistí a sesiones de picana y submarino. Creo que me llevaban para ablandarme. A mí me daba miedo, a quién no” (Benedetti 1994: 44).

En un plano paralelo al de las persecuciones físicas, la dictadura impuso –como ya se ha comentado– un sistema autoritario de represión indirecta mediante la supresión de las libertades y la censura de todo lo que representaba la manifestación de ideas o expresiones artísticas no “sometidas”. Los que se fueron sufrieron la condición de trasterrados

existenciales, porque “debieron *irse de* su país y no *irse a* otro lugar” (Noguero Jiméñez 2005: 2). Los que se quedaron en la patria vieron cómo la censura caía sobre editores, libros y escritores; profesores, artistas e investigadores fueron perseguidos políticamente y vivieron bajo la “grisedumbre” de un control absoluto que actuaba sobre la libertad de expresión.

Los intelectuales uruguayos que siguieron viviendo en la patria llevaron una existencia de *apóides*, extranjeros en su misma tierra a los que estaba prohibido incorporar experiencias de intercambio con otras culturas. Prisión y exilio –interior o real– se convirtieron en monstruos agazapados detrás de cada esquina: en los doce años de dictadura una vida podía ser destrozada sin que los victimarios necesitaran recurrir siquiera a los actos de violencia en las cárceles.

Como en una macabra reiteración de los procesos de segregación racial de la Alemania nazi, en el Uruguay de la dictadura las posturas ideológicas consideradas peligrosas podían llevar a quien las sustentara a la total aniquilación social y personal, sin que en apariencia el sujeto padeciera ningún acto explícito de violencia. Venticinco años después, Burel –en su ficcionalización de aquella época– reelabora esas dinámicas; un fragmento de *El desfile salvaje* resulta esclarecedor en este sentido:

El relato del librero condensó en pocas palabras los hechos trágicos en los que se vio envuelto Daneri a comienzo de los setenta y que culminaron, al promediar la década, con la destitución de su cargo docente por razones políticas. [...] Anotaciones sobre posturas ideológicas [...] se consideraron suficientes para radiarlo de las aulas. Impedido de enseñar, su vida empezó un declive que culminó en la pobreza y en la pérdida de todos sus bienes, hasta que no le quedó otra cosa que la calle. (Burel 2007: 226)

La cronología de títulos de autores nacidos en las décadas de los ‘40 y ‘50 abarca –como es natural– una primera fase que engloba la producción anterior a la dictadura y se extiende a la etapa de la resistencia interna o el exilio; esto explica el porqué de una primera clasificación que sitúa por una parte a aquellos escritores que mantienen un *corpus* temático coherente y poco influido por las descripciones de una catarsis liberatoria, como puede ser el caso de Cristina Peri Rossi o de Julio Ricci con su “literatura asqueante”. Este último –en la recopilación de cuentos *El grongo*, publicada en 1976– redacta una suerte de prólogo introductorio en el que afirma que la posibilidad de que algunos de sus nuevos relatos penetren en el territorio de lo que podría llamarse “la literatura asqueante” depende de “la necesidad de expresar sentimientos y vivencias que la literatura en sus formas tradicionales no ofrece” (Ricci 1976: 6).

En el caso de Peri Rossi, a lo largo de más de treinta años de actividad literaria, a partir de la publicación de *Viviendo* (1963), la escritora construye una obra de gran coherencia temática, en la que la presencia de un espacio geográfico hostil, gris y desolado da fe de su reflexión constante sobre el agotamiento de las esperanzas utópicas. La suya es una poética de “tránsito”, de pasajes, de puertas que se abren y de cristales transparentes que sólo dejan ver el “otro país”. La autora franquea la barrera que separa los dos mundos y accede a las leyes que regulan este otro espacio desde donde es posible advertir y expresar el sinsentido del mundo.

A partir de reflexiones parecidas, otros narradores desarrollan propuestas literarias que –si bien no se fundan directamente en los temas provocados por la dictadura– arrastran hacia el presente los acontecimientos de esta etapa ominosa. En el mundo ficcional creado posteriormente a la instauración del régimen militar, en el que el gobierno militar se presenta como amenaza o memoria, los personajes viven encerrados en escondites sin luz, ventanas ni aberturas que permitan el paso de un afuera hostil; vegetan esperando la llegada periódica de una voz amiga que les reconforte alma y cuerpo, con noticias del mundo y alimentos para el estómago cerrado por la desafección al comer. Esto es, viven esperando a una suerte de “mesías”.

Es aquí donde la escritura de la generación que vivió los años de la dictadura entronca con los temas de los escritores de la generación posterior y sus ideales mesiánicos. La esperanza utópica de “transformación de una sociedad demasiado abstracta, poco centrada en la realidad” (Flori 2007: 2) se fue desmoronando al confrontarse con esa misma realidad. Así, como en una suerte de reelaboración de la poética onettiana, se refuerza la dialéctica entre el “afuera” hostil y amenazante, y el “adentro”, un espacio cerrado, lóbrego y angustioso que –sin embargo– abriga a los antihéroes de la nueva ficción. Se trata de escondites que, como el mugriento cuarto de Eladio Linacero en *El pozo*, simbolizan la incomunicación entre seres humanos y el sinsentido de la vida, y donde la luz del sol aparece sólo cuando, desde el amenazante “afuera”, otra presencia humana se asoma a la oscuridad.

Una incursión descrita, entre otros, por Teresa Porzecanski, narradora de la etapa de transición posterior a la dictadura: “Era martes, en un sótano cuyas paredes sudaban mares, y detrás de montículos de filosos escombros allá afuera, subía trepidante el sol de febrero. Y si era martes llegaría en cualquier instante Felicia trayéndoles alguna comida. [...] Cusiél recorrió por undécima vez con la mirada las retorcidas esquinas

del antro. Sólo importaba, en última instancia, ese pequeño ventiladero lateral, que rozaba el techo” (Porzecanski 1989: 7).

La vida en el sótano es una espera sin salida, una duda permanente entre la esperanza de salvación (aparición del tan ansiado mesías) y la sensación, remota pero siempre presente, de que tarde o temprano sus cuerpos fantasmales serán llevados por algún “enemigo”: “No vendrán, si no han aparecido hasta ahora... dijo Eumenio Morales, desde el camastro, un tejido de alambre ahora cóncavo, en lo que alguna vez había sido un lecho, desde el que desplegaba su cuerpo huesudo y largo” (Porzecanski 1989: 7).

A veces, sin embargo, la esperanza de salvación acaba convirtiéndose en una pesadilla: la ansiada aparición de una presencia amiga en estos espacios cerrados y ocultos puede verse sustituida por la violencia de un allanamiento de las fuerzas de policía, según una dinámica de invasión del “adentro” por parte del enemigo de “afuera”. En estos casos, la opción adoptada por Burel pasa por una estrategia narrativa de elipsis temporal, que informa al lector sobre los hechos mediante una mirada que se sitúa *ex post*, en un momento cronológicamente posterior a lo acontecido. Así resulta en el cuento ya citado “El rock de la mujer perdida”, donde la descripción de un cuarto devastado por la invasión policial se da *a posteriori*:

El mapa fue arrancado con violencia, al igual que el póster del Che y las dos reproducciones de Magritte [...]. Cuando él llegó, todavía flotaba el olor de ella –agridulce, penetrante, tibio– por sobre el revoltijo de hojas y cuadernos desmembrados, carpetas desgarradas y libros retorcidos por un huracán. Bastó ver los huecos de las paredes, las poderosas ausencias de lo arrancado para saber exactamente qué había sucedido (Burel 1998: 206).

4. *La herencia del “fin de la historia”*

La realidad histórica de los doce años de régimen militar demuestra que, a pesar del exilio y del “genocidio cultural” causado por la represión generalizada, las voces de oposición al sistema (a la labor de la literatura en este sentido habría que añadir, entre otros medios, las formas de oposición llevadas a cabo por programas radiofónicos y publicaciones periódicas)⁷ no dejaron nunca de representar un baluarte de resistencia. La comprobación pública de esta capacidad para mantener vivo un de-

⁷ Entre las más intensas voces de oposición al régimen dictatorial se contaron el periodista José Germán Araujo, con su programa radiofónico *Diario 30*, y el semanario *Opinar*, dirigido por Enrique Tarigo.

bate desigual pero indispensable se manifestó durante la fase preparatoria del plebiscito constitucional de 1980.

Cuando en 1977 las Fuerzas Armadas proclamaron su voluntad de concretar unos cambios en el sistema constitucional del Estado, fue evidente para todos el peligro que conllevaba legitimar las reformas y modificaciones poco antes mencionadas. El plebiscito, en medio de un debate que se convirtió en seguida en una evaluación por parte de la sociedad uruguaya de las políticas impuestas por los militares, tuvo lugar el 30 de noviembre de 1980. Desde la perspectiva actual, se puede afirmar que esta fecha representa el primer paso sustancial y no sólo simbólico hacia la restauración de un sistema democrático: el triunfo del “No” en el referéndum marcó el *incipit* de un proceso de afirmación de la resistencia en todos los niveles sociales; representó, de hecho, el punto de inflexión a partir del cual la sociedad fue imponiendo el límite al modelo que el régimen quería implantar en el país.

La derrota del proyecto reformista constitucional –sin embargo– no fue seguida de inmediato por una distensión en las relaciones entre los militares y la oposición, ni por una disminución del número de acciones represivas frente a las distintas manifestaciones de resistencia interna. No obstante, décadas después, es posible afirmar que fue en el período 1981-1985, bajo la presidencia de Gregorio Álvarez, cuando se dio un paulatino proceso de restablecimiento de la democracia –que terminará el 12 de febrero de 1985– gracias a una serie de circunstancias reagrupables en dos principales categorías.

Por un lado, el gobierno militar –ya debilitado– empezó a plantear un discurso de pequeñas, graduales concesiones que se concretaron en primer lugar en la “desproscripción” de varios líderes de los partidos tradicionales; en segundo lugar, la demostración de una inesperada disponibilidad para la negociación con los sectores menos “cruentos” de los mismos partidos políticos creó las bases para un “encuentro” alrededor de una mesa y no para un enfrentamiento armado en las calles. En julio de 1984 el Partido Colorado, la Unión Cívica y la izquierda empezaron una nueva fase de negociaciones; en agosto del mismo año, al terminar la etapa de negociaciones, el régimen militar había levantado la gran mayoría de las proscripciones, rehabilitado a los políticos de izquierda y prometido –verbalmente– la liberación de los presos (más de 400) que hubieran cumplido más de la mitad de su condena.

Por otro lado, en la resistencia la posibilidad de una transición pacífica hacia la democracia se dio también gracias al triunfo –en las elecciones nacionales del 25 de noviembre de 1984– de las fórmulas propuestas en el ámbito del sector Colorado por Julio María Sanguinetti y Enrique

Tarigo, que se presentaban a las elecciones con una propuesta centrada en la importancia de una transición pacífica, bajo el lema *Cambio en paz*.

Finalmente, el último paso hacia el definitivo cambio político se dio el 15 de febrero de 1985: ese día se instauró en Uruguay el primer Parlamento democráticamente elegido por el pueblo en doce años, justo tres días después de que Gregorio Álvarez fuera sustituido por el presidente de la Corte de Justicia como Jefe del Estado y antes de que el 1 de marzo asumiera el mando del gobierno de la República Julio María Sanguinetti.

A nivel sociopolítico, el retorno a un sistema parlamentario se expresa en la aprobación de la Ley de Pacificación Nacional, cuyos efectos conllevaron, por una parte, la liberación de los presos políticos que todavía quedaban en las cárceles montevideanas⁸ y, por otra, permitió el regreso a Uruguay de los exiliados. Como inmediatas consecuencias del proceso de transición, el restablecimiento de la democracia supuso la definitiva desaparición de las políticas de reinterpretación histórica impuestas por el régimen y determinó el agotamiento de aquellas maniobras dirigidas a la afirmación de un modelo estatal nacionalista.

En el ámbito cultural, desapareció de la escena la figura del “intelectual de estado”, empeñado por obligación o convicción en defender la idea de nación y comprometido con la elaboración de una literatura nacional. En lo puramente literario, la producción nacional presentaba evidentes rasgos de haber padecido un proceso de atrofia; se trató de una “condición letárgica” peculiar, que –a primera vista– podría parecer en contraste con lo que, como subraya Pascale Casanova, suele suceder en un ámbito socio-cultural dominado por un sistema autoritario: “En las regiones anexionadas o dominadas políticamente, la literatura es un arma de combate o de resistencia nacional” (Casanova 2001: 251).

En relación con nuestro contexto cronotópico, ¿cuál es el sentido que podría atribuirse al término “resistencia nacional”? En un entorno geográfico reducido, los escritores de espacios marginales suelen sufrir la condena de convertirse en cultores de una temática nacional; ahora bien, si el país no sólo pertenece al mundo de la *pequeñas literaturas* sino que también se ve sometido –en una determinada etapa de su historia– a una fase de dominio político, “la politización en forma nacional o nacionalista [...] es uno de [sus] rasgos constitutivos” (Casanova 2001: 249).

8 A día de hoy, alrededor de 230 personas secuestradas durante los doce años de dictadura permanecen desaparecidas. La mayoría procedían de Uruguay y Argentina, pero la facilidad con la que la policía cruzaba las fronteras de los países que habían firmado el *Plan Cóndor* hizo que también en Chile (y en menor medida en Paraguay y Bolivia) hubiera secuestros de uruguayos que todavía no han vuelto a sus hogares.

Es el caso –entre muchos ejemplos posibles, sobre todo en el continente europeo– del Renacimiento literario irlandés a finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuyos rasgos permiten afirmar la existencia de una continuidad conceptual y temática con el movimiento nacionalista en el campo político. O, décadas más tarde, de la resistencia lingüística llevada a cabo por intelectuales letones, estonios y lituanos frente a la U.R.S.S.: sus lenguas habían sido marginadas por la imposición del ruso en las repúblicas bálticas después de la anexión de los tres países a la Unión Soviética, como resultado del acuerdo Molotov-Von Ribbentrop.

El trasvase desde el nacionalismo político a formas culturales de reafirmación nacionalista persigue un mismo objetivo: la literatura adquiere una connotación nacionalista y políticamente subversiva, en contra de la imposición política de un sistema imperialista (el imperialismo inglés en el caso de Irlanda, ruso durante la etapa de soviétización de los estados bálticos). De ahí que la preponderancia del tema nacional en una literatura represente “sin duda el mejor rasero para medir el grado de dependencia política de un espacio literario” (Casanova 2001: 251).

Volviendo al caso de Uruguay, podría decirse que el resultado final del proceso fue –a grandes rasgos– parecido: rechazo del régimen, subversión no siempre explicitada y hostilidad hacia el “enemigo invasor”, esta vez interno. Sin embargo, nos parece vislumbrar una diferencia fundamental entre los ejemplos europeos mencionados y la Banda Oriental: ésta reside en que los autores uruguayos contemporáneos –tanto los desterrados geográficamente como los insiliados *apólidés* de la resistencia interna– no estuvieron empeñados en defender una idea de patria ni produjeron una literatura fuertemente politizada, tomando distancia –en este sentido– de escritores algo anteriores como Galeano y Benedetti, marcados –ellos sí– por una más evidente politización.

No obstante, sí hubo una literatura profundamente centrada en la dictadura y escrita –como consecuencia– desde los márgenes: frente a la diáspora afectiva o logística, la producción literaria de los años ochenta se caracterizó por su intento de retratar el país de origen, desde dentro o desde fuera. La imagen del Uruguay que se retrató en aquel período era una suerte de “fotografía sesgada”, como sacada desde una perspectiva oblicua. Las dos principales causas de esta visión peculiar residen en:

- a) una deliberada descolocación de los escritores locales, que eligieron voluntariamente la marginalidad del discurso, cuando no la marginación.
- b) una mirada que distorsionaba la realidad y que incursionaba en el espacio de lo absurdo y de lo fantástico.

Esta imagen sesgada, marcada por la oblicuidad del punto de vista, aparece –como se ha señalado– en la producción de Hugo Burel, cuya literatura –con matices propios que sin embargo no la alejan de la producción de Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecanski o el más joven Rafael Courtoisie, entre otros– reúne las dos tendencias, añadiéndoles peculiaridades estilísticas y temáticas. Burel es capaz de retratar, combinándolos en una línea narrativa coherente, un mundo y unos personajes que se mueven transversalmente por los dos ejes temáticos mencionados.

A esta capacidad de bascular entre la marginalidad discursiva y una visión desde el centro, el narrador montevideano une la preocupación por representar su visión de la historia reciente del país, creando relatos que –por una parte– huyen de la politización de forma nacionalista, y –por otra– evitan caer en la “trampa” fácil de una auto-exclusión de todo tema nacional.

Esta posibilidad nace de la flexibilidad de la poética bureliana, capaz de fluctuar desde una mirada fantástica y distorsionante, más evidente en los relatos, a una casi verosimilitud de la representación literaria: el término “casi” es justamente lo que permite el mantenimiento de una mirada no comprometida políticamente, que se apoya en una descripción “no del todo fiel” de la realidad.

Referencias bibliográficas

- Aínsa 1993: F. Aínsa, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960–1993)*. Montevideo: Trilce.
- Beltrán Mullin; Aguirre Gomensoro; Rodríguez Larreta 2008: E. Beltrán Mullin; M. Aguirre Gomensoro; J. Rodríguez Larreta, La verdad histórica, *El País*, Montevideo, editorial del 24/02, p.12.
- Benedetti 1988: M. Benedetti, *Literatura uruguaya. Siglo XX*. Montevideo: Arca.
- Benedetti 1992: M. Benedetti, *Primavera con una esquina rota*. Barcelona: Edhasa.
- 1994: -----, *La otra orilla*. Madrid: Alianza Cien.
- Burel 1997a: H. Burel, *Los dados de Dios*. Montevideo: Alfaguara.
- 1997b: -----, *El ojo de vidrio y otras maravillas*. Montevideo: Alfaguara.
- 1998: -----, *El elogio de la nieve y doce cuentos más*. Montevideo: Alfaguara.
- 2007: -----, *El desfile salvaje*. Montevideo: Alfaguara.
- 2010: -----, *Diario de la arena* Montevideo: Alfaguara.
- Casanova 2001: P. Casanova, *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.

- Da Silva 2008: S. Da Silva, Generación de 40, *El País Cultural*, Montevideo, 20/06, p. 5.
- Delgado Aparain 2006: M. Delgado Aparain, El largo camino de la vida breve rioplatense, *En Kohut Karl* (coord.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid: Iberoamericana.
- De Mattos 1996: T. De Mattos, Narrativa uruguaya y cultura de la impunidad, *En Kohut Karl* (coord.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid: Iberoamericana.
- Flori 2007: M. Flori, La narrativa de Teresa Porzecanki; una conversación con la escritora uruguaya, *Espéculo*, n.19 (www.ucm.es/info/espéculo/número19/porzecan.html).
- Frega/Rodríguez Aycaguer/Ruiz/Porrini/Islands/Bonfanti/Broquetas/I. Cuadro 2007: A. Frega/A.M. Rodríguez Aycaguer/E. Ruiz/R.Porrini/A. Islands/D. Bonfanti/M. Broquetas/ I. Cuadro. *Historia del Uruguay en el siglo XX. 1890-2005*. Montevideo: Banda Oriental.
- Galeano 2007: E. Galeano: *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Catálogos
- Montoya; Moraes Mena 2008: J. Montoya Suárez/N. Moraes Mena, El último que apague la luz: emigración y crisis de identidad en la narrativa, el cine y la música uruguayos, en: Da Costa Toscano, Ana María (ed.): *Nuestra América-Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*. N.6. Oporto: Universidade Fernando Pessoa.
- Noguerol Jiménez 2005: F. Noguerol Jiménez, Contar la historia sin morir en el intento: versiones en el margen. Literatura argentina trasterrada y dictadura, Ponencia presentada en el congreso sobre literatura argentina trasterrada, Sevilla, 15-18 de noviembre de 2005.
- Peri Rossi 1983: C. Peri Rossi: *El museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral.
- Porzecanki 1989: T. Porzecanski, *Mesías en Montevideo*. Montevideo: Arca.
- Ricci 1976: J. Ricci, *El grongo*. Montevideo: Ed. Géminis.

Giuseppe Gatti

**POLITIQUE ET NARRATIVE DANS LE “CONO SUR”.
MÉMOIRE RÉCENTE: TOTALITARISMES POLITIQUES ET
RÉSISTANCE CULTURELLE DANS L'URUGUAY
DE LA DICTATURE**

Résumé

La présente étude analyse l'interrelation existante entre la persistance d'un régime militaire dictatorial et la production intellectuelle –et littéraire en particulier– dans un état souverain. L'analyse se centre sur le cas de la République Orientale de l'Uruguay, un des trois pays du Cône

Sud latinoaméricain que ont été soumis –depuis la fin des années 70 jusqu’à la moitié de la décennie suivante– à des systèmes politiques autoritaires. Dans notre travail on examine de quelle façon les narrateurs uruguayens ont affronté le status quo en vigueur et quel type de stratégies de résistance interne, ou depuis l’exil, ils ont mis en pratique. Sans omettre de faire référence aux grands noms de la littérature nationale de ces décennies, notre attention se centrera, en particulier, sur l’oeuvre de l’écrivain de Montevideo, Hugo Burel, dont la production littéraire commence à émerger juste pendant les dernières années de la dictature. On découvrira que sa production se caractérise par une élaboration thématique éloignée de la politique (et aussi d’une idéologie nationaliste), mais très centrée sur des sujets nationaux.

Mots-clé: régime militaire, République Orientale de l’Uruguay, résistance intellectuelle, endoctrinement idéologique, stratégies de survivance

*Примљен јануара 2011.
Прихваћен за штампу фебруара 2011.*

„ДВЕ ОБАЛЕ“: ФУЕНТЕСОВА РЕВИЗИЈА ПРОШЛОСТИ У ПОТРАЗИ ЗА НАЦИОНАЛНИМ ИДЕНТИТЕТОМ

У раду се преиспитује питање превођења и улоге преводиоца у сусрету две културе у тексту „Две обале“ мексичког писца Карлоса Фуентеса. Дело се посматра као историографска метафикција и рад потврђује Фуентесове постмодерне ставове о историји као о људској конструкцији. Приступ историји је условљен текстуалношћу и освајање Мексика се познаје путем писаних докумената који сведоче о њему. Полазећи од *Праве историје о освајању Нове Шпаније* Бернала Дијаса дел Кастиља као подтекста, Фуентес поново тумачи прошлост Мексика, уз посебан осврт на личност преводиоца Херонима де Агилара о коме у хроници нема пуно података а чија улога у освајању новооткривених територија јесте одлучујућа за развој историје. Будући да сваки приступ страног култури захтева процес превођења, на преводиоцу је одлука о премошћивању културних разлика и омогућавање дијалога, односно колонизације. Рад поставља питање преводиоачеве идеологије условљене његовом двоструком припадношћу родној шпанској, али и усвојеној индијанској култури. У том контексту издаја, истина и лаж постају проблематичне категорије чије се границе временом замагљују и чији се утицај на ток историје доводи у питање. Преводилац, који поседује речи, свестан је да поседује и моћ да ствара историју.

Кључне речи: хронике, освајање Мексика, сусрет култура, превођење, издаја

Мислити историјски данас значи мислити критички и контекстуално (Хачион 1996: 155). Постмодернизам поново разматра историју као људску конструкцију и таква теоријска свест о историји створила је основу за преиспитивање садржаја из прошлости. Постмодернизам сматра да је приступ прошлости условљен текстуалношћу и пита се да ли можемо уопште да познајемо прошлост осим путем њених текстуализованих остатака (Хачион 1996: 44).

Писати Историју – историографске списе, анале, хронике – значило је служити се провереном и поузданом грађом, историјским

чињеницама, што је потврђивала употреба докумената, архива. Међутим, постмодерно писање проналази многа „мрачна места“ у тим прихваћеним „чињеницама“ и делујући унутар њих настоји да преиспита њихову легитимност у приказивању прошлости чиме доводи у питање поузданост званичне историје. Постмодернисти фикционализују историју, али самим тим они тврде да и историја може бити тек једна врста фикције (Мекхејл 1996: 118). Постмодерни историјски роман или историографска метафикција, у термину Линде Хачион, јесте ревизионистички у том смислу што ревидира садржај забележене историје, поново је тумачи, па тиме демистификује или раскринкава правоверну верзију прошлости. Апокрифна или алтернативна историја су називи које Брајан Мекхејл даје делима која допуњавају забележену историју уз тврдњу да враћају оно што је заборављено или потиснуто, било да притом делују унутар мрачних делова историје, било да нарушавају ограничење на мрачне делове. У оба случаја, наводи Мекхејл, ради се о јукстапозиционирању званично прихваћене верзије прошлих догађаја и једне друге верзије, која се од званичне често радикално разликује (Мекхејл 1996: 115). Постмодерно писање историје обраћа пажњу на оне догађаје и личности који су у Историји искључивани или занемаривани.

Четрдесетих година 20. века у Хиспанској Америци почиње да се развија нови хиспаноамерички роман чија основна одлика јесте „суочавање са стварношћу и њено претакање у уметничку форму, што је изазов на који писци овог поднебља сложене социјалне, етничке, политичке и цивилизацијске структуре морају да се одазову“ (Павловић Самуровић 1993: 208). У оквиру новог хиспаноамеричког романа јавља се у седамдесетих година 20. века „нови историјски роман“, као ревизионистички ток историје које одликују деконструкција, скептицизам, демистификација и повратак на фрагментарно и интраисторијско – повезано са постмодернистичком визијом света – као механизам који покушава да попуни прећутана места историје.

Велики број мексичких романа и приповедака до краја 20. века осцилира између ангажованог односа према стварности и ревизије локалне историје, као покушај да пронађу објашњење за оно што се догодило (Хелмут 1997: 19). Карлос Фуентес (*Carlos Fuentes*), мексички писац, припада „Генерацији средине века“ (*Generación de Medio Siglo*) названој по једном часопису кратког века, који је окупљао младе писце рођене у периоду 1921-1935. године. Сва његова дела баве се историјом Мексика, нарочито утицајем прошлости – која

није призната и асимилована – на садашњост (Гонсалес Боишо и Ордис Васкес 2008: 201). Године 1981. Фуентес је осмислио заједнички наслов за своја дела *La edad del tiempo* („Доба времена“) унутар којег се његови романи сврставају у циклусе закључно са делом *Наранџа или кругови времена (El Naranja o los círculos del tiempo)*. У свих пет прича у *Наранџи* приповедачи свесно алудирају на језик којим се служе да би изложили своју верзију историје и да би преиспитивали туђе верзије. У исто време, ове личности расправљају о томе колико су њихови животи у историји допринели формирању културног идентитета Мексика. Ово питање се уклапа и у дискурс тзв. филозофије мексиканства која је средином 20. века била актуелна у Мексику и којој је највише допринео својим делима Октавио Паз, један од аутора који је имао највише утицаја на формирање Фуентесових идеја о књижевности, посебно о роману (Еган 2006: 331-332). Фуентес тако следи тезу Октавија Паз да Мексико једино може да се призна у плуралности своје културе и мешанству (*mestizaje*) (Гонсалес Боишо и Ордис Васкес 2008: 202). Стога се ове приче чија се радња збива у различитим моментима историје, заокружене и међусобно независне, али тематски и путем заједничког мотива наранџе, могу посматрати као поглавља једног историјског романа који чине једну кохерентну целину (в. Еган 2006: 331-339), а чија идеологија повезује овај роман са осталим насловима циклуса „Доба времена“.

Писац новог хиспаноамеричког романа, сматра Фуентес, поставља се радикално пред прошлост и започиње њену ревизију од једне очигледне чињенице – недостатка језика. Обавеза писца је много сложенија него раније: критичка разрада свега што није изречено у дугој историји лажи и прећуткивања. Обавеза писца је стога да измисли језик а то значи рећи све оно што је историја прећутала (Фуентес 1969: 30). Једна од одлика хиспаноамеричког бума у делима Карлоса Фуентеса јесте нагласак на језику не као на одразу стварности већ као на снази која може да ствара сопствену стварност (Хелмут 1997: 19). Задатак писца тако постаје реконструкција историје уз више приближавања истини и то, парадоксално, путем фикционализације историје (Сен-Андре 2001: 195-196). Само писана реч, сматра Фуентес, може да одузме боју ономе што се сматра „стварношћу“ како би се показала стварност коју званична „стварност“ скрива (Фуентес 1969: 85).

Историја освајања Хиспанске Америка позната је на основу хроника (писама, извештаја, писама-извештаја...) које у 16. и 17. веку постају синоними са историјским текстовима. Хронике су пи-

сане из различитих потреба – ради извештавања финансијера експедиција, писања студија о земљама и народима на које су шпански освајачи наишли, доказивања равноправности Индијанаца, па и исправки ранијих визија и писања „истините историје“ освајања. Међутим, оно што је заједничко тим хроникама јесте да истичу значај великих освајача, конкистадора, а да у мањој мери представљају, па чак занемарују, учинке осталих учесника у освајању. Један од тих запостављених, а битних, учесника у освајању и колонизацији Хиспанске Америке јесте и преводилац који омогућава комуникацију између удаљених и непознатих цивилизација, те од које зависи читава судбина освајања. Сваки приступ некој страниј култури увек подразумева процес превођења. Превођење се не врши само између два различита језика већ и између две различите културе, чиме оно постаје интеркултурна комуникација (Уртадо Албир 2001: 605). Превођење као такво настаје ради превазилажења/премошћивања културних разлика (Уртадо Албир 2001: 507-509), тако да је преводилац у ствари посредник међу културама и као такав мора да познаје елементе обе културе да би могао да реши културне елементе и да преводи (Уртадо Албир 2001: 608). Будући да преводилац има улогу у одређеном друштвеном контексту чији део он представља, превођење постаје идеолошка активност (Уртадо Албир 2001: 618). Теорије које превођење посматрају као интеркултурну комуникацију слажу се да постоји повезаност превођења и идеологије, да преводилац показује везе између дискурса и моћи. Отуд је битно одговорити на питања попут: ко преводи? За кога преводи? Шта се преводи? Како се преводи? Шта се изоставља, додаје или мења ради контролисања поруке?

Стога, личност преводиоца је од пресудног значаја за успешну сарадњу две културе. Име једног у хроникама мање спомињаног преводиоца, Херонима де Агилара (*Jerónimo de Aguilar*) из заборава буди Карлос Фуентес који му одузету реч у историји и хроници надокнађује тиме што му даје улогу приповедача у причи „Две обале“ (*Las dos orillas*), првој од пет прича од којих се састоји *Наранца*. Како сам Херонимо наводи, његово име ретко се помиње у хроникама, па чак и у оној која је написана са намером да се спасу од заборава заслуге многобројних анонимних учесника Кортесове (*Hernán Cortés*) мисије: „Педесет осам пута ми је летописац Бернал Дијаз дел Кастиљо споменуо име у својој *Правој историји о освајању Нове Шпаније*. Последње што се о мени зна јесте да сам био већ мртав кад је Ернан Кортес кренуо у свој злосретни поход

на Хондурас, октобра 1524. Тако износи летописац, да би убрзо на мене заборавио“ (Фуентес 2000: 8).

Међу хроникама открића и освајања прави се разлика између текстова хроничара који су писали о освајању на основу туђих сведочанстава и без личног учешћа у описаним догађајима – „testigos de oídas” их називају – и текстова самих сведока и учесника у освајању – „testigos de vista” – који се, будући да имају информације из прве руке, сматрају поузданијим приповедачима. Стварност представљена у таквим хроникама јесте аутентизирана присуством и учешћем приповедача у догађајима које описује и његове речи стога стичу објективно важење. Херонимо де Агилар се такође труди да стекне поверење читаоца и стога почетак његове приповести чини реченица: „Видео сам све“ (Фуентес 2000: 7) којом жели да обезбеди легитимитет приповедача. Од ове реченице читава прича се развија са једном једином намером – да придобије читаоце и убеди у историјску истинитост онога о чему приповеда. На овај начин Фуентес оживљава писање хроничара чији је основни циљ увек исти – да убеди читаоца да је његова верзија најверодостојнија, као што је случај са делом Бернала Дијаса дел Кастиља које служи Фуентесу као подтекст за причу „Две обале“. Међутим, као и у случају Бернала Дијаса дел Кастиља, тако и Херонимов искрен тон и тежња ка истинитости јесу само привид. Херонимо прави избор при представљању ликова и манипулише подацима који доприносе стварању слике округлог Кортеса (Пељус 2004: 192). Приповедачева позиција је специфична и по томе што он пише своју приповест из смрти, када нема више шта да добије нити да изгуби, па преиспитује историју са дистанце како би пронашао њену суштину. Необична перспектива из које се пише приповест о Кортесовом освајању Мексика пружа не само основу за нову интерпретацију историјских догађаја, већ и промишљање о њиховим последицама на будућност Мексика, јер, како каже Фуентес, треба се сетити будућности и измислити прошлост (Сен-Андре 2001: 195-196).

У причи „Две обале“ освајање, о коме се приповеда из постхумне и не мање маргиналне перспективе Херонима де Агилара, представља се као борба речима. Моктесуми је реч одузео Кортес, који се ослања на два тумача, или како их хроничари зову – „два језика“. Од речи зависи моћ и они који не разумеју дискурсе падају на страну губитника, попут Педра де Алварада. У причи се наглашава значај језика као суштинског инструмента освајања, али и средства издаје. Онај који поседује реч, одлучује о судбини других. А реч у сусрету непознатих култура припада онима који могу да премосте

јаз међу њима познавањем оба језика у дијалогу – преводиоцима. Управо зато Фуентес за приповедача сусрета Кортеса и Моктесуме и пада Теноћтитлана поставља Херонима де Агилара, преводиоца, који може да открије оно што је другима ускраћено непознавањем језика. Сузан Баснет (2009: 51) у тексту „Покоран или моћан – ново вредновање улоге преводиоца“ наводи да се крајем ренесансе створила слика о преводиоцу као робу или као покорној жени, која је потрајала и у наредним вековима. Међутим, Херонимо де Агилар није желео никоме да се потчини и тражио је не само равноправност него и признавање да је он једини мост између две културе. Спознавши моћ у поседовању речи, Агилар манипулише обема странама у дијалогу у циљу доказивања сопствене надмоћи: „јер сам потврдио своју моћ да одлучујем о миру и рату благодарјећи речима које сам поседовао“¹ (Фуентес 2000: 32). Откриће Хиспанске Америке постаје његов „властити подвиг открића“, а његово оружје је језик који „представљао је моћ; и више од моћи, сам живот“² (Фуентес 2000: 28).

Морамо поставити питање о каквој моћи пише Агилар. Шта је то што га чини моћним и како је стекао моћ? У дефиницијама преводиоца углавном се налази схватање да је преводилац посредник међу културама. Фуентес, међутим, доводи у питање такво одређење преводиоца у конкретном случају сусрета Ернана Кортеса и Моктесуме. Да ли Херонимо Агилар, преводилац, спаја или раздваја шпанску и индијанску културу? Или је његова улога посве безначајна у унапред записаном току судбине два народа? Да ли је преводилац заиста невидљив или му управо та невидљивост омогућава да се неприметно умеша у борбу културних надмоћи и освајања? Агилар сам открива своје стратегије моћи: „Преводио сам по сопственом нахођењу. Пораженом принцу нисам пренео оно што је Кортес заиста рекао, него сам у уста нашег вође убацио једну претњу...“ /.../ „Превео сам, издао сам, измислио сам“³ (Фуентес 2000: 13). Можемо овоме додати речи Ортеге и Гасета, Фуентесовог узора у теорији књижевности, који нас подећа на етимологију речи преводити – издати: “Traduttore, traditore” (Ортега и Гасет 2004: 19). Преводом Агилар покушава да дестабилизује односе

1 “pues comprobé mi poder para decidir la paz o la guerra gracias a la posesión de las palabras.” (Фуентес 2008: 39)

2 “mi propia empresa de descubrimiento” “era el poder; y más que el poder, era la vida misma” (Фуентес 2008: 35)

3 “Traduje a mi antojo. No le comuniqué al príncipe vencido lo que Cortés realmente le dijo, sino que puse en boca de nuestro jefe una amenaza. /.../ Traduje, traicioné, inventé.” (Фуентес 2008: 16-17)

Кортеса и Моктесуме, односно да дестабилизује Кортесову надмоћ над индијанским народом, тако што ће изнети Моктесуми у преводу Кортесове неизречене намере. Кортесове речи мира преводи речником рата – користи дискурс колонизације у склопу превода парадоксално у субверзивне сврхе – да предупреди колонизаторске намере Кортеса.

Превођење постаје оружје, јер ствара знање и може да обезбеди повољнију позицију ономе ко га контролише. Агилар инструментализује превод како би себи надоместио осећај губитка, неприпадања, фрустрације мушкости, односно како би доказао себи да није невидљив и да његова улога у судбоносном сусрету две културе није анонимна већ од одлучујућег значаја за стварање мексичког идентитета. Превођење тако постаје много сложенији културни процес него што се очекује – један од конфликтних аспеката контакта међу културама, па и инструмент доминације једне културе над другом (Овиди Карбонеј и Кортес 1998: 239, 261).

Фикционални преводиоци се често представљају као луталице међу језицима, земљама и културама, који су прихватили професионалну улогу посредника као последицу њиховог одласка из родне земље. Такви преводиоци су заточени између светова, не припадају ни једном. Поставља се ипак питање да ли је заробљеност у међупростору између две културе повлашћен положај који преводиоцу омогућава манипулисање информацијама у преводу или може да се претвори у знатно сложеније питање осећања припадности и верности култури порекла или усвојеној култури. Да бисмо о овом питању говорили на примеру приче „Две обале“ потребно је разјаснити како се Агилар нашао у улози преводиоца. Ради се о типичној причи о бродолому. Током једне експедиције пре Кортеса Херонимо де Агилар и његов пријатељ Гонсало Гереро доживели су бродолом на обалама Јукатана и остали да живе са народом Маја коме су се потпуно дивили и чији су језик и културу прихватили. Док се Гереро оженио индијанком па чак и предводио побуну тог народа против Шпанаца, те га поједини сматрају оцем хиспаноамеричког културног мешанства (*mestizaje*), Агилар се приликом поновног сусрета са Шпанцима прикључио Кортесу и постао његов тумач. На овом месту треба се осврнути на питање губитка и поновног стицања матерњег језика. Језик у Фуентесовој причи није само оружје манипулације историјом, нити само показатељ моћи већ се на њему заснива и идентитет. Бродоломника Агилара можемо посматрати као изгнаника који је одсечен од својих корена, земље, прошлости, а укорењеност је основна потреба човека. У таквој си-

туацији изгнанник осећа потребу да поново успостави свој прекинут живот и идентитет се гради од крхотина старог и прекида који намеће изгнанство. Приликом усвајања новог језика и прихватања нове средине долази до осећања губитка властитог језика. Поновно откривање језика представља поновно учење и овладавање матерњим језиком, о чему сведочи и Агилар. Међутим, Агилар поставља једно значајније питање: „јесам ли, вративши се друштву и језику Шпанаца, изнова открио себе?“⁴ (Фуентес 2000: 35). Одговор на ово питање дају сами његови поступци. Иако се Гереро одрекао свог порекла и остао у новостеченој домовини, као што сам Агилар открива, прави издајица шпанског народа није био Гереро већ он – Кортесов блиски сарадник. Преводаца треба да има два гласа, да познаје два језика ради превођења, но, Агилар је имао и две домовине између којих је био растрзан. Изјашњава се као Шпанац, али његови циљеви нису исти као циљеви шпанских освајача: „Тако сам се прикључио са надом у победу Индијанаца. Сви моји потези, већ сте их докучили, а ја вам их, ево, могу рећи из свог недодирљивог покроба, имали су за циљ следеће: тријумф Индијанаца против Шпанаца.“⁵ (Фуентес 2000: 22).

На крају свега, поставља се питање да ли је Агиларова издаја заиста успела и какав је учинак његових побуњеничких поступака. Да ли је изменио ток ствари? Из речи које је упутио индијанки Марини: „не знам како да се носим са свеукупним злом што се дешава, нисам кадар да га спречим, али можда ти и ја скупа, Индијанка и Шпанац, можемо понешто да спасемо, уколико се сложимо и на-дасве, донекле заволимо...“⁶ (Фуентес 2000: 33), сазнајемо да поједи-нац није одлучујући по судбину Мексика и да успех подвига зависи од споја две цивилизације и културе. Агиларова замисао јесте да се шпанска и индијанска култура споје мирним путем, но, будућност је ипак, каже он, мутна, неизвесна, те стога, непобедива. Агиларова издаја састојала се у осујећивању судбине речима, маштом и лажима. Међутим, да ли је могуће осујетити судбину или је она унапред записана, као што су Астеци веровали? Агилар наводи: „Када се реч, машта и лаж измешају, њихов је изданак истина...“ (Фуентес

4 „¿Me redescubrí a mí mismo al regresar a la compañía y la lengua de los españoles?“ (Фуентес 2008: 43)

5 „Me asocié de este modo a la esperanza de una victoria indígena. Todos mis actos, ya los habéis adivinado y yo os lo puedo decir desde mi sudario intangible, iban dirigidos a esta meta: el triunfo de los indios contra los españoles.“ (Фуентес 2008: 26-27)

6 „Nuestras miradas se cruzaron y yo le dije sin hablar, sé mía, yo hablo tu lengua maya y quiero a tu pueblo, no sé cómo combatir la fatalidad de cuanto ocurre, no puedo impedirlo, pero acaso tú y yo juntos, india y español, podamos salvar algo, si nos ponemos de acuerdo y sobre todo, si nos queremos un poco...“ (Фуентес 2008: 40)

2000: 22). Преводећи, он је лагао конкистадора, но, из перспективе будућности, Агиларове позиције из смрти, лажи су постале истина – парадоксално, долази до остварења преведеног и Кортес осваја Теноћтитлан. Лажи и издаја постају проблематичне категорије: „Али будући да се заиста тако и збило, да су се моје нетачне речи преиначиле у јаву, зар нисам имао права да опречно преводим капетану и пренесем Астеку, својим лажима, истину? Или су пак моје речи биле, којим случајем, пука трампа, а ја само одскочна даска усуду који је преобразио обману у истину?“⁷ (Фуентес 2000: 14). Поново се потврђује да Истина није једна већ је треба посматрати у множини, као друштвено, идеолошки и историјски условљену. Историја, као и фикција, јесу дискурси, видимо из Агиларових речи: „Збило се управо оно што сам ја, својим лажима, измислио.“⁸ (Фуентес 2000: 14).

Карлос Фуентес нам потврђује да је историја само једна људска конструкција и да прошлост треба преиспитати и успоставити дијалог са њом у светлости садашњости. Како у романима, тако и у есејима, Фуентес поставља питање мексичког идентитета и националног бића и одговор налази у рађању Мексика у судару светава – европске и прехиспанске цивилизације – чиме се објашњава дуализам савременог Мексика. У причи „Две обале“ путем разматрања питања превођења и улоге преводиоца у освајању Теноћтитлана, он ревидира прошлост и закључује: „из прожимања култура настаје васељена у исто време нова и опорављена, порозна, сложена, плодносна.“⁹ (Фуентес 2000: 45). Основна теза која се иза те ревизије јавља јесте да Мексико треба да постоји у плуралитету култура.

Литература

Баснет 2009: С. Баснет, Покоран или моћан – ново вредновање улоге преводиоца: *Поља*, 460, Нови Сад, 46-56.

Фуентес 2000: К. Фуентес, *Наранџа*, превео Милорад Тодоровић – Капитен, Београд: Беополис.

7 Mas como así sucedió en efecto, convirtiéndose mis falsas palabras en realidad, ¿no tuve razón en traducir al revés al capitán y decirle, con mis mentiras, la verdad al azteca? ¿O fueron mis palabras, acaso, un mero trueque y no fui yo sino el intermediario (el traductor) y el resorte de una fatalidad que transformó el engaño en verdad?” (Фуентес 2008: 17)

8 “Sucedió exactamente lo que yo, mentirosamente, inventé.” (Фуентес 2008: 18)

9 “Un universo a la vez nuevo y recuperado, permeable, complejo, fecundo, nació del contacto entre las culturas.” (Фуентес 2008: 55)

- Хачион 1996: Л. Хачион, *Поетика постмодернизма*, превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Нови Сад: Светови.
- Мекхејл 1996: Б. Мекхејл, Постмодерна проза (Стварно, у поређењу са чим?): *Реч*, 28, Београд, 105-119.
- Ортега и Гасет 2004: Х. Ортега и Гасет, *Беда и сјај превођења*, превела Александра Манчић, Београд: Рад.
- Кордонеј и Кортес 1998: О. Carbonell i Cortés, *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Еган 2006: L. Egan, El naranjo, o los círculos narrados de Carlos Fuentes, en: P. Brescia y E. Romano (eds.), *El ojo en el caleidoscopio*, Madrid: UNAM.
- Фуентес 2008: С. Fuentes, *El naranjo*, Madrid: Alfaguara.
- 1969: -----, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Editorial de Joaquín Mortiz.
- Гонсалес Боишо, Ордис Васкес 2008: J. C. González Boixo y J. Ordiz Vázquez, La narrativa en México, en: T. Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, Siglo XX*, Tomo III, Madrid: Cátedra.
- Хелмут 1997: С. Helmuth, *The postmodern Fuentes*, Bucknell University Press.
- Уртадо Албир 2001: А. Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, Madrid: Cátedra.
- Пељус 2004: Е. Pellús, Construcción y destrucción de dos culturas: aztecas y españoles en tres relatos de Carlos Fuentes: *América sin nombre*, 5-6, Alicante, 188-195.
- Ранеро Касто 2004: М. Ranero Castro, Uniendo lo diferente. Diferenciando la unidad. La frontera de cristal de Carlos Fuentes, en: P. Cabrera López y C. Balart Carmona (eds.), *Pensamiento, cultura y literatura en América Latina*, México: Plaza y Valdés.
- Сен-Андре 2001: Е. М. Saint-André, El poder de la palabra en El naranjo. El esbozo de la utopía en la narrativa de Carlos Fuentes, en: Е. М. Saint-André (ed.), Argentina: Universidad Nacional de San Juan/ Effha.

Mirjana Sekulić

“LAS DOS ORILLAS” DE FUENTES: LA REVISIÓN DEL PASADO EN LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD NACIONAL

Resumen

En el presente trabajo se cuestiona el concepto de la traducción y del papel del traductor en el encuentro de dos culturas en el relato “Las dos orillas” del escritor mejicano Carlos Fuentes. La obra se comprende como una metaficción historiográfica y el trabajo se dedica a comprobar la concepción postmoderna de Fuentes sobre la historia como una construcción humana. El acceso a la historia está condicionado por

la textualidad y la conquista de Méjico se conoce por los documentos escritos que la testimonian. Tomando como punto de partida *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo Fuentes re-interpreta el pasado de Méjico, con atención a la figura del traductor Jerónimo de Aguilar de quien las crónicas del descubrimiento y la conquista de América no nos dejan muchos datos a pesar de su importancia en la conquista de los nuevos territorios. Dado que la aproximación a la cultura extranjera exige un proceso de traducción, del traductor depende la superación tanto de las diferencias culturales y el diálogo como de la colonización. El trabajo plantea la pregunta de la ideología del traductor condicionada por su pertenencia doble a la cultura nativa española y a la adoptada indígena. En ese contexto la traición, la verdad y las mentiras se hacen categorías cuestionables cuyos límites desvanecen con el tiempo y cuya influencia sobre el curso de la historia hay que descubrir.

Palabras clave: crónicas, conquista de Méjico, el encuentro de culturas, traducción, traición

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.



Салвадор Дали, *Кристофер Колумбо ошкрива Америку (Колумбов сан)*, 1958-59.

Далибор Солдатић
Филолошки факултет, Београд (Србија)

МЕКСИЧКИ РОМАН И ИСТОРИЈА

Проблематизација односа између историје и романа, писма и моћи, памћења и језика представља једно од кључних питања развоја хиспаноамеричке књижевности још од њених зачетака у хроникама о открићу и освајању Америке. Нема сумње да је историја Латинске Америке, онако како је приказивана у званичним историјама, оставила бројне празнине. Ту празнину покушавају данас да попуне писци, а да им се при томе не може забранити употреба маште која чини суштину њиховог заната. Пошто историју увек пишу победници и владајуће класе једини начин да се исказе супротно мишљење и да се супротстави званичној политици, па самим тим и званичним верзијама историје, за латиноамериканце било је од самог почетка писање романа. Бројни романи мексичких писаца дају портрете личности из националне историје, представљају атмосферу из прошлог доба, или нам приказују народна веровања. То свакако користи да се боље разуме данашње друштво. Романи, као што су, *Педро Парамо*, Хуана Рулфа и *Terra Nostra*, Карлоса Фуентеса пружају могућност алтернативног читања и посматрања историје, и у том погледу су противтежа званичном дискурсу историје.

Кључне речи: мексички роман, историја, Хуан Рулфо, Карлос Фуентес

Својевремено је примајући награду Ромуло Гаљегос за роман *Terra Nostra*, у Каракасу, Карлос Фуентес у свом говору нагласио да је улога латиноамеричког писца да поврати глас ћутањима латиноамеричке историје. А Никарагванац Серхио Рамирес, тврдећи да је писање књига посао, који за собом носи последице, и да књижевно дело увек превазилази исписану страницу и на неки начин мења стварност, цитира истог Фуентеса да роман не само одражава стварност као чаробно огледало, већ додаје нову стварност. И утиче и мења оно што изгледа као позната истина.

Нема сумње да је историја Латинске Америке, онако како је приказивана у званичним историјама, оставила бројне празнине и да ту празнину попуњавају писци, а да им се при томе не може забранити употреба маште која чини суштину њиховог заната. Јер историју увек пишу победници и владајуће класе. А историја Ла-

тинске Америке бележи 300 година владавине Шпанаца и њихове колонијалне власти и после тога, од стицања независности, бројне диктатуре разних тирана, каудиља, војних хунти и ауторитарних личности.

То условљава чињеницу да историја латиноамеричких земаља има своје лице, али и наличје. Јер, Шпанци су дошли и освојили америчке територије, поробили народе и онда испричали своју верзију. А не заборавимо да су дошавши у Америку затекли народе чији језик нису познавали, још мање су познавали њихову културу, историју, веру, обичаје. И проблем су решили једноставно, назвавши те народе барбарима, као што су и становнике Африке, које су довели као робове, назвали просто црнцима. Већ се Лопес де Гомара и Бернал Дијас дел Кастиљо нису сложили у верзијама освајања Нове Шпаније, како се тада звао Мексико, а колика ли је тек разлика када читамо хронике поробљених народа које нам преносе Мигел Леон Портиља (*Miguel León Portilla*) у *La Vision de los vencidos*, или Анхел Марија Гарибај (*Angel María Garibay*). Једини начин да се искаже супротно мишљење и да се супротстави званичној политици, па самим тим и званичним верзијама историје, за латиноамериканце било је од самог почетка писања романа.

Позитивистичка историја сматрала је неопходним да историја као наука користи документе. Идеја да се историја сагледа на други начин јавља се негде половином XX века, нарочито код француских историчара. Жак Ле Гоф говори о појави успаваних маса које ступају на позорницу када се колективно памћење вреднује и организује у културну баштину.

Узети у обзир колективно сећање значи ускладити догађаје, појединачне успомене и машту у историографском тексту, приближивши га дакле делу маште, фикционалном делу. У Латинској Америци занимање за колективно памћење расте у мери у којој му се придаје значај, не само за формирање појединца већ такође у односу на трагање за идентитетом националних заједница и мањинских група. Колективно памћење обухвата сећања која деле сви појединци који живе или су живели у одређеној епоси, као и сећања на догађаје из далеке прошлости који припадају древној историји или митској историји.

Последњих деценија присуствујемо занимљивом феномену да латиноамерички писци учествују, поред историчара, у том подухвату прикупљања сећања мањинских или расних група. Видимо данас како захваљујући текстовима Росарио Кастељанос, Елене Гаро, Елене Понијатовске, Лауре Ескивел и Анхелес Мастрете, када

је у моди такозвано женско писмо, добијамо покушај осмишљавања и реконструкције историје жене у различитим епохама, управо кроз сагледавање њиховог свакодневног живота, домаћих полова, верских обичаја.

Историчар Енрике Флорескано Маје (1997) написао је у својој студији *Историја и историчар* да скоро у свим земљама Латинске Америке сада постоји снажан интерес да се реконструише колективно памћење, не званичне историје или професионална тумачења која су сачинили историчари. Занима оно што би могли назвати колективна машта која обухвата митове, славља, грађанска и народна, традиционална веровања, јунаке макар били фиктивни.

Бројни романи мексичких писаца дају портрете личности из националне историје, представљају атмосферу из прошлог доба, или нам приказују народна веровања. То свакако користи да се боље разуме данашње друштво.

Узмимо за пример романе *Педро Парамо*, Хуана Рулфа и *Terra Nostra*, Карлоса Фуентеса.

Хуан Рулфо, својим романом *Педро Парамо* и збирком приповедака *Долина у пламену* представља један од најбољих примера тог обнављања културног, колективног и појединачног памћења. Рулфо је преиспитивао разлоге који су довели до тог апсурдног, рушилачког и несразмерног насиља у Мексичкој револуцији, касније још више заоштреног током клерикалног покушаја контрареволуције за време побуне Кристероса. Писац тражи објашењење у културном памћењу, јер, према његовом мишљењу, насиље није експлодирало на спонтан начин. Није дошло непосредно од генерације његових родитеља. Напротив, има своју генезу, а она је укореењена у историји. Тако Рулфо и изјављује у једном интервјуу да треба схватити историју да би се разумео тај фанатизам који је довео до побуне Кристероса. Мексико је зона у којој је шпанско освајање било више него окупационо. Сама чињеница да је десетковано индијанско становништво условила је једну посебну карактеристику, тај креолски став који је у извесном смислу конзервативан, реакционаран у одбрани својих интереса. Јер Шпанци су се супротстављали свакоме ко је могао да угрози њихово власништво. Отуда та атмосфера тврдоглавости, мржње која се скупља кроз векове. То је атмосфера у којој живи и у којој се креће главни јунак романа *Педро Парамо* од детињства. То насиље је вековни збир силовања и убистава садашњих и прошлих. Том насиљу креолских земљопоседника треба додати и злоупотребу моћи и власти од представника Цркве. Они претњама вечној казном уништавају веру код својих верника.

Педро Парамо као роман осветљава догађаје из историје Мексика са временске дистанце која омогућава да се размисли о значају Мексичке револуције и борбе против Кристероса у односу на пројекат стварања једне модерне и лаичке нације местисоса, односно мешанаца. Хуан Рулфо нам приказује раст кацкизма и заштиту коју им пружају револуционарни генерали. Пажљивим читањем романа *Педро Парамо* видимо да на таквој позорници, пуној насиља, права љубав може да се развија само на веома ограниченом простору, или је краткотрајна, као што видимо на примеру односа Сусане Сан Хуан и Флоренсија, или можда чак и постоји само у еротским маштањима Сусане, која је луда. Али оно што је значајније: у друштву које се одликује насиљем, у ком је сваки покушај побуне или борбе против утврђеног поретка осуђен на пропаст, жена представља последњу карику у ланцу насиља.

Педро Парамо разбија разноврсношћу истовремених приповедачких гласова монолитни историјски дискурс који је толико дуго био на снази у постреволуционарном Мексику и даје на знање да није могуће изградити један једини, како наративни, тако и историјски, модел. Показује истовремено како један велики сектор становништва не разуме националну политику и живи по страни од ње. Истовремено овај роман може се посматрати као прилика за поновно писање историје из перспективе поражених и побеђених од Историје са великим И, оних који су ограничени на географске и културне видокруге познатог и доживљеног од њих самих. Међу њима влада велики скептицизам у односу на могућност да нађу историјску истину и да објективно процењују чињенице и догађаје. И то пре свега због субјективног и фрагментарног карактера сваког памћења. Та фрагментарност доводи у питање могућност стварања једне националне епике. Уместо да се поздравља пројекат стварања нације и представљања породице као здравог језгра нове државе, роман нам приказује распад породице. Касике Педро Парамо има бројне синове чију судбину не познаје, и има само једног законитог сина. Његов брак са Долорес брзо пропада зато што је и склопљен из интереса. Рулфо приказује очеву небригу и положај сирочади у потрази за оцем и трагични исход тог трагања за главног јунака. Недостатак наследника је симболичан приказ недостатка будућности за ту и такву заједницу.

Свакодневница са преокупацијама, мукама и ситним забавама удаљава у роману хронику од историјских догађаја. У роману само лудило и еротска маштања пружају склониште од насилне стварности. Алтернативни простор у односу на владајућу опресију на-

лази се код женских ликова. Сусана супротставља стварности своје лудило.

Колективно памћење у *Педру Параму* је разасуто, као одјек заговорен у шупљинама зидова или испод стена. Тешко је уловити шта се све догађа у том роману јер се и колективни идентитет приказује магловито.

Октавио Паз написао је једном да се Мексиканац не налази у историји, он сам је историја. Дакле не посматрамо је издалека већ је он сам то што се посматра и приповеда. У овом роману историја и њени догађаји, као и њен протагониста, припадају једној прикривеној историји, они су сами видљиве манифестације једне прикривене стварности. У Рулфовој историји Педра Параме налазимо и делове историје Мексика.

Зашто се овакав приступ сматра значајним са становишта посматрања савременог хиспаноамеричког романа? Зато што већ половином XX века у Хиспанској Америци почињу да се јављају романи који се фикционално баве историјским дискурсом на начин који их битно разликује од класичног модела историјског романа. Проблематика којом се баве ови романи не може се посматрати искључиво кроз призму теорије књижевности, али ни кроз искључиву визију историје. Неопходан је интерактивни приступ који не представља исти метод као интердисциплинарни приступ. Историја и фикција су испреплетени у овим романима, то је игра књижевног и друштвеног дискурса која намеће читаоцу питање да ли је историјски материјал повод за писање романа или из књижевног дела извире намера да се на посредан начин искаже порука, различити поглед на један историјски тренутак, период или догађај, са различитом хијерахијом говора, личности, или истина које су прећутали до тада познати историјски дискурси. Затим ће се поставити питање како се примају такви романи.

Очигледно је да проблематизација односа између историје и романа, писма и моћи, памћења и језика представља једно од кључних питања развоја хиспаноамеричке књижевности још од њених зачетака у хроникама о открићу и освајању Америке. Када је у питању жанр историјског романа треба напоменути да се он силовито појавио у Европи XIX века и веома брзо пренео у Латинску Америку. Међутим, ма колико се историјски роман појавио у Латинској Америци као узор који би требало следити, ипак је одмах испољило и одређене разлике. Ное Јитрик у *El balcón barroco* разматра ова питања и закључује: 1. Историјски роман у Латинској Америци не бави се трагањем за идентитетом једне друштвене класе већ трагањем за

националним идентитетом, не у смислу порекла, већ у смислу шта смо ми у односу на друге народе. И то не само у односу на европске народе или северноамериканце већ и на народе суседних земаља. 2. Историографска перцепција је слаба, сматра Јитрик, јер историја тек почиње да се ствара. 3 Наглашена је тенденција да се историјске личности јављају у романима у улози протагониста као што се види из појаве ликова као што су др Гаспар Франсија диктатор Парагваја, Хуан Мануел Росас тиранин Аргентине или Панчо Виља контроверзни каудиљо из Мексика. Јитрик закључује да се укупна историја историјског романа организује као скуп померања критеријума, појмова или функција који га мењају у форми. Само тако, сматра овај аргентински критичар, можемо подједнако сматрати *Ајванхо* Волтера Скота историјским романом као и *Ја, врховни* Аугуста Рое Бастоса. Дакле, неопходно је придржавати се критеријума континуитета који нам дозвољава, односно омогућава, да сагледамо варијације и померања овог жанра. Тако се хиспаноамерички историјски роман чита у функцији културног, историјског и књижевног контекста који имплицирају не само формалне норме, већ и тематске садржаје.

Освајањем независности становници бивших колонија, новонасталих независних суверених држава нашли су се пред питањем дефиниције сопственог националног идентитета и легитимације оснивања тих држава. То раде путем слика и историјских симбола и кроз покушаје величања борби за независност. Тако долазимо до чињенице да се горе наведена тенденција хиспаноамеричког романа да намени улогу протагониста историјским личностима своди у највећем броју случајева на значај који се придаје улози вође, каудиља у историографској повести. Латиноамерички каудиљо јесте захвалан лик као протагониста фикционалних дела.

Међутим, потребно је подсетити се и на чињеницу да хиспаноамеричка књижевност од својих почетака, ако њеним почецима сматрамо прве текстове писане на шпанском језику на америчком тлу, дели своју улогу са историјом. Не само зато што историја у то доба још није довољно строго дефинисана као наука, већ и зато што суочен са невероватним пространствима, новим рељефом, флором и фауном, шпански освајач свој подухват види као епизоду из витешких романа и често меша историју са фикцијом. Јасно, не сме се никако заборавити ни аргумент да веома често у својим извештајима и хроникама освајачи морају да оправдају инвестицију финансијерима и описују маштовито пределе до којих су стигли као изворе великих будућих богатстава, иако ће у почетку једини уно-

сан посао освајача и колониста бити продаја робова. Треба имати у виду и забрану увоза романа и приповедака у шпанске колоније између 1531. и 1543. године, пошто су се шпанске власти, нарочито црквене, прибојавале да би читање дела маште могло бити штетно за кампању евангелизације Индијанаца, који би могли помислити и да је Библија фикционално дело. Као што закључује исправно Ђин Франко у својој *Историји хиспаноамеричке књижевности од независности*, у недостатку дела маште историјски дискурс хроника и писама извештаја преузима тај задатак. У већ наведеном говору приликом доделе награде Ромуло Гаљегос, Карлос Фуентес је нагласио да треба освојити новим речима древну прошлост која припада латиноамериканцима. Јер, подсећа нас Фуентес, и историја је на крају крајева операција језика: знамо о прошлости, знаћемо о будућности, то што од њих преживи, изговорено или записано.

Ако су већ у другој половини XX века историчари и филозофи показивали да је писање историје језички чин и да то писање свакако није апсолутно објективно, онда нам се намеће закључак да је историјски документ израз моћи друштва прошлости над памћењем и будућношћу. Али, ако смо разбили илузију о потпуној објективности, не треба ићи у други екстрем апсолутне скепсе у односу на историјску објективност и појам истине у историји. Зашто наглашавамо ово питање? Јер поставља се истовремено и питање да ли се хиспаноамерички романи такмиче са предрасудама, стереотиповима и званичним верзијама историје. Одговор захтева исцрпније истраживање и неће бити јединствен, али можемо закључити, судећи по романима који се пишу у последњим деценијама XX века и првој деценији XXI века, да хиспаноамерички писци нуде ново виђење сопствене историје.

С друге стране, роман спознаје стварности које историчари занемарују, свакодневицу, поглед обичног човека, визију поражених, не европских култура. Роман се јавља као тај елемент који спаја појединачно са колективним, несвесно и намерно, маргинално и средишње.

То значи да приступајући историјском роману у Хиспанској Америци морамо обратити пажњу не само на хронолошко раздобље које покривају већ који су историјски дискурс усвојили, какво је поимање историје имплицитно књижевном тексту и који то део није регистровала историја, а реконструирала роман.

Узмимо други пример, роман *Terra Nostra* Карлоса Фуентеса. Фуентес се бави маштом тамо где документи ћуте. Роман нам представља један тренутак историје Шпаније и Америке, за време вла-

давине Филипа II . Налазимо се на тлу Шпаније и на тлу Америке. Присутне су историјске личности и фикционалне личности. Али ни фикционални ликови нису анонимни, јер су се појављивали у познатим књижевним делима других писаца.

Кроз овај роман Фуентес истражује медитеранске корене Хиспанске културе и покушава да утврди где се погрешило. Налази фатални грех у манијачном трагању за чистотом и правоверности Филипа II, његово безобзирном искључењу хетеродоксних (јеврејских и арапских) елемената из шпанске културе. *Terra Nostra*, уз есеј о Сервантесу *Cervantes, o la crítica de la lectura*, унео је нешто ново у студије хиспанистике, нови пут за трагање за јединством у хиспанском свету. Одговарајући на питање да ли види разлику у друштвеној улози америчких и латиноамеричких писаца Фуентес одговара:

“We have to do more things in our culture than American writers do in theirs. They can have more time for themselves and for their writing, whereas we have social demands. Pablo Neruda used to say that every Latin American writer goes around dragging a heavy body, the body of his people, of his past, of his national history. We have to assimilate the enormous weight of our past so we will not forget what gives us life. If you forget your past, you die. You fulfill certain functions for the collectivity because they are obligations you have as a citizen, not as a writer. Despite that, you reserve your esthetic freedom and your esthetic privileges. This creates a tension, but I think it is better to have the tension than to have no tension at all, as sometimes happens in the United States.” (Alfred Mac Adam, Charles E. Ruas 1981)

Фуентес сматра да је читава Латинска Америка сачињена од историјски и политички промашених друштава, и тај промашај је створио подземни језик – још од освајања. Барок у Латинској Америци био је одговор Новог света Старом свету: преузео је форму европске културе, барок, и претворио га у скровиште за индијанску културу, за црну културу, за велики синкретизам који представља Хиспанска и Португалска Америка. Латиноамерички писци се укључују у у ту традицију када пишу данас.

У својим романима Фуентес приказује историју, не као слику прошлости, већ слику људи у прошлости. У којој мери везује историју за књижевност види се у роману *Terra Nostra* када се у последњем поглављу романа појављују главни јунаци романа његових колега Кортасара, Гарсија Маркеса, Варгас Љосе, Кабрера Инфанта, Карпентијера. И на том плану постиже се интертекстуалност:

„Оливеира, Буендија, Куба Венегас, Умберто мутавко, рођаци Естебан и Софија, те Лиманац Сантјаго Савалита који је живео питајући

се у ком је тренутку сјебан Перу и који је такође дошао у Париз, одбеглица као и сви остали, питајући се као и сви остали –са изузетком кубанске играчице румбе – у ком је тренутку сјебана Шпањолска Америка“ (Карлос Фуентес 1985: 366)

И на крају поставља се питање које су стварне могућности књижевности, па и саме историје да нам пруже стварну слику догађаја из прошлости. У којој мери су у том погледу моћнији савремени медији комуникација или чак и гласине. У сваком случају закључио бих да, са различитим значајем по вредности, хиспаноамерички романи пружају могућност алтернативног читања и посматрања историје, и у том погледу су противтежа званичном дискурсу историје. А када се књижевности припише способност да реконструише прошлост онда она добија још више на значају.

Литература

- Јитрик 1988: N. Jitrik, *El balcón barroco*, México: UNAM.
- Крус 2005: J. Cruz, *Novela e historia*, *Letras*, vol. 47, no. 71, 11-31.
- Мек Адам, Руас 1981: A. Mac, Alfred, Ch. E. Ruas, Carlos Fuentes *The Art of Fiction* no. 68, *The Paris Review*. no.82, Paris, <http://www.theparisreview.org/interviews/3195/the-art-of-fiction-no-68-carlos-fuentes> [10.12.2010]
- Флорескано Мајет 1997: E. Florescano Mayet, *La historia y el historiador*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Фуентес 1985: K. Fuentes, *Terra Nostra*, том II, превела са шпанског Марика Јосимчевић, Београд: Prosveta.
- , 1993: -----, *Tres discursos para dos aldeas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Coira, María. Versiones narrativas en la construcción de un imaginario, <http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/viewFile/94412/142612> [14.12.2010]

Dalibor Soldatić

NOVELA MEXICANA E HISTORIA

Resumen

La problematización de la relación entre historia y novela, entre la escritura y el poder, memoria y lengua representa una de las cuestiones clave del desarrollo de la literatura hispanoamericana desde sus inicios en las crónicas del descubrimiento y la conquista de América. No cabe duda que la historia de la América Latina, tal y como se ha presentado en las historias oficiales, ha dejado numerosos vacíos. Esos vacíos los están tratando de llenar los escritores, a

quienes no podemos negar en ello el recurso a la imaginación puesto ésta constituye la esencia de su oficio. Puesto que la historia es siempre escrita por los vencedores y la clase dominante la única manera de manifestar una opinión opuesta y de oponerse a la política oficial consistió desde el comienzo, en escribir novelas. Numerosas novelas de escritores mexicanos nos ofrecen retratos de las figuras de la historia nacional, presentan la atmosfera de épocas pasadas o bien nos enseñan las creencias populares. Eso ciertamente viene a ser útil para comprender mejor la sociedad actual. Novelas, como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Terra Nostra* de Carlos Fuentes ofrecen la posibilidad de una lectura y consideración alternativa de la historia, y en ese sentido, son el contrapeso al discurso oficial de la historia

Palabras clave: novela mexicana, historia, Juan Rulfo, Carlos Fuentes

Примљен јануара 2011.
Прихваћен за штампу фебруара 2011.

DECOLONIZATION OF THE MIND IN THE WORKS OF ERNESTO CARDENAL, EDUARDO GALEANO AND AURORA LEVINS MORALES

The essay deals with the treatment of history in the works of three Latin American writers: Ernesto Cardenal, Eduardo Galeano and Aurora Levins Morales. As Silvia D. Ducach observes in the syllabus for her high school class on Latin American literature, the origin of this literature's uniqueness lies in its delicate sense of social injustice, rooted in the carefully observed history of the countries the artists come from (Ducach 2010). It is history presented as a collection of private stories, rather than the official version the dominant culture imposes and controls. In examining Galeano's and Morales' theories of history and artistic creativity this paper highlights the support their views have in the theoretical works of the French psychiatrist, philosopher and revolutionary born in Martinique, Frantz Fanon, Palestinian-American author and professor at Columbia University, Edward Said, and African author and academic, Ngugi wa Thiong'o. The comparative analysis of these authors is undertaken in order to encourage a more 'global' perspective on (and response to) the process of 'neo-colonization' that is taking place today. The essay will examine the interrelation between history, language, culture, literature and education, and the role of creativity in the 'decolonization of the mind' in all these fields.

Key words: history, decolonization, pluralism, identity, liberation theology

In his last lecture on *Orientalism*, delivered at Columbia University on April, 2003, only a few months before his untimely death, Edward Said spoke of the need for "opening up the fields of struggle against (...) the products of distorted knowledge [by being able to] open up one's mind rationally and historically for the purpose of reflective understanding and genuine disclosure" (Said 2003). Inspired by this call, this essay will attempt to set up an alternative to the Eurocentric understanding of culture and history by examining the approaches to these topics by the post-colonial critics and writers such as Said (1935-2003) himself, Frantz Fanon (1925-1961), Ngugi wa Thiong'o (born 1938), Ernesto Cardenal

(1925-2010), Eduardo Galeano (born 1940) and Aurora Levins Morales (born 1954). For these authors creatively used language, literature and education, as culture's constants, are the most important tools which can be used for re-writing histories; consequently it is these constants that appear as the main fields of struggle in their works.

It is important to observe that the starting point of all these writers is the perception of history based entirely on the Eurocentric vision of it, but their common end is its negation: a conception of being that has all the opposite attributes. Thus, in his book *Black skin, white masks*, Frantz Fanon warns the black mind that it "...no longer exists; because [it] has forgotten that it exists in relation to the European" (Fanon 2008: 71). He speaks of "...the history that others have fabricated for [him]" (Fanon 2008: 100). Aware that while following an alien way of thinking he cannot overcome the colonization of his mind, Fanon decides to reverse it. In the spirit of his teacher, Martinican poet Aime Cesaire¹, who wrote surrealist poetry as protest against the white man's restrictive conceptions of the rational and the real, Fanon sets up a definition of himself contrary to everything that defines a white man:

"I had rationalized the world, and the world had rejected me in the name of color prejudice. Since there was no way we could agree on the basis of reason, I resorted to irrationality. (...) For the sake of the cause, I had adopted the process of regression, but the fact remained that it was an unfamiliar weapon; here I am at home; I am made of the irrational; I wade in the irrational. (...) And now let my voice ring out:

Those who have invented neither gun powder nor compass
Those who have never known how to subdue either steam or electricity
Those who have explored neither the seas nor the sky
But those who know all the nooks and crannies of the country suffering..."
(Fanon 2008: 102-103)

1 In his poem "Barbarity", which begins with the line "This is the word that sustains me", Aime Cesaire stresses the need for negation of "the cowardly prowling beasts of the lie" (the terminology, the discourse imposed on Black people by the whites). In its place he invokes "Barbarity / of the rudimentary language / and our faces beautiful like the true surgical power / of negation..."

(Aime Cesaire, *The Collected Poetry*, translation Clayton Eshleman and Annette Smith, available at:

http://books.google.com/books?id=qK_efjJd084C&pg=PA23&dq=aime+cesaire+out+of+alien+days&hl=en&ei=-35iTeLgK8aH4QbioqiuCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCYQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, retrieved on: 21 February 2011, 213)

In the introduction to Cesaire's book *Discourse on Colonialism*, the point Robin D. G. Kelley is trying to convey is that by surrealism Cesaire endeavours to negate and resist white man's realism and ownership over history. Fanon struggles against them by irrationality.

In his last book *The Wretched of the Earth*, Fanon pleads for Africa that will not imitate Europe: “Let us endeavor to invent a man in full, something which Europe has been incapable of achieving.” (Fanon, 2005: 213) ²This plea is a plea against the erosion of humanity that Fanon sees taking place in the European culture and the European way of thinking. He reiterates Césaire’s criticism of the European pseudo-humanists whose conception of human rights never embraced all of humanity but was biased and racist, and served only to preserve and protect the interests of the traditional holders of power. Throughout the book Fanon urges African people to be better than their former masters and turn nationalism (which Africans saw as a means of resistance) into humanism, by “integrat[ing] [local] histor[ies] of the village[s] and conflicts between the tribes and clans into people’s struggle” (Fanon 2005: 68), by encouraging national consciousness that would question oppression in a more all-embracing way.

Since the main instrument the colonizers use in conquering others is language³, people should turn to their own oral/traditional/national literature/culture (Fanon 2005: 157), for the conqueror is unfamiliar with these. Fanon sees that political as well as apolitical education of the

2 Fanon directly influenced many revolutionaries such as Malcolm X, Che Guevara, Paulo Freire and Freire in his book *Pedagogy of the oppressed*, while addressing cultural domination, speaks of dehumanization, humanization, and affirmation of men as well:

“Dehumanization, which marks not only those whose humanity has been stolen, but also (though in a different way) those who have stolen it, is a *distortion* of the vocation of becoming more fully human. This distortion occurs within history; but it is not an historical vocation. (...) The struggle for humanization, for the emancipation of labor, for the overcoming of alienation, for the affirmation of men and women as persons would be meaningless. This struggle is possible only because dehumanization, although a concrete historical fact, is *not* a given destiny but the result of an unjust order that endangers violence in the oppressors, which in turn dehumanize the oppressed.

Because it is a distortion of being more fully human, sooner or later being less human leads the oppressed to struggle against those who made them so. In order for this struggle to have meaning, the oppressed must not, in seeking to regain their humanity (which is a way to create it), become in turn oppressors of the oppressed, but rather restorers of the humanity of both.

This, then, is the great humanistic and historical task of the oppressed: to liberate themselves and their oppressors as well.³

(Paulo Freire, *Pedagogy of the oppressed*, translated by Myra Bergman Ramos, Penguin Books, London, 1993, 26)

3 More recently Brian Friel’s *Translations* (1980), and Harold Pinter’s *Mountain Language* (1988) are plays written about this type of colonization and control. In an interview for *The Listener*, on 27 October 1988, while discussing *Mountain Language*, Pinter said: “...throughout history, many languages have been banned - the Irish have suffered, the Welsh have suffered and Urdu and the Estonians’ language banned; the Basques’ language was banned, you know, at various times.”

(available at: http://www.haroldpinter.org/politics/politics_kurds.shtml, retrieved on: 21 February 2011)

masses is a necessity (Fanon 2005: 88, 138) and writes: “We have thus traced the increasingly essential fissuring of the old cultural strata, and on the eve of decisive struggle for national liberation, grasped the new forms of expression and the fight of imagination.” (Fanon 2005: 177-178) He justifies the (re)turn to national culture in the following way: “Reclaiming the past does not only rehabilitate or justify the promise of a national culture. It triggers a change of fundamental importance in the colonized’s psycho-affective equilibrium.” (Fanon 2005: 148) Turning to the old heroes, and imaginatively incorporating the new struggles into the old stories, elevates self-esteem that has been restrained by the white system of thinking. Thus, for him struggle for liberation he envisages is a cultural phenomenon.⁴

Just as Aime Cesaire’s thought can be traced in Fanon, we can find Fanon’s ideas in Ngugi wa Thiong’o’s work. Only wa Thiong’o’s perception of the (neo)colonization of the mind goes deeper, because of his deeper awareness of the (neo)colonizers’ improved mechanisms of obfuscation and disguise. In his book *Moving the centre: The Struggle for Cultural Freedom* (1993) he talks of history, culture, language, literature, and education as the chief fields of struggle where the challenge of decolonizing the imagination can be successfully met. Ngugi accepts Artaud’s definition of culture as a system of values, but is also aware that culture is more conservative than economics and politics, which change faster (wa Thiong’o 1993: 15). It is this feature that makes culture such an important battlefield. Language, as an inseparable part of culture, becomes the main instrument in this struggle. Moving the centre for wa Thiong’o means “moving the centre from European languages to all other languages all over Africa and the world; a move, if you like, towards the pluralism of languages as legitimate vehicles of the human imagination” (wa Thiong’o 1993: 28). This idea can best be spread through education: “... [A student] should be exposed to all streams of human imagination following from all the centres of the world.” (wa Thiong’o 1993: 29).

In order to grasp the importance of cherishing native languages and cultures, there must exist an awareness of the reasons why colonizers strive to suppress them and make them perish: “Our languages were suppressed so that we, the captives, would not have our own mirrors

4 In similar way Paulo Freire attaches cultural inauthenticity to domination: “Cultural conquest leads to the cultural inauthenticity of those who are invaded; they begin to respond to the values, the standards, and the goals of the invaders.” (Freire, *Pedagogy of the oppressed*, translated by Myra Bergman Ramos, Penguin Books, London, 1993, 134)

in which to observe ourselves and our enemies; those elected to go to school were provided with new mirrors being removed from the worlds and the history carried by their original languages.” (wa Thiong’o 1993: 50)⁵. With this pronouncement, by putting pluralism against racism, wa Thiong’o turns both history and literature, both education and language into subversive forces to be used in the (neo)colonial struggle.

In his book *Decolonizing the Mind* (1994), wa Thiong’o continues to discuss the strategies used for (neo)colonization in order to find the best way these can be resisted through appropriate use of culture, language, literature, education and history. Thus in the preface he sees writers as “surgeons of the heart and soul of a community” (wa Thiong’o 1994: ix) and continues by saying that: “...work, any work, even literary creative work, is not the result of individual genius but the result of a collective effort (...) The very words we use are a product of a collective history.” (wa Thiong’o 1994: x). The same plea for the recovery of self-esteem through return to one’s roots that appears in Fanon is evident here as well. Wa Thiong’o writes:

“The effect of a cultural bomb is to annihilate a people’s belief in their names, in their languages, in their environment, in their heritage of struggle, in their unity, in their capacities, and ultimately in themselves. They [colonizers] make them see their past as one wasteland (...) It [colonization] even plants serious doubts about moral rightness of struggle (...) Possibilities of triumph or victory are seen as remote, ridiculous dreams. The intended results are despair, despondency and a collective death wish.” (wa Thiong’o 1994: 3).

Read in reverse it means that people, in order to resist the devastation caused by “cultural bombs”, should have fate in their names, should not abandon their language and heritage (and ultimately themselves), and should reestablish their past/history, so that they could triumph over predatory usurpers.

Similar views can be found in Edward Said’s books *Orientalism* and *Culture and Imperialism*. While discussing stereotypes white men impose on other (non Western) identities, Said, too, considers culture to be the force of resistance instrumental for the preservation of non-white identities. He sees stories as the means by which colonized people can assert their own identity and preserve the existence of their own history (Said 1993: xii). The power to narrate is the power to prevent appearance of other [hi] stories (Said 1993: xii). He moreover claims that authors /

5 Galeano’s story on The Caribbean Sea bears the same meaning: distorted history celebrates Napoleon as patron of the people when instead he was an enemy who restored slavery, see: <http://haitiforever.com/windowsonhaiti/1802.shtml>, retrieved on 18 March 2011

tellers of these stories are “very much in the history of their societies, shaping and shaped by that history...” (Said 1993: xxii), and gives to the novel the same place wa Thiong’o does: it is, for both, essential in the struggle for the appropriation of history. Having been displaced from their historical location by political and military force, people have a chance to rewrite their history (Said 1993: 78, 131-132) and to distance themselves from the historical determinism (Said 1993: 260) the colonial powers insist on.

Said and wa Thiong’o also share the belief that in the choice between nativism and universalism, pluralism should be chosen (Said 1993: 229-230). Said thinks that the answer to imperialism should be “liberationist anti-imperialism” and suggests three methods by which this can be achieved. The first one would be “a new integrative or contrapuntal orientation in history that sees Western and non-Western experiences as belonging together because they are connected by imperialism. The second - an imaginative, even utopian vision which reconceives emancipatory (as opposed to confining) theory and performance. The third - an investment neither in new authorities, doctrines, and encoded orthodoxies, nor in established institutions and causes, but in a particular sort of nomadic, migratory, and anti-narrative energy.” (Said: 1993: 278-279) Said’s three methods, as well as the principles of cultural resistance perceived in Fanon’s and wa Thiong’o’s work, can be found in the works of Cardenal, Galeano and Morales, which the rest of this paper will demonstrate.

* * *

The afore mentioned theoretical works by Cesaire, Fanon, wa Thiong’o and Said consider decolonization to be a very complex struggle of various political, geographical, historical destinies within cultures which embody various identities. In Latin America of Cardenal, Galeano and Morales one of the most effective strategies of resistance has been developed by Liberation Theology, combination of Christianity and Marxism which has affected many Christian communities in other parts of the world as well.⁶ Reverend Jeremiah Wright, Barak Obama’s former pastor, explains it as an effort to have the horizons of the oppressed peoples lifted. According to him, Liberation Theology is liberation from

⁶ Some Liberation theologians worth knowing are Archbishop Oscar Romero from El Salvador, Paolo Freire of Brazil, Ernesto Cardenal himself, Aristide, first democratically elected president of Haiti.

centuries of miseducation and misinterpretation of history. Explaining the plight of black people in America Wright says:

“...because we’re miseducated, you end up with the majority of the people not wanting to hear the truth. Because they would rather cling to what they are taught. James Washington, now a deceased church historian, says that after every revolution, the winners of that revolution write down what the revolution was about so that their children can learn it, whether it’s true or not. (...) “We hold these truths to be self-evident that all men are created equal while we’re holding slaves.” No, keep that part out. They learn that. And they cling to that. And when you start trying to show them you only got a piece of the story, and let me show you the rest of the story, you run into vitriolic hatred because you’re desecrating our myth. You’re desecrating what we hold sacred. And when you’re holding sacred is a miseducational system that has not taught you the truth.” (Wright 2008)

The works of the Nicaraguan poet Cardenal, Uruguayan Galeano and Puerto Rican-American Morales, can be seen as major artistic contributions to this effort to liberate minds enslaved by deliberate strategies of manipulation and oppression the white colonizers used all over the world.

Cardenal’s poem “Parrots” is both an indirect comment on the realities of the “American Dream” and a manifesto of the core tenets of Liberation Theology. The poem is an anecdote reported by a friend about parrots who were to be smuggled to the US to learn to speak English. Instead of a better future across the US border, the parrots headed for the US encounter death: there were 186 of them, but 47 died in their cages before they were discovered and returned to their mountains to be set free. Cardenal didn’t trust this metaphor, evocative of the slave trade and other genocides involving imprisonment and extermination in concentration camps. He ends the poem by openly speaking up:

“The Revolution did the same for us I think –
It freed us from the cages
Where they trapped us to talk English
It gave us back the country
From which we were uprooted...” (Cardenal 2010)

In his poem “Zero Hour” he continues in the same vein, creating a sharp contrast between the blood thirsty saloons of the Presidential Places and the midnight arrests of people guilty because of a “told joke” or a “conversation in a bus”. Yet the lines:

“But the *hero is born when he dies*
and green grass is *born* from the ashes.”

are a wakeup call for people to revive their tradition and restore their freedom and human dignity. His “Three epigrams” maintain the same tone of chilling political awareness. Although often, as he says, “You think here comes the revolution, yet it’s just another celebration of a tyrant”, true resistance is possible and cannot be suppressed:

“They thought they killed you by shouting “Fire!”
They thought that they buried you,
Yet they planted a seed.” (Cardenal 1983: 46)

He stresses the importance of creativity and sees writers as opponents of the plundering of people’s language and falsification of its words. He is sure that one day the names of the oppressors, addressed in the poems, will be forgotten, yet the poems will still be read (Cardenal 1983: 49). In “Like empty beer cans” he shows the effects of neo-colonization on a man’s perception of life: colonized men feel empty, like empty junk. In his *Psalms* we encounter man honest and free of brainwashing mechanism, able to live up to his full potentials. We come across prayers for the liberation of the world from concentration camps, frenzied leaders, empty speeches, fake trials, prostitution of the mind, oppression, imperialism and various other isms, foreign commercials, TV programs, commercialized art, negative cultural impact, standardization, loss of independence of mind, self-destruction of man.

Cardenal’s psalms are an overview of what is left of man and of humanity after prolonged historical exposure to exploitation and oppression. Man has become a caricature of himself. He has been reduced to a number, and deprived of any sign of true identity; he has been led naked into gas chambers and torture chambers; he has yelled in straitjackets and was contaminated by deadly diseases; he has been exposed to radioactivity, he has become a bundle of clothes, a pile of toys, a collection of shoes. Cardenal’s “Murder INC.” is a miniature version of Kafka’s *The Trial* and Kafka’s *The Metamorphosis*. Everything in the world of the poems is scheduled, man is ‘adjusted’, man is the gray suit he wears. Cardenal asks his reader the following question: could it be that you are the man, the murderer, the thief, the gangster the radio is talking about?

* * *

Another Latin American writer in whose books Paulo Freire’s and Jeremiah Wright’s tenets of Liberation Theology are omnipresent is Eduardo Galeano. His book *To be like them, Culture of Peace and Neocolo-*

nialism⁷, for example, starts with two typical Galeano tales. The stories concern a bewildered angel and a bewildered writer who discover that official histories and maps do not match the reality manifestly visible in space and time. Nowhere are the achievements of the neglected, oppressed, diminished, poor and humiliated observed or recorded. “Winners who have legitimized their privileges through inheritance laws, impose their own memory as the sole and obligatory” (Galeano 1996: 8) version of history. Such official history lies not only by what it records, but even more so by what it omits and fails to record. That is the reason why Galeano asks of the writer to be the hunter of true words that have been lost, *to imagine* the future, rather than become someone who merely accepts it (Galeano 1996: 8).

Galeano refuses to conform to the accepted classifications of literary theory and proposes that writers should be classified not according to the genres they write in but according to their attitude to history (Galeano 1996: 10). One whole chapter in this book is dedicated to the *theory of the end of history*. He asks: “End of history?” and states that such dictum is nothing new for Latin America. Native history ended when the conquerors reached the New World. Memory of native traditions and human dignity became crimes. To remember and create history was forbidden. Only submission was allowed. “Since then we have been allowed only to suffer history” (Galeano 1996: 108), says Galeano. International markets, laws of supply and demand, rules of globalized economy are constant subjects in Galeano’s work because they are the roots of misery for most developing nations. The ruling idea of the so called developed countries, forced upon the rest of the world is: “The right to own is more important than the right to live.” (Galeano 1996: 125).

Galeano’s faith in literature keeps reasserting itself throughout his work. In the text “In defense of the word” from 1978, re-published in *Days and Nights of Love and War* in 1983, Galeano states that:

“...to awaken consciousness, to reveal identity – can literature claim a better function in these times? ... in these lands? (...) In Latin America a literature is taking shape and acquiring strength, a literature ... that does not propose to bury our dead, but to immortalize them, that refuses to stir the ashes but rather attempts to light the fire ... perhaps it may help to preserve “for the generations to come...” the true name of all things.” (Galeano 2000)

7 Eduardo Galeano, *Ser como ellos y otros articulos*, Siglo Veintiuno Editores, Ma@xico, 1992. See also: Eduardo Galeano, “To be like them”, May 5, 1991, Znet: A community of people committed to social change.

Galeano starts his famous book *Open Veins of Latin America* (1973) with a quotation from the Revolutionary Proclamation of the Junta Tuitiva, issued in La Paz on July 16, 1809: “We have maintained a silence closely resembling stupidity.” In this book he addresses repression, torture, concentration camps, censorship, imprisonments without trial, all in common use in Latin America long before and long after the concentration camps of Nazi Germany. Very much in the spirit of Aime Cesaire in the first part of the book he provides a list of famous European philosophers and writers (Voltaire, Hegel, Bacon, Montesquieu, Hume...) who used their authority and reputation to reinforce and encourage European prejudices against Indians (Galeano 1997: 75). He adds that: “In 20th century Potosi the Indians still chew coca to kill hunger and themselves, and still burn their guts with pure alcohol – sterile forms of revenge for the condemned. (...) for the Indian contact with white man continues to be contact with death.” (Galeano 1997: 5).

Wishing to expose numerous paradoxes that plague standard operating procedures of contemporary (neo)colonial “democracies” Galeano uses his sharp tongue to call things by their true name. He notes that: “The more a product is desired by the world market the greater the misery it brings to the Latin American peoples whose sacrifice creates it” (Galeano 1997: 113), and observes the paradox Martin Luther King talked about before him, that: “Puerto Ricans are not good enough to live in the country of their own but are good enough to die in Vietnam for a country which is not theirs (...), represented in the US Congress, [but] without vote and virtually without voice.” (Galeano 1997: 134). The widespread ignorance he exposes in his works is the result of the bureaucratic fear and control of knowledge and creative imagination.

In the 2010 interview about his book *Mirrors stories of almost everyone*, conducted by Amy Goodman for “Democracy now”, Galeano says: “The discrimination has condemned so many people to be invisible. And this book, tries to recover their memories and to recover their presence.” (Galeano 2010). Later in the interview he urges writers to propose a new model for the world (a new mirror wa Thiong’o called for) because under current conditions people are trained to accept a state of things as normal which is not normal at all. According to him what is required is the rediscovery of human history.

In *To be like them* Galeano updates and reformulates key assumptions offered in *Open Veins of Latin America*. He once more reshapes his thought on what myths are for: “Myths, collective metaphors, works of collective creation, offer responses to the challenges of nature, as well as to the mysteries and secrets of human experience. Thanks to them

memory survives, is understood, and lasts.” (Galeano 1996: 11). So he sets himself to rewrite stories and myths from the perspective of those who are neglected or presented negatively in the well known versions. His story “Writing, no” states:

“Some five thousand years before Champollion, the god Thoth traveled to Thebes and offered King Thamus of Egypt the art of writing. He explained hieroglyphs and said that writing was the best remedy for poor memory and feeble knowledge.

The king refused the gift: “Memory? Knowledge? This invention will encourage forgetting. Knowledge resides in truth, not in its appearance. One cannot remember with the memory of another. Men will record, but they won’t recall. They will repeat, but will not live. They will learn of many things, but they won’t understand a thing.” (Galeano 2009: 16-17)

Often he speaks in the name of those the male, patriarchal history overshadowed. The story “Aspasia” reports:

“In the time of Pericles, Aspasia was the most famous woman in all Athens.

This could be said otherwise: in the time of Asasia, Pericles was the most famous man in all Athens.” (Galeano 2009: 54)

He also speaks of those the *white* man’s history overshadowed. “What did the Chinese not Invent” declares:

“...but world history was the history of Europe and it remains so today. The rest of the world lay, and still lies in darkness. China, too. We know little or nothing of the past of the country that invented practically everything.” (Galeano 2009: 96)

And of those the *free* white man’s history overshadowed: “Another missing father” narrates:

“[Robert Carter] freed [fifty blacks he owned] seventy years before Abraham Lincoln abolished slavery, and he did so gradually, taking care that none was simply turned out or deserted.

Such folly condemned him to solitude and oblivion. (...)his acts were rewarded with collective amnesia.” (Galeano 2009: 176)

“Word smugglers” is about the female secret language Nushu, a code that women barred from male language invented: “...symbols that masqueraded as decorations and was indecipherable to the eyes of their masters. Women sketched their words on garments and fans. The hands that embroidered were not free. The symbols were.” (Galeano 2009: 30). Galeano records this as another example of the resistance of the human mind against oppression.

* * *

If Cardenal's poetic examples are examples of the revolutionary mind and its memory, and Galeano's cases are cases of the outlawed mind and its memory, then the creations of Aurora Levins Morales can be seen as patterns of the oppositional mind and its memory, since (unlike Cardenal who is Nicaraguan and Galeano who is Uruguayan) Morales is a Porto Rican and belongs to the so called oppositional culture not outside but within the US. On her blog, and yes, she uses modern "technology" as a way to fight for her cause, we can often find appeals for "stories that reflect the realities that we struggle with in our daily lives, that tell blunt truths, reveal what gets hidden from public view and is left out of classroom and production studios...". (Levins Morales: 2010). According to her, finding our own context by using our own imagination while telling our own personal stories, is a way to fight corrupted media, the educational system and popular culture.

With *Getting Home Alive*, a book she co-authored with her mother, Morales sets an example of how creative writing can be a means of self discovery. Here memories are narrated in a specific historical context and infuse with life the empty spaces within that history. There's no dominant voice, no authoritative voice in her poems: they are unconventional and provide an example of what an alternative literary creation can achieve. One of the points she makes is that, instead of being cherished in a multicultural society, her complex identity (Jewish and Puerto Rican) marks her out from the society and betrays her: "[wolf, my true self] is changing shape to protect itself from extinction, but I realize all the animals it changes to are also endangered." (Levins Morales 1986: 16). The others are indifferent, for they do not recognize her rainbow identity and the value of the story it carries. Thus in her poem "Child of the Americas" she stands up for her rights:

"I am new. History made me. My first language was spanglish.
I was born at crossroads
and I am whole." (Levins Morales 1986: 50)

Part of her rainbow are also the places she has visited and that she is going to visit:

"Place. How I always begin with place: the most potent imagery for a wandering Jew, an immigrant Puerto Rican. "What will this place give me, do to me? What landscapes, what houses will it leave in my dreams? What

layers will it add to the collage of my identity, my skin, my permanent passport?" (Levins Morales 1986: 192)

Layer upon layer such historical consciousness settled. She inherited that deposit from her mother and explored ways in which the wealth of experience it carried could become her own. Thus, in the poem "1930" she tries to reclaim her ancestor's history that somebody found not worth remembering, and says: "This is a story I make up from the scraps my mother and grandmother have let fall, a story I tell myself over and over, embroidering it, filling in the missing details of wind and weather and smells (...) this is not my mother's story. It is my story of her, told to myself as I invent details of her history, the foundations of my own." (Levins Morales 1986: 43) In "A letter to companero" she bluntly articulates how much she despises official histories.

In *Getting home alive* Rosario, her mother, writes of her own experiences of dispossession:

"And someone who did languages for a living stopped me in the subway because how I speak was a linguistic treat I mean there it was Yiddish and Spanish and fine refined college educated English and irish which I mainly keep in my prayers (...) it's all true and it's all me (Morales 1986: 138) [...] But I'm sad, too. For the English language robbed of the beat your home talk could give it, the words you could lend, the accent, the music, the word-order reordering, the grammatical twist, I'm sad for you, too, for the shame with which you store away – hide – a whole treasure box of other, mother, language. It's too rough-mannered, you say, too strange, too exotic, too untutored, too low class.

You're robbing us, robbing the young one saying her first sentence, reading her first book, writing her first poem. You're confirming her scorn of her cradle tongue. You're robbing her of a fine brew of language, a stew of words and ways that could inspire her to self-loving invention.

And you're robbing yourself...no, we're robbing ourselves, of selfness, of wholeness, of the joys writing with *all* our words, of the sound of your Mama's voice, my Papa's voice, of the smell of the kitchen on the page." (Morales 1986: 145)

With the essay "The Historian as Curandera", in her *Medicine stories*, Morales touches not only upon the role of socially committed historian who "uses history not so much to document the past as to restore to the dehistoricized sense of identity and possibility" (Levins Morales 1998: 23), but also upon the correlation between imperialism, education and language. She concentrates on the power of language, on how privileged language is used to silence other people's authentic histories, and on how colonialism interferes with the education of the young.

“I am a historian of context and connection, looking at the world around me with an awareness of both its underground roots and global implications. But even more I am a poet, and metaphor is both my theoretical approach and my research methodology.” (Levins Morales 2005)

Her stories, like Galeano’s, highlight the bitter paradoxes of history:

“And always in my awareness, everywhere I go, like a double exposure projected across the landscape, is the history of so called removals, the murder, expulsion and relocation of the people of this place to arid and unknown terrain in Kansas and Oklahoma, where after only a few years, they were once more attacked and massacred, the survivors driven into smaller and smaller corners of land. (...) I think of their descendants starving in Oklahoma in 1890s, vigilantes burning the corn and the green memory of the elders: where I stand is the place they dreamt of, told stories about, sometimes drunk to forget, were haunted by. I think of the Choctaw nation, touched by the news of Irish famine, only a few years off their own hunger tail, sending \$710 dollars, a fortune in those days, for famine relief, hunger speaking to hunger.” (Levins Morales 2005)

For both of these writers memory, opposed to the official history, recreated in the writers’ minds, or better imagination, is the key to successful resistance. Morales declares:

“I consider memory, what a power thing it is, lying dormant in ravaged populations, ready to be ignited. [...] My metaphors are making connections between the resourcefulness of relocated peoples and the genetic traditions and innovations of plants, between the strategies of water and locusts and maroons, between the ways that ferns and exiles remember absent rain. In science and art alike, our imaginations are constrained by who we are, who we work for, what we believed in before we began, where we draw the margins of what is relevant.” (Levins Morales 2005)

She explains the divergence between the popular and alternative [hi]stoies in the following way:

“As Europe reached out to dominate other places and peoples, both art and science artificially split nearly to the root, either served empire and its special interests, or survived in the undergrowth, , hidden, disregarded, rebellious. The popular sciences and arts were called superstitions and crafts. Real science (and the world “real” comes from “royal”) found laws and formulas that helped to dominate nature and those people defined as naturish. Real art idealized this venture. Everywhere they went, colonizers wiped out indigenous science and scientists, collected and captured indigenous art and artists, and understood and respected neither. [...] Art forged, carved, wove, stretched, inked typed, and twirled the matter of the world into living stories, which are the opposites of obedience.” (Levins Morales 2005)

In the works of Cardenal, Galeano and Morales there is a marked tendency to consider culture as “a collective expression of identity” (Galeano 2006). “Instead of repeating the old story about culture being the specialized work of artists and perhaps scientists...” (Galeano 2006) these writers try to let the silenced (neo)colonized people from the bottom of society, tell their own stories, their own versions of history, in their own language. As Galeano put it: “We are not the voice of those who have no voice – everybody has a voice. The problem is that they cannot be heard.” (Galeano 2006). By making it possible for these voices to be heard through their works these writers open up alternative stories and alternative histories systematically concealed by dominant Eurocentric culture. Their works can be read as responses to Said’s call for art which can “open up new fields of struggle against products of distorted knowledge” and provide “true reflective understanding and genuine disclosure”. Today Europe needs to struggle against the devastating consequences of Eurocentrism even more than Latin America. Cardenal, Galeano and Morales clarify the issues and provide inspiring poetic arguments why it is imperative for all of us to join the struggle.

Bibliography

- Cardenal, Ernesto, *The Parrots*, available at: <http://www.katabasis.co.uk/pnew-time.html>, retrieved on: 20 August 2010
- Cesaire, Aime, *The Collected Poetry*, translation Clayton Eshleman and Annette Smith, available at: http://books.google.com/books?id=qK_efJd084C&pg=PA23&dq=aime+cesaire+out+of+alien+days&hl=en&ei=35iTeLgK8aH4QbioquCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCYQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, retrieved on: 21 February 2011
- Cesaire 2 2001: A. Cesaire, *Discourse on Colonialism*, translation: Joan Pinkham, New York: Monthly Review Press
- Ducach, D. Silvia, available at: http://teachers.yale.edu/curriculum/search/viewer.php?id=new_haven_91.04.02_u&skin=h, retrieved on: 20 August 2010
- Fanon 2 2008: F. Fanon, *Black skin, white masks*, translation: Richard Philcox, New York: Grove Press
- Fanon 2 2005: F. Fanon, *The Wretched of the Earth*, translation: Richard Philcox, New York: Grove Press
- Freire 1993: P. Freire, *Pedagogy of the oppressed*, translated by Myra Bergman Ramos, London: Penguin Books
- Galeano 1996: E. Galeano, *Biti kao oni, Kultura mira i neokolonijalizam*, translation: Ivana Gobeljić, Beograd-Valjevo: Gutenbergova Galaksija
- Galeano, Eduardo, *Days and Nights of Love and War*, available at: <http://books.google.com/books?id=USh1lg2qvuYC&printsec=frontcover>

&dq=Days+and+Nights+of+Love+and+War&source=bl&ots=0tc_ jsEeU8&sig=ios7lZOsewr6jll4etU_wQdMdE&hl=en&ei=M2pWTc7LI8fGsw aX2pWlCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CEAQ6AE wBQ#v=onepage&q&f=false, retrieved on: 20 August 2010

Galeano, Eduardo, Interview, available at: http://www.democracynow.org/appearances/eduardo_galeano, retrieved on: 20 August 2010

Galeano 2009: E. Galeano, *Mirrors, stories of almost everyone*, translation: Mark Fried, New York: Nation books

Galeano 1997: E. Galeano, *Open veins of Latin America : five centuries or the pillage of a continent*, translated by Cedric Belfrage, New York: Monthly Review Press

Galeano, Eduardo, *Voices of time*, available at: http://www.democracynow.org/2006/5/19/voices_of_timeLegendaryUruguayanWriter, retrieved on: 1 October 2010

Kardenal 1983: E. Kardenal, *Psalmi i druge pesme*, translation: Krinka Vidaković Petrov, Beograd: DOB

Levins Morales, Aurora, Art and Science Symposium: Tulane University, April, 2005, Studio in the Woods Arts Residency, available at: <http://www.auroralevinsmorales.com/core-ideas.html>, retrieved on: 18 January 2011

Levins Morales-Morales 1986: A. Levins Morales-Morales, *Getting home alive*, Ithaca New York: Fireband books

Levins Morales 1998: A. Levins Morales, *Medicine Stories: History, Culture and the Politics of Integrity*, Cambridge, MA: South End Press

Levins Morales, Aurora, Blog, available at: <http://www.historica.us>, retrieved on: 20 August 2010

Said 1993: E. Said, *Culture and imperialism*, New York: Vintage books

Said, Edward, Orientalism April 16, 2003, available at: <http://www.youtube.com/watch?v=JncXpQqoZAo>, retrieved on: 11 October, 2010

Pinter, Harold, *Interview for The Listener, 27 October 1988*, available at: http://www.haroldpinter.org/politics/politics_kurds.shtml, retrieved on: 21 February 2011

wa Thiong'o 1994: N. wa Thiong'o, *Decolonizing the mind, The Politics of Language in African Literature*, Harare: Zimbabwe Publishing House

wa Thiong'o, Ngugi, *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms (Studies in African Literature Series)*, available at: <http://www.scribd.com/doc/18775350/Ngugi-Wa-Thiongo-Moving-the-Centre>, 15, retrieved on: 20 August 2010

Wright, Jeremiah, *Interview for Bill Moyers' journal*, available at: <http://www.pbs.org/moyers/journal/04252008/transcript1.html>, retrieved on: 21 February 2011

Ивана Банчевић Пејовић
ДЕКОЛОНИЗАЦИЈА УМА У ДЕЛИМА
ЕРНЕСТА КАРДЕНАЛА, ЕДУАРДА ГАЛЕАНА И
АУРОРЕ ЛЕВИНС МОРАЛЕС

Овај есеј се бави схватањем историје у делима трију латино–америчких писаца: Ернеста Карденала, Едуарда Галеана и Ауроре Левинс Моралес. Како Силвија Д. Дуках у силабусу за свој течај о латино–америчкој књижевности примећује, оригиналност ове књижевности потиче од њеног истанчаног осећаја за друштвену неправду, укоренењу у пажљиво проматраној историји земаља из којих потичу ови писци. Та историја је представљена као збир личних прича, пре него као официјална верзија коју доминантна култура намеће и контролише. Овај рад испитује Галеанове и Моралесове поставке теорије историје осветљене кроз виђења представљена у теоретским радовима француског психијатра, филозофа и револуционара рођеног на Мартинику, Франца Фанона, затим палестинско–америчког теоретичара и професора на Колумбија универзитету, Едварда Саида и афричког аутора и академика, Нгуги ва Тхионга. Компаративна анализа је спроведена да би се сагледала ‘глобална’ перспектива, као и одговор на процес ‘нео-колонијације’ која се данас одвија широм света. Есеј испитује међузависност историје, језика, културе, књижевности и образовања и улогу креативности у ‘деколонијацији ума’ у свим овим пољима.

Кључне речи: историја, деколонијација, плурализам, идентитет, теологија ослобођења



Салвадор Дали, *Лов на туне*, око 1966-67.

Noelia Domínguez Ramos
The Graduate Center, City University of New York (U.S.A.)

EL DISCURSO CONTESTATARIO EN *SOLITARIO DE AMOR* DE CRISTINA PERI ROSSI

Solitario de amor (1998) es un discurso en primera persona de un sujeto masculino enamorado de una misteriosa mujer llamada Aída. El texto es una especie de confesión en donde de forma desordenada y caprichosa esta voz masculina anónima, comunica su malestar, su frustración, su deseo, su amor y obsesión por una mujer indiferente a su persona. Esta verborrea que configura el texto principal apenas se ve alterada por la participación de Aída, quien parece contrariar los deseos u opiniones de su amante. El discurso de Aída por otro lado tiende a la autosuficiencia y la sentencia, haciéndolo significativamente opuesto al de la voz principal. Por medio del análisis textual de ambos relatos antagónicos en esencia -femenino/masculino-, se intentarán trazar las coordenadas ideológicas de esta apasionante historia de amor, narrada por Peri Rossi en una vigorosa y bellísima prosa.

Palabras clave: teoría de género, cuerpo femenino, maternidad, posmodernidad, lenguaje

La historia poética narrada en *Solitario de amor* obedece expresamente a la voz del hablante principal. Algunos de los hechos parecen acontecer en una gran ciudad, y como espacio interior predomina el apartamento de Aída en el que se producen los encuentros sexuales de los dos adultos: “Aída no acepta que el amor se desarrolle en otro territorio que no sea el suyo, su casa, es decir, su cueva, su útero, su madriguera” (128). Aparte de estos datos, *Solitario de amor* gira en torno a las reflexiones de esta voz masculina atormentada con la idea de su próximo encuentro con la amada, obsesionado a su vez con que la relación pueda terminar. A falta de narrador en tercera persona que describa ambientes, situaciones o personajes, este sujeto lingüístico se configura a sí mismo por medio de su propia confesión. La percepción que el hablante tiene del cuerpo de Aída y también de su persona, cabe dentro de un entramado simbólico social y culturalmente adquirido: “Algunos de los efectos notables sobre

la producción discursiva del género femenino es precisamente la consideración de que el cuerpo de las mujeres –por dentro y por fuera, por lo que se ve y no se ve- se produce por medio de unos imaginarios sociales/personales particulares” (Vale Nieves 2003: 30).

La importancia del lenguaje en la novela es vital (Godoy 2005: 1, Mora 1995: 108). Pero no es necesario acudir a la crítica. El propio protagonista teoriza sobre esta circunstancia: “El lenguaje debió de nacer así, de la pasión, no de la razón” (15). Y esa forma de comunicación fruto de la pasión desmesurada del hablante por Aída, explica el recurso estilístico más común en la novela: la enumeración caótica reflejo del estado anímico del hablante-amante, que continuamente se define: “Sin Aída soy un hombre castrado, un deprimido, un flojo. Sin Aída soy un hombre melancólico, apático, abúlico, torpe, feo, lánguido. Tengo vergüenza de mí mismo” (145). Este lenguaje empleado por el apasionado amante se aleja de todo convencionalismo. Así el mismo lo refiere: “... (mi lengua es otra lengua, la lengua gutural del salvaje, el balbuceo babélico del expatriado, la jerga del recluso, la germanía del delincuente, el lunfardo del arrabalero)” (63). La pasión y el deseo sexual, su anhelo por poseer física y emocionalmente a Aída, le hace comunicarse de forma particular: “El lenguaje convencional estalla, bosque desfoliado, nazco entre las sábanas de Aída y conmigo nacen otras palabras, otros sonidos, muerte y resurrección. No amo su piel, sino su epidermis” (12).

Estilísticamente hablando el texto de Peri Rossi está cargado de una subjetividad y un lirismo bellísimos perceptibles en el transcurso de la lectura. La autora consigue por medio de la hipérbole y las continuas repeticiones hacer partícipe al lector de la magnificencia de los sentimientos del amante, y por otro lado de su malestar, su insatisfacción, su delirio final. El amor romántico como tradicionalmente se entiende en la literatura occidental, queda en *Solitario de amor* profundamente desmitificado como bien señala Mora (2005: 106):

Junto con esta ruptura con una fase importante de la historia de amor, la novela sigue otra corriente tradicional: aquella que ve el amor como un sentimiento destructivo, que puede llevar a la locura o la muerte. Este tipo de “amor letal” como lo llama Mieke Bal, para referirse a varias historias bíblicas, o el ‘loco amor’ que precipita la tragedia de Calixto y Melibea, intertextualmente relacionada con *Solitario*, no llega a la muerte en la novela, pero sin duda desmitifica la imagen idealizada del amor que pervive en nuestra literatura, por lo menos desde el romanticismo.

La intervención medida de personajes secundarios acaba por romper la monotonía del relato contado, creando cierto dinamismo textual por medio del diálogo. Primero aparecerá Raúl, una especie de terapeu-

ta-amigo de la voz principal al que aconseja en su desidia amorosa. Una anciana, reminiscencia de su propia madre conversa con el protagonista en un casino. El hijo de Aída -fruto de su matrimonio frustrado con Hugo- aparece escuetamente en escena al igual que un conocido en una fiesta. La única información que trasciende sobre el hablante de hecho se produce en uno de los pocos fragmentos dialógicos de toda la novela, en el cual confiesa ser “profesor” (82).

La novela en sí carece de toda coordinada espacio-temporal dando paso a una especie de soliloquio desquiciado de un sujeto que se contraría, que duda, característico por otro lado del paradigma posmoderno. Texto y hablante se funden en este sentido. Al igual que describe las rarezas de su discurso, el amante manifiesta su falta de pertenencia en el tiempo y el espacio: “...soy un hombre de ningún lugar, de cualquier tiempo...” (21), “...soy un hombre que no vive en ningún hemisferio, en ningún equinoccio;” (43), “La subjetividad me ha dejado sin espacio, sin tiempo, sin contemporáneos, sin testigos, sin señas de identidad” (45). Es decir, el texto no contempla descripciones espaciales porque el propio protagonista carece de toda orientación espacio-temporal. De acuerdo a ciertas teorías psicológicas se entiende que el ser humano construye su propia realidad a través del lenguaje: “...siempre hemos comprendido qué somos y quién somos a partir de las narraciones que nos relatamos mutuamente. En este sentido, no somos más que coautores(as) de una narración en permanente cambio que se transforma en nuestro *self*, en nuestra mismidad” (Tapia González 2003: 105). Pero como acertadamente señala Mora en su artículo, es interesante ver como este sujeto lingüístico, extraído de su circunstancia espacial y temporal, obtiene por medio del amor/pasión de su relación con Aída, una capacidad oral extraordinaria para contar/escribir su historia. “Se cumple así la relación que desde las antiguas mitologías se ha hecho entre Eros y la creación” (Mora 2005: 109).

Podemos dividir la existencia literaria de este “yo” protagónico en dos estados: en un primer término encontramos el discurso del sujeto en compañía de Aída. La relación de estos dos personajes se reduce al ámbito de la intimidad: “Yo no contesto el teléfono en casa de Aída: nuestra relación es semisecreta, y mi voz, respondiendo, podría despertar curiosidades innecesarias” (86). Los encuentros sexuales entre los amantes descritos con minuciosidad, son la tónica común en toda la novela, al igual que la omnipresencia descriptiva del cuerpo de la amante. Es interesante ver como ese cuerpo femenino es percibido por el hablante como un objeto de deseo, un ente inanimado, despersonalizado. En varias ocasiones compara a la amada con una estatua: “Aída es una gran

estatua de mármol abandonada en una playa” (55). “Tus grandes piernas de estatua romana...” (71). “Tú no te mueves: como una enorme estatua romana” (120). También es comparada con una muñeca: “Semidesnuda, con las piernas abiertas, como una muñeca rota...” (41). La cosificación del sujeto amado por parte del hablante masculino forma parte de toda una tradición literario-cultural de sociedades patriarcales, en donde se otorga un valor simbólico al cuerpo femenino en detrimento de su capacidad intelectual. Importa la materia/carne/cuerpo, no la psique. Esta veneración obsesiva por el cuerpo-objeto de la amante se observa al hacer referencia a conductas fetichistas del personaje histórico Francisco de Miranda:

Pienso en la extraña memoria de Francisco de Miranda capaz de clasificar, como si fueran hojas de un herbolario, la colección de vellos púbicos de sus amantes. Sabría, quizás, que el más oscuro pertenecía a Catalina de Rusia, que el más torneado era de una indígena a la que amó en noches de borrachera, que el más rubio era de una infanta. En cambio, yo sólo tengo memoria de los vellos de Aída, electrizados por el deseo, lánguidos después del baño, túrgidos cuando la humedad de la vulva los hace brillar, como filamentos de una bombilla (125).

El propio protagonista también participa de este “coleccionismo”:

Guardo de Aída, un vello del pubis, un vello de las axilas, y un cabello. El vello del pubis es oscuro, largo acaracolado. En el extremo del nacimiento tiene un punto algo más espeso, que indica la raíz, es un vello suave aunque grueso y me gusta llevármelo a la boca, sostenerlo entre los dientes, morderlo, masticarlo, tirar del él hacia fuera manteniéndolo apretado entre los labios (123).

Es decir, el cuerpo de Aída es percibido por el hablante masculino no sólo como un objeto –estatua/muñeca-, sino también como una parte separada de ese todo intensificando así la cosificación. En este caso hace referencia al vello púbico pero con frecuencia describe en extensión los senos o el sexo de Aída. La intensidad de este deseo de la voz principal hacia el cuerpo de su amante es tan profundo que le lleva incluso a idolatrar la propia materia corporal: “No amo sus olores, amo sus secreciones: el sudor escaso y salado que asoma entre ambos senos; la saliva densa que se instala en sus comisuras, como un pozo de espuma; la sinuosa bilis que vomita cuando está cansada; la oxidada sangre menstrual... (13). Peri Rossi por medio del narrador otorga ese carácter biológico- orgánico al cuerpo femenino alejándose con ello de la ortodoxia literaria tradicional donde se describía el deseo humano en términos eufemísticos. Esta temática del deseo humano y sobre todo el elemento

escatológico verbalizado, otorga originalidad y perspicacia al texto de la escritora uruguaya.

Es curioso por otro lado que apenas haga referencia a otras partes del cuerpo femenino carentes en cierto modo si no de erotismo, al menos sí de componentes directamente relacionados con el acto sexual, como sus pies o sus orejas. Sin embargo, esa idolatría por el sexo y los pechos de su amada está intensamente relacionada con la maternidad. El cuerpo de Aída no es sólo visto como un objeto con el que aliviar sus instintos sexuales, sino como un cuerpo con capacidad reproductora, creadora de vida. La maternidad es tema recurrente en *Solitario de amor*: “Los hombres –dice Raúl– nunca dejan de ser niños. Y las mujeres nunca son más que madres” (32). Después de la intervención del amigo-terapeuta, el hablante continúa: “Se deja a una madre para hacer madre a otra mujer. Se abandona, dolorosamente, a la madre original, para cometer, con la adoptiva, el incesto anhelado. Una nos da de comer de niños; la otra nos alimenta cuando ya somos adultos” (32). Es decir, en todo el simbolismo descrito en la novela, no hay sólo cabida para el amor adulto, sexual, sino también para el amor materno-filial. Es difícil como vemos, disociar a la mujer de la maternidad lo cual ha sido en el transcurso de la historia de las sociedades patriarcales, un elemento tremendamente perjudicial para, por ejemplo, la incorporación de la mujer al mundo laboral en Occidente. Como bien señala en su artículo Mendiola Mejía (1990: 300), la mujer además de ganarse su puesto en la sociedad debía ser madre:

Para poder llegar a ser alguien “real” dentro de este (des)orden falocéntrico, las mujeres deben llegar a tener lo que no tienen, tienen que valorarse produciendo un sustituto del phallos, realizar algo que las saca de sí mismas; primero “tener” un marido, para luego “tener” un hijo y así llegar a “tener” valor social (y nunca dejar de ser propiedad del Padre).

Maternidad y domesticidad pues caminan de la mano.

El componente voyeurista está también presente en *Solitario de amor*. Es frecuente encontrar al hablante, en actitud pasiva, observando a Aída:

La foto, fija, detendría este minuto para siempre: Aída en el acto de calzarse una sandalia, levemente inclinada hacia abajo, dándome la espalda, los muslos gemelos apenas separados por la breve línea (más oscura), la columna vertebral arqueada con suavidad, la línea casi recta de los hombros, la cavidad a ambos lados del cuello, donde yo hurgo, como en el fondo de un lago antediluviano (9).

A veces podemos ver como ambas esferas, fetichismo y voyeurismo, aparecen entrelazadas. En el siguiente párrafo el amante/hablante obser-

va como Aída se desviste para ponerse una prenda con la que él acaba de obsequiarla:

...de modo que Aída puede desnudarse impunemente, ante el espejo, sin ceremonias, puede quitarse la ropa y ponerse otra, estando yo delante, sin que ese desnudo me esté especialmente dirigido, sin que la opulencia de sus senos blancos chorree hacia mi boca hambrienta, sin que la majestuosidad de sus piernas reclame mis caricias de oficiante-, y se ha puesto la malla negra que ciñe, la tornea, cubre su cuerpo de los pies al busto como yo quisiera ceñirla a ella, tornearla, cubrirla. La malla negra me representa, me simboliza, ejecuta por mí lo que yo no puedo hacer... (96).

La omnipresencia del cuerpo de Aída se manifiesta de muchas formas en *Solitario de amor*, una novela de evidente carga crítica en relación a los valores sociales cultivados en sociedades occidentales. La mujer concebida por el hombre como objeto se exhibe delante de una audiencia, a modo de trofeo. Se valora su belleza y su juventud; se ignora su capacidad intelectual. Aída conversa con su amante de una relación anterior en estos términos:

-Ah! -recuerda ella-, a él le gustaba lucirme en público. Estaba muy satisfecho de que yo fuera su amante, creía que provocaba la envidia y los celos de los demás hombres y de algunas mujeres. Salíamos mucho. Íbamos al teatro, a conciertos, a reuniones. Le gustaba pasarme el brazo por los hombros, la mano por la cintura demostrar que yo era suya. Daba fiestas. El se ocupaba de todo: yo solo debía posar (116).

En segundo término encontramos el discurso del hablante en ausencia de Aída lo cual predomina la narración: "...mi tiempo es el tiempo de la actualidad con Aída, y cuando estoy lejos de Aída, mi tiempo es el de la espera: entonces tampoco tengo pasado, sólo tengo futuro: el de mi reencuentro con ella" (57). Son innumerables los párrafos en los cuales el narrador lamenta la ausencia de Aída y el malestar que esto le provoca. Finalmente todos sus temores acaban por clausurar una historia terriblemente desdichada: Aída decide, de forma abrupta, dar por finalizada la relación sin manifestar los motivos, y dejando igualmente perplejo al lector. El hablante conocedor de los antecedentes amorosos de su amante se confiesa:

Cuando quiero consolarme un poco, pienso en todos aquellos que alguna vez la amaron o fueron amados por ella y han sobrevivido a la separación. Ahora tienen otros amores, gozan, a veces consiguen ser felices. Pero yo no quiero otro amor, ni quiero gozar, ni quiero ser feliz. Ser fiel al dolor que siento por Aída es una manera de amarla todavía (142).

Solitario de amor, como apunta la gran mayoría de la crítica (Giménez 2008: 5), supone un discurso subversivo del código patriarcal, en

donde se produce la inversión de los roles femenino-masculino. Aída es representada como sujeto activo. Su amante anónimo juega el rol de sujeto pasivo:

Con ello Peri Rossi dialoga inter-textualmente con *La Celestina*: su narrador se suscribe a una tradición amorosa que la escritora rechaza, la del amor imposible los paradigmas de actividad-masculinidad y pasividad-feminidad. El protagonista masculino de Peri Rossi, como el personaje masculino de *La Celestina*, se observa pasivo, mientras que Aída, como las mujeres de *La Celestina*, rebelde (Giménez 2008: 4).

Una vez analizado el discurso del hombre, las intervenciones categóricas de Aída presentan una rivalidad y oposición desgarradora. El discurso de la amante supone un cambio sustancial de su rol en la novela. Si a los ojos de la voz masculina la mujer es entendida como un “objeto sexual”, en sus intervenciones Aída se representa a sí misma como “sujeto sexual”. Exige en varias ocasiones ser satisfecha sexualmente de forma imperativa: “-Cúbreme- dice Aída, honda, solemne” (96).

Aída, en contra de lo que la sociedad patriarcal en la que está inmersa espera de ella, huye del matrimonio, lo rechaza, y es en contra de todo pronóstico el narrador amante de la joven quien por miedo quizá a perderla, pretende casarse con ella: “Detesto el matrimonio -dice Aída. Yo, en cambio, quisiera ser tu marido” (91). En otro momento Aída afirma contundente: “...cinco años me bastaron para saber que el matrimonio es la peor humillación de una mujer” (55). Briones Velastegui (1991: 10) nos da pauta con todo lo dicho anteriormente, para catalogar el texto de Peri Rossi como feminista: “El feminismo es muchas cosas al mismo tiempo: es un movimiento social, con un reto muy grande; es una contra-ideología, una contra-cultura, en tanto cuestiona, desmitifica y subvierte los modelos roles, ideologías, creencias y mitos históricamente dominantes”. Es fácil percibir en el transcurso de la lectura el pensamiento autónomo de la mujer con respecto a sus relaciones con los hombres. Así habla de Hugo, su ex marido: “Nunca quise ser el sueño de ningún hombre: yo soy mi propio sueño -dice Aída, levemente irritada. (116). En la página anterior Aída señala como del mismo modo también renegó de ser el sueño de su padre quien la quería “buena esposa, amante de su hogar y dominada por su marido” (115). La voz de Aída como contrapunto a la del texto en general, supone una contestación al discurso patriarcal que limita el rol social de la mujer, y la sepulta en un espacio doméstico delimitado en donde desempeñar tareas relacionadas con el cuidado de la familia. Una mujer que insisto, de forma independiente, se niega a ser objeto sexual de los hombres con quienes comparte su vida.

La falta de interés de Aída hacia el amor “institucionalizado” permite de alguna forma su expulsión de esa lógica socialmente aceptada. Es Aída, como consecuencia, más bestia y menos persona: su propio amante la describe como un animal despiadado en busca de su plena satisfacción sexual. El comportamiento manipulador de la mujer hacia sus amantes-víctimas, de acuerdo a la voz narrativa, llega en ocasiones a alcanzar una dimensión hiperbólica:

Conducirá a la víctima hasta su lecho y la rodeará con su cuerpo, la mojará con su saliva, la alimentará con su pecho, la sorberá con su boca, la morderá con sus dientes, la troceará con sus uñas, la montará en sus grandes ancas, la palpará con sus manos, la aplastará con la fuerza de sus brazos. Allí, apartada del mundo, alejada de competidoras y de rivales, la ávida comadreja disfrutará del placer de chupar sangrar, lacerar, halagar, sorber, acorralar, mamar, morder masticar. La presa, aislada y seducida, irá perdiendo fuerza, hasta languidecer (128).

Aída subyuga al amante-víctima y ejerce un poder inusitado sobre quienes la idolatran. Así lo expresa la voz principal quien se dirige directamente a su amante: “Sorda a cualquier dolor que provocas, ciega a las heridas que causas, fuera de cualquier ley, como los niños autistas, sólo reconoces el amor del otro en la sumisión absoluta a tu voluntad” (52). Esa sordera a la cual hace mención la voz narrativa parece ser característica común del personaje femenino de Peri Rossi a lo largo y ancho del texto. Muchas son las ocasiones en las cuales Aída ignora la presencia de su amante acuciando aún más si cabe, la desesperación del mismo: “Aída no me oye, mira sin verme, sumida en el pozo de sí misma...” (42) “... aparentemente Aída no pregunta por mí. Yo no estoy. Yo no existo. Yo no soy” (87), “-¡Aída!- imploro. -¡Aída!- suplico. ¡Aída!- reclamo. ¡Aída! ¡Aída! ¡Aída! ¡Aída!. Aída no contesta” (138) Todo ello evidencia la soledad del amante y su infinita frustración. Más avanzado el texto, los pensamientos del profesor anticipan un final fatal de esta historia de amor: “No puedo imaginar mi cansancio de ti, aunque puedo imaginar tu cansancio de mí” (92). Es decir, Aída de acuerdo a la percepción que de ella guarda su amante, es sin duda semejante a la *femme fatale*, personaje-tipo característico dentro de la historia literaria de la cultura occidental. “Algunos de los efectos notables sobre la producción discursiva del género femenino es precisamente la consideración de que el cuerpo de las mujeres –por dentro y por fuera, por lo que se ve y no se ve- se produce por medio de unos imaginarios sociales/personales particulares” (Vale Nieves 2003: 30). La percepción que el hablante tiene del cuerpo de su amante y también de su persona, cabe dentro de un entramado simbólico social y culturalmente adquirido.

La independencia de Aída se manifiesta no sólo desde el punto de vista emocional, sino también en su obsesión por apartar al hombre -en este caso Hugo, su exmarido- de sus obligaciones paternas. El hijo de Aída parece educarse por decisión de la madre sin la presencia de progenitor: “Mi hijo no necesita padre -gritó Aída-. Ni real, ni simbólico” (88). Aída parece renegar de igual modo de ayuda para la manutención de su hijo. De igual modo así responde arisca la madre cuando el amante le entrega una moneda al niño: “-No lo consientas-agrega Aída, al pasar” (90). Sin embargo, esta actitud que a primera instancia podría catalogarse de feminista, puede llegar a ser contraproducente para el proyecto feminista actual, que defiende el compromiso equitativo por parte de ambos progenitores, en las tareas de manutención y educación de los hijos:

También es común que las mujeres que han podido ingresar en “política” (tradicional) opten por uno de estos caminos extremos: asumir el rol masculino imitando sus patrones de dominación, profundamente funesto para nuestras metas, o explotar la imagen de la “super madre”, con lo cual no se hace otra cosa que reforzar los estereotipos a los que hemos estado sometidas (Briones Velastegui 1991: 11).

Peri Rossi presenta en *Solitario de amor* una historia de pasión y desamor, cuyos amantes acaban por subvertir en cierto modo, el rol de la masculinidad y la femineidad socialmente aceptado durante siglos. Desde un punto de vista de las teorías feministas, es notorio el modo en que la autora uruguaya expone abiertamente, -como pocas veces se haría antes-, el tema del deseo femenino en la figura de Aída. La soledad y la incomunicación, otro de los temas tratados en *Solitario de amor*, no deja de ser factor común en sociedades posmodernas, en donde aún regidas por postulados patriarcales, las mujeres luchan por hacerse un hueco dentro de esa esfera pública, tradicionalmente relegada al hombre. Algunas como Aída, optan por un comportamiento tiránico consigo mismas y con los hombres a las que aman. Es imposible llegado este punto no acudir a la ironía del hablante de *Solitario* cuando Peri Rossi lo piensa como un ser fuera del tiempo y del espacio. Un espacio -el de su casa, el de su cuerpo- gobernado esta vez por una mujer.

El acierto de *Solitario de amor* no sólo reside en su estética textual y en su belleza compositiva, evidente de principio a fin, sino en las reflexiones que provoca en el/la lector/a el discurso por separado de ambos amantes: es cierto que el hombre aquí subvierte el rol tradicional de la masculinidad por medio de un comportamiento pasivo como ya he señalado; sin embargo, el personaje entiende a la mujer como objeto en el cual saciar sus deseos sexuales, además de ser incapaz de disociar la

maternidad de la feminidad. La autosuficiencia y rebeldía de Aída por otro lado en referencia a sus relaciones adultas, está llevada a extremos –como todo en la historia- haciendo de ella un personaje infeliz e insatisfecho. La interacción de las relaciones de pareja no puede por tanto estar sujeta a rivalidades. Debe entenderse como un trabajo en el cual contribuyan individuos e instituciones públicas con la idea de amainar problemas de aislamiento, soledad o incomunicación tan evidentes en nuestra sociedad cosmopolita y posmoderna. Para hacernos reflexionar sobre todos estos temas por qué no, también tenemos la literatura.

Referencias bibliográficas

- Briones Velastegui 1991: M. Briones Velastegui, Redescubriendo el significado del poder: *Feminaria* 7, 10-13.
- Giménez 2008: T. Giménez, *Solitario de amor* y el tercer género: *Ciberletras* <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/gimenezt.html>
- Godoy 2005: C. G. Godoy, Acerca de la subjetividad femenina del discurso amoroso, en *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi: *Anuario de postgrado* 6, 61-71.
- Llamas 1994: M Llamas, Cuerpo: diferencia sexual y género: *Debate feminista* 5.10, 3-31.
- Mendiola Mejía 1990: S. Mendiola Mejía, Derrida, una idea de la de(s)construcción y lo que las mujeres Quieren: *Debate feminista* 1.2, 292-303.
- Mora 1995: G. Mora, *Solitario de amor* de Cristina Pero Rossi: Una desmitificación del amor y otros relatos: *Hacia un nuevo canon literario*, Montclair State University, 105-120.
- Peri Rossi 1999: C. Peri Rossi, *Solitario de amor*, Barcelona: Lumen.
- Tapia González 2003": B. E. Tapia González, La disciplina psicológica desde una perspectiva feminista, en: Loida M. Martínez Ramos y Maribel Tamargo López (eds.): *Género, sociedad y cultura*, Universidad Interamericana de Puerto Rico, 94-109.
- Vale Nieves 2003: O. Vale Nieves, *De la construcción a las construcciones: el género que se desborda*, en: Loida M. Martínez Ramos y Maribel Tamargo López (eds.): *Género, sociedad y cultura*, Universidad Interamericana de Puerto Rico, 27-42.

Noelia Domínguez Ramos
THE COMBATIVE DISCOURSE IN *SOLITARIO DE AMOR* BY
CRISTINA PERI ROSSI

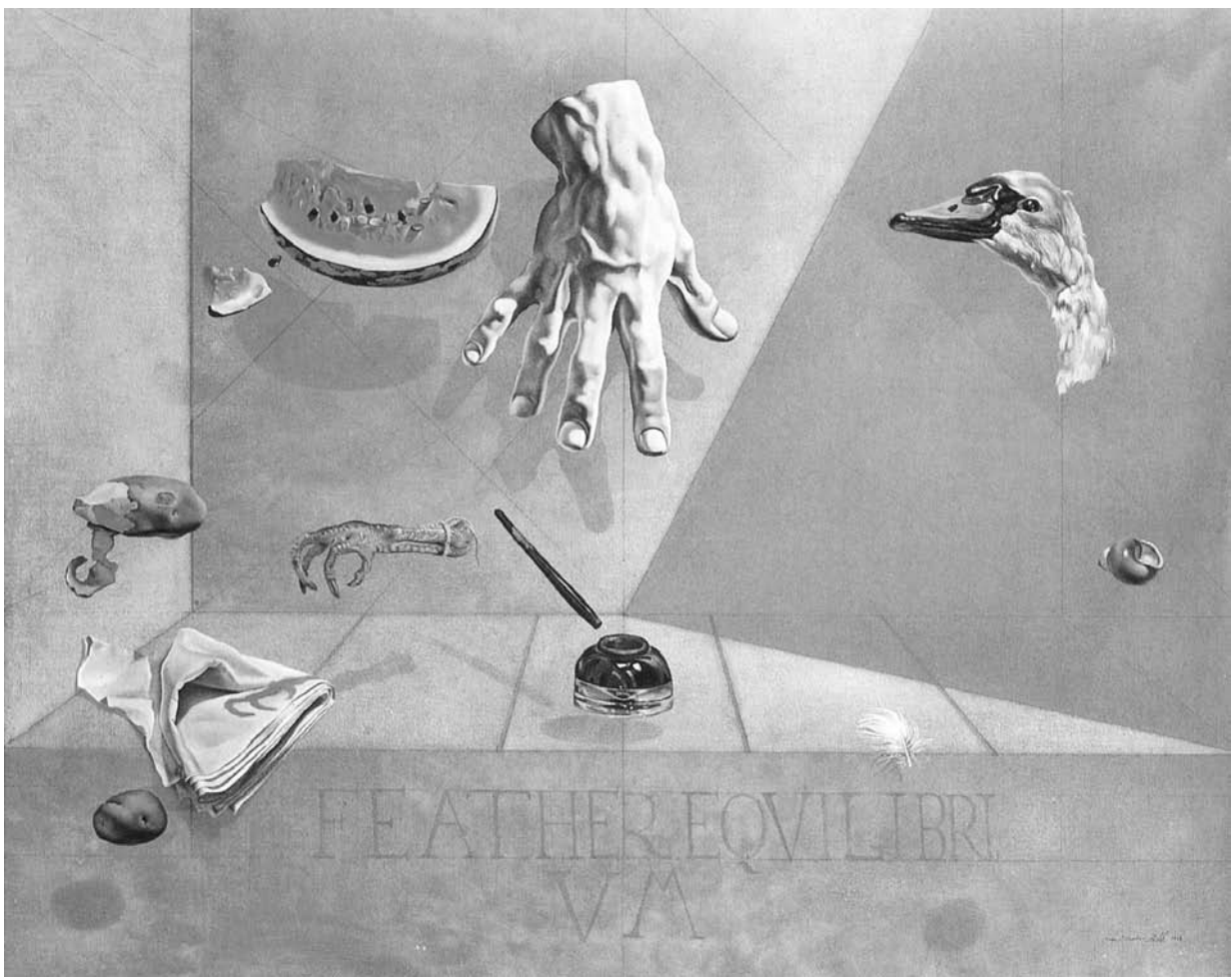
Наслеђе 18 • 2011 • 317-327

Summary

Solitario de amor (1998) is a first-person speech of a male subject in love with a mysterious woman named Aida. The text is a kind of confession where disorderly and capricious way the anonymous male voice, communicate their discomfort, frustration, desire, love and obsession with a woman indifferent to him. This verbiage sets the main text barely altered by the participation of Aida, who seems to contradict the wishes or views of his mistress. Aida's speech on the other hand, tends to self-sufficiency making it significantly opposite to the main voice. Through textual analysis of two essentially antagonistic stories -femenino/masculino- we will try to trace the ideological coordinates of this passionate love story, narrated by Peri Rossi in a vigorous and beautiful prose.

Key words: gender theory, woman body, maternity, postmodernism, language

Примљен фебруара 2011.
Прихваћен за штампу марта 2011.



Салвадор Дали, *Равношежа лабудовоџ пера*, 1947.

Belén Ramos Ortega
Universidad de Granada (España)

ENTRE EL DELIRIO Y EL SUEÑO: LA ESCRITURA (ÉTICA) DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN

El presente trabajo tiene como objeto reflexionar sobre la novelística del boliviano Edmundo Paz Soldán que se ha erigido en una de las obras más reconocidas de los últimos años que han llevado a este joven escritor a las primeras filas de la nueva literatura hispanoamericana. Nos centraremos en concreto en *Sueños digitales* (2000) y *El delirio de Turing* (2003), donde se da una interesante simbiosis entre el contenido y la forma de las historias narradas. Son dos de sus novelas más destacadas donde se indaga en la relación entre las nuevas tecnologías y la escritura y cómo la técnica está cada vez más presente en la vida cotidiana, incidiendo en las más diversas parcelas de nuestra realidad. Lo que se plantea en ambas es, en definitiva, el asunto de la ética del ser humano, el cual se encuentra hoy ante una realidad cada vez más novedosa, donde la manipulación de la veracidad se va haciendo más fácil debido en gran medida a esta vertiginosa implantación de los aparatos tecnológicos de última generación.

Palabras clave: tecnología, ética, narración, verdad, fotografía, manipulación

La narrativa del boliviano Edmundo Paz Soldán se encuentra sin esfuerzo dentro de las obras más valoradas de la última literatura hispana donde se puede apreciar una nueva forma de entender la ficción que se despliega consciente de la nueva realidad de este mundo global donde alcanza una destacada relevancia el contexto ciberespacial en el que estamos involucrados. Así en la escritura de Paz Soldán tanto el aspecto temático como el estilístico se desarrollan en un ingenioso e interesantísimo *juego metaficcional*. Tanto en *Sueños digitales* (2000) como en *El Delirio de Turing* (2003)¹ asistimos a dos novelas que son muestras de la maestría literaria de un narrador ubicado en la línea de aquello que más interesaba a Ricardo Piglia (2001), resultado del legado de Tiniánov: ver la literatura desde *la forma* pero socializando ese debate. El boliviano es

¹ Nos referiremos a estas obras con las siglas *SD* y *DT* y citaremos según la edición recogida en la bibliografía final de este trabajo.

un ferviente defensor del ala marxista que reivindica el eje ética-política, que tanto le debe a su vez al pensamiento aristotélico. Esto es –creemos- lo que encontramos en la narrativa de un escritor como Paz Soldán, en cuyos textos se puede ver sin mucho esfuerzo la denuncia del fin del *homo politicus* y el consiguiente comienzo del *homo psicologicus* que anunciaba Lipovetsky (2008: 51).

Sueños digitales evoca desde el título el mundo de lo onírico y lo virtual, en perfecta simbiosis. En efecto, en esta obra los márgenes entre lo real y lo virtual se diluyen hasta confundirse -e incluso *alterar*- la propia realidad. El motivo del sueño en el terreno de lo artístico ha tenido una larga tradición que ha visto en lo onírico unas indudables connotaciones estéticas; así para Jung, vinculando literatura y sueño, igualaba las directrices del inconsciente a la invención de los arquetipos haciendo que la imaginación fuera el alma de *la verdad* del mundo. Para la teoría idealista -nos recuerda Borges- vivir y soñar son dos verbos de marcada connotación sinonímica (García Ponce 2001: 33). Por su parte, Guy Debord equipara la idiosincrasia contemporánea –desencantada y apática- al sueño: “A medida que la sociedad es soñada socialmente el sueño se hace necesario. El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada que no expresa finalmente más que su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de este sueño” (2009: 7).

Por tanto, en *Sueños digitales* los parámetros de lo onírico, la ficción y la realidad se vinculan estrechamente, y recuerdan así en buena medida los preceptos surrealistas, regidos por el eje arte-sueño-vida. Sólo que ahora con la implantación masiva de las nuevas tecnologías se ha instalado el protagonismo del simulacro, con el predominio de la imagen de la pantalla, donde la distinción entre lo real, lo imaginario y lo simulado tiene una difícil delimitación. Es decir, en este momento no debemos hablar tanto de *surrealismo* como de *hiperrealismo*, aunque en algunos sentidos se estrechen las diferencias:

Ya no estamos en un mundo surrealista, estamos en un mundo hiperrealista donde las cosas se iluminan ellas mismas, irónicamente, ellas solas. Ya no hay necesidad de subrayar el artificio o el sinsentido de las cosas, pues todo eso forma parte de su representación misma, forma parte de su encadenamiento visible (demasiado visible, por cierto), forma parte de su superfluidez que crea por sí sola, por exageración, un efecto de parodia (Baudrillard 1998: 23).

El protagonista de *Sueños Digitales*, Sebastián, es un diseñador gráfico experto en programas informáticos. Se divierte creando sus Seres Digitales, formados por híbridos de personajes conocidos, con los que alcanza una relevante popularidad. Pero su vida se divide entre este tra-

bajo y el que realiza para la Ciudadela, sede del Ministerio de Información, manipulando fotos que incriminan a altos cargos del gobierno, haciendo desaparecer las huellas que testimonian la culpabilidad de esos dirigentes. Estamos ante una novela donde, a través del leitmotiv de la fotografía, se denuncia la falta de moral del ser humano; así este asunto de la nueva fotografía digital se presenta como un recurso de acertada rentabilidad literaria. La crítica se ha ocupado de este tema de la fotografía y su variada significación, es el caso de Susan Sontag:

Una fotografía fraudulenta (que ha sido retocada o adulterada, o cuyo pie es falso) falsifica la realidad. La historia de la fotografía podría recapitularse como la pugna entre dos imperativos diferentes: el embellecimiento, que proviene de la bellas artes, y la veracidad, que no solo se estima mediante una noción de verdad al margen de los valores, legado de las ciencias, sino mediante un ideal moralizado de la veracidad, adaptado de los modelos literarios del siglo XIX y de la (entonces) nueva profesión del periodismo independiente (2008: 90-91).

Sebastián se debate entre la tentación de una vida más holgada si decide aceptar el trabajo para el gobierno manipulando esas imágenes –trabajo que finalmente toma– y sus reflexiones sobre hasta dónde alcanza la moral:

Sebastián se quedó con la foto entre las manos, pensando sin querer pensarlo que había corrupciones y corrupciones, que lo suyo no se comparaba a lo de Elizalde, sería una sola vez, un *quickie*, pensando sin querer hacerlo que de ese encuentro ya desvanecido en el tiempo –pero no en ese rectángulo– no quedaría rastro alguno una vez que él lo manipulara con talento y cariño y perfidia (DT: 44).

Por su parte, Joan Fontcuberta en sus estudios sobre fotografía y veracidad ha reflexionado sobre esta figura del *manipulador de fotos* que recuerda a las claras al personaje de esta novela de Paz Soldán:

Por la acción de hábiles, y a menudo no tan hábiles, censores muchas fotografías fueron retocadas para hacer desaparecer personajes políticamente molestos. El obsesivo control de la imagen y el remodelado de la memoria colectiva han establecido tradicionalmente una de las operaciones prioritarias y obsesivas en sistemas poco o nada democráticos. Es una pena, en fin, que estos grandes artistas de la censura y de la propaganda, tan diestros con las tijeras y el fotomontaje, hayan permanecido anónimos y la historia no pueda rendirles el tributo que merecen (2009: 179-182).

El hecho de que ahora la imagen fotográfica pueda ser *alterada* gracias a los actuales avances digitales abre un debate nada desdeñable que parte de la necesidad de un criterio moral insoslayable. Esto lo sabe el protagonista de *SD*, quien es plenamente consciente de las nuevas posi-

bilidades que se le abren al fotógrafo contemporáneo. Pero la evocación de este asunto en la novela está acompañada de otros temas como el de la memoria histórica con la utilización irónica del adjetivo “maleable” en clara alusión a la condición de Sebastián como *colaborador* que lo hace cómplice de un gobierno corrupto:

Se sorprendió al ver en los álbumes que era gordito y rubio de niño. No se acordaba de haber visto antes esas fotos, y mucho menos del momento en que fueron tomadas, y eso que decían que tenía una “memoria fotográfica”. Pero, ¿qué era hoy tener una memoria fotográfica? Un concepto que se iba quedando rápidamente obsoleto, las fotos eran ahora maleables y ya no reflejaban con certeza el instante en que el disparador había sido apretado, en que algunos seres habían posado frente al ojo de la cámara (todos los seres podían ser hoy digitales).

O quizás tener una memoria fotográfica significaba hoy tener una memoria maleable. Era una definición redundante: toda memoria es maleable (*SD*: 131).

También el tradicional dilema entre *fotografía y verdad*, relacionado al mismo tiempo con el asunto de la ética, lo vemos por ejemplo en las disputas mantenidas entre Sebastián e Inés, fotógrafa de cierto reconocimiento:

-Disculpas por lo de la foto –dijo él-. No era mi intención ofenderte. Sabía que estabas en contra de la revolución digital –ya hablaba como Pixel-, y sin embargo...

-¿Revolución? –dijo ella-. ¿Qué revolución? Ustedes creen que el mundo comenzó el día en que se inventó la computadora. Y que los fotógrafos somos unos ingenuos que intentamos como locos captar la transparente realidad. ¿Sabes quién era Steichen? ¿Y Moholy-Nagy? Y mejor no sigo. Desde el origen mismo de la fotografía se puede rastrear una tradición de gente dispuesta a intervenir en el proceso fotográfico, si es que ello va a servir para dar con cierta verdad (*SD*: 138).

Vemos cómo el “*homo psicologicus*” aspira menos a sobresalir por encima de los demás que a vivir en un entorno distendido y comunicativo, en ambientes simpáticos, sin ‘alturas’, sin pretensión excesiva” (Lipovetsky 2009: 70-71). Es el caso de Sebastián que paradójicamente piensa en “sueños de grandeza que, sospechaba, de una manera u otra, cualquier hombre común debía tener” (*SD*: 22) pero que se halla contradictoriamente entre la utopía de sus sueños digitales y su *responsabilidad* como individuo contratado para ejercer una actividad inmoral aunque trate de concentrar su mente sólo en llevar a cabo su cometido:

Estaba ahí para hacer su trabajo, y punto. Nada de preguntas.

Pero era imposible no hacerse preguntas, sobre todo ahora que las fotos que le alcanzaban en los cartapacios amarillos habían adquirido un

cariz siniestro. No se había hecho de ilusiones y sabía que tarde o temprano se acabaría ese trabajo de hacer que Montenegro creciera o adquiriera un mejor peinado o tuviera un traje sin arrugas en alguna fiesta de gala, y llegaría el momento en que, como al principio, le pedirían hacer cosas tan cuestionables como eliminar de una foto al Tratante de Blanca. No, no se había hecho de ilusiones. Aun así, las dudas y las preguntas lo asaltaban al ver llegar, uno tras otros, los cartapacios con fotos de Montenegro rodeado de sujetos deplorables, uno que había que hacer desaparecer, otro. En una ocasión, habían quedado siete de un grupo de dieciséis. En otra, de un grupo de cinco, Montenegro había quedado solo. Quizás ese era el objetivo final: si todos los individuos cerca del centro de gravedad de una dictadura terminaban corruptos ésta, abrasados por sus llamas, Sebastián continuaría borrando gente hasta que no quedara en esos rectángulos nadie más que Montenegro, y no precisamente porque fuera el único que se salvaba de la corrupción, con un círculo de tiza separándolo del resto (SD: 146-147).

La vinculación entre la ética y la utopía suele ser de unánime aceptación: “Los marcos conceptuales utópicos conllevan una asociación ineludible con los planteamientos éticos en cuanto que proponen un modelo de colectividad que aparece como evaluativamente superior a los demás” (Navajas 2008: 123).

En la otra novela objeto de este estudio, *EL delirio de Turing*, encontramos una espléndida narración de sesgo político-social que recuerda en buena medida el relato *noir* y cuya historia se ubica dentro del mencionado contexto de la globalización y el neoliberalismo contemporáneos. Se desarrolla en Río Fugitivo –ciudad literaria por excelencia de Paz Soldán y trasunto de su Cochabamba natal- donde se levanta una lucha sin cuartel entre los creadores de mensajes encriptados y sus decodificadores. Kandinsky será el líder más carismático de los hackers informáticos que atacará a las instituciones nacionales responsables de los acelerados procesos de globalización y de facilitar la implantación del capitalismo voraz en la urbe. La novela se remonta a los años setenta pero está ambientada en el presente: dentro del marco de la crisis boliviana de la “Guerra del agua” del 2000 durante la presidencia de Hugo Bánzer –encarnado en la figura de Montenegro, exdictador del país-, las revueltas contra la subida de los precios de la electricidad llevada a cabo por Globalux, una transnacional italo-norteamericana a la que el gobierno se ha vendido. Kandinsky orquestará una campaña de descrédito contra éste y sus secuaces gracias a un sorprendente dominio para el manejo de los equipos informáticos. Por otro lado, un delirante Albert –conocido como Turing en alusión a quien descifró la máquina Enigma

de los alemanes- en la recta final de su vida da cuenta con un discurso un tanto esquizofrénico de su condición de fundador de la Cámara Negra, servicio de inteligencia nacional dedicado al desciframiento de los códigos secretos, y su trayectoria en la misma, donde se dedicó a interceptar los planes insurrectos durante la dictadura en los años setenta. Y Miguel Sáenz –que lleva el mismo apellido que el cronista boliviano, Jaime Sáenz-, apodado al mismo tiempo Turing por Albert, que trabaja para esa institución por estar dotado de insuperables cualidades para interpretar los mensajes cifrados; aunque su vida se va convirtiendo en una monotonía sin sentido que culmina cuando se da cuenta de que su labor allí le ha llevado claramente a “tener las manos manchadas de sangre”. Por otro lado, en la novela destacan otros personajes como la hija de Sáenz, Flavia, que es contratada por la Cámara Negra para que les ayude a captar a los insurgentes. Finalmente están Ruth, la mamá de Flavia que, intentando sobrevivir en un matrimonio frustrado, se dedica a su labor como investigadora de los códigos secretos que delatan la corrupción en la que ha estado sumido el gobierno durante años, y el juez Cardona, antiguo ministro de Montenegro, que se ha propuesto tomarse la justicia por su mano y vengarse de tantas atrocidades sin sentido.

Las estrategias transgresoras de la novela son muy variadas pero la elección de la figura del pirata informático, encarnado en el joven Kandinsky, como símbolo de lo subversivo en esta nueva era ciberespacial nos parece de gran acierto. En la propia novela se asocia el nombre del hacker a la noción de revolución:

A Kandinsky le gusta cómo suena esa palabra misteriosa. Hacker. Le da un aire peligroso, inteligente, transgresor. Los hackers abusan de la tecnología, encuentran en los artefactos usos para los que no estaban programados. Los hackers ingresan a territorios prohibidos por la ley, y una vez en ellos, se burlan del poder. Es, acaso, la metáfora de su vida (DT: 64-65).

Pero la comunidad hacker tiene su propio código deontológico que deja ver a las claras la imbricación entre utopía y ética; una relación de principios que se cifra principalmente en que “la ética de los hackers indica que los gobiernos y las grandes corporaciones son blancos permitidos, y que se debe dejar tranquilos a los *civiles*” (DT: 129). Un reglamento moral que tiene un importante calado utópico pues se rebela, como vemos, contra los estamentos más acomodados y adinerados ya que “a Kandinsky le atrae burlar los sistemas de seguridad de las grandes compañías y del Gobierno, pero no cree que el fin deba ser tan sólo económico. Quisiera estar haciendo otra cosa con su vida. Todavía no sabe muy bien qué” (131-132).

Además, la legitimidad de los hackers se acentúa aún más cuando Flavia, por su parte, explica a su padre la diferencia entre éstos y los llamados *crackers*:

Durante 2019, la heroína que Flavia había creado para algunas de sus visitas a la red, te miró desde el screensaver de una de sus dos computadoras en el escritorio profuso en fotos de célebres hackers (Kevin Mitnick, Ehud Tannenbaum). O *crackers*, como insistía ella: “Hay que aprender a diferenciarlos, papá; los crackers son los que abusan de la tecnología con fines ilegales”. “Y ¿por qué tu sitio se llama TodoHacker y no TodoCracker?” “Buena pregunta. Porque sólo los que saben mucho del tema hacen la distinción. Y si mi sitio se llamara TodoCracker, no tendría ni el uno por ciento de los visitantes que tiene.” Hackers, crackers: son lo mismo para ti. ¿O deberías llamarlos piratas informáticos? (DT: 18-19).

Como vemos, la utopía está muy presente en la novela en relación con la figura del joven Kandinsky. Así cuando Iris chatea con él en el Playground, plataforma virtual, le habla de la existencia de espacios autónomos al sistema que son los que conforman en definitiva las utopías piratas:

Kandinsky: gracias x reaparecer me dejaron pnsando tus palabras

Iris: casi no lo hago no soporto el Plygrnd publicidad n todas prts

Kandinsky: s asi n toda la red

Iris: no n toda sa no fue la ida original para la q fue creada hay cbsta2 zonas tmporls autonomo+ utopías piratas (136-137).

Es significativo el hecho de que a Kandinsky se le queden grabadas las palabras de Iris, quien apela a las quimeras piratas tanto en la vida real como en el ciberespacio, espejo en muchas ocasiones de lo que ocurre en la vida real. Asimismo la alusión que se hace después al “sueño” está evocando también la noción de utopía. Es decir, aquí se está defendiendo la idea del hacker con un sentido, y una finalidad *lícita* que se traduce en una lucha por unos ideales o en una honesta protesta político-social. Es importante aclarar este punto: no se apela a una idea genérica del pirata informático sin más, por el huero hecho de serlo, sino que se evoca la figura de un ser que se mueve impulsado por una causa en la que cree:

Una mañana se despertará diciendo que todo había sido un sueño magnífico, pero sueño al fin. Se despedirá de Iris y le agradecerá haberle mostrado el camino. Él también tenía ahora una utopía pirata: era cierto había que reclamar lo que les correspondía, atacar al Playground hasta hacerlo ponerse de rodillas; había que reapoderarse del espacio virtual, y no sólo de éste sino también del espacio real. Había un Estado, había corporaciones contra las cuales se debía luchar. De nada servía refugiarse en una isla en la red (138).

Kandinsky estaría dentro de la línea del llamado *ciberhacktivismo* que se basa en unos parámetros de actuación que se rigen por una determinada conciencia social. El propio Paz Soldán aclara:

En la novela existen tres tipos de piratas informáticos o hackers. Aquellos que usan sus habilidades solamente para beneficio personal, por ejemplo robando números de tarjetas de crédito, los que desafían a las corporaciones como Microsoft, y por último los que tienen una conciencia social, pero se mueven a través del espacio virtual, los ciberactivistas².

El mejor apoyo de Kandinsky está en Baez -infiltrado en la Cámara Negra- que es un tipo de fuertes ideas revolucionarias y cuyo intercambio comunicativo con Kandinsky en el tramo final de la novela es asimismo de marcado carácter ético-utópico:

Yo no era nadie antes de conocerte. Perdía mis días yendo de trabajo en trabajo, sin rumbo alguno. Trabajar para la compañía a cargo del Playground fue algo revelador. Allí sentí que estaba poniendo mi talento al servicio del enemigo. Me di cuenta de que no era suficiente un buen trabajo. Había que encontrar una causa en la que creer con pasión, por la cual vivir. Y morir (DT: 350-351).

Como vemos, el joven Kandinsky alcanza en la novela un prestigio que lo eleva sin tapujos a la categoría de héroe literario, encarnado, a través de una ingeniosa estrategia intertextual –en clara alusión a SD-, en una *nueva* criatura digital formada por dos de los más estimados personajes de la literatura universal:

Los medios le dan la misma cobertura al líder de los cocalleros que a los movimientos de la Resistencia: están fascinados por la figura de Kandinsky y lo han convertido con rapidez en una mezcla ciberespacial de Don Quijote y Robin Hood (un nuevo Ser Digital, dicen algunos) (DT: 300).

Como hemos dicho, el líder de los hackers se vale de su arma más preciada que es el virus informático. La crítica ha estudiado cómo hoy su uso se ha relacionado al mismo tiempo con una de las formas de transgresión más relevantes para sembrar el caos:

Los virus, un modo de difusión muy superior a todos los demás elementos, por su rapidez, su fluidez, son elementos subversivos. Subvierten el sistema. [...]

Los virus son productores de efectos caóticos, en verdad, pero para mí lo más interesante es su efecto perverso. Los virus son producidos por el

2 En una entrevista con Solange Iriare (en <http://www.sololiteratura.com/edm/edm/edmdelirio.htm>, bajado el 25/06/2009)

sistema mismo y desestabilizan el sistema: esto es un efecto perverso interesante (Baudrillard 1998: 102-103).

Podríamos pensar, por tanto, que esa inevitable *presencia masiva de los media* pueda servir también para combatir esos mismos males con los que nos amenaza. En esta línea creemos que se encuentra *DT*, que tiene mucho que ver con el mencionado orden de la *transparencia*, de la especulación del valor sin valor de límite:

La catástrofe total sería la de la omnipresencia de toda la información, de una trasparencia total cuyos efectos se ven afortunadamente eclipsados por el virus informático. Gracias a él no iremos en línea recta hasta el final de la información y de la comunicación, lo cual sería la muerte [...] El caos sirve de límite a los que sin él irían a perderse en el vacío absoluto (Baudrillard 2000: 16).

Por tanto, la actual posibilidad que se abre con los virus informáticos como fenómenos subversivos a modo de *contraataque* –y, por supuesto, de desestabilización, como se ha visto– serían los que constituirían esos muros “de gravitación y densidad contra la dispersión” (17); es decir, son el motor principal que alimenta la personalidad de Kandinsky, el *nuevo héroe de la (anti)globalización* que encarna la lucha antisistema:

El grupo que Kandinsky ha bautizado como la Resistencia comienza a operar un par de semanas después. Los primeros ataques son dirigidos a grandes corporaciones: un virus en el sistema financiero de la Coca-Cola en Buenos Aires; un rechazo de servicio en AOL-Brasil y Federal Express en Santa Cruz (*DT*: 253).

Pero frente a la utopía, sabemos que hoy reina en buena medida la distopía. Baudrillard, entre otros, ha señalado cómo actualmente nos encontramos en un generalizado proceso de *despolitización*; es decir, cómo nos hemos tornado “secretamente en transpolíticos”, en “seres políticamente indiferentes e indiferenciados, en seres políticamente andróginos y hermafroditas que han asumido, digerido y rechazado las ideologías más contradictorias, que ya sólo llevan una máscara y se han convertido, en nuestra mente y tal vez sin que lo sepamos, en travestis de la política” (Baudrillard 2000b: 23). Contra esto se levanta el rebelde Kandinsky de *DT*.

En las novelas de Paz Soldán también encontramos seres ciertamente *indiferentes* y abúlicos –los muy posmodernos individuos flemáticos anunciados por Lipovetsky (2008, 2009)– que aceptan trabajos cuestionables éticamente pero que optan simplemente por *cumplir con su obligación*, que, por otro lado, no les exime de cierto peso de culpabilidad; aquí se encuadraría “la culpa de los sin culpa” mencionada por el autor en

diferentes ocasiones. Esto lo vemos muy bien en la figura de Sebastián en *SD*:

Isabel tenía una foto en la mano. Se la mostró con cuidado, sin soltarla. Había sido tomada en la misma ocasión. En ella, el presidente Montenegro brindaba con Ignacio Santos, alias el Tratante de Blanca. [...] Era él, era el Tratante. Y ésa era la famosa foto de la que hablaban los periódicos y los informativos en la tele: la foto del Narcogate [...] La foto que probaba los vínculos entre Montenegro y el narcotráfico, la que confirmaba que él había financiado su campaña con el dinero de las del Tratante, y que le servía a Willy Sánchez, dirigente máximo de los Cocaleros, para montar una campaña acusando al presidente de hipócrita, con una mano erradicando cicales para complacer a los yanquis y con la otra abrazándose con los narcos.

[...]

Isabel jugaba con una hebra suelta de su cabello.

-¿Podría... -dijo-, podría hacer que el General desapareciera?

-De poder, puedo. Claro que sí, es lo más fácil del mundo. Es más, es tan fácil que no veo por qué se toma la molestia de buscarme (41-42).

Este fragmento de la novela recuerda lo que Lipovetsky apunta: “Al igual que el trabajo se ha apartado de la idea de deber hacia uno mismo, también se ha desprendido masivamente de la obligación moral respecto de la colectividad” (2008: 80). En efecto, en la novela se critica audazmente la falta de ética que se entiende como un tipo de corrupción más que parece al mismo tiempo acrecentarse con las facilidades y *tentaciones* que ofrecen los últimos avances tecnológicos:

El simulacro y el mundo de las tecnologías en general son el leitmotiv fundamental de estas dos obras. Así tanto en *DT* como en *SD* no faltan recursos que aluden a esta evidente presencia en nuestras vidas, sus sorprendentes paradojas y su incidencia generacional nos llevan irremediablemente ante la imprescindible cuestión de la ética.

Referencias bibliográficas

Baudrillard 1998: J. Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Barcelona: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

----- 2000: -----, *Pantalla total*, Barcelona: Anagrama.

Debord 2009: G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Sevilla: Doble J.

Fontcuberta, 2009: J. Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili.

García Ponce 2001: J. García Ponce, *La enrrancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky 2008: G. Lipovetsky, *El crepúsculo del deber*, Barcelona: Anagrama.

----- 2009: -----, *La era del vacío*, trad. Juana Bigozzi. Anagrama, Barcelona.

Soldán 2000: E. Paz Soldán, *Sueños digitales*, Madrid: Alfaguara.

----- 2003: -----, *El delirio de Turing*, Madrid: Algaguara.

Piglia 2001: R. Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.

Sontag 2008: S. Sontag, *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.

Belén Ramos Ortega

**BETWEEN THE DELIRIUM AND THE DREAM:
THE (ETHICAL) WRITING OF EDMUNDO PAZ SOLDÁN**

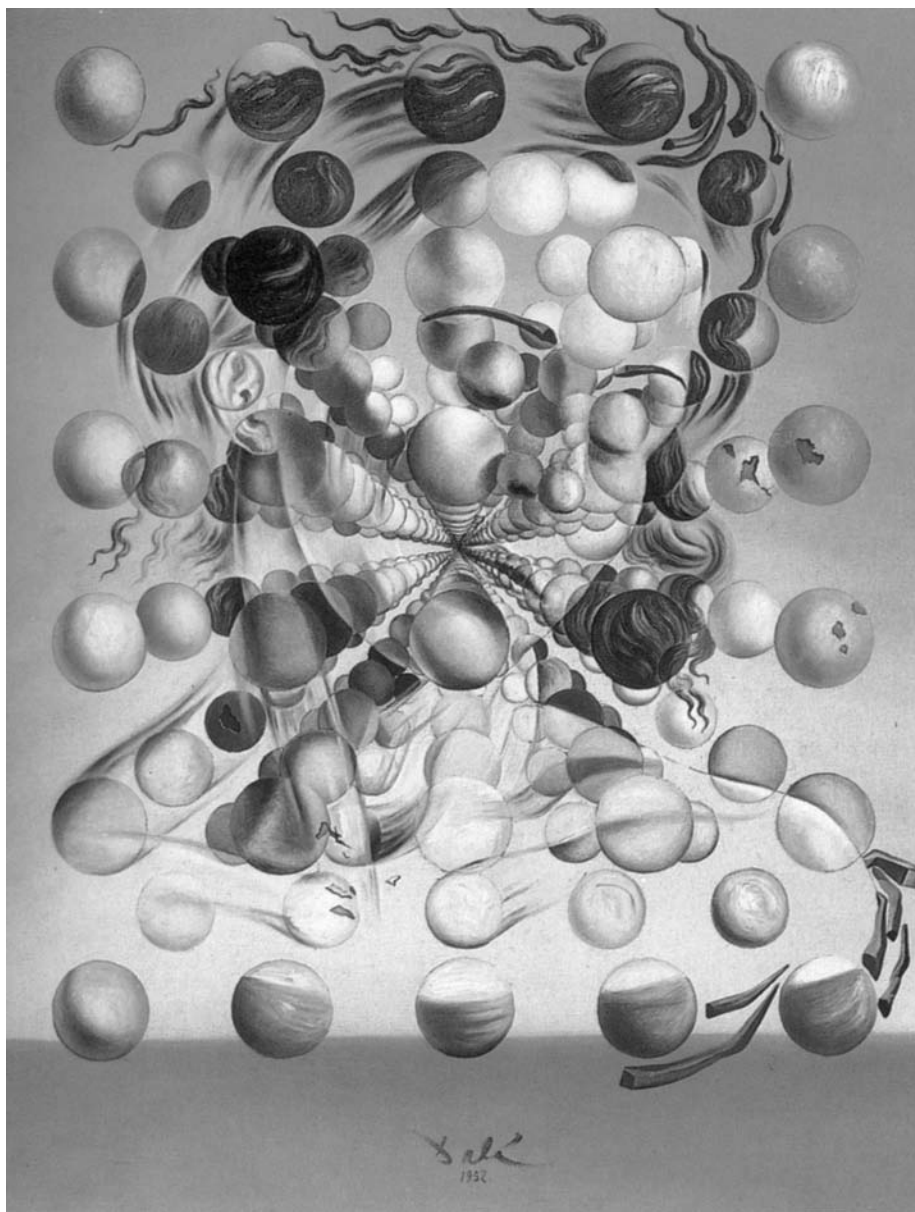
Summary

This work will analyze *Sueños digitales* (2000) and *El delirio de Turing* (2003) of the Bolivian writer Edmundo Paz Soldán. They are two of the most important novels of the last decades, where Paz Soldán talk about the important presence of the mass media in our life and how this fact has introduce the importance of the ethics due to the last technologies make easier the manipulation of the truth.

Key words: technologies, ethics, manipulation, truth

Примљен децембра 2010.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.



Салвадор Дали, *Галатеја од сфера*, 1952.

Victoria Kritikou

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas (Grecia)

ASPECTOS IDEOLÓGICOS EN *CECILIA VALDÉS O LA LOMA DEL ÁNGEL* DE CIRILO VILLAVERDE Y *MARTÍN RIVAS* DE ALBERTO BLEST GANA

Cecilia Valdés o La Loma del Ángel y *Martín Rivas* son novelas clásicas de la literatura hispanoamericana. Ambas presentan la estratificación social y las ideas de unas épocas concretas. En *Cecilia Valdés* se presenta el mosaico de la sociedad cubana en la primera mitad del siglo XIX. Los personajes blancos son la capa dominante mientras las otras capas se preocupan más por su sobrevivencia. Los personajes blancos ricos están a favor de la esclavitud. Igualmente consideran el concubinato como algo normal y aceptable. Los personajes jóvenes ricos siguen las ideas de los mayores y se comportan del mismo modo. Los personajes femeninos tienen un papel secundario y aunque son más compasivas hacia los esclavos no pueden hacer algo. En *Martín Rivas*, a través de la descripción de los personajes, se revela el modo de pensar de dos capas principales: “las buenas familias” y el “medio pelo”. Los personajes de la burguesía adinerada son conservadores y se interesan en la vida política motivados siempre por su interés económico y su anhelo de poder. Los personajes femeninos, sumisos al poder masculino, no tienen ninguna participación política aunque a veces expresan opiniones contrarias a las de los hombres. Al contrario los personajes jóvenes de la burguesía pobre se inclinan al liberalismo de manera espontánea.

Palabras clave: novela, hispanoamericana, romanticismo, realismo, esclavitud, ideología, sociedad, dinero

Las novelas *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (1882) del cubano Cirilo Villaverde y *Martín Rivas* (1862) del chileno Alberto Blest Gana son unas de las más importantes obras de la literatura hispanoamericana del siglo XIX. *Cecilia Valdés* es una novela romántica antiesclavista que refleja el modo de vida y las costumbres de la sociedad cubana entre 1830 y 1831. Todas las capas sociales representadas se describen detalladamente y dan una imagen representativa de la época. *Martín Rivas*, la primera novela realista en América Latina, presenta la sociedad chilena

y, en especial, las dos capas dominantes, dentro de un contexto histórico concreto (de julio de 1850 a octubre de 1851, un período de luchas entre liberales y conservadores). La burguesía rica y el “medio pelo” se presentan de modo negativo y burlador. En este trabajo se intentará analizar las ideas predominantes que se expresan en dichas obras.

Cirilo Villaverde en su novela *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* logra captar todos los matices de la sociedad cubana a mediados del siglo XIX. Con una visión penetrante revela la estratificación social de la época. Por lo tanto, a través de sus personajes presenta las ideas y la vida de los blancos ricos (familia Gamboa), de los mulatos libres (el sastre Uribe, el músico Pimienta, Señá Josefa, Cecilia Valdés y Nemesia) y de los esclavos; es decir las diversas capas sociales que componen la sociedad cubana de aquella época.

Cándido Gamboa es un personaje representativo de la sociedad cubana. Es un español, casado con doña Rosa, una rica criolla con una buena dote: la hacienda azucarera La Tinaja. Es propietario de un cafetal y una dehesa. Pero se enriqueció por el comercio y la trata negrera. Según Lamore (1992: 24) los negreros tenían el control económico del país porque de ellos dependía la producción agrícola. En aquella época, la trata era abolida pero los negreros continuaban su labor inhumana. En *Cecilia Valdés* hay una descripción detallada de un episodio que revela la crueldad y la corrupción de la alta burguesía cubana. Se trata del regreso de África de *Veloz*, el bergantín de don Cándido. El capitán para escapar de los ingleses que le persiguen, echa al mar más de cien negros. Esta atrocidad es aprobada por todos los hacendados que le escuchan relatar su aventura. Igualmente don Cándido reacciona rápida y enérgicamente para salvar su “mercancía”. Cuando el comité de los ricos propietarios visita al Capitán general Vives para pedir su apoyo y ayuda, se revela la corrupción de las autoridades. Los ricos blancos ven a los negros como animales sin alma. Se refieren a los esclavos con expresiones como “sacos de carbón” (Villaverde 1992: 273). Además en las haciendas azucareras las condiciones de vida de los esclavos son inhumanas y los castigos muy severos. Lo único que preocupa a los terratenientes es su interés económico, por eso explotan y maltratan a sus esclavos.

Los personajes jóvenes blancos siguen el modo de vida de los personajes masculinos mayores. Leonardo Gamboa y su amigo, Diego Meneeses, son estudiantes en el Seminario de San Carlos donde enseñan los famosos profesores José Antonio Saco y José Agustín Govantes. Villaverde presenta las ideas de Govantes sobre los derechos humanos y la historia de la esclavitud en la época romana sin relacionar estas ideas con el ambiente social de su época. Es que “las ideas abolicionistas no habían em-

pezado a propagarse” en Cuba de 1830 (Villaverde 1992: 150). Respecto a la educación, Villaverde señala que Leonardo “como la mayoría de los estudiantes de su época, no entendía jota” de las ciencias naturales, es decir Agronomía, Geología, Química y Botánica, porque “solo se enseñaba filosofía, jurisprudencia y medicina” en aquella época (Villaverde 1992: 502). La ignorancia de Leonardo se ve cuando pregunta al maestro de azúcar, don Isidro, cómo se prepara el azúcar (Villaverde 1992: 502-503).

Después de la clase del profesor Govantes, los personajes jóvenes ricos se preguntan si el negro es persona o cosa y hablan de la pureza de sangre y las mujeres. De este diálogo el autor revela la mentalidad de los personajes que representan a la juventud de las capas adineradas. Así queda claro que la mayoría considera a los esclavos como cosas y por consiguiente no les reconoce ningún derecho. En cuanto a la pureza de sangre, se ve la rivalidad entre españoles y criollos. Leonardo muestra una consciencia criolla fuerte. Está en contra de su propio padre por ser español, actitud encontrada también en otras ocasiones como por ejemplo cuando se refiere a los militares españoles: “que vinieron de España para conquistar a Méjico, y que habiendo fracasado allá vuelven aquí para que nosotros les paguemos el mal humor de la ignominiosa derrota” (Villaverde 1992: 176). En estas palabras se ve también el nacionalismo de Leonardo.

En cuanto al tema de las mujeres, Leonardo repite frecuentemente que prefiere las mulatas, la “*canela*” según el habla de la época, porque las negras, el “*carbón*”, es “género mucho más inferior” para él (Villaverde 1992: 136). La descripción de los sentimientos de Leonardo hacia Cecilia e Isabel, se puede generalizarse como una comparación entre la mujer mulata y la mujer blanca:

No habiendo puntos de comparación bajo ningún concepto entre las dos mujeres, no puedo querer a la una como quiero a la otra. La de allá me trae siempre loco, me ha hecho cometer más de una locura y todavía me hará cometer muchas más. Con todo, no la amo, ni la amaré nunca como amo a la de acá... Aquélla es toda pasión y fuego, es mi tentadora, un diablito en figura de mujer, la Venus de las mulatas... ¿Quién es bastante fuerte para resistírsele? ¿Quién puede acercársele sin quemarse? ¿Quién al verla no más no siente hervirle la sangre en las venas? ¿Quién la oye decir: *te quiero*, y no se le trastorna el cerebro cual si bebiera vino? Ninguna de esas sensaciones es fácil experimentar al lado de Isabel. Bella, elegante, amable, instruida, severa, posee la virtud del erizo, que punza con sus espinas al que osa tocarla. Estatua, en fin, de mármol por lo rígida y por lo fría, inspira respeto, admiración, cariño tal vez, no amor loco, no una pasión volcánica (Villaverde 1992: 414).

Este fragmento da una idea clara de la mentalidad de los hombres blancos en la Cuba de 1830. Leonardo confiesa cínicamente a Meneses que a pesar de que prefiere a Cecilia, se casará con Isabel. En otra conversación con Meneses, Leonardo se siente superior de Isabel por la riqueza y la influencia de su familia en La Habana (Villaverde 1992: 412). Para él, el dinero es criterio de superioridad. Al contrario, Meneses aprecia Isabel por las cualidades de su personalidad.

En cuanto a los personajes femeninos, destacan varias ideas según la esfera social y la edad de cada uno. Doña Rosa es el arquetipo de la mujer blanca y rica. Acepta la esclavitud con el pretexto de la evangelización de los negros. Muchas veces habla a favor de su esposo y lo admira por su capacidad de ganar dinero. Aparece indiferente e impasible a las duras condiciones de vida de los negros. Al contrario, las jóvenes blancas ricas son más sensibles en cuanto a los esclavos. Adela habla a favor de María de Regla, la esclava que la crió e Isabel compadece sinceramente las desdichas de los esclavos de La Tinaja. Isabel es una mujer extraordinaria que todos admiran. Es la única voz de compasión hacia los esclavos.

Las ideas de los personajes blancos influyen también el modo de pensar de los personajes mulatos. Así se ve que la única aspiración de las mulatas es casarse con un blanco mientras que los personajes masculinos mulatos odian a los personajes blancos y a la vez tratan de imitar su modo de vida. A veces se reaccionan en contra de los blancos, como cuando José Dolores Pimienta asesina a Leonardo. Para los esclavos el único medio de salvarse es la fuga o el suicidio.

Villaverde, en su novela describe varios aspectos de la vida y el pensamiento de personajes representativos de la sociedad cubana de la primera mitad del siglo XIX. Al mismo tiempo, analiza y critica la estructura social profundamente.

Alberto Blest Gana en su narrativa presenta el ambiente histórico y social de su época. En *Martín Rivas* el narrador describe el modo de pensar y comportarse de las dos capas sociales principales (Araya 1983: 17-18). Por un lado está la burguesía adinerada y por el otro el “medio pelo”. El narrador se refiere a la burguesía utilizando los términos: “aristocracia”, “buenas familias” o “primera jerarquía social” (Araya 1993: 174). No obstante, aclara que no se trata de una aristocracia de sangre sino de dinero “que jamás alcanza con su poder y su fausto a hacer olvidar enteramente la oscuridad de la cuna” (Blest Gana 1983: 66). Bellini (1997: 293) caracteriza la aristocracia chilena en *Martín Rivas* como “superficial, provinciana y corrupta”. En esta capa social pertenecen las familias Encina (don Dámado, doña Engracia, Leonor y Agustín) y Elías (don Fidel, doña Francisca y Matilde) y otros personajes complementa-

rios como don Simón Arenal, amigo de Dámaso Encina, y los jóvenes ricos Clemente Valencia y Emilio Mendoza.

En cuanto a la gente de “medio pelo”, según la definición del propio narrador, esta capa social está “colocada [...] entre la democracia, que desprecia, y las *buenas familias*, a las que ordinariamente envidia y quiere copiar, sus costumbres presentan una amalgama curiosa, en las que se ven adulteradas con la presunción las costumbres populares y hasta cierto punto en caricatura las de la primera jerarquía social, que oculta sus ridiculeces bajo el oropel de la riqueza y de las buenas maneras” (Blest Gana 1983: 132). En esta categoría pertenece la familia Molina (doña Bernarda y sus hijos, Amador, Adelaida y Edelmira).

En la novela se presentan también personajes representativos de dos otras capas sociales, el pueblo y la burguesía pobre cuyo representante es el protagonista Martín Rivas (Araya 1983: 17). Sin embargo, en *Martín Rivas*, Blest Gana no se interesa en estas esferas sociales. Por el contrario, se enfoca en los defectos de la burguesía adinerada y del “medio pelo” que los critica profundamente hasta ridiculizarlos.

En *Martín Rivas* el “medio pelo” es indiferente a la situación política o cambia de posición según le conviene, como hace, por ejemplo, Amador Molina que, en principio, apoya a los revolucionarios y, en fin, está a favor del gobierno. La conducta de este personaje es originada por motivos egoístas; por eso, aprovecha el levantamiento de Urriola para vengarse por su humillación de Martín Rivas. Al contrario, el interés de los personajes de la burguesía rica por la política es constante. Cada personaje se inclina al conservadurismo o al liberalismo según su propio interés e ideología. De este modo los personajes ricos y mayores de edad, don Dámaso, don Simón Arenal y don Fidel Elías son defensores del gobierno y conservadores. Agustín, el hijo de don Dámaso, se aburre con la política y se preocupa solo por la ropa y las mujeres. Los jóvenes de su edad, Rafael San Luis y Martín Rivas, defienden las ideas liberales y participan al motín de Urriola con abnegación, aunque se dedican a la política solo para aliviar su fracaso amoroso. En cuanto a los personajes femeninos de la burguesía rica, con la excepción de doña Francisca, no se interesan en absoluto en la política.

Don Dámaso es un rico que desea “ocupar un lugar en el Senado” (Blest Gana 1983: 68). Al principio de la novela aparece indeciso ante los acontecimientos políticos. Se muestra liberal cuando trata a Martín con familiaridad y habla de los derechos sagrados de los pueblos repitiendo frases del diario de oposición o cuando defiende la obra educativa de

la Sociedad de la Igualdad.¹ Pero cambia de ideas cuando don Simón le informa que un ministro querría darle una comisión. Su ambición es tanta que la esperanza de ser senador le hace olvidar de todas sus ideas democráticas. También se muestra ardiente defensor del gobierno al día siguiente del motín de Urriola. Se presenta al Presidente con otros propietarios para expresarle su apoyo. Esta conducta demuestra la superficialidad de su ideología, la falta de pensamiento crítico y su oportunismo.

Don Simón Arenal y don Fidel Elías son “el tipo del hombre parásito en política, que vive siempre al arrimo de la autoridad y no profesa más credo político que su conveniencia particular y una ciega adhesión a la gran palabra *Orden* [...]” (Blest Gana 1983: 89). Estos hombres se interesan en la política solo para defender su propio interés económico. El orden y la estabilidad política es para ellos la garantía para mantener y aumentar sus bienes. Su miedo mayor es perder sus fortunas. Creen que el pueblo no tiene el derecho de meterse en la vida política porque no la entiende y que el único derecho del pueblo es “de divertirse en las festividades públicas” (Blest Gana 1983: 116). Estos oportunistas desprecian el pueblo y lo ironizan.

Los personajes masculinos más jóvenes de la burguesía rica, Agustín Encina, Clemente Valencia y Emilio Mendoza, se interesan más por el lujo de su ropa, la diversión y la demostración de su situación económica que por la política. Quieren impresionar a los personajes femeninos jóvenes de su círculo social o del “medio pelo” con su dinero. Agustín, quien había pasado una temporada en Francia gastando el dinero de su padre, habla con acento francés y utiliza algunas palabras francesas, no siempre correctamente, para impresionar a los demás. Al fin y al cabo la admiración por la capital francesa y su modo de vida es otra característica de las “buenas familias”. Por consiguiente, los personajes de la juventud burguesa no tienen inteligencia ni profundidad. Su pensamiento político es superficial y si no fuese su dinero y su posición destacada en la sociedad, aparecerían tontos y ridículos.

Por lo anteriormente expuesto se concluye que el dinero es el motor que mueve todas las acciones de la burguesía. Los personajes mayores anhelan el poder político no por ideología pura sino por interés económico y prestigio personal y los padres toman en cuenta el interés económico en el casamiento de sus hijos. Su cinismo les hace insensibles y crueles. Por otro lado, los personajes jóvenes ricos son indiferentes a la

1 La Sociedad de la Igualdad era una asociación política de la época que defendía una democracia, liberal y socialista, influenciada por las ideologías francesas (Blest Gana 1983: 90, nota 53).

política y se interesan solo por su entretenimiento. Piensan con egoísmo, participan en las fiestas del “medio pelo” y se aprovechan de las jóvenes de las capas inferiores. Tampoco les interesa estudiar porque son perezosos. Por eso Agustín regresa de París sin haber concluido sus estudios mientras Martín Rivas, que pertenece en la burguesía pobre, está decidido de acabar la carrera a pesar de sus dificultades económicas y amorosas.

Los personajes femeninos de la burguesía rica son orgullosos por su riqueza y su estatus. Por eso, doña Engracia y Leonor se comportan con autoritarismo. Solo doña Francisca parece tener ideas liberales influenciadas por los libros de George Sand y otros escritores franceses. Sin embargo, no logra escapar de la voluntad de su marido. Además las jóvenes ricas, aunque tienen una idea romántica del amor, frecuentemente se casan obedeciendo a la elección de sus padres con único criterio la fortuna del novio. En resumen, la sumisión a la autoridad masculina y la carencia de interés político caracteriza a los personajes femeninos de la alta burguesía. El dinero facilita su vida pero no les ofrece felicidad. La protagonista Leonor tiene méritos que la hacen destacar en su ambiente social; es inteligente y resuelta y muestra una energía admirable para salvar a su amado, aun colaborando con Edelmira, su rival del “medio pelo”.

Los personajes jóvenes, Rafael San Luis y Martín Rivas tienen ideas liberales. Su modo de vida y su pensamiento es muy diferente del de sus coetáneos ricos. Ambos estudian con la esperanza de mejorar su situación social. Son sensibles y creen en los derechos del pueblo. Participan con entusiasmo y abnegación en el motín de Urriola y Rafael se sacrifica por sus ideales.² No obstante, Martín parece olvidar sus preocupaciones políticas después de la derrota de los liberales y la restauración del orden. En nivel personal, Rafael y Martín buscan el amor ideal, al contrario de los personajes jóvenes de la burguesía alta y los del “medio pelo”. Sin embargo, la seducción de Adelaida por Rafael es la causa de su fracaso amoroso con Matilde. Al contrario, Martín es fiel a Leonor y, al final, encuentra la felicidad.

En definitiva, en *Martín Rivas* se puede ver el enfrentamiento ideológico entre conservadores y liberales. Blest Gana presenta de modo crítico y, a la vez, satírico el modo de pensar y actuar de la burguesía adinerada, motivada siempre por su interés material. También se ve otro

2 Blest Gana en los capítulos LVI-LVIII describe el motín de Urriola, que se puede considerar como el punto culminante de la historia. La capacidad narrativa de Blest Gana es excepcional porque “aprovecha un acontecimiento histórico para producir el desenlace de la fábula” (Araya 1983: 32).

elemento ideológico de la época: el afrancesamiento, es decir, el esfuerzo de imitar el modo de vida de la sociedad parisina que se considera más avanzada y civilizada.

En conclusión, *Cecilia Valdés* y *Martín Rivas* ofrecen una imagen representativa de las sociedades cubana y chilena respectivamente de épocas concretas. En *Cecilia Valdés*, Villaverde penetra en los mundos de varias capas sociales; el de los blancos ricos, el de los mulatos libres y el de los esclavos. Su obra es una crítica del corrupto ambiente político-social de aquella época. Según Sáinz de Medrano (1993: 147), “lo que denuncia es sobre todo comportamientos viles: los reprobables medios de enriquecimiento de la burguesía representada por don Cándido en la trata y uso de negros”. En la novela de Blest Gana la preocupación principal de los personajes ricos es el dinero y la política. Aparentemente su motivo no es ideológico sino económico. El autor de *Martín Rivas* refleja el comportamiento superficial y ridículo de la burguesía alta de la sociedad chilena de mediados del siglo XIX. En ambas novelas, las capas dominantes quieren controlar a las demás capas. Los personajes ricos solo aspiran a obtener más dinero y poder político.

Referencias bibliográficas

- Araya 1983: G. Araya, Introducción, en: A. Blest Gana, *Martín Rivas*, Madrid: Cátedra, 13-56.
- 1993: -----, Alberto Blest Gana, en: L. Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana: II. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid: Cátedra, 163-191.
- Bellini 1997: G. Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Editorial Castalia.
- Blest Gana 1983: A. Blest Gana, *Martín Rivas*, Madrid: Cátedra.
- Lamore 1992: J. Lamore, Introducción, en: C. Villaverde, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, Madrid: Cátedra, 11-49.
- Sáinz de Medrano, 1993: L. Sáinz de Medrano, Cirilo Villaverde, en: L. Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana: II. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid: Cátedra, 145-153.
- Villaverde 1992: C. Villaverde, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, Madrid: Cátedra.

Victoria Kritikou

**IDEOLOGICAL ASPECTS IN CIRILO VILLAVERDE'S
CELILIA VALDÉS O LA LOMA DEL ÁNGEL AND ALBERTO
BLEST GANA'S MARTÍN RIVAS**

Summary

Cecilia Valdés o *La Loma del Ángel* and *Martín Rivas* are two classical novels of Spanish American literature. Both of them present the social stratification and ideology of 19th century in Cuban and Chilean societies respectively. The masculine characters of rich white men are conservatives and willing to maintain their social status and increase their fortunes. They are looking for access to political power by all means. The feminine characters are submissive to men authority and indifferent to political issues.

Palabras clave: novel, Spanish American, romanticism, realism, slavery, abolitionist, ideology, society, money

*Примљен фебруара 2011.
Прихваћен за штампу марта 2011.*

MISCELÁNEA

ХИСПАНСКИ РОМАН – ДИГИТАЛНО (МОГУЋНОСТИ ПРИМЕНЕ ПРЕТРАЖИВАЊА БАЗЕ ПОДАТАКА COBIB.SR : ПРЕВОДНА КЊИЖЕВНОСТ У СРБИЈИ)

У уводном делу рада изложени су основни појмови у вези са организацијом и коришћењем библиографско-каталошке базе података COBIB.SR. Указано је на могућности претраживања базе и њихов значај за извођење обухватнијих истраживања интелектуалне продукције у Србији. Централни део рада посвећен је представљању резултата већег броја упита обављених у COBIB.SR у вези са српском преводном књижевношћу. Предмет претраживања су библиографски подаци превода романа шпанских и хиспаноамеричких писаца, објављених 2010. године у Србији. Добијени подаци се излажу и разматрају, са ширим освртом на улогу преводилаца. Трећи део рада чини *Библиографија романа преведених са шпанског на српски језик, објављених у 2010. години.*

Кључне речи: база података, претраживање, COBIB.SR, библиографски каталог, роман, преводи, српски, шпански, библиографија

1. COBIB.SR, УПИТИ И КОРИСНИЦИ

Узајамна библиографско-каталошка база података COBIB.SR, у коју је до данас укључено 125 библиотека у Србији и која тренутно садржи преко два милиона двеста хиљада библиографских записа, пружа обиље могућности претрага по бројним параметрима. Резултати претраживања ове електронске базе података у појединим областима интелектуалне продукције могу допринети сагледавању тенденција или степена развоја у датој области, било да је реч о природним или друштвеним наукама, о књижевности или другим уметностима.

У некадашњој СФРЈ, *COBISS*¹ програмска опрема је почела да се користи још 1988, у Југословенском библиографском институту. Уношење података у електронску базу се одвијало на савезном нивоу у неколико већих библиотечких центара све до 1992. године, када се, распадом државе, и рад на уношењу података поделио по новонасталим геополитичким регионима. Године 2003. почела је реализација пројекта Виртуелна библиотека Србије. При Народној библиотеци Србије основан је ВБС центар (в. <http://www.vbs.rs/cobiss>) који, између осталих активности, управља узајамном базом података *COBIB.SR*².

Подаци у библиографском запису систематизовани су по подручјима и претраживи по свим пољима и потпољима (у која се уносе при стварању записа), мада се упити најчешће односе на име аутора, наслов дела, годину издавања, кључне речи или издавачку кућу. Узмемо за пример актуелну књижевну издавачку делатност у Србији: својим обимом она свакако измиче свеобухватном прегледу чак и уз најприлежније индивидуално истраживање. Међутим, захваљујући бази података *COBIB.SR* (у чијем стварању и сама учествујем од 2006. са више од 1500 до сада унетих библиографских записа), могуће је доћи до релевантних увида у књижевну продукцију у Србији.

Коме све може послужити истраживање ове библиографско-каталожке електронске базе података? Када је реч о белетристици, потенцијални корисници су не само професори и студенти, било опште књижевности, било по језичким подручјима - германисти, англисти, италијанисти, хиспанисти, књижевни критичари, већ и уредници издавачких кућа, новинари, публицисти... Сви они се у *COBIB.SR* бази података могу подробно библиографски обавести, рецимо, о најновијој продукцији преводне романескне књижевности са одређеног језика на српски.

Претпоставимо да корисника базе занимају искључиво романи, и то они преведени на српски с енглеског, шпанског или италијанског језика. Зависно од врсте упита, различити су подаци који се ту могу наћи: нпр. наслови романа преведених с датог језика на српски а објављених, рецимо, у претходној години, називи издавачких кућа које су објавиле највећи број таквих публикација, који су то писци чија се дела најчешће преводе, да ли је реч о млађим или старијим ауторима, имена аутора превода са датог језика, да ли

1 *COBISS* - кооперативни онлајн библиографски систем и сервиси.

2 Податке у вези са увођењем *COBISS* програмске опреме дугујем начелнику ВБС Центра, Милораду Вучковићу-Браци.

је одређени роман наишао је велико интересовање читалачке публике (на шта указују поновљена издања), колики су преовлађујући тиражи, итд. Једноставна претраживања корисници могу обавити сами, док је за она сложенија, која захтевају командно претраживање и сложену синтаксу упитног израза потребно да се обрате стручним лицима у библиотекама.

Важно је истаћи да овако добијени резултати библиографских претрага представљају темељ за потоња обимнија аналитичка и синтетичка књижевно-критичка па и културолошка истраживања. Када је реч о превођењу, систематично проучавање резултата претраживања у дужим временским периодима допринело би да се боље уочи значај преводилачке делатности у преносу и стварању уметничких и културних вредности у нашој средини, као што би омогућило и актуелно сагледавање издавачке делатности, рецепције страних књижевности у Србији и степена отворености српске културе утицајима појединих језичких/културних подручја.

2. Резултати претраживања

У наредним одељцима рада биће изложени и коментарисани резултати већег броја претраживања *COBIB.SR* базе података. Није нимало случајно што преглед почиње истицањем ауторског удела преводилаца и њихове мисије у размени/рецепцији књижевних културних добара. Некоме може зазвучати банално, а некоме отрежњујуће, следећа тврдња: да није преводилаца не би било ни превода. После одељка о преводиоцима, биће речи о укупном броју наслова, ауторима, о новим и поновљеним издањима.

2.1. Преводиоци - културни посредници и ствараоци

Прегледом имена преводилаца чији су преводи романа шпанских и хиспаноамеричких писаца објављени у 2010. може се утврдити да су од двадесет троје њих деветнаест жене. С великом дозом вероватноће може се претпоставити да би и истраживање на већем узорку о заступљености жена и мушкараца у књижевном превођењу указало на сличан однос. Жене доминирају у међујезичком транспоновању књижевних вредности. Жене преводиоци су, заједно са својим колегама, предани и неретко обдарени ствараоци преводних књижевних дела, који чине саставни и значајан део корпуса *књижевних текстова написаних на српском језику*. Овом приликом ваља поставити и следеће, нимало тривијално питање: зашто се уместо гломазне синтагме „жена преводилац“ не при-

хвати употреба именице „преводитељка“, по истом деривационом принципу какав се јавља код парова читалац – читатељка, слуша-лац – слушатељка³?

Преводитељке и преводиоци су у нашој књижевној/културној повести до сада пречесто бивали превиђани, а њихов допринос српској култури запостављан. По једном Унесковом одређењу, културу чине „вредности, веровања, језици, науке и уметности, традиције, институције и начин живота којима се једна личност или група изражавају, остварују и развијају“ (Бугарски 2006: 33). Књижевна дела превођењем постају културно добро различитих културних средина, на које врше своје културне утицаје и тиме их мењају и обогаћују. Превођење као ретко која интелектуална делатност, уносећи нове идеје и појмове из других културних средина, уноси у циљни језик и лексичке иновације. Превођење као стварање књижевних вредности, превођење као пут ка другачијем, превођење као извор појмовног и лексичког богаћења...

А ипак, на књижевне преводиоце као ауторе превода и културне посреднике до дана данашњег се тако често заборавља у српској књижевној критици и јавној речи уопште. Или, да карикирамо: преводиоци су још увек за многе заправо интелектуалне Пепељуге које по обављеном послу, после дуготрајног и напорног рада, када је све поспремљено и блиста, сместа треба да нестану у зони сумрака... Превођење као рад у сенци...

Потребно је, зато, упорно афирмисати културни значај преводаштва, инсистирати на томе све дотле док се став средине према преводиоцима и преводачкој делатности не измени: књижевни преводиоци јесу ствараоци, актери и промотери међујезичког/међукултурног посредништва – они су један од главних покретача ширења хоризонта очекивања, ма колико летаргичне биле културне средине у којима делују.

Погледајмо сада списак преводаца чији су преводи романа са шпанског објављени 2010. године:

Анђић, Бранко (2 романа: 14, 15)⁴

Бајић-Николић, Драгана (1 роман: 7а, 7б)

Вукадиновић, Живојин (1 роман: 33)

3 Корелативи у мушком роду су заправо "читатељ, слушатељ", али су они у данашњем разговорном језику, чини се, потиснути облицима "читалац, слушалац". О језику, роду и стандардизацији у српском језику, о асиметричној употреби именица мушког и женског рода за називе занимања и титула вид. Филиповић 2009: 134-141.

4 У загради после броја преведених романа следе редни бројеви публикација у Библиографији романа....

Ђорђевић, Бранислав (2 романа: 5, 35)
 Ђурђевић, Рајна (1 роман: 16)
 Јовановић, Ана (2 романа: 20, 24)
 Мачкић, Александра (3 романа: 2, 23, 28)
 Малетић, Милица (1 роман: 25)
 Марковић, Ана (1 роман: 36)
 Маројевић, Игор (1 роман: 3)
 Михајловић, Гордана (2 романа: 19, 27)
 Мимица-Поповић, Јасна (1 роман: 10)
 Монрос-Стојаковић, Силвиа (1 роман: 18)
 Нешовић, Сандра (2 романа: 17, 26)
 Николић, Јасмина (6 романа: 4, 21, 22, 29, 30, 31)
 Новаков-Ковачевић, Зорица (1 роман: 32)
 Павловић, Јелена (2 романа: 12, 34)
 Пејчић, Данијела (1 роман: 13)
 Петровић, Јелена (1 роман: 9)
 Поповић-Анђић, Љиљана (1 роман: 1)
 Тробозић, Милена (1 роман: 11)
 Цветковић, Милица (1 роман: 6)
 Шуловић, Ксенија (1 роман: 8)

Што се броја превода по преводиоцу тиче, видимо да су у шест случајева објавили по два превода, једној преводитељки је у 2010. објављено три, а једној чак шест превода. Већина, њих петнаесторо, објавили су по један превод. У једном случају преводилац вероватно није преводио са шпанског, како стоји у библиографском запису, већ са немачког или се, можда, послужио постојећим преводом на српски⁵. Реч је о Живојину Вукадиновићу, који се у *COBIB.SR* бази, почев од 1930. појављује у 99 библиографских записа, већином као приређивач и преводилац децје књижевности с немачког и енглеског, а само једном као преводилац са шпанског. Он се, наиме четири пута појављује као приређивач и преводилац *Дон Кихота* код различитих издавача⁶.

Међу наведеним преводиоцима, колико нам је познато, велики је број дипломираних професора шпанског језика и књижевности, односно факултетски образованих хиспаниста. Неки од њих су стекли титуле магистра и доктора, раде (или су радили) на Катедри за

5 Наравно, о овом питању би се морало урадити посебно истраживање, па тек онда са сигурношћу изнети закључак о извору и ауторству над преводом.

6 Реч је о публикацијама чија пагинација варира од 111 до 150 страна. Иначе, поновљена објављивања превода, нарочито након дужег периода, понекад су у директној вези са (не)регулисаним ауторским правима преводилаца и њихових наследника.

ибериске студије Филолошког факултета у Београду или на Катедри за хиспанистику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. У данашње време постоји у Србији, али и у земљама шпанског говорног подручја, низ књижевних преводилаца са шпанског, наравно, и изван горње листе, који заслужују да се на њихову делатност скрене пажња стручне и културне јавности. Међу њима треба истаћи Александру Манчић, чији је опус превода дела савремених шпанских и хиспаноамеричких писаца, али и класика какви су Сервантес или Кеведо, заиста импресиван. Њен магистарски рад као и докторска теза, одбрањена у Шпанији, баве се традуктолошким истраживањима. Наведимо овом приликом и најсвежији пример: добитница престижне НИН-ове награде за најбољи роман у 2010. години, Гордана Ђирјанић, бави се и превођењем са шпанског језика.

Надамо се да ће ови редови посвећени значају књижевног превођења послужити као подстрек млађим колегама из хиспанистичке бранше да се више заинтересују за значајне преводиоце, њихову поетику превођења и преведена дела, те да ће се о овим темама у будућности чешће писати и објављивати радови у стручној, али и у дневној штампи, организовати књижевне трибине, учествовати у радио и телевизијским програмима. Тиме ће се допринети и бољој рецепцији преводне шпанске и хиспаноамеричке књижевности код нас, али и афирмисати и ревалоризовати преводилачки позив у нашој културној јавности.

2.2. Романи – наслови, аутори, издања

Свака публикација штампана у Србији почев од 1986. године треба да има свој *CIP* запис (каталогизацију у публикацији). Процедура је следећа: издавачи су обавезни да пре штампања публикације доставе Народној библиотеци Србије⁷ рукопис комплетно припремљен за штампу. Стручни тим ове установе каталогски обради рукопис и проследи *CIP*⁸ издавачу, који је дужан да га штампа у публикацији. Дакле, свака легално објављена публикација у Србији, мора да садржи и *CIP*. Будући да се *CIP* каталогски запис ради у *COBISS* програмској опреми, одмах је претражив и у онлајн бази *COBIB.SR*, дакле и пре него што књига стигне до библиотека, књижара и читалаца.

7 За издаваче из Војводине *CIP* израђује Библиотека Матице српске у Новом Саду у сарадњи са Народном библиотеком Србије.

8 Дешава се да припремљени рукопис са већ додељеним *CIP*-ом никада не буде штампан, али то је реткост.

Описана процедура гарантује, у великој мери, потпуност и поузданост библиографских података каталога целокупног издаваштва у Србији – а *COBIB.SR* јесте управо то: централни каталог библиотеке грађе Србије. База података *COBIB.SR* има, наравно, и понеке недостатке: нису искључене грешке приликом уношења података, као ни други пропусти, дуплирани записи и сл. Треба, међутим, истаћи да се грешке стално исправљају и да се редиговање базе непрекидно одвија⁹.

Библиографија хиспанских романа објављених на српском у 2010. години према подацима у *COBIB.SR*, уз мање исправке, има 36 библиографских јединица: 24 романа написали су шпански писци, док 12 романа припада хиспаноамеричким ауторима. Ради концизности, у доњој табели су именовани само хиспаноамерички писци и земље у чију књижевност се сврставају њихова дела.

Име аутора	Земља
Маркос Агинис	Аргентина
Исабел Аљенде ¹⁰	Чиле
Габријел Гарсија Маркес (2 романа)	Колумбија
Вијања Гонсалес	Перу
Педро Хуан Гутијерес	Куба
Хорхе Икаса	Еквадор
Алан Паулс	Аргентина
Клаудија Пињејро	Аргентина
Алехандро Самбра	Хондурас
Карлос Фуентес	Мексико
Лилијана Хер	Аргентина

Романи Габријела Гарсије Маркеса, Карлоса Фуентеса и Исабел Аљенде су добро познати широј културној средини. *Сто година самоће* је роман који свакако предњачи по броју поновљених издања и по тиражу. Само Београдски издавачки завод је од 1976. до 1991. објавио 7 издања Маркесовог ремек-дела. Прво издање штампано је у тиражу од данас незамисливих 20.000 примерака. Карлос Фуен-

9 И корисници могу дати свој допринос побољшању и ажурирању базе, било неким предлогом, било тако што ће указати ВБС корисничком сервису (vbsuser@vbs.rs) на уочену грешку.

10 Рођена у Перуу, живела у Чилеу, већ дуже живи у САД, али се сматра чилеанском списатељицом.

тес је заступљен са осам преведених романа, док је Исабел Аљенде представљена овдашњем читалаштву са чак 14 наслова.

Шпански аутори се, осим Сервантеса и његовог *Дон Кихота*, не могу још увек мерити са хиспаноамеричким ауторима, који су код нас осамдесетих година, захваљујући библиотеци *Хиспаноамерички роман* (групе издавача: Просвета, Народна књига... и др.), доживели велику популарност и наишли на богат рецепцијски одговор наше књижевне јавности. Међутим, има шпанских аутора који се по броју објављених романа и популарности полако приближавају својим хиспаноамеричким колегама: Едвардо Мендоса (4 романа), Руис Сафон (5), Франсеск Мираљес (5), Рафаел Ђирбес, Хуан Гомес-Хурадо и Едвардо Лаго са по 3 објављена романа у српском преводу.

Да би се утврдило је ли реч о новом преводу или о његовом поновљеном издању, било је потребно за сваки наслов појединачно извршити проверу у бази података. Често се дешава да је у публикацији назначено да је то прво издање, а превод је заправо претходно већ био објављен од стране другог издавача, или чак истог, али у другој библиотеци. Претраживањем базе *COBIB.SR* дошло се до податка да је у 2010. по први пут објављен 31 превод, док је у 5 случајева реч о поновљеном преводу: реч је о делима Гарсије Маркеса (оба наслова), Икасе, Молиста (*Прсиен...*) и Сервантесовом *Дон Кихоту* (вид. *Библиографија...*). Међу издавачима који објављују преводе хиспанских романа у последњих пет година истиче се Лагуна; у 2010. овај издавач је објавио 15 романа преведених са шпанског.

На основу ширих претраживања, може се рећи да је 2010. година по броју објављених превода била веома успешна. Ево неких података који би могли да поткрепе претходно тврђење: 1981. године је објављено само 3 превода романа са шпанског, и то 2 поновљена и 1 нови превод. У периоду 1981-2000, објављено је око 110 превода романа, док је само у последњих пет година (2006-2010.) објављено око 130 превода¹¹. Дакле, у току читавих 20 година објављено је мање превода хиспанских романа него за последњих 5 година. Установљени квантитативни скок не мора, наравно, да буде праћен и бољим избором и квалитетнијим преводима, али свакако сведочи о појачаном интересовању издавача и читалаца за хиспанске књижевности. Будући да је реч о рецентној преводној продукцији, тек се очекује књижевно-критичка рецепција.

¹¹ Реч је о оквирном поређењу преводне продукције у ова два периода: није вршена елиминација евентуалних дупликаата каталожких записа, нити је провераван број поновљених издања превода.

3. Библиографија¹² романа преведених са шпанског на српски, објављених у 2010. години

1.

AGINIS, Markos, 1935-

Pasija po Karmeli / Markos Aginis ; prevela Ljiljana Popović-Andić. - Beograd : Laguna, 2010 (Beograd : Margo-art). - 276 str. ; 20 cm

Prevod dela: La pasión según Carmela / Marcos Aguinis. - Tiraž 1.500. - O autoru: str. 275-276.

2.

ALJENDE, Isabel, 1942-

Ostrvo ispod mora / Isabel Aljende ; sa španskog prevela Aleksandra Mačkić. - Beograd : Evro-Giunti, 2010 (Novi Sad : Budućnost). - 478 str. ; 20 cm. - (Edicija Savremena svetska proza / [Evro-Giunti] ; knj. br. 80)

Prevod dela: La isla bajo el mar / Isabel Allende. - Tiraž 2.000. - Str 477-478: Beleška o autoru / Tea Jovanović.

3.

AUB, Maks 1903-1972

Zatvoreno polje / Maks Aub ; preveo sa španskog Igor Marojević. - Beograd : Laguna, 2010 (Beograd : Margo-art). - 250 str. ; 20 cm. - (Najbolji španski romani druge polovine 20. veka)

Prevod dela: Campo cerrado / Max Aub. - O autoru: str. 249-250. - Napomene uz tekst.

4.

BARBA, Andres 1975-

Male ruke / Andres Barba ; prevela sa španskog Jasmina Nikolić. - Beograd : Mono i Manjana, 2010 (Lazarevac : Elvod-print). - 85 str. ; 21 cm

Prevod dela: Las manos pequeñas / Andrés Barba. - Tiraž 1.000. - Na presavijenom delu kor. lista autorova slika i beleška o njemu.

5.

ĆIRBES, RAFAEL, 1949-

Krematorijum / Rafael Ćirbes ; prevod Branislav Đorđević. - Beograd : Čigoja štampa, 2010 (Beograd : Čigoja štampa). - 339 str. ; 21 cm. - (Biblioteka Hispanica)

Prevod dela: Crematorio / Rafael Chirbes. - Tiraž 1.000. - Beleška o piscu: str. 339.

6.

DUENJAS, Marija, 1964-

Vreme između štepova / Marija Duenjas ; prevela sa španskog Milica Cvetković.

¹² Библиографија је штампана латиничним писмом и абecedним редоследом због тога што су све публикације, са изузетком две (в. 16, 33), штампане латиницом – а писмо публикације је, што се често превиђа, један од елемената библиографског описа. Да би се илустровало претходно излагање о подацима које садржи запис и њиховом претраживању у бази података, ова библиографија садржи и податке који се обично не уносе (пропратни текстови, тираж, наслов оригинала, димензије и сл.).

- Beograd : Laguna, 2010 (Beograd : Margo art). - 568 str. ; 20 cm
Prevod dela: El tiempo entre costuras / María Dueñas. - Tiraž 1.500. -
Bibliografija: str. 559-562.

7. a

FALKONES, Ildefonso, 1958-

Fatimina ruka. Tom 1 / Ildefonso Falkones ; prevela sa španskog Dragana Bajić-
Nikolić. - Beograd : Laguna, 2010 (Beograd : Margo-art). - 480 str. ; 20 cm
Prevod dela: La mano de Fátima / Ildefonso Falcones. - Tiraž 1.500.

7. b

FALKONES, Ildefonso, 1958-

Fatimina ruka. Tom 2 / Ildefonso Falkones ; prevela sa španskog Dragana Bajić-
Nikolić. - Beograd : Laguna, 2010 (Beograd : Margo-art). - 344 str. ; 20 cm
Prevod dela: La mano de Fátima / Ildefonso Falcones. - Tiraž 1.500.

8.

FUENTES, Karlos, 1928-

Adam u raju / Karlos Fuentes ; prevod sa španskog Ksenija Šulović. - Beograd
: Arhipelag, 2010 (Novi Sad : Artprint). - 174 str. ; 22 cm. - (Biblioteka Zlatno
runo)

Prevod dela: Adam en Edén / Carlos Fuentes. - Tiraž 1.000. - O piscu: str. 159.
- Napomene uz tekst.

9.

GARSIJA Hambrina, Luis 1960-

Zapis u kamenu / Luis Garsija Hambrina ; prevela sa španskog Jelena Petrović.
- Beograd : Laguna, 2010 (Novi Sad : Art print). - 344 str. ; 20 cm
Prevod dela: El manuscrito de piedra / Luis García Jambrina. - Tiraž 1.500.

10.

GARSIJA Markes, Gabrijel 1928-

Sto godina samoće / Gabrijel Garsija Markes ; sa španskog prevela Jasna
Mimica-Popović. - Zrenjanin : Sezam Book, 2010 (Beograd : Margo-art). - 331
str. ; 21 cm

Prevod dela: Cien años de soledad / Gabriel Garcia Marquez. - Tiraž 2.000. -
Str. 331-[332]: Beleška o piscu / Jasna Mimica-Popović.

11.

GARSIJA Markes, Gabrijel 1928-

Ljubav u doba kolere / Gabrijel Garsija Markes ; sa španskog prevela Milena
Trobozić. - Beograd : Sezam book, 2010 (Beograd : Margo-art). - 325 str. ; 21
cm

Prevod dela: El amor en los tiempos del cólera / Gabriel García Márquez. -
Tiraž 2.000.

12.

GOMES-Hurado, Huan, 1977-

Znamenje izdajnika / Huan Gomes-Hurado ; prevela Jelena Pavlović. - Beograd
: Laguna, 2010 (Beograd : Margo-art). - 370 str. ; 20 cm

Prevod dela: El emblema del traidor / Juan Gómez-Jurado. - Tiraž 1.500. - O
autoru: str. [371].

13.

GONSALES Vijanja, Edvardo 1941-

Danteova balada / Eduardo Gonzales [sic] Vijanja ; prevela sa španskog Danijela Pejčić. - Beograd : Mono i Manjana, 2010 (Lazarevac : Elvod-print). - 265 str. ; 21 cm

Prevod dela: El corrido de Dante / Eduardo González Viaña. - Tiraž 1.000. - Rečnik: str. 263-265. - Napomene uz tekst. - Na presavijenom delu kor. lista autorova slika i beleška o njemu.

14.

GUTIJERES, Pedro Huan, 1950-

Tropska životinja / Pedro Huan Gutijeres ; preveo sa španskog Branko Anđić. - Beograd : Laguna, 2010 (Beograd : Margo-art). - 366 str. ; 20 cm

Prevod dela: Animal tropical / Pedro Juan Gutiérrez. - Tiraž 1.500. - Str. 359-366: Pedro Huan Gutijeres ili poetika stoicizma / Branko Anđić. - O autoru: str. [367].

15.

HER, Lilijana, 1943-

Sunce, potom / Lilijana Her ; preveo sa španskog Branko Anđić. - 1. izd. - Zrenjanin : Agora, 2010 (Novi Sad : Budućnost). - 121 str. ; 22 cm. - (Biblioteka "Agora" ; knj. 57)

Prevod dela: El sol después / Liliana Heer. - Tiraž 1.000. - Str. 103-110: Znaci ljubavi / Horhe Monteleone; (preveo sa španskog Branko Anđić). - Str. 111-118: Srpski roman Lilijane Her / Branko Anđić. - Beleška o autoru: str. 119.

16.

IKASA, Horhe 1906-1978

Индијанска поља : уасипунго / Хорхе Икаса ; [превела Рајна Ђурђевић]. - 1. изд. - Beograd : Утопија, 2010 (Сопот : Слава). - 110 стр. ; 20 cm

Превод дела: Huasipungo / Jorge Icaza. - Тираж 500.

17.

LAGO, Edvardo, 1954-

Kradljivac mapa / Edvardo Lago ; prevod sa španskog Sandra Nešović. - 1. Deretino izd. - Beograd : Dereta, 2010 (Beograd : Dereta). - 321 str. ; 21 cm. - (Biblioteka Dereta vam predstavlja ---)

Prevod dela: Ladrón de mapas / Eduardo Lago. - Tiraž 1.000.

18.

MARTIN, Esteban, 1956-

Gaudijev ključ / Esteban Martin i Andreu Karansa ; sa španskog prevela Silvija Monros-Stojaković. - 1. izd. - Beograd : Evro-Giunti, 2010 (Novi Sad : Budućnost). - 416 str. ; 20 cm. - (Edicija Savremena svetska proza ; knj. br. 77)

Prevod dela: La clave Gaudí / Esteban Martín, Andreu Carranza. - Tiraž 2.000. - Beleška o piscima: str. [415].

19.

MATUTE, Ana Marija, 1926-

Opusteli raj / Ana Marija Matute ; prevela sa španskog Gordana Mihajlović. - Beograd : Laguna, 2010 (Beograd : Margo-art). - 328 str. ; 20 cm

Prevod dela: Paraíso inhabitado / Ana Maria Matute. - Tiraž 1.500.

20.

MENDOSA, Edvardo, 1943-

Čudesno putovanje Pomponija Flata / Eduardo [sic] Mendosa ; prevela sa španskog Ana Jovanović. - Beograd : Laguna, 2010 (Beograd : Margo-art). - 169 str. ; 20 cm

Prevod dela: El asombroso viaje del Pomponio Flato / Eduardo Mendoza. - Tiraž 1.500. - Napomene uz tekst. - O autoru: str. [171].

21.

MIRALJES, Fransesk, 1968-

Voleo bih da te vidim / Fransesk Miraljes ; sa španskog prevela Jasmina Nikolić. - Beograd : Mladinska knjiga, 2010 (Beograd : Margo-art). - 221 str. ; 21 cm. - (Zabavna biblioteka / [Mladinska knjiga] ; knj. br. 48)

Prevod dela: Ojalá estuvieras aquí / Francesc Miralles. - Tiraž 1.500. - Napomene uz tekst. - Beleška o autoru: str. 218.

22.

MIRALJES, Fransesk, 1968-

Konačan odgovor / Fransesk Miraljes i Aleks Rovira ; sa španskog prevela Jasmina Nikolić. - Beograd : Mladinska knjiga, 2010 (Beograd : Margo-art). - 296 str. ; 20 cm. - (Zabavna biblioteka / [Mladinska knjiga] ; knj. br. 57)

Prevod dela: La última respuesta / Francesc Miralles, Alex Rovira. - Tiraž 1.500. - Beleška o autoru: str. [299].

23.

MOLIST, Horhe, 1951-

Prsten : zaveštanje poslednjeg templara / Horhe Molist ; prevela sa španskog Aleksandra Mačkić. - 2. izd. - Beograd : Laguna, 2010 (Beograd : Margo-art). - 398 str. ; 20 cm

Prevod dela: El anillo / Jorge Molist. - Tiraž 1.000. - Biografija: str. [399].

24.

MOLIST, Horhe, 1951-

Skrivena kraljica / Horhe Molist ; prevela Ana Jovanović. - Beograd : Laguna, 2010 (Beograd : Margo-art). - 526 str. : ilustr. ; 20 cm

Prevod dela: La reina oculta / Jorge Molist. - Tiraž 1.500. - Ličnosti u romanu: str. 509-517. - Srednjovekovni pojmovi: str. 521-526. - O autoru: str. [535]. - Bibliografija: str. 531-534.

25.

MORO, HAVIJER, 1955-

Crveni sari / Havijer Moro ; prevela sa španskog Milica Maletić. - 1. izd. - Beograd : Alnari, 2010 (Beograd : Plavo slovo). - 510 str., [16] str. s tablama ; 21 cm

Prevod dela: El sari rojo / Javier Moro. - Tiraž 1.000. - O autoru: str. [511]. - Beleške: str. 501-508. - Bibliografija: str. 509-510.

26.

PALMA, Feliks, 1968-

Mapa vremena / Feliks Palma ; prevod sa španskog Sandra Nešović. - 1.

Deretino izd. - Beograd : Dereta, 2010 (Beograd : Dereta). - 549 str. ; 21 cm. - (Biblioteka In / [Dereta])

Prevod dela: El mapa del tiempo / Félix J. Palma. - Tiraž 1.000.

27.

PAULS, Alan, 1959-

Prošlost / Alan Pauls ; prevela sa španskog Gordana Mihajlović. - Beograd : Laguna, 2010 (Novi Sad : Artprint). - 560 str. ; 20 cm. - (Edicija 21. vek / [Laguna] ; knj. br. 13)

Prevod dela: El pasado / Alan Pauls. - Tiraž 1.500.

28.

PINJEJRO, Klaudija, 1960-

Udovice četvrtka uveče : roman / Klaudija Pinjebro ; [sa španskog prevela Aleksandra Mačkić]. - 1. izd. - Beograd : Profil knjiga, 2010 (Novi Sad : Artprint). - 251 str. ; 21 cm. - (Biblioteka Iz profila ; knj. 2)

Prevod dela: Las viudas de los jueves / Claudia Piñeiro. - Tiraž 2.000.

29.

RUIS Safon, Karlos 1964-

Ponoćna palata / Karlos Ruis Safon ; prevela Jasmina Nikolić. - Beograd : Čarobna knjiga, 2010 (Beograd : Publish). - 263 str. ; 21 cm. - (Biblioteka Čarobna knjiga)

Prevod dela: El palacio de la medianoche / Carlos Ruiz Zafón. - Tiraž 1.200.

30.

RUIS Safon, Karlos 1964-

Princ magle / Karlos Ruis Safon ; prevela sa španskog Jasmina Nikolić. - Beograd : Čarobna knjiga, 2010 (Beograd : Publish). - 202 str. ; 21 cm. - (Biblioteka Čarobna knjiga)

Prevod dela: El príncipe de la niebla / Carlos Ruiz Zafón. - Tiraž 1.200.

31.

RUIS Safon, Karlos 1964-

Septembarska svetla / Karlos Ruis Safon ; prevela sa španskog Jasmina Nikolić. - Beograd : Čarobna knjiga, 2010 (Beograd : Publish). - 271 str. ; 21 cm. - (Biblioteka Čarobna knjiga)

Prevod dela: Las luces de septiembre / Carlos Ruiz Zafón. - Tiraž 1.200.

32.

SAMBRA, Alehandro, 1975-

Privatni život drveća / Alehandro Samba ; sa španskog prevela Zorica Novakov-Kovačević. - Beograd : Geopoetika izdavaštvo, 2010 (Novi Sad : Art-print). - 95 str. ; 20 cm. - (Edicija Svet proze / [Geopoetika izdavaštvo])

Prevod dela: La vida privada de los árboles / Alejandro Zambra. - Tiraž 1.000. - Beleška o autoru: str. 95.

33.

SERVANTES Saavedra, Migel de, 1547-1616

Дон Кихот / Мигел Сервантес ; прево и обрадио Живојин Вукадиновић. - Чачак : Пчелица, 2010 (Чачак : Светлост). - 111 стр. : ауторова слика ; 21 cm. - (Библиотека Класици за младе ; књ. бр. 3)

Превод дела: La primera parte del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha / Miguel de Cervantes. - Тираж 1.000. - Белешка о писцу: стр. 107-109. - Речник мање познатих речи: стр. 110.

34.

SIJERA, Havijer, 1971-

Napoleonova egipatska tajna / Havijer Sijera ; prevela sa španskog Jelena Pavlović. - Beograd : Laguna, 2010 (Beograd : Margo-art). - 278 str. ; 20 cm

Prevod dela: El secreto egipcio Napoleón / Javier Sierra. - Tiraž 1.500. - O autoru: str. [279].

35.

SUARES Fernandes, Luis, 1924-

Isabela / Luis Suarez Fernandes ; prevod Branislav Đorđević. - Beograd : Čigoja štampa, 2010 (Beograd : Čigoja štampa). - 613 str. ; 21 cm. - (Biblioteka Hispanica)

Prevod dela: Isabel I, reina (1451-1504) / Luis Suárez Fernández. - Tiraž 1.000. - Napomena prevodioca: str. 5-6. - O piscu: str. 609.

36.

TORRENTE Baljester, Gonsalo, 1910-1999

Don Huan / Gonsalo Torrente Baljester ; prevela sa španskog Ana Marković. - Beograd : Laguna, 2010 (Novi Sad : Artprint). - 380 str. ; 20 cm. - (Edicija Najbolji španski romani druge polovine XX veka)

Prevod dela: Don Juan / Gonzalo Torrente Ballester. - Tiraž 1.500. - Biografija: str. [381].

Литература

Bugarski 2006: Kultura i jezik / Ranko Bugarski. - U: Сустрет култура / [IV међународни интердисциплинарни симпозијум. - Нови Сад : Филозофски факултет.

COBISS.SR 2011: <http://www.vbs.rs/cobiss> (pretraživanja obavljena 05-15.01.2011.)

Filipović 2009: Моћ речи : огледи из критичке социolingвистике / Jelena Filipović. - Beograd : Zadužbina Andrejević : Filološki fakultet.

Marina Ljujic

**LA NOVELA HISPÁNICA – A LA MANERA DIGITAL
(POSIBILIDADES DE LA APLICACIÓN DE LA BÚSQUEDA
DE BASE DE DATOS COBIB.SR : TRADUCCIÓN DE OBRAS
LITERARIAS EN SERBIA)**

Resumen

La primera parte del trabajo presenta los conceptos básicos relacionados con la organización y el uso de la base de datos bibliográficos COBIB.SR. Se indican diferentes tipos de búsquedas de datos y se subraya su importancia para llevar a cabo investigación de la producción intelectual en Serbia. La parte central está dedicada a los resultados de una serie de búsquedas de COBIB.SR relacionadas con las novelas de escritores españoles e hispanoamericanos, novelas traducidas al serbio y publicadas en 2010. Se discuten los datos obtenidos, con el hincapié hecho en el papel del traductor. La tercera parte del trabajo es la propia *Bibliografía de novelas traducidas del español al serbio, publicadas en 2010*.

Palabras clave: base de datos, búsqueda, COBIB.SR, catálogo bibliográfico, novela, traducción, serbio, español, bibliografía

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.



Салвадор Дали, *Мадона од Порџ Лиџатиа*, 1950.

Marisa Martínez Pérsico
*Universidad de Buenos Aires (Argentina) /
Universidad de Salamanca (España)*

JUGLARES ELECTRÓNICOS. NUEVOS SOPORTES DIGITALES EN LA NOVELA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA¹

A lo largo de este trabajo se analizan *blogonovelas* (y también novelas en papel) publicadas recientemente por autores hispanoamericanos y españoles cuya estructura acusa el impacto de las tecnologías digitales. Se revisan cualidades como la interactividad creativa y selectiva, la técnica de composición en capítulos inversos y atomizados propios de la publicación en el soporte-blog, la narración autofictiva y/o autobiográfica, los procedimientos de hipertextualidad, fragmentación y ruptura de la linealidad narrativa (así como del esquema de comunicación convencional) y la escritura coloquial, en tono menor, por herencia del folletín decimonónico. También se reflexiona sobre los beneficios que ofrece la blogósfera para la democratización en el acceso y producción de objetos culturales.

Palabras clave: *blogonovela*, interactividad creativa, fragmentariedad, democratización, escritor-orquesta, folletín

La noción de texto que surge con la cultura posmoderna del hipertexto recuerda, paradójicamente, a la circulación de la información durante la Edad Media. Si bien el canal de transmisión de esa biblioteca itinerante que se llamó *juglar* era la oralidad y el despliegue de su arte –el mester de juglaría– cumplía la función primordial de informar a la población sobre las hazañas y gestas de sus héroes, hay un aspecto de su performance que nosotros, usuarios de Internet del siglo XXI, repetimos. Este poeta trovador, a pesar de su ingenio y capacidad interminable de recreación, carecía de “voluntad de autoría” y sólo actuaba como transmisor cul-

¹ La idea de ‘juglaría digital’ la he desarrollado previamente en el artículo “Juglares electrónicos: el procedimiento de hipertextualidad en la literatura y en Internet”, publicado en *Revista de información docente Raíces y alas*, Año 6º, N° 11, Buenos Aires, Octubre de 2003. Se puede consultar actualmente en el siguiente link: http://www.literaterra.com/jorge_luis_borges/juglares_electronicos/

tural. Su *techné* radicaba en seleccionar materiales de la tradición para reconfigurarlos; su oficio no era el de un plagiarlo, aunque trabajaba con sedimentos de una cultura heredada de generaciones anteriores. Su arte se dibujaba y desdibujaba mil veces de boca en boca, introduciendo variantes y repitiendo fórmulas, pero siempre bajo el sello del anonimato. La voluntad de autoría recién aparecerá fuertemente con el individualismo renacentista.

¿Por qué esta dinámica cultural tan alejada en el tiempo recuerda el modo de circulación de la información actual? Especialmente, por la desaparición de límites precisos entre las funciones del emisor y del receptor dentro del circuito de la comunicación. La información que circula en la Red es patrimonio de todos los actores, creada y recreada, factible de ser reproducida con las variantes y repeticiones que cada usuario desee. El lugar del autor, que es el lugar de poder y de “autoridad” se desdibuja, como afirma el filósofo italiano Gianni Vattimo en *La sociedad transparente*: medios como el periódico, la radio, la TV han sido determinantes para disolver los puntos de vista centrales, y han promovido la *multiplicación de visiones del mundo*; en los Estados Unidos de los últimos decenios han tomado la palabras minorías de todo tipo, culturas y subculturas. Podemos incluir a Internet dentro de esta categoría, aunque por su naturaleza no pueda llamarse propiamente recurso *massmediático* (quien escucha radio o mira TV recibe el mismo mensaje simultáneamente, mientras que en Internet cada receptor está seleccionando la parte que se adecua a sus necesidades o intereses, en el momento en que el receptor lo dispone.)

El nuevo discurso cibernético se plantea como una “obra abierta”, parafraseando la obra de Umberto Eco, una red en constante actualización que permite acceso a infinitud de textos. Como sostiene Roland Barthes, en este texto abundan las redes que actúan entre sí sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal.

Sin embargo, el fenómeno de la *hipertextualidad* no nació con Internet, sino con la literatura, que postuló un procedimiento similar mucho tiempo antes (trillada idea que afirma que los escritores a veces se anticipan a los adelantos científicos de su época y prefiguran el porvenir; tal es el caso paradigmático de Jules Verne). Este procedimiento es la *intertextualidad*, recurso plenamente aprovechado por Jorge Luis Borges. El mismo permite, mediante el uso de la *alusión* o la *cita*, que las obras pertenecientes a una tradición, a un canon cultural establecido, puedan ser retomadas, continuadas y apropiadas con fines personales, en el me-

jor de los casos como “reelaboraciones creativas” de textos predecesores. Tal es el caso del diálogo intertextual que entablan sus cuentos “La casa de Asterión” con la mitología griega o “El fin” con el poema gauchesco *Martín Fierro* de José Hernández, por citar alguna de las obras borgianas donde se hace evidente el empleo de este recurso. Internet permitió una apertura ilimitada a conexiones entre textos, más amplia que aquella otorgada por el libro convencional; el hipertexto facilitó la obtención de un tipo de escritura no secuencial para construir un texto que se bifurca, que permite que el lector elija en una serie de opciones provistas por una pantalla interactiva incluyendo recursos expresivos como las imágenes y los sonidos.

Roland Barthes, hace décadas, anunció la “muerte del autor” haciendo alusión a que cada uno, cuando lee una obra ajena, se transforma en el autor de ese texto “huérfano” en el que las intenciones del autor han muerto. Esta noción, llevada al extremo de la parodia en “Pierre Menard, autor del Quijote”, en el que un lector francés de la obra cervantina se transforma en su creador por el simple hecho de leerla e interpretarla desde su perspectiva individual, es un claro ejemplo del concepto de autor que subyace a la lógica de la Red de Redes. Quienes forman el club del “habitué del hipertexto” se convierten en voceros de una cultura que los precede y que los sucederá, en un punto más de ese gran elástico enciclopédico que se produce y se reproduce como el tejido de Penélope. Del juglar itinerante nació, un milenio después, el juglar electrónico.

Teniendo en cuenta este contexto de ‘juglaría digital’ ¿hacia dónde se dirige nuestra literatura? Como analizaré en este trabajo, la interactividad que facilita Internet impacta no sólo en las formas de lectura sino también en la sintaxis y semántica narrativas, como consecuencia de una creciente retroalimentación entre emisor y receptor. Así, se modifica el esquema de comunicación clásico: los papeles de receptor, emisor, canal y código son ahora móviles.

A continuación me propongo inventariar algunos rasgos distintivos de la ciberliteratura a partir del análisis de blogonovelas –o novelablogs, como algunos críticos prefieren llamarlas– escritas por los argentinos Hernán Casciari (*El Diario de Letizia Ortiz y Más respeto que soy tu madre. Diario de una mujer gorda*), Marcelo Guerrieri (*Detective bonaerense*) y Elvira P., (autora de *La lesbiana argentina*), cuyo nombre real se escuda detrás de ese seudónimo. También mencionaré la publicación de un blog en formato novela (*El blog d'en Miquel dia a dia*, del joven catalán Miquel Salvadó i Bosch, editado por Stonberg Editorial en 2009) y la novela *Bilbao-New York-Bilbao* del escritor Kirmen Uribe, ganador del Premio Nacional de Literatura en lengua vasca, que fue publicada

por Seix Barral. Aunque esta última no se trata de una blognovela, acusa el impacto evidente de las nuevas tecnologías de la comunicación. Además, citaré información de otros blogs que, aunque no se presentan como ficcionales, nos informan sobre la poética o las ideas de escritores latinoamericanos contemporáneos como Fernando Iwasaki o Edmundo Paz Soldán sobre este tema.

Interactividad creativa: la narración que se retroalimenta

Según Marie-Laure Ryan, “La *realidad virtual* ha sido definida como ‘una experiencia interactiva e inmersiva generada por un ordenador’ (Pimentel y Teixeira, *Virtual Reality*, pág. 11). Como teórica de la literatura, estas dos dimensiones de la experiencia de la RV me interesan sobre todo en cuanto nuevo método de descripción de los tipos de respuesta que puede suscitar un texto literario, ya sea impreso o electrónico, en el lector. Propongo por tanto trasladar los dos conceptos de inmersión e interactividad del mundo tecnológico al campo literario y desarrollarlos para convertirlos en la piedra angular de una fenomenología de la lectura, o, de manera más amplia, de la experiencia artística. (...) Mi propósito es doble: hacer un repaso de la literatura impresa, sobre todo la del tipo narrativo, aplicando los conceptos popularizados por la cultura digital, y, a la inversa, estudiar el destino de los modelos tradicionales de la narrativa en la cultura digital” (Ryan 2004: 18-19). Esta investigadora señala que las analogías entre la estética posmoderna y la idea de interactividad han sido desarrolladas de manera sistemática por los primeros teóricos del hipertexto, como George Landow, Jay David Bolter, Michael Joyce y Stuart Moulthrop. Estos autores no eran solamente teóricos de la literatura sino que también contribuyeron al desarrollo del hipertexto mediante la producción de software, promocionando el producto de su mente como la realización de las ideas de los teóricos franceses más influyentes del momento, como Barthes, Derrida, Foucault, Kristeva, Deleuze, Guattari y Bajtin (este último, un ancestro adoptado). “Muchos de los que habían llegado a la textualidad electrónica a través de la teoría literaria se unieron felices al coro” (Ryan 2004: 22-23).

Es el concepto de ‘interactividad’ el que mejor se corresponde con la concepción posmoderna de significado, y se define así: “La interactividad transpone el ideal de un texto infinitamente autorrenovable del nivel del significado al del significante. En el hipertexto, la forma prototípica de textualidad interactiva, (...) el lector determina el desarrollo del texto pinchando en determinados puntos, los llamados *hiperenlaces*, que hacen aparecer en la pantalla otros segmentos del texto. Como cada segmento contiene varios de estos hiperenlaces, cada lectura produce

un texto diferente (si por *texto* entendemos una serie y una secuencia determinadas de signos que son examinados por el ojo del lector). Así, mientras que el lector de un texto impreso estándar construye interpretaciones personalizadas a partir de una base semiótica invariable, el lector de un texto interactivo participa en la construcción del texto entendido como conjunto visible de signos. Aunque las alternativas entre las que se puede elegir a lo largo del proceso son limitadas (en realidad, las ramificaciones diseñadas por el autor), esta libertad relativa ha sido celebrada como una alegoría de una actividad mucho más creativa y menos constreñida de lectura entendida como creación de significado” (Ryan 2004: 22).

Me interesa rescatar la idea de “participación en la construcción”. Esta idea no es nueva, sino anterior a la Posmodernidad. Pero sí es original su combinación con nuevos soportes y tecnologías. No hay que olvidar que las obras artísticas ideadas por un artista que espera la participación activa de un lector/espectador/ejecutante (Julio Cortázar aplicó el cuestionable calificativo de ‘lector macho’) ya fueron caracterizadas por Umberto Eco como *obras abiertas*. Entre ellas podemos citar los móviles de Calder, el proyecto *Livre* de Mallarmé o el concierto *Klavierstück* de Stockhausen, donde el intérprete puede elegir las combinaciones de los compases que irá a ejecutar. Esto significa que la interactividad no es nueva en sí, aunque sí se han renovado los canales y códigos.

Según el escritor Hernán Casciari (Buenos Aires, 1971), una blognovela es un relato escrito en *capítulos inversos* (es decir, las entradas en un blog son ‘posteadas’ según una cronología inversa: el cibernauta accede a lo último que se ha escrito, que es lo que primero aparece en pantalla). Éstos aparecen *atomizados* (la obra puede empezar a leerse desde cualquier punto) y suelen estar narrados en primera persona.

La obra de Casciari, que se puede consultar en <http://mujergorda.bitacoras.com/>, es un claro ejemplo de la ‘interactividad’ definida anteriormente, puesto que sus blognovelas no sólo permiten que los lectores dejen sus comentarios sino que participen en la construcción de la trama. Un ejemplo: en su blognovela *Más respeto que soy tu madre. Diario de una mujer gorda* se invitó a los lectores a que votaran si querían que la protagonista continuara la relación con su marido o cayera en la tentación de tener un amante uruguayo. “En ese caso hubo una encuesta, en la que participaron seis mil quinientos lectores. Ganó la fidelidad” (Casciari 2005). Por otra parte, en esta misma primera novela hubo cambios en el formato de participación. En su primera época, no contaba con un sistema de comentarios integrados, pero a partir del capítulo 56 sí (la primera temporada, en 2003, contó con 200 capítulos). Cabe señalar que

esta blognovela fue publicada en España por *Plaza & Janes*, en Argentina por *Editorial Sudamericana*, ha sido adaptada a teatro, seleccionada por la *Deutsche Welle* entre los blogs más recomendados del año 2005 y que se planifica su adaptación cinematográfica por el director argentino Juan José Campanella.

Otro ejemplo de interactividad lo constituye la blognovela *La lesbiana argentina*, que comenzó a publicarse en el año 2005 y continúa hasta el día de la fecha. Ésta se puede consultar en <http://lalesbianaargentina.blogspot.com>. Se autodefine como “un blog con actitud acerca de qué es ser una lesbiana sudaca y globalizada” pero nunca se promociona como blognovela, aunque presenta numerosos recursos narrativos novelísticos (diálogos en estilo directo, fluir de la conciencia, progresión narrativa, engarce de numerosos episodios con un hábil manejo del *suspense*). Allí, Elvira P. relata sus amoríos lésbicos condimentados con reflexiones, citas, imágenes y videos. Podríamos considerarlo un ejemplo exitoso de interactividad creativa porque las intervenciones de los lectores han empujado en varias oportunidades a la digresión y a la ruptura del hilo narrativo. Por ejemplo, en una entrada de abril de 2005 leemos: “Se autollama Porota, además con mala onda: *Si vos sos La lesbiana argentina yo soy la Porota argentina*. Haber elegido ese sobrenombre delata su edad. Me dice que hago porno, que el blog es muy mal gusto, y algunas cosas más que me guardo. Me pueden decir dónde es porno este blog”. Esta convocatoria despierta una serie de comentarios, como el de Juano, donde alienta a La Lesbiana Argentina a seguir con sus historias, haciendo caso omiso a la Porota. Otros lectores dirán cosas como “Si hacés literatura aceptá las opiniones, o no te expongas”, o “en el plano literario, no tengo objeciones para tu narrativa”, o incluso “me acabo de enterar que la lesbiana argentina es una blognovela, con razón se lee así, ninguna vida es tan entretenida”, donde se pone en evidencia la incertidumbre de sus lectores, entre decidir si lo que Elvira P. escribe es verídico o ficcional. A este respecto, me parece significativo el comentario de otra lectora, Bright, en febrero de 2006: “interesante el capítulo donde la protagonista se redime con su público sediento de sentimientos honestos y reales. Interesante salida la de la carta de despedida... Es mucho más agradable que matar al personaje, sino hubiera sido un golpe bajo más... Pero ¿qué pasó con el personaje de la hermana que había aparecido y nunca más se supo? ¡Continuidad con las historias, *please!*”. Aquí, una lectora fiel reflexiona sobre algunas piezas sueltas del engranaje narrativo, y de esta manera permite que el/la novelista reformule o rectifique alguna omisión. Ryan llama a este recurso “explotación de la

temporalidad”, un procedimiento que deriva de la introducción de comunicaciones en tiempo real entre el escritor y el lector.

Por otra parte, podemos distinguir distintos tipos de interactividad a partir de la libertad que proporcionan al usuario y del grado de intencionalidad de sus intervenciones: “Técnicamente hablando, un texto interactivo es aquel que hace uso de las aportaciones del lector (...) Para definir esta característica he tomado de Espen Aarseth el concepto de *diseño ergódico*. (La palabra ergódico, que Aarseth ha tomado prestada de la física, deriva de las palabras griegas *ergon* y *holos*, que significan *obra* y *camino*. (...)) La literatura ergódica es una clase de obra en la que el lector necesita aportar un cierto esfuerzo para atravesar el texto. (...) Un diseño ergódico lleva un protocolo de lectura incorporado que requiere un circuito de retroalimentación que permite al texto modificarse a sí mismo, de manera que el lector se encuentre con diferentes secuencias de signos durante diferentes sesiones de lectura. Este diseño convierte el texto en una matriz a partir de la cual puede generarse una pluralidad de textos” (Ryan 2004: 250).

Como vemos, existe un gran potencial narrativo de las obras interactivas, dado que ofrecen una ‘interactividad selectiva’, donde el lector elige qué camino seguir por los hiperenlaces. Así, la maquinaria textual se convierte en una *matriz de textos potenciales*.

Otro caso de interactividad creativa es la *tuitnovela*, un ejemplo de escritura colectiva, con varios autores que intervienen de manera no intencional (aquí se vislumbran ciertos rasgos que la emparentan con el *cadáver exquisito* surrealista). Según Cristina Rivera-Galarza, “la TL-novela es una versión contemporánea y experimental de la novela entendida por Bajtin: polifonías, yuxtaposiciones que dan como resultado textos dialógico[s]/corálico[s]/ecóico[s]” (Rivera Galarza 2007). Estas ideas pueden leerse en el conglomerado de blogs *El boomerang*, donde se aloja el cuaderno de bitácora del escritor boliviano Edmundo Paz-Soldán llamado *Río Fugitivo* –en homenaje a la ciudad imaginaria y cronotopo creado por el mismo escritor en varias de sus novelas como *El Delirio de Turing*, *Palacio Quemado* o su obra homónima, *Río Fugitivo*–.

Ruptura de la linealidad

Este rasgo se complementa con las características de la ciberliteratura indicadas en el apartado anterior.

El narrador argentino Marcelo Guerrieri, en su blog de contenido ‘no ficcional’, reflexiona sobre la ruptura de la linealidad como rasgo distintivo de la ciberliteratura, en conexión con la interactividad selectiva, aunque es posible encontrar otros antecedentes en el formato clásico:

“Muchos de los elementos que se utilizan en la ficción escrita para la web —hiperficción o hiperliteratura—, y que se suelen citar como propios de este medio de expresión, se han experimentado mucho antes en papel. El quiebre con la linealidad: ejemplos emblemáticos pueden encontrarse en algunas obras de Borges, Italo Calvino, Raymond Queneau, Max Aub... La utilización de enlaces web (links) que permiten el salto de un hipertexto a otro: un ejemplo en versión impresa, *El libro de Manuel*, de Julio Cortázar. Allí se incluyen recortes de diarios que aportan información sobre el contexto político y social de la narración; estos recortes serían el equivalente actual de links a notas de periódicos en la web. También la utilización de recursos gráficos está presente en el formato impreso —la inclusión de dibujos, fotografías...—, igual que la participación del lector en la historia. Los libros de la serie “Elige tu propia aventura” son ejemplo de esto último (a partir de preguntas relacionadas con los acontecimientos narrados, la trama sigue un curso distinto según la respuesta que el lector elija)” (Guerrieri 2006). No obstante, hay que destacar que una de las diferencias de la ciberliteratura con respecto a la literatura producida en papel es que, en el primer caso, el ciberlector ha recibido un entrenamiento perceptivo muy diferente, que lo habilita a leer un código expandido, nutrido de elementos ajenos a la palabra, para complementar el significado de lo que lee (que, en el libro convencional, serían los paratextos icónicos).

En relación con la ruptura de la linealidad, para Ryan “La lista de características del hipertexto que respaldan la aproximación posmoderna es impresionante. En cabeza está la noción de intertextualidad de Roland Barthes y Julia Kristeva, la práctica de integrar discursos extranjeros dentro de un texto mediante mecanismos como la cita, el comentario, la parodia, la alusión, la imitación, la transformación irónica, la reescritura y las operaciones de descontextualización/recontextualización. Si consideramos la intertextualidad como un programa estético específico o como la condición básica de la significación literaria, es difícil negar que los enlaces electrónicos que constituyen el mecanismo básico del hipertexto sean un recurso ideal para el desarrollo de las relaciones intertextuales. Cualquier par de textos puede ser enlazado, y al pinchar en un enlace el lector es transportado instantáneamente a un intertexto. El hipertexto facilita la creación de estructuras polivocales que integran diferentes perspectivas sin obligar al lector a elegir entre ellas” (Ryan 2004: 23-24). Según esta investigadora, esta estructura fragmentada, así como la reconfiguración dinámica del texto con cada nueva lectura, constituyen una metáfora de la concepción posmoderna del sujeto como centro de identidades múltiples, conflictivas e inestables.

Es muy habitual encontrar en las blogonovelas diferentes procedimientos que empujan a la ruptura de la linealidad y que demuestran este nuevo entrenamiento perceptivo del ciberlector. Por ejemplo, lo vemos en la blogonovela policial *Detective bonaerense*, de Marcelo Guerrieri. Se puede acceder a ella a través del link <http://www.detectivebonaerense.blogspot.com/>. Ésta se presenta como el cuaderno de notas que va escribiendo el detective Aristóbulo García en Uppsala, Suecia, mientras intenta descifrar sus casos policiales. Al ingresar en la página donde se aloja la blogonovela vemos diferentes solapas, por ejemplo, una que se titula “Casos resueltos” y otra donde encontramos las “declaraciones de los personajes”. Si bien los capítulos allí insertos pueden leerse también cronológicamente, accediendo a la secuencia natural de la novela, si un lector quisiera seleccionar temáticamente los capítulos, podría saltar, como en una rayuela, directamente a los *casos* o a las *declaraciones*. Aquí la ruptura de la linealidad se materializa de forma ejemplar. Ryan llama “estructura interrumpida” a este recurso. Según la investigadora, “Un texto lineal clásico funciona de acuerdo con un protocolo de sucesión conocido como *cola*. Es decir, el lector debe terminar cada unidad antes de avanzar hasta la siguiente. (...) Con las posibilidades de colocar hiperenlaces en cualquier punto (...) cuando un lector selecciona un enlace situado en medio de una lexía interrumpe el fluir de la presentación, argumentación o narración y salta a otro tema. (...) Esta invitación abierta a recorrer caminos secundarios es una estrategia conocida como ‘navegar’, que explica por qué los enemigos del hipertexto consideran que éste es un método de lectura propio de una generación que sólo es capaz de mantener la atención durante breves períodos” (Ryan 2004: 260-261).

La ruptura del protocolo de sucesión es también evidente en la citada blogonovela de Hernán Casciari. Por ejemplo, en el tercer capítulo, correspondiente al 27 de septiembre de 2003, leemos: “El Zacarías se colgó de *Direct TV*, haciendo un enredo en los techos de Schafetti, y ahora agarramos como ochentaisiete canales. Lo bueno es que se pueden ver cintas que hasta hace un mes pasaban en los cines del centro, y lo malo es que hay un canal, el 52, que lo tenemos que pasar rapidito porque la Sofi está en la edad que se quiere enterar de todo”. Se puede clicar en el nombre de los personajes *Zacarías*, *Schafetti* y *Sofi* para acceder a la descripción de los personajes, interrumpiendo así el protocolo de sucesión lineal del argumento.

El reino de las pequeñas historias

La *fragmentariedad* es otro rasgo de la ciberliteratura –en especial, de las blogonovelas–, vinculado con la *interactividad selectiva* y la *ruptura*

ra de la linealidad. El hipertexto encarna “una metáfora lyotardiana de la ‘condición posmoderna’, en la que las grandes narraciones han sido reemplazadas por pequeñas historias (...) un discurso que se recrea en la teoría derridiana de una significación interminablemente diferida. Con su manera de crecer en todas direcciones, el hipertexto pone en práctica una de las nociones favoritas de la posmodernidad, la estructura conceptual que Deleuze y Guattari llaman *rizoma*” (Ryan 2004: 25).

El diario de Letizia Ortiz es la siguiente blogonovela de Hernán Casciari, publicada en 2004 y disponible en el sitio <http://letizia-ortiz.blogspot.com/>. Se trata de una parodia de la vida de la princesa de Asturias, de sus compromisos diplomáticos y de sus responsabilidades cotidianas. El narrador se regodea en imaginar los episodios de aprendizaje del protocolo principesco, tras escalar a un rango muy superior al de sus orígenes. El carácter fragmentario, de pincelada en tono menor, se vislumbra en la entrada correspondiente al 26 de febrero, titulada “Las pequeñas cosas”: “He vuelto a despertarme con la sensación de que todo es un sueño, un cuento de hadas moderno, y que al abrir los ojos estaré otra vez en mi cama, llegando tarde a plató, con el café instantáneo de siempre, con la gata andariega... Es una sensación muy extraña, porque no siento alivio al saber que las cosas siguen intactas, al verme en esta cama gigante. Lo que siento es pavor por haber perdido el resto, las otras pequeñas cosas.” Todos los capítulos de este diario tienen una extensión similar.

Sin embargo, esta predilección por lo que podríamos bautizar como “píldoras de literatura” no es nueva. Es durante la Modernidad, en el siglo XIX, cuando nace el culto por retratar la transitoriedad y la pincelada veloz. Según Walter Benjamin, esta cualidad comenzamos a percibirla en la obra de Charles Baudelaire. Por ejemplo, en sus ensayos “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” y “Sobre algunos temas en Baudelaire” Benjamin afirma que la lírica baudelaireana representa el impacto que las condiciones sociales y materiales de la sociedad urbana parisina del siglo XIX generaron en las relaciones entre personas, especialmente, en las fugaces relaciones amorosas. Para analizar la influencia de la ciudad en su poesía acude a la teoría del shock que desarrolla el psicoanálisis freudiano: la conciencia recibe estímulos o impactos del mundo exterior y se defiende a través de mecanismos que le ofrecen una satisfacción sustitutiva. Y es en la obra de arte donde se plasma la experiencia de discontinuidad y fragmentación que el transeúnte –el *flanêur*– vivencia cuando se sumerge en la muchedumbre hormigueante de una capital superpoblada (resulta representativo el poema “A una que pasa”). En las ciudades, la frecuencia de estímulos visuales y sonoros obliga al ciudadano a un entrenamiento perceptivo que hace que esa nueva topografía

se naturalice, que lentamente se transforme en norma. Para Matei Calinescu, Charles Baudelaire establece en su ensayo “El pintor de la vida moderna” (1863) un rasgo esencial de la modernidad: su tendencia hacia algún tipo de inmediatez, su intento de identificación con un presente sensual captado en su misma transitoriedad y opuesto, por su naturaleza espontánea, a un pasado endurecido en congeladas tradiciones a una quietud sin vida. En el caso de la blogonovela, también las condiciones materiales –es este caso, la tecnología digital– son las que impactan en la fragmentariedad de los discursos.

En palabras de Doménico Chiappe, con la pantalla como máquina de confinamiento de texto y arte, la creación literaria evoluciona bajo una influencia que rompe la tradición impuesta por el libro código e, incluso, por la tradición oral, de manera brusca y rápida: se genera una nueva sintaxis (Chiappe 2009).

Democratización y acceso de minorías

Como ya fue señalado en la primera página de este trabajo al mencionar ideas del filósofo italiano Gianni Vattimo, los medios de comunicación de masas han sido determinantes para disolver los puntos de vista centrales, y han promovido la *multiplicación de visiones del mundo*, otorgando voz a minorías, culturas y subculturas. En el caso de Internet, se suman varios factores a favor de esta tesis. Entre los principales beneficios de la utilización de blogs encontramos su facilidad de publicación, su economía y su alcance global. Pero, también, hay que recalcar que es una plataforma donde simultáneamente se escuda y se visibiliza la identidad. Esto, en ciertos casos, puede resultar incluso terapéutico, por ello es un lugar cómodo para la autobiografía y, como indica Hernán Casciari, es tan común el empleo de la primera persona. Una de las entradas de *La lesbiana argentina* graficará esta idea: “Estoy algo ansiosa. Recién empiezo esta cuestión del blog y pienso: ¿con qué lo iré llenando? Tengo algunos blogs lésbicos que reviso a menudo, ya haré unos links. También hay noticias. Pero sobre todo quiero ir diciendo qué me parece a mí el ser/estar lesbiana en este país de cuarta. He podido ser visible, soy visible, pero hoy elijo esta forma, la de sustraerme de mi nombre y cara para encarnar en la lesbiana argentina. No será la verdad, será la mía. Pero podré hablar más cómodamente. No es fácil encontrar el camino. Cuando yo empecé, cuando hice mi salida el closet no se conocía Internet, y era muy difícil encontrarte con tus pares. Aún lo sigue siendo para algunas de nosotras que debemos quedarnos calladas sobre lo que sentimos, lo que vivimos.”

Un blog convertido en libro es el del joven Miquel Salvadó i Bosch, titulado *El blog d'en Miquel dia a dia*, publicado en Barcelona por Stonberg editorial, en 2009. No es un libro de calibre literario, sino una memoria: es el diario que fue escribiendo Miquel mientras estuvo internado en el Hospital Sant Pau, como consecuencia de una aplasia medular grave. El trauma de la intervención hospitalaria y el miedo al trasplante decantan en la escritura catártica de un blog, que se publica tras ser dado de alta, con los comentarios literales de todos sus amigos y lectores infundiéndole ánimo para la operación.

La sencillez y popularidad de la blogósfera derivan, en parte, de su capacidad para reflejar las voces de un mundo plural.

La hipermediatez, o el escritor-orquesta

Para Hernán Casciari, en los blogs no sólo se redefine el rol del lector, como ya hemos explicado aquí, sino también el del escritor. Ya no sólo se debe ocupar de contar una historia en tiempo real, sino que también debe manejar elementos de diseño, de programación y de marketing. Por eso lo bautiza “escritor orquesta”.

Sostiene Marie-Luise Ryan que estas competencias derivan de la adopción de la *hipermediatez*: “gracias a su habilidad para combinar texto, sonido e imagen, la tecnología electrónica permite dar un nuevo giro al antiquísimo sueño de un lenguaje total, que se expresó en el siglo XIX a través de la ópera y en el siglo XX mediante las obras de teatro de Brecht o Artaud. (...) En un espectáculo hipermediatizado, una de las ventanas puede ofrecer texto, otra sonido, una tercera imágenes de una película, pero el usuario experimenta estas distintas dimensiones en una” (Ryan 2004: 260). Un ejemplo de este procedimiento lo encontramos en la entrada correspondiente al 28 de febrero de 2006, en *Detective Bonaerense*: “Acá en Uppsala hay bicicletas hasta en la sopa. Te asomás a la ventana y ves doscientas mil bicicletas estacionadas en la vereda; lo que son las coincidencias del destino: mi primer gran caso tuvo que ver con un ciclista”. Si uno hace click en el sintagma ‘hay bicicletas hasta en la sopa’, la página redirecciona hacia la fotografía de las bicicletas, alojada en: <http://detectivebonaerense.blogspot.com/2006/02/todo-congelado.html>

También en *La lesbiana argentina* encontramos un pastiche de cartas, imágenes de cómics, fotografías, videos provenientes de *YouTube*, un inventario de correos electrónicos. Por ejemplo, en su entrada titulada *Levantando emails*: “**Bárbara**: ¿Dónde estás? Te extraño. Avisame cuando andes por acá. **Roberto**: Sólo para informarte: Melisa está de vuelta, y no está sola. Se vino con la francesa (...) No enloquezcas, seguí pasándola bomba con tu sirenita. **Amanda**: Ya no sé qué hacer con Sara.

Quiere irse a vivir a Chile. Yo a esa piba le desconfío. ¿Vos qué harías en mi lugar? Ahhh, todos mis roles: amante, amiga, y madrina. Todo en pocas líneas en mails rápidos, certeros”.

Sin embargo, también en estos procedimientos encontramos antecedentes en la literatura: los montajes de la novela pop de Manuel Puig son un caso paradigmático. Podríamos citar *The Buenos Aires Affair* (1973), donde el escritor argentino incorpora una serie de ‘desechos’ que van desde un informe de autopsia, biografías, titulares de diarios, reportajes ficticios hasta charlas telefónicas, incluyendo otros géneros discursivos.

Según Marcelo Guerrieri, el ciberescritor se enfrenta al desafío de dominar elementos ajenos a la palabra y dominar algunas técnicas de la programación web o el diseño gráfico. Surge, así, la necesidad de un narrador multifacético: a la vez que escritor, diseñador web, dibujante, fotógrafo, programador.

En un artículo reciente publicado por *El País* madrileño, el periodista Juan Cruz resume las entrevistas efectuadas a ocho escritores nacidos en los años setenta, a quienes se les pregunta qué impacto tiene Internet en sus obras y si creen que la tecnología marca el lenguaje de la literatura. Me interesa rescatar especialmente los dichos del novelista vasco Kirmen Uribe. Según él, las principales influencias de la tecnología en su narrativa se evidencian en “la estructura en red, la utilización de la primera persona, que los subcapítulos tengan la longitud de una pantalla de ordenador, que sean autónomos. (...) Incluso reproduzco las nuevas tecnologías de manera explícita: correos electrónicos, entradas de Wikipedia, búsquedas de Google...” (Cruz 2010). Cuando leemos su última novela, esto es palpable.

Bilbao-New-York-Bilbao es una obra autoficticia que ganó el Premio Nacional de Narrativa 2009, el Premio Nacional de la Crítica 2008 en lengua vasca, y otros. Allí el autor ingresa como personaje junto a su abuelo Liborio Uribe, y el argumento gira en torno a la búsqueda de una pintura del artista plástico Aurelio Arteta, que unirá tres generaciones. El cuadro se reproduce en un pliego, en papel ilustración, en las primeras páginas. El libro desarrolla un doble viaje, del nieto en avión, y del abuelo marinero en barco. La novela es un montaje de cajas chinas, de pequeños textos que subsumen textos mayores, provenientes de distintos soportes. Algunos ejemplos:

1) “Esto es lo que dice Wikipedia en su entrada sobre la isla de Rockall: Rockall: pequeña isla rocosa del Océano Atlántico Norte...” (Uribe 2009: 22-23);

2) “Vimos todos los cortometrajes (...) El primero se titulaba Films Bastida. AGFA 16mm, 1928”, y se ilustra un titular con letras de época (Uribe 2009: 45);

3) Inclusión de un correo electrónico de Javier Kalzakorta, profesor de Literatura Oral de la Universidad de Deusto, dirigido a Kirmen Uribe, con sendas direcciones de correo (Uribe 2009: 63);

4) Reproducción de páginas de un diario manuscrito;

5) Datos técnicos de vuelos a Montreal, Boston y otros, tal como figuran en la pantalla del avión, dentro de un rectángulo (*distance to destination, time to destination, local time, ground speed, altitude, outside air temperature*);

6) Una entrada del *Diccionario de los pescadores vizcaínos*, de Eneko Barrutia;

7) Nombres escritos en una lápida del pequeño cementerio de Kasmu en Estonia;

8) Transcripción de una nota necrológica aparecida en un periódico;

9) La contraportada de la caja de un DVD, donde aparecen datos de la película “*Entre les murs*, Francia, 128 min., 2008”, más una sinopsis del argumento;

10) La transcripción de un mensaje recibido a través de la red social Facebook;

11) Una canción infantil para niños escrita en vasco, con su traducción;

12) Un cuadro final con información sobre los buques de altura del puerto de Ondaorra emitido por el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación (Uribe 2009: 204)

En la citada entrevista ofrecida a *El País*, Uribe destaca su interés por el sincretismo entre tradición y vanguardias, huyendo de una escritura meramente experimental: “Un escritor debe buscar su propio estilo, su mirada es la que tiene que prevalecer sobre cualquier ejercicio de estilo. Me interesa muchísimo más la manera que asimila las vanguardias García Lorca que el surrealismo de André Breton. (...) Yo cuando escribo pienso más en Lorca que en Breton. En cómo llegar a ese equilibrio entre innovación y tradición. (...) Cuando uno mira el *Guernica* no piensa en el cubismo, piensa en la atrocidad de la guerra” (Cruz 2010).

El lenguaje coloquial, herencia del folletín

La sencillez del lenguaje de la blogonovela (plagado de modismos populares, palabras en argot y fórmulas de tratamiento informales) probablemente se vincula con la comodidad del soporte blog para dar cauce

a los textos autobiográficos, como ya dijimos, y por ello la adopción de la primera persona. También podría relacionarse con el proceso de democratización de información que supone Internet, como fue explicado. Y, si nos remontamos a la tradición literaria, el antecedente del blog es el folletín decimonónico, un texto de corte popular dedicado a un público amplio. El uso comercial de la técnica del *suspense*, la horizontalidad de sus tramas y las escasas pretensiones estéticas –aunque sí de entretenimiento– convirtieron al folletín en un producto de alto consumo. Lo mismo que sucede, desde hace una década, con los blogs.

Pero también se trata de un texto, por definición, ligado a experiencias prácticas. No olvidemos que *blog* es el nombre inglés, mientras que en español es *cuaderno de bitácora*, es decir, ese cuaderno de viaje que los marinos emplean para asentar, día tras día, las cualidades atmosféricas y las condiciones de los viajes. Es natural que el lenguaje de los cuadernos, entonces, carezca de una elevada pretensión artística.

También el novelista peruano Santiago Roncagliolo alude a las libertades creativas que permite el ciberespacio: “La ventaja del ciberespacio es la libertad creativa y la flexibilidad total: en un periódico, uno escribe entrevistas o reportajes o críticas o crónicas. Tienes una sección y un género. El blog puede ser todo eso alternativamente, ya que es un soporte, no un género. Y a la vez, es personal. No hay líneas editoriales ni perspectivas corporativas. Sólo una voz. Un blog es lo que su autor quiera hacer de él, simplemente. Y lo que puede, claro.” (Roncagliolo 2007).

Recelos y aplausos hacia la Red

El escritor español Vicente Luis Mora considera que Internet está enriqueciendo los formatos de comunicación, ya que proporciona soportes que se van incorporando gradualmente a la literatura. También para Irene Zoe Alameda las nuevas tecnologías le han hecho una escritora diferente. En declaraciones al matutino *El País* ha expresado que el universo referencial del escritor ha incorporado como tercer universo el virtual, que se une a los antiguos (el rural y el urbano).

Sin embargo, están también los que recelan de las nuevas tecnologías. El español Isaac Rosa, en la entrevista efectuada por el matutino *El País* anteriormente citada, es uno de ellos: “No soy ni tecnófilo ni tecnófobo, pero no participo del optimismo tecnológico de muchos. En realidad no creo que Internet sea tan decisivo para la Literatura. (...) El *copy paste* como técnica constructiva, la *googlelización* del conocimiento, la brevedad expositiva, el espíritu multimedia que acaba en picoteo superficial..., son formas válidas para el ocio, el consumo o el trabajo, pero más bien empobrecedoras de la Literatura” (Cruz 2010).

También Fernando Iwasaki arremete contra la blogósfera, pero por otros motivos, vinculados a la exposición/ocultamiento de la intimidad/identidad: “No me agradan los blogs porque muchas veces cobijan opiniones anónimas e insultantes que sus autores jamás suscribirían con sus nombres verdaderos. (...) Los grandes diarios han descubierto la pólvora de los blogs y por eso animan a sus columnistas a crear un blog. En EU ya existen portales que tienen normas para que los energúmenos no degraden la discusión. Por ejemplo, cada opinión se cuelga firmada y acompañada por el IP del ordenador del blogger. ¿Cuántos blogs españoles y latinoamericanos exigirían normas así? Sospecho que muy pocos.” (Iwasaki 2008).

Sin embargo, es innegable que hoy por hoy, el acceso a bienes culturales a través de fuentes electrónicas está disponible de forma rápida y económica, por ello se requieren políticas eficientes de regulación de estas prácticas, en vez de evadir la responsabilidad y quedarse fuera del mundo. Ésta era la base de la dicotomía entre los *apocalípticos* y los *integrados*, taxonomía forjada por Umberto Eco en 1965. Los apocalípticos miran hacia el pasado y se aferran a viejos hábitos; los integrados ven el impacto de los medios de comunicación de masas y el avance de la industria cultural de forma optimista.

Las tecnologías de la información y la comunicación han empapado la vida cotidiana a escala masiva y, según parece, habrá que adaptarse a ella sin nostalgias. Cabe preguntarse, antes del punto final: ¿el talento literario se estará empezando a convertir en una cuestión de dominio de la técnica?

Referencias bibliográficas

Benjamin 1993: W. Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.

----- 1999: -----, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires: Leviatán.

Calinescu 1991: M. Calinescu: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid: Tecnos.

Casciari, H. *El Diario de Letizia Ortiz*. <http://letizia-ortiz.blogspot.com/>. 15.04.2010.

-----, *Entrevista*. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=735040. 16.05.2010.

-----, *Más respeto que soy tu madre. Diario de una mujer gorda*). <http://mujergorda.bitacorras.com/>. 22.04.2010.

- Cruz, J. *Entrevista a ocho escritores españoles*. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Internet/novela/escribir/elpepucul/20100422elpepucul_9/Tes. 06.05.2010.
- Chiappe, D. *Ciudad de letras danzantes*. http://domenicochiappe.com/ciudad_letras_danzantes.pdf 16.05.2010.
- Elvira P. *La lesbiana argentina*. <http://lalesbianargentina.blogspot.com>. 03.05.2010.
- Guerrieri M. *Detective bonaerense*. <http://www.detectivebonaerense.blogspot.com/>. 25.04.2010.
- . *Reflexiones sobre la hiperficción*. <http://marceloguerrieri.blogspot.com/2006/02/reflexiones-sobre-hiperficcin.html>. 02.05.2010.
- Iwasaki, F. *Contra los blogs*. <http://notasmoleskine.blogspot.com/2008/01/ms-contra-blogs-iwasaki.html>. 21.04.2010.
- Martínez Pérsico 2003: M. Martínez Pérsico, Juglares electrónicos, el procedimiento de hipertextualidad en la literatura y en Internet: *Revista de información docente Raíces y alas*, 11, Buenos Aires, 8-11.
- Rivera Garza, C. *Del Haiku al Tuit*. <http://www.elboomeran.com/blog-post/117/8973/edmundopazsoldan/cristina-rivera-garza-del-haiku-al-tuit/>. 07.05.2010.
- Roncagliolo, S. *La narrativa del ciberespacio*. http://bibliotelaviv.blogspot.com/2009_07_01_archive.html. 23.04.2010.
- Ryan 2004: M.L. Ryan, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona: Paidós.
- Salvadó i Bosch 2009: M. Salvadó i Bosch, *El blog d'en Miquel dia a dia*, Barcelona: Stonberg Editorial.
- Uribe 2009: K. Uribe, *Bilbao-New York-Bilbao*, Barcelona: Seix Barral.

Marisa Martínez Pérsico

ELECTRONIC MINSTRELS. NEW DIGITAL RESOURCES IN THE SPANISH AND HISPANO-AMERICAN NOVEL

Summary

This work develops the analysis of *blogonovels* (and also printed novels) recently published by Hispano-American and Spanish authors, whose structure shows the impact of digital technologies: qualities like the creative and selective interactivity, the technique of composition in atomized chapters, the autobiographical narration, the hipertextuality, fragmentation and rupture of the narrative linearity as well as the colloquial writing. Our investigation also studies the benefits of the 'virtual space' in terms of democratization and production of cultural objects.

Key words: *blogonovel*, creative interactivity, fragmentary nature, democratization, writer-orchestra, newspaper serial

Примљен децембра 2010.
Прихваћен за штампу фебруара 2011.



Салвадор Дали, Дали с леђа сликајући Галу с леђа, овековечен са шестī виртуелних рожњача привремено одражен у шестī стварних огледала (недовршено), 1972-73.

Anđelka Pejović*Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac (Srbija)***Maja Andrijević***Fakultet za međunarodnu ekonomiju
Megatrend Univerziteta, Beograd (Srbija)*

ŠPANSKI ROMAN U KORPUSNOJ LINGVISTICI¹

U radu se pokazuje značaj korpusa i korpusne lingvistike za savremenu lingvistiku i lingvistička istraživanja. Oslanjajući se na informacionu tehnologiju i autentične materijale (u ovom slučaju španski roman), korpus nudi veliki broj kontekstualizovanih primera iz kojih je moguće izvesti zaključke o različitim lingvističkim fenomenima i njihovoj realnoj upotrebi u određenom jezičkom sistemu. Rezultati istraživanja zasnovanih na korpusu imaju direktnu primenu u različitim domenima, a pre svega u leksikografiji, prevodenju i nastavi stranih jezika. Takođe, ističe se značaj paralelnih dvojezičnih/višejezičnih korpusa kao važan izvor informacija za kontrastivnu lingvistiku, odnosno analizu sličnosti i razlika jezika koji su predmet istraživanja.

Ključne reči: korpus, korpusna lingvistika, kontrastivna lingvistika, španski roman, španski jezik, srpski jezik.

*La lingüística de corpus no es sólo una nueva metodología,
sino una nueva forma de pensar en el lenguaje*
Jan Svartvik

Svako ko se bavi proučavanjem nekog stranog jezika susreo se i susreće se sa različitim problemima na svim jezičkim nivoima. Razmimoilaženja između pravila i primene, ali i nepodudarnosti u pogledu kulturoloških odlika, neke su od poteškoća sa kojima se suočavamo i koje je potrebno protumačiti, razjasniti i približiti neizvornim govornicima odgovarajućeg stranog jezika. Smatramo da se te nedoumice u velikoj meri mogu razjasniti upotrebom autentičnih materijala, iz kojih se vidi realna upo-

¹ Rad je urađen u okviru naučnog projekta „Dinamika struktura srpskog jezika“ (projekat broj 178014), koji finansira Ministarstvo za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije.

treba određenih struktura i jezičko predstavljanje različitih fenomena u datom sistemu. Tek sagledavanjem značajnog broja kontekstualizovanih primera moguće je izvesti zaključke o određenim jezičkim aspektima jer su upravo primeri ti koji mogu da potvrde ili opovrgnu hipoteze od kojih polazimo u našim istraživanjima. Uređen skup kontekstualizovanih iskaza koji može da posluži kao osnov za jezičko istraživanje je ono što čini lingvistički *korpus*, u najširem smislu reči, a što je predmet proučavanja takozvane *korpusne lingvistike*.

Istraživanja u jeziku mogu se svrstati u dve oblasti: izučavanja strukture i izučavanja upotrebe jezika. Tradicionalno, lingvistička analiza teži identifikaciji strukturnih jedinica, opisujući kako se manje jedinice mogu kombinovati da bi formirale veće gramatičke jedinice. Sa druge strane, perspektiva koja stavlja naglasak na upotrebu jezika istražuje na koje načine govornici koriste resurse svog jezika i proučava jezik kroz autentične tekstove, umesto da teži onome što je teorijski moguće u jeziku (Bajber i dr. 1998: 1). Upravo stoga smatramo opravdanim da roman, u ovom slučaju, španski², treba da čini sastavni deo građe lingvističkih korpusa, ali i samostalan specijalizovan korpus. Za razliku od drugih vrsta tekstova, roman nudi širok spektar jezičkih sadržaja, funkcionalnih stilova, registara, varijeteta, kao i brojne primere formalne i neformalne komunikacije. Ne treba zaboraviti da je on i odraz kulturoloških, ideoloških, društveno-političkih, istorijskih, socioloških i drugih odlika određene jezičke zajednice.

Pregled istorijata korpusne lingvistike

Vekovima unazad pojedinci su se bavili sakupljanjem jezičke građe, bilo da bi je sačuvali od zaborava, bilo da bi ona poslužila kao osnov za jezička istraživanja. U današnje vreme, u informatičkoj eri, upotreba računara znatno je olakšala ovaj poduhvat, s jedne strane, dok sa druge on još više dobija na značaju, budući da savremena tehnologija omogućava kreiranje veoma velikih baza podataka koje mogu da posluže za najrazličitije jezičke analize. U prvoj polovini XX veka američki strukturalisti (Boas, Sapir, Blumfeld, itd) postavili su temelje korpusne lingvistike kao empirijske metodologije zasnovane na posmatranju podataka, premda se sam termin *korpusna lingvistika* javlja tek početkom osamdesetih godina prošloga veka. I Britanac Fert je sredinom dvadesetog veka zastupao

2 Za potrebe ovog rada ograničili smo se na španski roman, smatrajući da je pojam *hispanoameričkog romana* veoma širok i da zavređuje posebnu pažnju i istraživanje. Uzimajući u obzir činjenicu da su zemlje Hispanske Amerike brojne i različite, i u *hispanoameričkom romanu* se te razlike ogledaju kako na kulturološkom, ideološkom, društveno-istorijskom, tako i na lingvističkom planu, što daleko prevazilazi okvire ovog rada.

mišljenje da jezik treba proučavati kroz autentične tekstove, usled čega je, zajedno sa američkim istomišljenicima, radio na prikupljanju autentičnih materijala. Pojava Čomskog na lingvističkoj sceni krajem pedesetih godina XX veka označava radikalnu promenu u pristupu jezičkim fenomenima i njihovim istraživanjima. Kako je Čomski zastupao racionalistički pristup jeziku, korpusna lingvistika, koja polazi od empirijskih metoda, bila je tokom šezdesetih i sedamdesetih godina predmet oštrih kritika, koje su dovele do toga da istraživanja bazirana na korpusu budu zanemarena. Naime, Čomski i njegovi sledbenici nisu zainteresovani za upotrebu jezika niti jezičku varijabilnost; naprotiv, zanimaju ih interne, nepromenljive strukture. Čomski polazi od idealnog govornika, koji savršeno poznaje svoj jezik, i iz takvog jezika intuitivno³ uočava pravila koja određuju lingvističku produkciju i interpretaciju. On uspostavlja poznatu dihotomiju između *kompetencije* (interiorizovanog lingvističkog znanja idealnog govornika) i *performanse / izvođenja* (konkretnih jezičkih realizacija na koje utiče kontekst a u kojima se mogu javiti izvesne pogreške, lapsusi i sl), koju odbacuje, smatrajući da ona onemogućava proučavanje istinske jezičke kompetencije govornika jednog jezika. Sa druge strane, Fert insistira na tome da *performansa* zauzima centralno mesto u jezičkim istraživanjima, usled čega ističe značaj društvene funkcije jezika i situacionog konteksta (Peres Ernandes 2002). Ova dva aspekta su, prema Peres Ernandes (2002), osnovni principi na kojima se zasniva korpusna lingvistika. To podrazumeva da je značenje reči i jezičkih struktura direktno uslovljeno kontekstom, usled čega se lingvistička istraživanja moraju bazirati na sistematskoj analizi lingvističke upotrebe. Otuda i značaj korpusne lingvistike, koja podrazumeva rad na skupu elektronski⁴ obrađenih materijala koji čine dostupnim brojne realne kontekste u kojima se određene strukture upotrebljavaju i ponavljaju, čime se omogućava njihovo sistematsko proučavanje. Osamdesetih go-

3 Prema Bajberu i dr. (1998: 3), za pronalaženje obrazaca upotrebe i analizu kontekstualnih faktora nije pouzdano osloniti se na intuiciju (na kojoj je insistirao Čomski) ili „anegdotske“ dokaze.

4 Prvi sistematski organizovan elektronski korpus sačinjen je u Severnoj Americi 1964. godine; u pitanju je *A Standard Corpus of Present-Day Edited American English, for use with Digital Computers*, autora Frensis i Kučere. Ovaj korpus, koji je sadržao milion reči, poznatiji je kao *Brown* korpus, budući da je sačinjen na istoimenom univerzitetu. Inače, prema navodima Tojberta i Čermakove (2007: 50 i sl), začetak korpusne lingvistike i rad na prikupljanju prvih korpusa vezuje se za kraj pedesetih godina XX veka, odnosno za projekat *Survey of English Usage* Randolfa Kerka, na kojem počiva prva standardna gramatika engleskog jezika *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Ovaj rani korpus izrađen je sa ciljem da se analiziraju gramatičke strukture, a obuhvatao je tekstove iz različitih izvora, kako usmene, tako i pisane, prisutne u podjednako meri. Iako se još uvek nije radilo o informatički obrađenom korpusu, on predstavlja polaznu tačku za naredne projekte, a tako i svojevrsan kamen temeljac korpusne lingvistike.

dina dolazi do revalorizacije korpusne lingvistike, zahvaljujući autorima poput Liča, koji su argumentovano istakli značaj ove lingvističke grane. Prema Liču (1992), prednosti rada na korpusu su sledeće:

- 1) strogo naučno posmatrano, rezultati do kojih se dolazi u jezičkim analizama mogu biti dokazani upravo na korpusu, za razliku od istraživanja zasnovanih na izmišljenim primerima, koji se neretko kreiraju s namerom da dokažu ono što želi da se prikaže kao takvo;
- 2) korpus ne samo da prikazuje jezičku upotrebu (*performansu*), već je i odraz *kompetencije*;
- 3) korpus je značajan izvor kvantitativnih podataka.

Imajući u vidu ove argumente, kao i činjenicu da se uz pomoć računara brže obrađuje velika količina podataka, od osamdesetih godina prošloga veka elektronski korpusi postaju neophodno oruđe za proučavanje jezika, odnosno dokazivanje lingvističkih hipoteza i konstruisanje praktičnih sistema za obradu jezičkih podataka. Sam termin *korpusna lingvistika*, u današnjem smislu reči, zaživeo je 1984. godine, kada su Arts i Mejs objavili *Corpus Linguistics I: Recent Developments in the Use of Computer Corpora*.

Definicija i vrste korpusa. Prednosti i mane rada na korpusu

Iz definicija korpusa različitih autora (Bajber i dr. 1998, Sinkler 1991, Frensis 1982, itd)⁵ možemo da zaključimo da je korpus, u najširem smislu reči, uređen skup velikog broja autentičnih tekstova, elektronski obrađenih i pripremljenih za različite lingvističke analize.

Prema Bajberu i dr. (1998: 4) lingvistička analiza zasnovana na korpusu odlikuje se sledećim:

- uzima u obzir obiman i uređen skup autentičnih tekstova;
- empirijski je karaktera i analizira aktuelne obrasce upotrebe;
- neraskidivo je vezana za upotrebu računara i podrazumeva kako automatske tako i interaktivne tehnike;
- primenjuje kvantitativne i kvalitativne tehnike.

Iz svega navedenog, uočavaju se kako prednosti, tako i nedostaci rada na korpusu. Najznačajnije prednosti su:

5 Biber, D., S. Conrad & R. Reppen (1998: 12): "A corpus is a large and principled collection of natural texts". Sinclair, J. (1991: 171): "A collection of naturally-occurring language text, chosen to characterize a state or variety of language". Francis & Kucera (1982: 17): "A corpus is a collection of texts assumed to be representative of a given language, dialect, or other subset of a language to be used for linguistic analysis."

- omogućava brži pristup i precizniju ekscerpciju i obradu podataka;
- daje objektivne rezultate, budući da se hipoteze, kao polazišta u istraživanjima, mogu potvrditi u praksi;
- pruža bolji uvid u određeni jezički fenomen, jer se on može sagledati sa različitih aspekata;
- olakšava kontrastivnu analizu na različitim jezičkim nivoima, kako na sinhronijskom, tako i na dijahronijskom planu;
- rezultati dobijeni analizom korpusa od naročitog su značaja u leksikografiji, prevođenju, ali i nastavi stranih jezika.

Nedostaci rada na korpusu su sledeći:

- ma koliko obiman, korpus je uvek „uzorak“ određenog jezika;
- karakteristike usmenog jezika nije moguće u potpunosti ispitati samo na osnovu korpusa, budući da oni isključuju suprasegmentalne i ekstralingvističke elemente;
- obim korpusa ne mora uvek da bude srazmeran njegovom kvalitetu: neophodno je da korpus odgovara vrsti analize koja planira da se sprovede;
- nije moguće utvrditi agramatičnost struktura samo na osnovu primera iz korpusa.

Današnji korpusi trebalo bi da se odlikuju sledećim karakteristikama (Mekenri i Vilson 2001: 21 i sl.):

1) elektronska forma: tekstovi treba da budu informatizovani jer tako omogućavaju lakši pristup i brže pronalaženje reči i konstrukcija, učestalost njihove upotrebe, kao i klasifikaciju podataka na osnovu različitih kriterijuma (po azbučnom/abecednom redu, autoru, temi, učestalosti, mediju u kome je objavljen, itd);

2) autentičnost podataka: tekstovi koje obuhvata korpus moraju biti stvarni uzorci upotrebe jezika koji se proučava; na osnovu njih se na empirijski način postavljaju ili potvrđuju hipoteze koje teže da objasne funkcionisanje jezika;

3) kriterijumi selekcije: tekstovi koji čine korpus moraju da budu izabrani po određenim lingvističkim i/ili ekstralingvističkim kriterijumima za konkretan cilj kome teži korpus;

4) reprezentativnost: selekcija tekstova pored adekvatnih kriterijuma prilikom odabira, mora da zadovolji i statističke parametre koji garantuju da oni obuhvataju različite varijetete jezika koji se proučava (reprezentativan uzorak);

5) obim: uobičajeno je da broj reči u korpusu bude limitiran⁶; međutim, kao što ćemo videti u nastavku rada, postoje i otvoreni ili monitor korpusi, koji se kontinuirano dopunjavaju.

Imajući u vidu različite kriterijume, korpuse je moguće razvrstati na više načina. Hanstonova (2002: 14-16) navodi, kao najvažnije, sledeće vrste:

- a) *opšti* ili *referentni* korpusi (sadrže standardni vokabular)
- b) *specijalizovani* korpusi (sadrže tekstove iz jedne određene oblasti)⁷
- c) *dijahronijski* korpusi (sadrže tekstove iz različitih epoha)
- d) *monitor* korpusi (otvoreni su i kontinuirano se aktualizuju)
- e) *paralelni* korpusi (posebno su značajni u kontrastivnoj lingvistici)
- f) *internet* korpusi (upotreba Interneta kao velikog korpusa).

Viljandre Ljamasares (2010) vrši još detaljniju tipologiju korpusa, kao što je prikazano u sledećoj tabeli:

KRITERIJUM	VRSTA KORPUSA
Jezički modalitet	pisani
	usmeni
	kombinovani
Broj jezika	jednojezični
	dvojezični / višejezični
Obim i proporcija tekstova	veliki, neograničeni
	uravnoteženi
	piramidalni
	leksički (korpusi uzoraka)
Ograničenost (broj reči)	zatvoreni
	otvoreni
Tip teksta	opšti
	specijalizovani
	žanrovski
	kanonski
Vremenski period koji obuhvataju	hronološki
	dijahronijski
	sinhronijski

6 Prema Sinkleru (1991: 171), korpus treba da sadrži najmanje nekoliko miliona reči.

7 Iako Sinkler (1991: 44) tvrdi da reč koja se ne pojavi u korpusu od sedam miliona reči ne treba da bude deo mikrostrukture jednog rečnika, ističe značaj specijalizovanih korpusa iz razloga što neke reči koje nisu učestale u svakodnevnom govoru mogu biti česte u nekom posebnom registru.

Proces koji se primenjuje ⁸	prosti
	vertikalni
	kodifikovani

Našu pažnju naročito privlače paralelni (dvojezični/višejezični) korpusi, koji predstavljaju važan izvor informacija na polju kontrastivne lingvistike; štaviše, korpusi su i jedan od glavnih razloga što je devedestih godina prošloga veka kontrastivna lingvistika ponovo zaokupila pažnju lingvista. Paralelni korpusi nude nov pogled na jezike koji su predmet istraživanja, u odnosu na one jednojezične; čine da mnoge jezičke strukture, ali i kulturološke razlike, koje inače prolaze nezapaženo, budu uočene i protumačene. Takođe, doprinose otkrivanju i analizi jezičkih univerzalija. Najzad, mogu se primeniti u leksikografiji, nastavi stranih jezika i prevođenju (Grejndžer i dr. 2003: 33).

Istraživanja zasnovana na španskom romanu kao korpusnoj građi

Zahvaljujući korpusima, jezičkim fenomenima je moguće pristupiti iz različitih uglova, iz perspektive različitih lingvističkih disciplina.⁹ Imajući u vidu da u ovom radu govorimo o ulozi španskog romana u kreiranju korpusa, izostavljamo eksploataciju korpusa na fonološkom nivou. Ipak, neke suprasegmentalne elemente je moguće ispitati i na korpusu koji uključuje samo pisane tekstove (na primer, akcente u španskom jeziku). Takođe, treba imati u vidu činjenicu da određena vrsta istraživanja iziskuje i određenu vrstu korpusa. Tako fonološke analize prevashodno podrazumevaju usmene korpuse, analiza grešaka kod neizvornih govornika podrazumeva korpus sačinjen od njihovih usmenih i pisanih iskaza, itd. Iz toga se jasno zaključuje da korpus čiju građu čini (španski) roman može i treba da posluži za analize na morfo-sintaksičkom, leksičko-semantičkom, diskurzivnom, pragmatičkom, stilskom, ideološkom, društveno-istorijskom, sociolingvističkom planu i sl.

Na **morfo-sintaksičkom** planu moguće su veoma brojne i raznovrsne analize. U kontrastivnoj lingvistici (španskog i srpskog jezika, u ovom slučaju), od izuzetnog značaja je, na primer, analiza upotrebe i izostavljanja određenog i neodređenog člana u španskom i njihov odraz

8 Odnosi se na način na koji su organizovani tekstovi u korpusu, odnosno na dodatne informacije o njima.

9 Premda mnogi autori koji se bave korpusnom lingvistikom s pravom naglašavaju da se korpusi primenjuju na praktično svim jezičkim nivoima (MekKalou 2001, Lavid 2005, itd), smatramo da je neophodno praviti razliku između vrste jezičke analize i domena primene rezultata dobijenih datim analizama.

u srpskom jeziku, zatim položaj prideva u imenskoj sintagmi, upotreba glagolskih vremena i načina (indikativ vs. konjunktiv/subjunktiv), upotreba predloga, afiksa, itd. Na primer, uz dopusni veznik *aunque* u španskom jeziku mogu da se upotrebe oba glagolska načina (indikativ i subjunktiv), ali upotreba jednog ili drugog najčešće podrazumeva i razliku u značenju. Na osnovu primera iz korpusa može se zaključiti da se indikativom u španskom jeziku iznosi nova i potvrđena *información*, i veznik odgovara srpskom ‘iako, mada, premda’.

- *Había una habitación en el tercer piso, un dormitorio que no se usaba debido a inexplicables manchas de humedad que brotaban de las paredes y parecían formar rostros borrosos, donde las flores frescas se marchitaban en apenas minutos y siempre se escuchaban moscas revolotear, aunque era imposible verlas. (SV, 284)*

[Na trećem spratu se nalazila jedna odaja, spavaća soba koja se nije koristila zbog neobjašnjivih vlažnih mrlja koje su nicale iz zidova i kao da su stvarale oblike nejasnih lica, gde je sveže cveće venulo zas vega nekoliko minuta i gde su se uvek čule muve kako lete, *iako* ih je bilo nemoguće videti. 234- 235]¹⁰

- *Aunque ya eran las once de la noche, las calles estaban agitadas. (ME, 174)*

[*Iako* je bilo jedanaest sati noću, na ulicama je vladala uznemirenost. 191]

Upotreba subjunktiva, pak, govori da je u pitanju pretpostavljena, dakle moguća radnja, te se kao takva u srpskom mora izraziti partikulama ili kombinacijom partikula, ‘makar, ako, čak, i’, itd:

- *Aunque sólo fuese por llevar la contraria, Monsieur Roquefort no olvidó a Carax. (SV, 35)*

[*Makar* to samo bilo da bi terao kontru, Msje Rokfor nije zaboravio Karaša. 29]

- *Y aunque así hubiera sido, no encuentro en ello nada de lo que pueda sentirme especialmente orgulloso. (ME, 89)*

[I *ako* se to *i* dogodilo, ne vidim u tome ništa što bi me činilo posebno ponosnim na to. 96]

- (...) *Se decide ser tal o cual. (...) - ¿Aunque sea evidente que se vive en el error? (ME, 94)*

[(...) Čovek odlučuje da bude takav ili ovakav (...) – *Čak i ako* je očigledno da je izbor pogrešan? 101]

¹⁰ Kvalitet i tačnost prevoda nisu tema ovoga rada, te u analize ove vrste nećemo ni ulaziti. Međutim, paralelni korpusi su od velikog značaja u traduktologiji, gde je neophodno osvrnuti se na pomenute aspekte.

Rečenice u kojima je upotrebljen subjunktiv nekada mogu da označavaju i informaciju, usled čega se značenje izjednačava sa onim iskazanim indikativom:

- *Tu madre no está sola, Daniel. Está con Dios. Y con nosotros, aunque no podamos verla.* (SV, 42)

[Tvoja majka nije sama, Danijele. S Bogom je. I snama, iako ne možemo da je vidimo. 35]

- *Está visto que nos fastidian cosas distintas, aunque seamos de la misma familia.* (EL, 10)

[Očigledno da nam smetaju različite stvari iako smo iz iste porodice. 8]

Prema tome, iako bi primere poput ovih bilo moguće prevesti sa »i ako...«, gde bi radnja bila iskazana kao moguća, iz konteksta je jasno da se ne radi o mogućnosti, usled čega se prevode sa »iako«.

Leksičko-semantička istraživanja se danas gotovo neizostavno baziraju na korpusima, na osnovu kojih se utvrđuje značenje reči i ustaljenih sintagmi, kao i konteksti u kojima se upotrebljavaju. Tako su korpusi od izuzetnog značaja za detektovanje leksičkih kolokacija, sintagmi u čijoj produkciji govornici stranog jezika veoma često greše, prevodeći ih bukvalno, prema konstrukcijama postojećim u maternjem jeziku. Naime, kako se radi o konstrukcijama koje se ne razlikuju jasno od slobodnih spojeva reči (i jedne i druge odlikuje učestalost, s tim što je za kolokacije karakteristična „stabilnost“ u pogledu ustaljenosti sastavnih elemenata, zatim obe vrste spojeva su sintaksički pravilne, itd) te kako je njihovo značenje (delimično) kompozitivno i uglavnom nije prepreka razumevanju teksta, strani govornici im i ne pridaju dovoljan značaj, budući da im se ne posvećuje adekvatna pažnja ni u samoj nastavi stranog jezika. Posledično tome, kao što pokazuju rezultati sprovedenih istraživanja, strani govornici često nemaju dovoljno razvijenu leksičku, odnosno „kolokacionu“ kompetenciju (Pejović 2007). U tom smislu, adekvatna upućenost u ovaj jezički fenomen i registrovanje kolokacija na osnovu korpusa, od neprocenjivog je značaja ne samo u nastavi nego i u dvojezičnoj leksikografiji, a samim tim i prevođenju. Uvidom u korpus, moguće je uočiti veliki broj ovih ustaljenih kombinacija, značajnih za produkciju u oba smera. Takve analize pokazuju, između ostalog, da:

- kolokacijama jednog jezika ne odgovaraju uvek kolokacije u drugom jeziku, a ukoliko to i jeste slučaj, kolokativi se neretko razlikuju (a–e);
- često se prevode jednom jedinom rečju (f, g);
- nekada se prevode opisno (h);
- u nekim slučajevima ekvivalentna kolokacija nema istu funkciju u rečenici (i) (Pejović 2005).

Ilustrovaćemo navedeno sledećim primerima:

(a) • Para olvidar yo tenía primero que saber: para curarme de la venenosa ofuscación del *deseo* era preciso que pudiera *cumplirlo* hasta su mismo límite, y marcharme luego para siempre y no volver ni recordar (BEL, 156-157).

[Da bih mogao da zaboravim, trebalo je prvo da znam: da bih se izlećio od otrovnog pomućenja razuma, izazvanog mojom *željom* za njom, prvo sam morao tu *želju da ispunim*, i to u celini, da bih mogao da odem zauvek i ne vraćam se više čak ni u sećanjima. 157]

(b) • (...) el odio la había envenenado, le corrompió la razón y le *contagió esa enfermedad* del olvido (BEL, 236).

[(...) mržnja koja je trovala, koja joj je deformisala svest i *zarazila je bolešću* zaborava. 234-235]

(c) • Quizás el periodista *durmiese profundamente* (ME, 178).

[Možda je novinar *čvrsto spavao*. 195]

(d) • *Torcía el bigote* entre continuos *hum, hum*, mirando las manchas del techo (...) (ME, 28).

[*Sukao je brkove* između neprekidnih *hm, hm*, gledajući fleke na plafonu (...). 24-25]

(e) • Leer esos libros, venderlos o difundirlos constituyen de por sí *graves delitos*. (HER, 19)

[Čitanje tih knjiga, njihovo prodavanje ili širenje, predstavlja samo po sebi *težak prestup*. 12]

(f) • - ¡Es usted el mismo diablo, maestro! – Luis de Ayala lo amonestó con un dedo mientras le *guiñaba un ojo* con aire cómplice - (ME, 90).

[-Pa vi ste sam đavo, maestro! – Luis de Ajala ga je ukorio preteći prstom dok mu je *namigivao* saučesnički. 96]

(g) • Cuando el capitán inició la conversación, él *guardó silencio* y tan sólo levantó la vista del plato cuando aquél preguntó a Salcedo por el *Doktor*. (HER, 18)

[Kada je kapetan otpočeo razgovor, ovaj je *ćutao* i jedino je podigao pogled sa tanjira kad je kapetan zapitao Salseda za *Doktora*. 12]

(h) • En aquel tiempo daba miedo *sostener tu mirada* (BEL, 234)

[U ono vreme već i *tvoj pogled izazivao je strah*. 233]

(i) • Hasta que no *llamaron a la puerta* no se me ocurrió pensar que podía estar cayendo en una trampa. (...) *Llamaron* otra vez, me puse desganadamente la corbata y abrí (BEL, 25).

[Sve dok se nije začulo *kucanje na vratima*, nije mi palo na pamet da sam mogao upasti u neku klopku. 25]

Šire na frazeološkom nivou, korpusi su od izuzetnog značaja iz sledećih razloga:

1) kontekstualizovani primeri su najbolji pokazatelj *značenja* određenog idiomatskog izraza i ilustruju njegovu *upotrebu*, čime do-

prinose pronalaženju odgovarajućih ekvivalenta u drugom jeziku.¹¹ Na primer:

- –*Te estaría tomando el pelo.* (SV, 255)
[–Verovatno *te zavatlava.* 211]
- *Le miré a los ojos para ver si me estaba tomando el pelo.* (JA, 90)
[Pogledao sam ga u oči da vidim da li se *šali* sa mnom. 68]
- *No nos tome el pelo.* (RS, 477)
[*Ne šalite se* sa nama. 320]

Iz sledećih iskaza, na primer, može se uočiti i uz koju vrstu glagola se upotrebljava priloški izraz »a los cuatro vientos«:

- Pero si hay amor de verdad, del que no se habla ni se declara a los cuatro vientos, del que se nota y se demuestra... (SV, 222)
[Ali ako stvarno ima ljubavi, one o kojoj se ne priča niti se izjavljuje na sav glas, one koja se primećuje i pokazuje... 183]
- Fermín montó en cólera y lo sacó a rastras de la iglesia, gritando a los cuatro vientos que era indigno del hábito, de la parroquia (...) (SV, 562)
[Fermin ga, nošen besom, izvuče za kragnu iz crkve, urlajući na sva usta da je nedostojan mantije, parohije (...) 470]
- Se autoproclamaba republicano y federalista, recitaba sonetos antimonarquicos compuestos por él mismo (...), decía a los cuatro vientos que Narváez había sido un tirano (...) (ME, 28)
[Sam sebe je proglašavao republikancem i federalistom; recitovao je anti-monarhijske sonete koje je sam sastavio (...) govorio je na sve strane da je Narvaes tiranin (...) 24]

2) takođe, iz konteksta se može videti da li neki frazeološki izraz ima više od jednog značenja. Na primer:

- (DFDEA) **echar en falta** [a una pers. o cosa]. v. Notar la falta o ausencia [de ella].
- (DLV) **echar en falta** v. [alguien, algo / a alguien] Observar la falta de una persona o de una cosa] → **echar de menos**
- (DFEM) **echar u.p. en falta a alguien/algo** (f.).
A: *Notar que falta alguien o algo*
B: *Sentir la necesidad de alguien o algo que falta*

11 Njumark (2006: 156) ističe tri mogućnosti prevođenja takozvanih „stereotipnih metafora“, u koje možemo da uvrstimo i idiomatske izraze. Te mogućnosti su sledeće: (1) zamena izraza odgovarajućim ekvivalentom u stranom jeziku, (2) zamena „slike“, odnosno metafore, koja se nalazi u pozadini određenog izraza, „slikom“, odnosno metaforom drugog jezika, i (3) redukovanje originalnog izraza na značenje, odnosno smisao u stranom jeziku. U ovom poslednjem slučaju uočava se da se izrazi iz jednog jezika prevode na više načina: parcijalnim ekvivalentima u drugom jeziku, jednom rečju, kolokacijom i opisno. Kod parcijalnih ekvivalenta je, pri tom, važno voditi računa ne samo o značenju, već i o stilskim karakteristikama.

Uočava se, najpre, da jedan od pomenuta tri rečnika nudi kao sinonim izraz *echar de menos*, kao i to da samo poslednji rečnik registruje ovaj izraz kao višeznačan, a upravo korpus to i potvrđuje. Pogledajmo sledeće primere:

- Don Francisco de Almenara miró en derredor y *echó en falta* la presencia de la comadre. (HER, 60)
[Don Fransisko Almenara pogleda oko sebe i *primeti da nema* babice. 47]
- Me parece que *echo en falta* una mujer a mi lado. (HER, 110)
[Čini mi se da mi *nedostaje* žena. 87]
- Con un instinto femenino muy aguzado, un día le preguntó si no *echaba en falta* a Minervina. (HER, 195)
[Izoštrenim ženskim instinktom jednog dana ga je pitala da li mu *nedostaje* Minervina. 159]
- Habitado a la presencia de Teo, y aunque ella no representara ya para él nada fundamental, la *echaba en falta*. (HER, 356-357)
[Mada je Tea već odavno prestala da mu bude potrebna, bio se navikao na njeno prisustvo pa mu je, i pored svega, *nedostajala*. 294]
- El primer día que llegó, después de su larga ausencia, todos le manifestaron que le *habían echado de menos* (...) (HER, 104)
[Kada je posle dugog odsustva došao prvi put, svi su mu kazali da im je *nedostajao* (...) 81]
- Había sido la primera separación y le *había echado de menos*. (HER, 266)

[To je bio njihov prvi rastanak, pa joj je *nedostajao*. 217]

Dok se izraz *echar de menos* na srpski uvek prevodi glagolom „nedostajati“, to nije slučaj sa izrazom *echar en falta* (primetiti da nešto/neko nedostaje; nedostajati), što automatski ukazuje na prisustvo polisemije, a što bi neizostavno trebalo registrovati ne samo u dvojezičnom nego i u jednojezičnom rečniku.

3) pomažu otkrivanju lažnih prijatelja u frazeologiji. Na primer, španski izraz *caérsele el alma a los pies [a alguien]*, sudeći po rečniku, znači „razočarati se, klonuti duhom“, što ne odgovara srpskom izrazu „síći [nekome] srce u pete“, koji ima značenje „uplašiti se“, te se otuda radi o lažnoj ekvivalenciji.

- Sentí que *se me caía el alma a los pies*. (SV, 182)
[Osetih da mi *srce silazi u pete*. 150]
- Pero cuando, cuatro días más tarde, la María de las Casas se presentó en el almacén con la muchacha, a don Bernardo *se le cayó el alma a los pies*. (HER, 119)
[A kada se četiri dana kasnije Marija de las Kasas obrela u magacinu sa devojkom, don Bernardu *se srce spustilo u pete*. 95]

Na **pragmatičkom** planu važno je ispitati koje vrednosti imaju određene reči i konstrukcije u određenim kontekstima (na primer, da li se upotrebljavaju isključivo u formalnom ili neformalnom kazivanju, ironično, šaljivo, upitno, uzvično, itd). Takođe su zanimljive za istraživanje diskurzivnih formula kojima se započinje ili završava neki iskaz, uvodi novi element, itd. Pogledajmo nekoliko primera pisama koje obuhvata naš korpus, iz kojih se uočava formalno i neformalno obraćanje, praečno odgovarajućim izrazima:

- *Estimada señora*: (...) (ME, 110)
[Poštovana gospođo, (...) 120]
- *Querido Joaquín*: (...) (ME, 152)
[Dragi Hoakine, (...) 165]
- *Excelentísimo Señor*: (...) (ME, 153)
[Mnogopoštovani gospodine, (...) 167]
- *Apreciado don Jaime*: (...) (ME, 175)
[Cenjeni don Haime, (...) 191]
- *Reciba Vd. mi más atento saludo*. (ME, 110)
[Primito moj najljubazniji pozdrav. 120]
- *De mi consideración más distinguida*. (ME, 39)
[Sa izuzetnim uvažavanjem. 37]
- *De mi más distinguida consideración*. (ME, 110)
[Sa najvećim uvažavanjem. 120]
- *Sin otro particular, reciba V.E. un respetuoso saludo* (ME, 156)
[Dodatnih informacija nema. Vaša ekscelencija neka primi pozdrav s poštovanjem. 170]
- *Sin otro particular, recibe un fuerte abrazo*. (ME, 157)
[Bez drugih informacija, primito moj srdačan zagrljaj. 171]
- *Sin otro particular*. (ME, 157)
[Bez daljih vesti, (...) 171]
- *Te deseo lo mejor, dondequiera que estés*. (SV, 448)
[Želim ti sve najbolje, gde god da si. 372]

U **sociolingvističkim** istraživanjima, korpusi se koriste radi istraživanja dijalekata / sociolekata i njihovih osobenosti u odnosu na standardni varijetet određenog jezika. Tako se iz književnih dela mogu videti razlike u govoru društvenih staleža, pa i upotreba vulgarizama, brojnih kolokvijalnih izraza, konstrukcija, itd. koje nisu uobičajene, a nekada ni prihvatljive, u standardnom jeziku. Pogledajmo primere:

- Si no lloras al lavarte la cara, te bajo conmigo *a por* la leche donde el señor Avelino. (PD, 13)
[Ako ne budeš plakao dok te umivam, poveću te po mleko kod čika-Avelina. 18]
- Los gatos van a la basura *y sanseacabó*. (PD, 17)
[Mačori idu u kantu za đubre i gotova priča! 21]

- No hagáis *barrabasadas*. (PD, 28)
[Nemojte da pravite lom! 31]
- Pues ya le diré a tu jefe que te *merque* uno, ¡no te *amuela*! (PD, 36)
[Reći ću ja već tvome gazdi da ti kupi jedan. Mnogo mi se praviš pametan! 37]
- *Dila* “buenos días, Domi”. (PD, 41)
[Kaži joj „Dobar dan, Domi“. 41]
- *Me se* ha mojado el cañón. *Sécamele*. (PD, 15)
[Vidi pokvasio mi se top. Obriši ga. 19]
- - *Joé*, con el nieto, lo que pesa. (MG, 18)
[-Uf, baš je težak za jednog unuka. 16]
- Al Orejones, lo llevaba viendo todo el verano, *qué plasta*. (MG, 27)
[Ušatom sam viđao celo leto, kakav davež. 23]
- (...) porque dormir con mi abuelo Nicolás *mola* mucho, *mola un pegote*. (MG, 12-13)
[(...) jer je spavanje sa mojim dedom Nikolasom super stvar. 10]
- Nos lo dijo al Orejones López, mi mejor amigo (aunque sea un cerdo traidor), a Yihad, *el chulito de* mi barrio, y a mí, que como ya te he dicho mil veces, soy Manolito Gafotas. (MG, 29)
[To je rekla Ušatom Lopezu, mom najboljem drugu (iako je jedna izdajnička svinja), Jiadu, mangupu iz mog kraja, i meni, a hiljadu puta sam ti rekao da sam ja Manolito Cvikeraš. 25]
- Mi madre me llevó a la psicóloga, que aunque se llama la *sita Espe*, dice todo el rato: “Llámame Esperanza”, pero eso en mi colegio *no cuela*. (MG, 31)
[Mama me je odvela kod psihologa koja, iako se zove gđica Espe, stalno ponavlja: „Zovi me Esperansa“, ali to u mojoj školi ne prolazi. 26]
- “Ése es el *el chorizo* que se atrevió a atacar a Nicolás Moreno y a Manolito Gafotas”. (MG, 57)
[“Ovo je onaj nitkov koji se usudio da napadne Nikolasa Morena i Manolita Cvikeraša“. 54]
- Qué bien lo hemos pasado esta tarde, Manolito, *majo*. (MG, 27)
[Kako smo se ludo proveli ovo popodne, Manolito, lafe. 23]
- Ay, *granujilla*, qué callado se lo tenía usted. (SV, 158)
[Aj, vragolančiću, kako ste samo ćutali o tome. 131]
- Bueno, yo de *chavalas* también sé *un rato*. (SV, 162)
[Dobro, ja o curama takođe znam ponešto. 134]
- *Menudo* par de *casamenteras* - dije. (SV, 192)
[Baš ste mi vi neke provodadžije – rekoh. 159]

Roman je i prava riznica poslovice i izreka, koje sve više odlikuju govor uglavnom starijih osoba:

- -Quico, hijo mío, si en esta vida *ves antes la paja en el ojo ajeno que la viga en el propio*, serás un desgraciado. (PD, 73)
[Kiko, sine moj, ako ti u životu bude *više smetao trn u tuđem oku nego balvan u sopstvenom*, bićeš nesrećan. 65-66]

- –*Quico – dijo –*. A palabras necias, oídos sordos. (PD, 75)
[Kiko, *glupim rečima, gluve uši!* 67]
- –Usted riase. *Pero cuando el río suena...* (SV, 176)
[–Smejte se vi. *Ali gde ima dima...* 145]
- –Sabido es que *a quien madruga Dios le ayuda*, pero lo suyo es como pedirle una beca, joven. (SV, 534)
[–Poznato je da *ko rano rani, dve sreće grabi*, ali vi ne da grabite, nego sve lopatom, mladiću. 444]
- *Más vale tarde que nunca* – aseguraa Cárceles. (ME, 81)
[*Bolje ikad nego nikad* – uveravao je Karseles. 86]

Domeni primene korpusa i rezultata dobijenih istraživanjem na korpusu

U domenu **leksikografije**, Alonso Ramos (2009: 1191) zastupa tezu da korpus ne služi samo da bi se ilustrovala informacije koje su već uključene u rečnik, već treba da omogući *dolaženje* do informacija koje će svoje mesto naći u rečniku. Tako rečnik treba da *sadrži* korpus (tj. primere iz korpusa), ali *korpus ne može biti zamena za rečnik (idem)*. Otuda autorka ističe značaj korpusa, naglašavajući da je on uvek u službi rečnika.

Kada je reč o oblasti **prevođenja**, paralelni korpusi su, kako navodi Lavid (2005), od velike koristi, jer omogućavaju analizu reči i gramatičkih struktura različitih jezika, a doprinose i unapređenju automatskog prevođenja. Smatramo, ipak, da prevođenje podrazumeva mnogo više od proste analize reči i gramatičkih struktura, jer mora da uzme u obzir i kulturološke, ideološke, sociološke, društveno-istorijske i druge faktore, za koje je potrebno naći odgovarajuće ekvivalente u prevodu na strani jezika.

Upotreba korpusa u **nastavi stranih jezika** je više nego opravdana jer ne samo da su oni neiscrpan izvor raznovrsnog inputa (pisani i usmeni izvori, moderni, arhaični, formalni i neformalni jezik, itd) i nude primere upotrebe različitih struktura u kontekstu, njihove pragmatičke vrednosti i restrikcije upotrebe, već, kako tvrdi MekKalou (2000: 129), podrazumevaju i interaktivan pristup nastavi i primenu komunikativnih principa, a omogućavaju i analizu stilskih i tematskih osobenosti određenog autora, epohe, itd. Na osnovu inputa koji dobija, učenik može induktivno da stvara hipoteze o strukturama i gramatičkim pravilima ili o značenjima reči i izraza u stranom jeziku, koje će se potvrditi ili odbaciti novim inputom. Takođe, korpus nudi autentične primere koji upotpunjuju leksička, gramatička, kulturološka i druga objašnjenja i mogu da posluže za izradu različitih aktivnosti, kao i didaktičkih materijala.

Korpusna lingvistika je istraživački pravac u lingvistici koji ima empirijski karakter jer zasniva svoja istraživanja na obimnim i uređenim skupovima autentičnih tekstova koji se nazivaju korpusom, a za čiju se analizu koriste savremeni računarski programi, odnosno moderne informacione tehnologije. Rad na korpusu ima svoje prednosti (brži pristup i preciznija ekscerpcija i obrada podataka, objektivnost, itd) i mane (ograničenost korpusa, otežana analiza usmenog jezika, nemogućnost utvrđivanja agramatičnih struktura, itd). Ipak, smatramo da je korpus neizostavno oruđe u savremenoj analizi jezičkih fenomena, te da se tako dobijeni rezultati mogu direktno primeniti u različitim lingvističkim oblastima. Zahvaljujući korpusnoj lingvistici, leksikografska istraživanja su veoma uznapredovala jer računari omogućavaju brže i sigurnije sakupljanje i skladištenje velike količine tekstova iz različitih izvora u digitalnoj formi, što se ranije izvodilo ručno (i bilo podložno ljudskim greškama), te je nezamisliv rečnik koji se ne zasniva na podacima koje obezbeđuje korpus (lista frekvencija, kolokacije, primeri, gramatičke i semantičke informacije, dijalekatske varijante, registri, itd). U oblasti prevođenja, korpusi doprinose pronalaženju ekvivalenata, ne samo na nivou lekseme, nego i na sintagmatskom, pa i šire, rečeničnom nivou, uzimajući u obzir najrazličitije faktore, kao što su značenje, upotrebna ograničenja, kulturološke i stilske odlike, itd. Najzad, neosporna je primena korpusa i u nastavi stranih jezika, gde, kako u učionici, tako i u izradi nastavnog materijala, nudi input različitog tipa, omogućava uvid u kontekstualizovane jezičke strukture, ilustruje restrikcije upotrebe i pragmatičke vrednosti, itd. Polazeći od osnovnih odlika i namene korpusa, smatramo više nego opravdanim formiranje paralelnog korpusa čiji bi deo činio i roman (u ovom slučaju, španski), radi sprovođenja kontrastivne analize. Naime, roman sadrži mnogobrojne jezičke sadržaje, značajne za analizu po pitanju značenja, stila, registra, varijeteta, s jedne strane, ali i ideoloških, društveno-političkih, istorijskih, socioloških i kulturoloških odlika jedne jezičke zajednice, sa druge. Sve su to elementi koji se se mogu kontrastirati sa odlikama drugih jezika, a rezultati takvih istraživanja imaju direktnu primenu u leksikografiji, prevođenju i nastavi stranih jezika.

Izvori:

- Arturo Pérez- Reverte, *El maestro de esgrima*, Madrid: Bibliotex, 2001.
Arturo Peres Reverte, *Učitelj mačevanja*, (prevod Olivera Bulajić) Beograd: Narodna knjiga, 2000.
Arturo Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*, Madrid: Alfaguara, 2003.

- Arturo Peres Reverte, *Kraljica juga*, (prevod Sanja Janjušević) Beograd: Alnari, 2008.
- Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Antonio Munjos Molina, *Beltenebros*, (prevod Nadežda Đermanović) Beograd: Mediterraneo, 1995.
- Carlos Ruiz Zafón, *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta, 2005.
- Karlos Ruis Safon, *Senka vetra*, (prevod Marina Marković) Beograd: Čarobna knjiga, 2005.
- Carlos Ruiz Zafón, *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta, 2008.
- Karlos Ruis Safon, *Igra anđela*, (prevod Marina Marković) Beograd: Čarobna knjiga, 2008.
- Carlos Ruiz Zafón, *Marina*, Barcelona: Planeta, 2009.
- Karlos Ruis Safon, *Marina*, (prevod Jasmina Nikolić) Beograd: Čarobna knjiga, 2009.
- Elvira Lindo, *Manolito Gafotas*, Madrid: Alfaguay, 1998.
- Елвира Линдо, *Манолито Цвикераш*, (превод Марија Драгојевић) Београд: Народна књига, 2002.
- Miguel Delibes, *El hereje*, Barcelona: Ediciones Destino, 2003.
- Мигел Делибес, Јеретик, (превод Тања Несторовић и Ивана Гобелјић) Београд: Гутенбергова галаксија, 2002.
- Miguel Delibes, *El príncipe destronado*, Madrid: Ediciones Destino, 1983.
- Migel Delibes, *Svrgnuti princ*, (prevod Bada Domić i Maša Teslić) Beograd: Nolit, 1984.

Skraćénice

- PD = Miguel Delibes, *El príncipe destronado*, Madrid: Ediciones Destino, 1983.
- SV= Carlos Ruiz Zafón, *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta, 2005.
- BEL = Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, Barcelona: Seix Barral, 1989
- JA = Carlos Ruiz Zafón, *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta, 2008.
- ME = Arturo Pérez- Reverte, *El maestro de esgrima*, Madrid: Bibliotex, 2001
- HER = Miguel Delibes, *El hereje*, Barcelona: Ediciones Destino, 2003.
- RS = Arturo Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*, Madrid: Alfaguara, 2003.
- DFDEA = Seco, M. et als., *Diccionario fraseológico documentado del español actual*, Madrid: Aguilar, 2004.
- DLV = Penadés Martínez, I., *Diccionario de locuciones verbales para la enseñanza del español*, Madrid: Arco Libros, 2002.
- DFEM = Varela, F. y Kubarth, H., *Diccionario fraseológico del español moderno*, Madrid: Gredos, 1996.

Literatura

- Alonso Ramos 2009: M. Alonso Ramos, Hacia un nuevo recurso léxico: ¿fusión entre corpus y diccionario?, en: P. Cantos Gómez & A. Sánchez Pérez (eds.), *Panorama de investigaciones basadas en corpus*, Universidad de Murcia: AE-LINCO, 1191-1207.
- Bajber i dr. 1998: D. Biber, S. Conrad y R. Reppen, *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fert 1968: J. R. Firth, Linguistic and translation, in: F.R. Palmer (ed.), *Selected Papers of J. R. Firth 1952-1959*, London: Longman, 84-95.
- Frensis & Kučera 1964: W. N. Francis, H. Kucera, *Brown Corpus Manual: MANUAL OF INFORMATION to accompany A Standard Corpus of Present-Day Edited American English, for use with Digital Computers*. <http://khnt.hit.uib.no/icame/manuals/brown/INDEX.HTM>
- Frensis & Kučera 1982: W. N. Francis, H. Kucera, *Frequency analysis of English usage: Lexicon and grammar*, Boston: Houghton Mifflin.
- Grejndžer i dr. 2003: S. Granger; J. Lerot; S. Petch-Tyson, *Corpus-based Approaches to Contrastive Linguistics and Translation Studies*, Amsterdam-New York: Rodopi.
- Hanston 2002: S. Hunston, *Corpora in applied linguistics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lavid 2005: J. Lavid, *Lenguaje y nuevas tecnologías. Nuevas perspectivas, métodos y herramientas para el lingüista del siglo XXI*, Madrid: Cátedra.
- Majer 2002: Ch. F. Meyer, *English Corpus Linguistics. An introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MekEneri & Vilson 2001: T. McEnery & A. Wilson, *Corpus Linguistics*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MekKalau & Džejms 2001: J. L. McCullough & L. James, Los usos de los corpora de textos en la enseñanza de lenguas, en: M. Trenchs Parera, (ed.), *Nuevas Tecnologías para el autoaprendizaje y la didáctica de lenguas*, Lleida: Milenio, 125-140.
- Njumark 2006: P. Newmark, *Manual de traducción*, Madrid: Cátedra.
- Pejović 2005: A. Pejović, Las colocaciones léxicas y la traducción (español-serbio), *Nasledje*, 3, 67-80.
- Pejović 2007: A. Pejović, Leksička kompetencija na primeru španskog kao stranog jezika, u: *Savremene tendencije u nastavi jezika i književnosti. Zbornik radova*, Beograd: Ministarstvo za nauku i zaštitu životne sredine, Beograd: Filološki fakultet, 233-241.
- Pejović 2008: A. Пејовић, Изражавање могућности и вероватноће у шпанском и српском језику: прелиминарна анализа, у: *Српски језик, књижевност, уметност. Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 26. и 27. октобра 2007. године. Књ. 1, Српски језик у (кон)тексту*, Крагујевац: ФИЛУМ, 221-232.

Peres Ernandes 2002: M^a. C. Pérez Hernández, Explotación de los córpora textuales informatizados para la creación de bases de datos terminológicas basadas en el conocimiento, *Estudios de Lingüística Española (ELiEs)*. <<http://elies.rediris.es/elies18/>> [datum preuzimanja: 17-01-2011]

Прољaskova 2006: P. Procházkyva, Fundamentos de la lingüística de corpus. Concepción de los corpus y métodos de investigación con corpus. <http://www.prochazkova.de/fundamentos_de_la_lingüística_de_corpus.pdf> [datum preuzimanja: 20-12-2010]

Sinkler 1991: J. Sinclair, *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford: Oxford University Press.

Sinkler & Karter 2004: J. Sinclair & R. Carter, *Trust the text. Language, corpus and discourse*, London: Routledge.

Tubert & Čermakova 2007: W. Teubert & A. Čermáková, *Corpus linguistics. A short introduction*, London: Continuum.

Viljajandre Ljamasares 2010: M. Villayandre Llamazares, <http://www3.unileon.es/dp/dfh/Milka/LCII/LC1.htm> [datum preuzimanja: 10-01-2011]

Andelka Pejović, Maja Andrijević

NOVELA ESPAÑOLA EN LA LINGÜÍSTICA DE CORPUS

Resumen

En el trabajo se demuestra la importancia que tienen el corpus y la lingüística de corpus en la lingüística moderna y en las investigaciones lingüísticas. Apoyándose en la tecnología informática y materiales auténticos (en este caso, la novela española), el corpus ofrece un número elevado de ejemplos contextualizados de los que se pueden sacar conclusiones acerca de diferentes fenómenos lingüísticos y de su uso real en un determinado sistema lingüístico. Los resultados de las investigaciones basadas en los corpus pueden aplicarse en diferentes dominios, ante todo en la lexicografía, traducción y enseñanza de lenguas extranjeras. Asimismo, se hace hincapié en los corpus bilingües / multilingües paralelos, como una fuente de información importante para la lingüística contrastiva, es decir, para los análisis de las similitudes y diferencias de los idiomas en cuestión.

Palabras clave: corpus, lingüística de corpus, lingüística contrastiva, novela española, lengua española, lengua serbia

Примљен фебруара 2011.
Прихваћен за штампу марта 2011.

АУТОРИ НАСЛЕЂА

Роса Наваро Дуран

Рођена је у Фигерасу (Берона) 1947. године. Редовна је професорка шпанске књижевности на Универзитету у Барселони, где ради од 1969. године. Стручњак је за период шпанске књижевности Златног века, као и приређивач књижевних класика намењених деци и студентима (*Дон Кихот*, *Ласариљо са Тормеса*, *Песма о Сиду*, *Селестијина*, *Басне намењене деци*), итд. Приредила је многобројна издања књижевних текстова, међу којима треба посебно истаћи дело непознатог аутора *Књижа судбине*, затим *Дела Луиса Кариља и Сотомажора*, *Поезија Франсиска де Кеведа*, *Дијалоџ о догађајима у Риму* и *Дијалоџ Меркура и Харона* Алфонса де Валдеса, *Узорне новеле* Мигела де Сервантеса, *Приглућа ђосја*, *Башишованов пас* и *Перибањес* Лопеа де Веге, *Животи Ласариља са Тормеса* Алфонса де Валдеса; приредила је пет томова едиције *Пикарски роман* (2004–2010). Ауторка је монографија: *Поглед на шекспир* (1995), *Зашто треба читати класике?* (1996), *Читање песме* (1998), *Алфонсо де Валдес, аутор „Ласариља са Тормеса“* (2004), *Сервантес* (2003), *Истина о случају „Ласариљо са Тормеса“* (2010), итд.

Јасна Стојановић

Рођена је 1963. у Београду. Предаје шпанску књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Аутор је монографија *Сервантес у српској књижевности* (2005) и *Шпанско позориште барока* (2009) и приређивач књиге *Сервантес у српској култури* (2006). Објавила је низ радова на српском и шпанском у страним и домаћим стручним часописима. Бави се шпанском књижевношћу Златног доба и, посебно, опусом Мигела де Сервантеса и њеном рецепцијом у српској књижевности, везама шпанске и српске литературе, као и теоријом, праксом и критиком превођења. Преводи са шпанског и француског. Члан је Међународног удружења хиспаниста, Међународног удружења сервантиста, Европског и шпанског компаратистичког друштва и Удружења књижевних преводаца Србије. Од 2010. обавља дужност председнице Југословенског друштва за медитеранско позориште и уметност.

Владимир Карановић

Рођен је 1981. године у Београду. Дипломирао шпански језик и хиспанске књижевности на Филолошком факултету у Београду (2005). Од септембра 2005. ради као асистент за област хиспанске књижевности и култура на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, а од октобра 2006. и као сарадник Катедре за иберијске студије у Београду. Завршио мастер студије из хиспанских књижевности на Филолошком факултету у Београду (2008). Тренутно је студент докторских студија на Филолошком факултету у Београду, смер наука о књижевности. Објавио један број радова у часописима и зборницима, и учествовао на домаћим и међународним конференцијама у земљи и иностранству. Радио као преводац за шпански језик у органима Министарства одбране Републике Србије (2008-2009). Бави се превођењем књижевних и стручних текстова са шпанског на српски језик. Уредник је едиције *Класици шпанског реализма* у издавачкој кући Пи-Прес. Области интересовања и истраживања: шпанско позориште барока, пикарски роман, реализам у шпанској књижевности, шпански роман друге половине 19. века, реализам и натурализам, савремени шпански роман.

LOS AUTORES DE NASLEDJE

Rosa Navarro Durán

Nació en Figueras (Gerona) en 1947 es catedrática de Literatura española de la Universidad de Barcelona, donde ejerce la docencia desde el año 1969. Es especialista en literatura española de la Edad de Oro, y adaptadora de textos clásicos para niños y estudiantes (*El "Quijote", El Lazarillo, Cantar de Mio Cid, La Celestina, Fábulas contadas a los niños*), etc. Entre sus ediciones de texto destacan las del anónimo *Libro de las suertes*, las *Obras* de Luis Carrillo y Sotomayor, la *Poesía* de Francisco de Aldana, el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* y el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, *La dama boba*, *El perro del hortelano* y *Peribáñez* de Lope de Vega; *La vida de Lazarillo de Tormes* de Alfonso de Valdés; y es editora de cinco volúmenes de *Novela picaresca* (2004–2010). Es autora de *La mirada al texto* (1995), *¿Por qué hay que leer a los clásicos?* (1996), *Cómo leer un poema* (1998), *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"* (2004), *Cervantes* (2003), *La verdad sobre el caso del "Lazarillo de Tormes"* (2010), etc.

Jasna Stojanović

Nació en Belgrado, en 1963. Es profesora titular de literatura española en la Facultad de Filología de Belgrado. Es autora de las monografías *Cervantes en la literatura serbia* (2005) y *El teatro español del barroco* (2009) y coordinadora del libro *Don Quijote en la cultura serbia* (2006). Ha publicado una serie de artículos en serbio y/o español en revistas y volúmenes monográficos y colectivos. Su área de interés profesional es la Literatura española de los Siglos de Oro, y, más específicamente el teatro, la novela, la obra de Cervantes y su recepción en la literatura serbia, pero también las relaciones entre las letras españolas y las serbias, la teoría, la práctica y la crítica de la traducción. Jasna Stojanović traduce del español y del francés al serbio. Es socia de la Asociación de Cervantistas, de la Asociación Internacional de Hispanistas, de la Sociedad Europea y Española de Literatura Comparada y de la Asociación de traductores literarios de Serbia. Desde 2010 ocupa el cargo de Presidenta de la Asociación yugoslava del Teatro y del Arte Mediterráneos, entidad asociada al Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo de Madrid.

Vladimir Karanović

Nació en Belgrado en 1981. Se licenció en filología española, lengua y literaturas hispánicas, por la Facultad de Filología en Belgrado (2005). Desde septiembre de 2005 trabaja de asistente para el área de literaturas hispánicas y cultura en la Facultad de Filología y Arte de Kragujevac y, desde 2006, es profesor asistente del departamento de Estudios Ibéricos en Belgrado. Terminó sus estudios de máster en literaturas hispánicas por la Facultad de Filología de Belgrado (2008). Actualmente cursa los estudios de doctorado en la Facultad de Filología en Belgrado, con la especialidad en la teoría literaria. Ha publicado numerosos trabajos en revistas y monografías. Asimismo, ha participado en conferencias nacionales e internacionales, tanto en el país como en el extranjero. Trabajó de traductor de español para el Ministerio de Defensa de la República de Serbia (2008-2009). Se dedica a la traducción de textos literarios y especializados del español al serbio. Es el coordinador de la edición *Los clásicos del realismo español* para la editorial Pi-Pres. Su área de interés e investigación: el teatro barroco español, la novela picaresca, el realismo literario español, la novela española de la segunda mitad del siglo XIX, el realismo y naturalismo, la novela española contemporánea.

Ђозеп Ескера Нонел

Рођен је 1964. године. Докторирао је хиспанску филологију на Универзитету у Барселони (1999). Професор је шпанске књижевности на Универзитету у Крагујевцу (ФИЛУМ) – Србија. Области интересовања и истраживања: средњовековна књижевност, ренесансна књижевност, књижевност шпанског барока, поезија 20. века, руска архитектура, историја, језик и култура. Учествовао је на конференцијама на Универзитетима широм света (Куба, Шпанија, Данска, Бугарска, Русија). Био је професор шпанског језика у Русији и Бугарској. Аутор је две монографије и двадесетак стручних радова. Треба истаћи превод и студију Т.Е. Лоренс (2001): *Ушцај Крстиашких рајтова на средњовековну архитектуру до средине XII века*. Објавио је приповетку: “Сан Андреја Рубљова”. Аутор је и једне збирке поезије, под насловом *Унутрашњи свети*, vol. I, која је објављена у септембру 2010. године.

Марија Тереса Наварете Наварете

Рођена је у Кадису 1985. године. Стипендисткиња је на докторским академским студијама на Универзитету у Кадису (2009-2013) и тренутно ради на реализацији докторске тезе којом руководи Мануел Х. Рамос Ортега, под називом *Књижевна анализа стваралаштва Хулије Уседе*. Чланица је Форума за изучавање модерне шпанске књижевности (UCA), Удружења младих хиспаниста (ALEPH), као и Удружења за проучавање женске хиспанске књижевности и културе (AILCFH). Најзначајније области интересовања и проучавања су: савремена хиспанска књижевност, студије рода у модерном књижевном дискурсу, шпанска поезија друге послератне генерације и Генерације 1927. Објавила је неколико радова: (2009) “Revisión del Panorama Poético Español del año 1962”, (2010) “La estética de la destrucción. Los siete locos”; (2010) “Julia Uceda: una voz olvidada”.

Пурификасјо Гарсија Маскарел

Рођена је 1985. године у Валенсији. На Универзитету у Валенсији је завршила основне студије на Хиспанској филологији и мастер на „Хиспанским студијама“. На постдипломским је студијама из „Књижевности у дигиталној ери“ на Отвореном Универзитету Каталоније. Стекла је диплому из Методологије и дидактике шпанског као страног језика на Институту Сервантес. Професор је на одсеку за Шпанску књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Валенсији и учествује на пројекту о шпанском класичном позоришту под називом “Каталог комедија споменутих у позоришној документацији (1540-1700)” којим руководи др Тереса Ферер. Учествовала је на више конференција у Шпанији и иностранству са радовима о савременој и дигиталној књижевности, што су области којима се бави поред истраживања о класичном позоришту.

Ана Кузмановић Јовановић

Рођена је 1975. године. Од 1999. године ради на Катедри за иберијске студије на Универзитету у Београду. Одбранила је докторску тезу из области критичке анализе дискурса. Најважније сфере интересовања и истраживања су анализа дискурса, историјска социоллингвистика шпанског језика, језичке промене и дијакронија и родне студије. Преводи са шпанског и португалског језика. Чланица је разних стручних националних и међународних удружења, као што су Удружење књижевних преводилаца Србије и Међународно удружење хиспаниста. Ауторка је десетак радова објављених у националним и међународним часописима, у којима се бави социоллингвистичком анализом и родним студијама.

Josep Esquerrá Nonell

Nació en 1964. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona (1999). Es profesor de Literatura Española en la Universidad de Kragujevac (FILUM) - Serbia. Campos de investigación: literatura medieval, renacentista, barroca, poesía del siglo XX, arquitectura, historia y lengua y cultura rusa. Conferenciante en Universidades de varios países (Cuba, España, Dinamarca, Bulgaria, Rusia). Profesor de español en Rusia y Bulgaria. Autor de dos libros y una veintena de publicaciones especializadas. Cabe destacar su traducción y estudios de T.E. LAWRENCE (2001): *Influencia de las Cruzadas en la Arquitectura Medieval Europea hasta finales del siglo XII*. En el ámbito literario ha publicado un cuento: “El Sueño de Andrei Robliev”. Autor también de un libro de poesía, titulado *Fuero Interno, vol. I*, y aparecido recientemente en septiembre de 2010.

María Teresa Navarrete Navarrete

Nació en Cádiz en 1985. Becaria universitaria predoctoral en la Universidad de Cádiz (2009- 2013) cuya tesis dirigida por Manuel J. Ramos Ortega, todavía en curso, lleva por título *Estudio literario de la obra de Julia Uceda*. Miembro del Grupo de Estudios de Literatura Española Contemporánea (UCA). Miembro de la Asociación de Jóvenes Hispanistas (ALEPH). Miembro de la Asociación de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH). Las principales líneas de investigación son: literatura hispánica contemporánea, el género en los discursos literarios de la contemporaneidad, poesía española de la segunda generación de posguerra y Generación del 27. Es autora de varias publicaciones: (2009) “Revisión del *Panorama Poético Español* del año 1962”, (2010) “La estética de la destrucción. *Los siete locos*”; (2010) “Julia Uceda: una voz olvidada”.

Purificació Garcia Mascarell

Nació en Xàtiva (València) en 1985. Premio Extraordinario Final de Carrera de Filología Hispánica por la Universitat de València y Máster en “Estudios Hispánicos” por la misma universidad. Postgrado en “Literatura en la era digital” por la Universitat Oberta de Catalunya. Diploma en Metodología y Didáctica del Español para Extranjeros por el Instituto Cervantes. Actualmente, es profesora del departamento de Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universitat de València y forma parte del proyecto de teatro clásico español “Catálogo de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)” (FFI2008-00813) dirigido por la doctora Teresa Ferrer. Ha participado en diversos congresos de literatura tanto dentro como fuera de España con comunicaciones sobre literatura contemporánea o literatura digital, sus otros campos de investigación junto al teatro clásico.

Ana Kuzmanović Jovanović

Nació en 1975. Desde 1999 trabaja en el Departamento de Estudios Ibéricos de la Universidad de Belgrado. Defendió la tesis doctoral en el campo del análisis crítico del discurso. Sus principales campos de investigación son el análisis del discurso, la sociolingüística histórica del español, el cambio lingüístico y los estudios del género. Traduce del español y del portugués. Está afiliada a varias asociaciones nacionales e internacionales, tales como la Asociación de los Traductores Literarios de Serbia y la Asociación Internacional de Hispanistas. Es autora de una decena de trabajos publicados en las revistas nacionales e internacionales, que abarcan el campo del análisis sociolingüístico y los estudios del género.

Ана Јовановић

Рођена у Београду 1977. године, дипломирала је на Филолошком факултету, на Катедри за иберијске студије. Магистарске и докторске студије завршила је 2008. године на Пердју Универзитету (*Purdue University*), САД, на Одсеку за стране језике и књижевности. Од 2009. године ради као доцент на Катедри за хиспанистику Одсека за филологију Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Кроз интердисциплинаран приступ, бави се темама које су у вези са процесом учења и усвајања страних језика, индивидуалним разликама у учењу, као и истраживачким поступцима. Аутор је монографије *Ставови учесника у настави страних језика* (Задужбина Андрејевић, 2009) и више радова из методике наставе и науке о језику који су објављени у међународним тематским зборницима. Учествовала је на више међународних и домаћих стручних скупова. Од 2008. године преводи књижевна дела за Издавачку кућу „Лагуна“.

Мирјана Секулић

Рођена је 1983. године у Крагујевцу. Дипломирала је 2007. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (Група за шпански језик и хиспанске књижевности), а 2008. године је на истом факултету уписала Докторске студије из књижевности. Од 2007/2008. Ради најпре као сарадник у настави, а затим као асистент за област хиспанске књижевности и култура на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Године 2010. пријавила је докторску тезу под називом *Слика Шпаније у њујоркским и новинским чланцима Милоша Црњанског*. Учествовала је на више конференција у земљи и иностранству и објавила више радова у часописима и тематским зборницима. Области интересовања: шпанска књижевност (Генерација 98), хиспаноамеричка књижевност.

Раул М. Иљескас

Рођен је у Буенос Ајресу 1960. године. Дипломирао је шпанску књижевност на Факултету за филозофију и књижевност у Буенос Ајресу. Тренутно је на докторским студијама из књижевности на истом Универзитету и спрема тезу под називом *Los surcos de la memoria: autobiografía y ficción en la obra narrativa de Jorge Semprún*. Ради као професор на Катедри за савремену шпанску књижевност и Катедри за књижевност и филм на Универзитету у Буенос Ајресу. Области интересовања и истраживања су: савремена шпанска књижевност и шпански филм. Објављује радове из наведене области у стручним часописима националног и међународног значаја, као што су *Orbis Tertius*, *Olivar*, *Hispanic Horizon* и *Les Cahiers ALHIM*. Поред тога, аутор је и поглавља у монографијама посвећеним двома наведеним областима.

Весна Дицков

Дипломирала шпански језик и хиспанске књижевности на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета у Београду. Одбранила магистарски рад под насловом “Књижевност на шпанском језику у Српском књижевном гласнику” и докторску дисертацију под насловом “Рецепција хиспаноамеричке књижевности на српском језичком подручју (1930-1995)”. Ради као асистент за наставно-научну област Хиспанистика, предмет Хиспанске књижевности, на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду.

Ana Jovanović

Nació en Belgrado en 1977. Se licenció por la Facultad de Filología en el departamento de Estudios Ibéricos. Recibió los títulos de Maestría y Doctorado en 2008 por la Universidad de Purdue (*Purdue University*), en los Estados Unidos, en el departamento de Lenguas Extranjeras y Literatura. Desde 2009 trabaja como profesora titular en la sección de Hispánicas del departamento de Filología de la Universidad de Filología y Arte de la Universidad de Kragujevac. A partir de una aproximación interdisciplinar, su trabajo se enmarca dentro del ámbito de los procesos de enseñanza/aprendizaje y adquisición de lenguas extranjeras, los estilos de aprendizaje individuales, apoyado por su labor investigadora. Es la autora de la monografía *Las creencias de los alumnos en el aula de lenguas extranjeras* (Fundación Andrejevic, 2009) y múltiples trabajos sobre métodos de enseñanzas y estudios lingüísticos publicados en monografías internacionales. Ha participado en numerosos encuentros y congresos nacionales e internacionales. Desde 2008 traduce obras literarias para la editorial “Laguna”.

Mirijana Sekulić

Nació en 1983 en Kragujevac. Se licenció en 2007 por la Facultad de Filología y Arte de la Universidad de Kragujevac (grupo de lengua española y literaturas hispánicas). En 2008, en dicha facultad, se matriculó en los estudios de doctorado para el ámbito de literatura. Desde el año académico 2007/2008, trabaja de colaboradora, primero, y después, de asistente para el área de literaturas y cultura hispánicas. Desde 2010 se encuentra trabajando en su tesis doctoral que lleva el título: *Imágenes de España en los libros de viajes y artículos de prensa de Milos Crnjanski*. Ha participado en múltiples conferencias en Serbia y en el extranjero, y ha publicado diversos trabajos en revistas y monografías. Sus áreas de interés son la literatura española (la generación del 98) y la literatura hispanoamericana.

Raúl M. Illescas

Nació en Buenos Aires en 1960. Es Licenciado y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursa el Doctorado en Letras (UBA) cuya tesis se denomina *Los surcos de la memoria: autobiografía y ficción en la obra narrativa de Jorge Semprún*. Se desempeña como profesor en las cátedras de Literatura Española Contemporánea y Literatura y Cine de dicha institución. Es investigador formado en el área de Literatura española contemporánea y Cine. Tiene publicaciones sobre el tema en revistas nacionales e internacionales especializadas, tales como *Orbis Tertius*, *Olivar*, *Hispanic Horizon* y *Les Cahiers ALHIM*. Además, ha publicado artículos en libros sobre ambas disciplinas.

Vesna Dickov

Licenciada en lengua española y literaturas hispánicas por el departamento de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología en Belgrado. Presentó su trabajo de maestría con el título: *La literatura en lengua española en “La voz literaria serbia”* y su tesis doctoral: *Aceptación de la literatura hispanoamericana en las zonas de habla serbia (1930-1995)*. Trabaja de asistente para el área científica de estudios hispánicos, llevando la asignatura de literaturas hispánicas, en el departamento de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado.

Илинка Илијан Тарану

Рођена је у Јашију (Румунија) 1972. године. Предаје на Западном Универзитету у Темишвару и докторирала је упоредну књижевност са темом посвећеном Хулију Кортасару. Била је гостујућа професорка на Аутономном Универзитету у Новом Леону (Мексико) школске 2001-2002. године, а држала је наставу и на Универзитету Пол Валери у Монпељеу (2004-2006). Добитница је многобројних националних награда за превод и књижевну критику. Написала је неколико десетина радова објављених у Румунији, Молдавији, Мексику, Француској. Уређивала је неколико публикација и монографија. Уредница је часописа (*Colindancias - Часопис регионалне мреже хиспаниста Мађарске, Румуније и Србије*) и координаторка програма за међууниверзитетску размену високошколских установа у Централној и Југоисточној Европи. Њена књига *Романи Хулија Кортасара и европска књижевност* (2005) награђена је националном наградом књижевне критике коју додељује Удружење књижевника Румуније. Од њених превода треба истаћи роман *Школице Хулија Кортасара*, објављен у Кишињеву 2004. године.

Адријана А. Бокино

Рођена 1958. године у Буенос Ајресу. Дипломирала је 1986. године на Националном универзитету Мар дел Плата и докторирала 1997. године на Универзитету Буенос Ајрес. Ради као доцент на теорији књижевности Одсеку за књижевност Факултета друштвених наука Националног универзитета Мар дел Плата. Такође држи семинаре на основним и постдипломским студијама из књижевности, историје и друштвених наука. Од 2000. године руководи истраживачком групом „Теорија и критика културе“ и часописом “Леан, че”, у коме се радови објављују. Објавила је *Caso Rayuela. Las tramas de un ardid* (2001 у 2004), затим *Rodolfo Walsh: del policial al testimonio* (2006), *V.O. Sobre Victoria Ocampo* (2006) и *Escrituras y Exilios en América Latina* (2008) у сарадњи и као уредник. Уредник је дела *Cuerpo a cuerpo* Давида Вињаса (2007), између осталог, и уредник је едиција *Materiales* и *Crítica* за издавачку кућу “Естанислао Балдер”. Објавила је више радова у часописима на националном и интернационалном нивоу и, као гостујући професор, одржала је више семинара и предавања на универзитетима у земљи и иностранству. У најновијим истраживањима бави се књижевношћу егзила, путовања и сеоба. Завршава књигу о књижевности жена у егзилу под насловом *Casas de papel*.

Владимир Перић

Рођен је 1976. године у Шапцу. 1999. године завршава Филозофски факултет у Новом Саду (одсек за српску књижевност и језик). Био је уредник новосадског часописа *Шање ствари*, часописа за различите видове уметничког изражавања у периоду од 1997. до 2001. године. Постдипломске студије уписује у Новом Саду 1999. године и 2003. године пријављује тезу *Текстуална пракса Драгана Алексића*. Докторске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује 2007. године. Ради као професор у музичкој школи „др Милоје Милојевић“ у Крагујевцу. Бави се истраживањем српског дадаизма.

Светлана Рајичић-Перић

Рођена је у Крагујевцу 1974. године. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду 1998. године када уписује постдипломске студије као стипендиста Министарства за науку и технологију. Докторске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује 2007. године. Ради

Ilinca Ilian Țăranu

Nació en Iasi (Rumanía) en 1972. Es profesora titular de la Universidad de Oeste de Timisoara y doctora en literatura comparada con una tesis sobre Julio Cortázar. Fue profesora invitada por la Universidad Autónoma de Nuevo León (México) en 2001-2002 y enseñó en la Universidad Paul Valéry de Montpellier (2004-2006). Fue ganadora de varios premios nacionales de traducción y crítica literaria. Ha escrito unas decenas de artículos publicados en Rumanía, República Moldavia, México, Francia. Ha coordinado varias publicaciones y libros. Es directora de la revista *Colindancias – Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia* y coordinadora de intercambios académicos entre varias universidades de la Europa Central y del Sureste. Su libro *Las novelas de Julio Cortázar y la literatura europea* (2005) ha obtenido el premio de crítica literaria de la Unión de Escritores de Rumanía. Entre sus traducciones se destaca *Rayuela* de Julio Cortázar, publicada en Chisinau en 2004.

Adriana A. Bocchino

Nació en Buenos Aires en 1958. Es Licenciada y Doctora en Letras (UNMDP-1986 y UBA-1997). Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, en el área de Teoría Literaria de la carrera de Letras. Además, dicta Seminarios para las Licenciaturas y Postgrados en Letras, Historia y Ciencias Sociales. Dirige el grupo de investigación “Teoría y Crítica de la cultura”, desde el año 2000, y su espacio de difusión, la revista cultural *Lean, che*, que será reeditada en formato digital. Ha publicado *Caso Rayuela. Las tramas de un ardid* (2001 y 2004), y en colaboración, y como editora, *Rodolfo Walsh: del policial al testimonio* (2006), *V.O. Sobre Victoria Ocampo* (2006) y *Escrituras y Exilios en América Latina* (2008). Ha editado *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas (2007), entre otros libros, y ha estado a cargo de las colecciones Materiales y Crítica de la editorial Estanislao Balder. Tiene publicaciones en revistas especializadas a nivel nacional e internacional y ha ofrecido, como profesora invitada, seminarios y conferencias en distintas universidades de su país y en el exterior. Sus últimos proyectos de investigación enfocaron especialmente escrituras de exilio, viajes y migraciones. En este momento trabaja en la redacción final de un próximo libro sobre escritura de mujeres en exilio. *Casas de papel* es su título tentativo.

Vladimir Perić

Nació en 1976 en Šabac. En 1999 termina su licenciatura por la Facultad de Filosofía en Novi Sad (departamento de lengua serbia y su literatura). Fue redactor de la revista de Novi Sad, *El estado de las cosas*, publicación con diversos métodos de investigación artística, entre 1997 y 2001. Se matricula en estudios de postgrado en 1999 y en 2003 empieza a trabajar en su tesis, *La praxis textual de Dragan Aleksic*. Se matricula en el programa de doctorado en la Facultad de Filología y Arte de Kragujevac en 2007. Trabaja de profesor en la escuela musical “Dr Miloje Milojevic” en Kragujevac. Se dedica a la investigación del dadaísmo serbio.

Svetlana Rajičić-Perić

Nació en Kragujevac en 1974. Se licenció en Lengua y Literatura Serbia por la Universidad de Novi Sad en 1998, tras lo cual se matricula en estudios de postgrado como becaria del Ministerio de Ciencia y Tecnología (de Serbia). Se matricula en los estudios de doctorado en la Facultad de Filología y Arte en Kragujevac en 2007. Trabaja de pro-

као професор у „Првој крагујевачкој гимназији“. Њена основна интересовања везана су за феномен игре у књижевности и за српску авангардну књижевност.

Дамас Ондоа Едзенгте

Рођен је 1957. године у Камеруну. Професор је хиспаноамеричке књижевности на Универзитету Јаунде I од 2010. године. Основне студије је завршио на Универзитету Перпињан у Француској, а докторат је стекао Националном универзитету за образовање на даљину (UNED) у Мадриду. Област интересовања су све теме хиспаноамеричке књижевности, нарочито књижевна социологија. Учесник форума о књижевним утопијама и стварању једног новог реда, који организује Факултет за уметност, књижевност и друштвене науке на Универзитету Јаунде I.

Еберт Бенитес Пецољано

Рођен је 1960. године у Монтевидеу (Уругвај). Професор је уругвајске књижевности на Универзитету Републике. Професор је теорије књижевности и уругвајске књижевности на Институту за професоре „Артигас“. Докторирао је на Универзитету у Ваљадолиду у Шпанији. Учествовао је на конференцијама на универзитетима у Латинској Америци, САД-у, Канади, Француској, Шпанији и Јапану. Држао је курсеве на основним и постдипломским студијама на универзитетима у Бразилу и Мексику. Његове области истраживања су теорија песничког језика, уругвајска поезија и проза након 1950. године. Објавио је бројне чланке у националним и страним часописима, као и у тематским зборницима. Од његових књига се истичу: *Poetas uruguayos de los'60* (1997), *Vicente Huidobro y el vuelo de Altazor* (1997), *Interpretación y eclipse* (2000) и *El sitio de Lautréamont* (2008). За студије о делима Фелисберта Ернандеса, Лотреамона и есеје о књижевној теорији четири пута је добио Националну награду за књижевност.

Ђузепе Гаги

Рођен је 1970. године у Риму. Докторанд је на Универзитету у Саламанки на програму „Авангарда и поставангарда у Шпанији и Хиспанској Америци: традиција и прекид у хиспанском свету“. Објављивао је у различитим часописима радове о хиспаноамеричкој књижевности 20. века, нарочито уругвајској. Такође се бави преводом шпанских текстова на италијански језик, као што су на пример књига *Storie di Amore e Psiche. Diciannove versioni della storia d'amore più antica del mondo* и текстови Леополда Марећала, аргентинског писца.

Далибор Солдатић

Ванредни професор хиспанских књижевности на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду. Студије хиспанистике завршио на Аутономном универзитету у Мексику. На истом Универзитету магистрирао одбравивши рад *La nostalgia en la obra poética de Rafael Alberti*. Докторирао на Филолошком факултету УБ одбравивши тезу *Теорија романа Марија Варгас Љосе*. Запослен на Филолошком факултету од 1969. Године. Коаутор књиге *Шпанска књижевност I (Средњи век и ренесанса)*. Аутор књиге *Прилози за теорију новог хиспаноамеричког романа и Свети хиспанистике (Увод у студије)*. Аутор низа чланака о шпанској и хиспаноамеричкој књижевности.

fesora en la escuela secundaria nº 1. Sus principales intereses están relacionados con el fenómeno del juego en la literatura y la literatura serbia vanguardista.

Damas Ondoa Edzengte

Nació en 1957 en Camerún. Profesor asociado de literatura hispanoamericana en la Universidad de Yaundé I, licenciado por la Universidad de Perpiñán en Francia, Doctor por la UNED de Madrid. Interesado en todos los temas vinculados con el área hispanoamericana, especialmente aquellos relacionados con la sociología literaria. Coparticipe de un foro de reflexión sobre las utopías literarias y la creación de un orden nuevo organizado por la Facultad de Artes, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Yaunde I.

Hebert Benítez Pezzolano

Nació en Montevideo (Uruguay) en 1960. Profesor de Literatura Uruguaya en la Universidad de la República. Profesor de Teoría Literaria y de Literatura Uruguaya en el Instituto de Profesores "Artigas". Diploma doctoral por la Universidad de Valladolid (España). Ponente y conferencista invitado en universidades de América Latina, EEUU, Canadá, Francia, España y Japón. Dictó cursos de grado y posgrado en universidades de Brasil y México. Sus campos de investigación son la teoría del lenguaje poético, la poesía y la narrativa uruguaya no realista a partir de la década de 1950. Publicó numerosos artículos en revistas académicas nacionales, extranjeras y en volúmenes colectivos. Entre sus libros destacan: *Poetas uruguayos de los '60* (1997), *Vicente Huidobro y el vuelo de Altazor* (1997), *Interpretación y eclipse* (2000) y *El sitio de Lautréamont* (2008). Recibió en cuatro ocasiones el Premio Nacional de Literatura por sus estudios críticos sobre las obras de Felisberto Hernández, del Conde de Lautréamont y por sus ensayos de teoría literaria.

Giuseppe Gatti

Nació en Roma en 1970. Es doctorando en la Universidad de Salamanca, Programa "Vanguardia y posvanguardia en España e Hispanoamérica: tradición y ruptura en el mundo hispánico". Ha colaborado en distintas publicaciones especializadas con artículos sobre literatura hispanoamericana, y uruguaya en particular, del siglo XX. Ha realizado la traducción al italiano de textos en español; entre sus más recientes colaboraciones, el libro *Storie di Amore e Psiche. Diciannove versioni della storia d'amore più antica del mondo*. Annamaria Zesi. Roma, L'Asino d'oro Edizioni, 2010, así como la traducción de textos del escritor argentino Leopoldo Marechal para la Fundación homónima – Buenos Aires.

Dalibor Soldatić

Profesor titular de literaturas hispánicas en la Cátedra de estudios ibéricos de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Se graduó de licenciado en letras españolas por la Universidad Autónoma de México. En la misma Universidad recibió el título de maestro habiendo presentado la tesis *La nostalgia en la obra poética de Rafael Alberti*. Doctorado por la Facultad de Filología habiendo defendido la tesis *Teoría de la novela de Mario Vargas Llosa*. Empleado en la Facultad de Filología desde 1969. Coautor del libro *Literatura española I (Edad Media y Renacimiento)*. Autor del libro *Contribuciones para una teoría de la nueva novela hispanoamericana* y *El Mundo del hispanismo (Introducción a los estudios)*. Autor de una serie de artículos sobre literatura española e hispanoamericana.

Ивана Банчевић Пејовић

Рођена је 1982. године у Крагујевцу. Основне студије је завршила на одсеку за англистику Филошког факултета у Београду, одељење у Крагујевцу 2006. године. Постдипломске студије је уписала 2008. године и тренутно ради на изради докторске тезе *Одбрана креативности: Вилијам Блејк у савременој књижевној теорији, уметности и педагозији*. До сада је учествовала на два међународна и два домаћа научна скупа и држала предавање о Вонгару, под покровитељством САНУ-а.

Ноелија Домингес-Рамос

Похађа докторске студије на Државном Универзитету у Њујорку (*The Graduate Center, City University of New York*). Дипломирала је на Факултету за књижевност у Толеду, у оквиру Универзитета у Кастиља ла Манћи (Шпанија) 2002. године, где је пет година студирала друштвене науке. ERASMUS стипендију добила је 1999. године за реализацију студија на Универзитету у Сарланду, Немачка. Годину дана пре завршетка студија изабрана је за програм размене са Универзитетом Пардју, где је радила као лекторка за кастиљански језик. Након вишемесечног студијског боравка у Даблину (Ирска), где је усавршавала језик, уписала је и завршила мастер студије из књижевности на Универзитету Пардју, Индијана (САД). Тренутно приводи крају докторску дисертацију о Транзиционој Шпанији и новинарском и књижевном опусу мадридског писца Франсиска Умбрала. Чланица је следећих стручних удружења: *Modern Languages Association (MLA)* у *Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH)*.

Белен Рамос Ортега

Рођена је 1969. године на Сеути. Дипломирала на Хиспанској филологији на Универзитету у Севиљи 1996. године. Завршила је мастер (DEA) са радом о делу Едмунда Паса Солдана на Универзитету у Гранади 2010. године. Докторанд је на Универзитету у Гранади са докторском тезом о прози Паса Солдана. Област истраживања: хиспаноамеричка проза 20. века, поезија Рубена Дарија, савремена хиспаноамеричка прича и женска књижевност. Учествовала је на више конференција и објавила је више радова у часописима.

Викторија Кригику

Рођена је у Атини (Грчка) 1972. године. Дипломирала је француски језик и књижевност и докторирала на Катедри за италијански и шпански језик и књижевност на Државном Универзитету у Атини. Ради као професорка хиспаноамеричке књижевности на Катедри за шпански језик и књижевност на Филозофском факултету Универзитета у Атини. Област истраживања и интересовања обухвата хиспаноамеричку књижевност XIX века. Објавила је публикацију *Критички есеји* (Атина, 2004). Учествовала је на XIV Конгресу Међународног удружења за латиноамеричке и карибске студије са рефератом: „Куманда: трагична хероина?“ (Атина, 2009). Један је од преводилаца књиге *Δρόσος Δ., Κρητίκοῦ Β. Η Λατινική Αμερική και ο Δυτικός Πολιτισμός* Рикарда Кампе (2009) са шпанског на грчки. Од 2009. године је координаторка програма ERASMUS који се реализује између Катедре за шпански језик и књижевност на Универзитету у Атини (Филозофски факултет, Државни Универзитет у Атини) и на Факултету за филозофију и књижевност Универзитета у Ваљадолиду. Чланица је Комисије за израду тестова

Ivana Bančević Pejović

Nació en 1982 en Kragujevac. Se licenció por el Departamento de Inglés en la Facultad de Filología de Belgrado, sección de Kragujevac, en 2006. Empezó sus estudios de posgrado en 2008 y actualmente se encuentra trabajando en su tesis doctoral: *Defensa de la creatividad: William Blake en la teoría de la literatura contemporánea, el arte y la pedagogía*. Ha participado en dos encuentros académicos nacionales e internacionales, y ha dado clases en Wongar, bajo el patrocinio de SANU (Academia Serbia de las Ciencias y las Artes).

Noelia Domínguez-Ramos

Es estudiante de doctorado en *The Graduate Center, City University of New York*. Se licenció en la Facultad de Letras de Toledo, Universidad de Castilla la Mancha (España) en el año 2002 donde cursó cinco años en la carrera de Humanidades. En 1999 consiguió una beca Erasmus y fue estudiante en la Universidad de Saalandes, Alemania. Un año antes de licenciarse fue seleccionada para un intercambio en *Purdue University* donde trabajó como lectora de castellano. Tras unos meses en Dublín (Irlanda) perfeccionando el idioma, regresó como estudiante de máster en literatura a *Purdue University, Indiana* (Estados Unidos). En la actualidad está terminando su tesis doctoral sobre la España de la Transición y la obra periodístico-literaria del escritor madrileño, Francisco Umbral. Es miembro de las siguientes afiliaciones: *Modern Languages Association (MLA)* y *Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH)*.

Belén Ramos Ortega

Nació en Ceuta en 1969. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla (1996). Diplomada en Estudios Avanzados (DEA) con un trabajo sobre la obra de Edmundo Paz Soldán, Universidad de Granada en 2010. En la actualidad doctoranda de la Universidad de Granada, realizando Tesis Doctoral sobre la narrativa de Paz Soldán. Campos de investigación: narrativa hispanoamericana del siglo XX, la poesía de Rubén Darío, el relato hispanoamericano contemporáneo y literatura femenina, principalmente. Ha participado en varios congresos de literatura y publicado artículos en las revistas.

Victoria Kritikou

Nació en Atenas (Grecia) en 1972. Se licenció en Lengua y Filología Francesas y Doctorado por el Dpto. de Lengua y Literatura Italianas y Españolas de la Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas. Es profesora lectora de Literatura Hispanoamericana en el Dpto. de Lengua y Literatura Españolas, Facultad de Filosofía, Universidad Nacional and Kapodistriaca de Atenas. Su trabajo de investigación y sus publicaciones se centran en Literatura Hispanoamericana del siglo XIX. Ha publicado *Ensayos críticos* (Atenas: Κώδικας, 2004). Ha participado en el XIV Congreso de la *Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe* con la ponencia: “Cumandá ¿una heroína trágica?” (Atenas, 2009). Ha colaborado en la traducción del libro Δρόσος Δ., Κρητικού Β. *Η Λατινική Αμερική και ο Δυτικός Πολιτισμός* de Riccardo Campa, Madrid: Ediciones Clásicas, 2009 (del español al griego). Es responsable académica del convenio bilateral *ERASMUS* entre el Dpto. de Lengua y Literatura Españolas (Facultad de Filosofía, Universidad Nacional and Kapodistriaca de Atenas) y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid desde 2009. Es miembro del grupo investigador

за добијање Државне дипломе о знању страних језика, и то за познавање шпанског језика. Говори грчки, шпански, енглески и француски језик.

Марина Љујић

Рођена је 1957. године у Београду. Дипломирала је (група за шпански језик и књижевност, 1980) и магистрирала (област синтаксе времена шоанског и португалског језика, 1987) на Филолошком факултету у Београду. Радила на Филолошком факултету (1983-1998) као асистент за шпански језик, била лектор за српскохрватски језик на Аутономном универзитету у Мадриду (1997-1999). Од 2004. ради као библиотекарка на Катедри за иберијске студије, а од 2006. учествује у изради записа у *COBIB.SR*. Добитник награде за превод *Снова* Франсиска де Кеведа коју додељује Фонд „Радоје Татић“ и Удружење књижевних преводилаца Србије (2006). Аутор је неколико чланака из области шпанске књижевности, превела на шпански (у сарадњи са Луисом Гаридо) роман *Paisaje pintado con té* Милорада Павића, превела са шпанског *Заврзламе* Жоана Тимонедe и неколико Борхесових есеја и прича. Пријављена докторска дисертација: *Рецепција дела Федерика Гарсија Лорке у српској књижевности*.

Мариса Мартинес Перико

Рођена је 1978. године у Буенос Ајресу. Докторанд је на хиспаноамеричкој књижевности на Универзитету у Саламанки у Шпанији. Део је истраживачке групе о аргентинском часопису *Сур* (Филолошки факултет, Универзитет у Мурсији) и ради на катедри за Латиноамеричку књижевности II Универзитета Буенос Ајрес у Аргентини. Радила је као професор књижевности у средњој школи, лектор у издавачкој кући и асистент-истраживач у “Фондацији Леополдо Марећал”. Објављивала је поезију, прозу, есеје и чланке у часописима Папског универзитета у Порто Алегреу, универзитета у Буенос Ајресу, Ланусу, Саламанки, Мурсији, Валенсији и Опортоу.

Анђелка Пејовић

Рођена је 1973. године. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду (група за шпански језик и књижевност), а докторирала на Универзитету у Гранади, Шпанија (Катедра за шпанску филологију). Учествовала је на више домаћих и међународних научних скупова и објавила више научних и стручних радова, првенствено из области фразеологије и примењене лингвистике. Аутор је монографије *La colocabilidad de los verbos en español con ejemplos contrastivos en serbio* (2010) и коаутор приручника за превођење *Manual de traducción (español-serbio/serbio-español) con especial atención a la lexicología* (2006). Ради као ванредни професор на Катедри за хиспанистику Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Бави се лексикологијом и лексикографијом (и уже, фразеологијом и фразеографијом) шпанског језика. Члан је Шпанског удружења за примењену лингвистику (*AESLA - Asociación Española de Lingüística Aplicada*, Шпанског удружења за корпусну лингвистику (*AELINCO - Asociación Española de Lingüística de Corpus*), Европског друштва за фразеологију (*EUROPHRAS - European Society for Phraseology*) и Регионалне мреже хиспаниста Мађарске, Румуније и Србије (*Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia*).

responsable de la preparación de los exámenes para la obtención del Certificado Estatal de Conocimiento de Lenguas Extranjeras en lengua española. Habla griego, español, inglés y francés.

Marina Ljujić

Nació en 1957 en Belgrado. Se licenció (grupo de español y literatura, 1980) y terminó su maestría (en el ámbito de la sintaxis de la temporalidad de las lenguas española y portuguesa, 1987) por la Universidad de Filología de Belgrado. Trabajó en la Facultad de Filología (1983-1998) como asistente de lengua española. Asimismo, trabajó como lectora de serbocroata en la Universidad Autónoma de Madrid (1997-1999). Desde 2004 trabaja de bibliotecaria para el departamento de Estudios Ibéricos y, desde 2006, participa en la elaboración de las listas de COBIB.SR. Fue galardonada con el premio que otorga la fundación “Radoje Tatic” y la Asociación de Traductores Literarios de Serbia por la traducción de *Los sueños* de Francisco de Quevedo (2006). Es la autora de varios artículos del ámbito de la literatura española, ha traducido al español (con la colaboración de Luís Garrido) la novela *Paisaje pintado con Té* de Milorad Pavic, así como *Truhanesco* de Joan de Timoneda y varios ensayos y cuentos de Borges. Actualmente se encuentra trabajando en su tesis doctoral que lleva el título: *Aceptación de la obra de Federico García Lorca en la literatura serbia*.

Marisa Martínez Pérsico

Nació en Buenos Aires en 1978. Es doctoranda en literatura hispanoamericana por la Universidad de Salamanca, España. Integrante del equipo de investigación sobre la revista argentina *Sur* (Facultad de Filología, Universidad de Murcia) y adscripta a la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Se ha desempeñado como profesora de literatura en los niveles medio y terciario, correctora editorial y asistente-investigadora en la Fundación Leopoldo Marechal. Ha publicado textos de poesía, narrativa, ensayo breve y artículos académicos en revistas de las universidades Pontificia de Porto Alegre, Buenos Aires, Lanús, Salamanca, Murcia, Valencia y Oporto.

Andelka Pejović

Nació en 1973. Se licenció en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado (Departamento de lengua y literatura española) y se doctoró en la Universidad de Granada (España). Ha participado en varios congresos nacionales e internacionales y ha publicado varios trabajos principalmente en el ámbito de la fraseología y la lingüística aplicada. Es autora de la monografía *La colocabilidad de los verbos en español con ejemplos contrastivos en serbio* (2010) y coautora del *Manual de traducción (español-serbio/serbio-español) con especial atención a la lexicología* (2006). Actualmente trabaja como profesora titular en el Departamento de Hispanística de la Facultad de Filología y Artes de la Universidad de Kragujevac. Se dedica al estudio de la lexicología y lexicografía del español (y, más específicamente, a la fraseología y fraseografía). Es miembro de las siguientes asociaciones: AESLA (Asociación Española de Lingüística Aplicada), AELINCO (Asociación Española de Lingüística de Corpus), EUROPHRAS (European Society for Phraseology) y RRH (Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia).

Маја Андријевић

Рођена је 1975. у Београду. Предавач је шпанског језика на Факултету за међународну економију Мегатренд Универзитета у Београду (Сектор за Латинску Америку и Карибе). Дипломирала је 2000. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду (Катедра за шпански језик и хиспанске књижевности). Године 2007. брани магистарски рад „Улога хипертекста у разумевању читања: провера хипотезе о значају оцажања у усвајању језичког материјала у Л2“ на Филолошком факултету Универзитета у Београду, смер методика наставе страног језика, и стиче титулу магистра филолошких наука. Тренутно завршава докторску дисертацију под називом „Примена аутентичних материјала у настави Л2 за стицање и развој интеркултурне компетенције“. Од 2000. до 2009. године предавала на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду. Усавршавала се на универзитетима у Гранади (1998/1999) и Мадриду (2001. и 2003, као стипендиста шпанске Агенције за међународну сарадњу: АЕСИ). Заједно са др Анђелком Пејовић, аутор је уџбеничких комплета за шпански језик за основну школу (*¿Hablamos? 1, 2, 3, 4* и *¡Hola, amigos!*) Завода за уџбенике. Научне области којима се бави су Методика наставе страног језика и Примењена лингвистика. Члан је Регионалне мреже хиспаниста (Red regional de hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia).

Maja Andrijević

Nació en Belgrado en 1975. Es profesora de español en la Facultad de Economía Internacional de la Universidad Megatrend de Belgrado (Departamento de Estudios de América Latina y el Caribe). Es licenciada en Lengua española y literaturas hispánicas por La Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. En 2007, en la misma facultad, defendió su tesis de maestría bajo el título „*El papel del hipertexto en la comprensión de lectura: hipótesis sobre la importancia de la percepción en la adquisición del material lingüístico en la L2*” y obtuvo el título de magíster en ciencias filológicas. En la actualidad está terminando su tesis doctoral „*Aplicación de materiales auténticos en la enseñanza de L2 para la adquisición y el desarrollo de la competencia intercultural*”. Entre 2000 y 2009 trabajó en el Departamento de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, como profesora de lengua española. Estudió en la Universidad de Granada (año escolar 1998/1999) e hizo cursos de formación del profesorado en la Universidad Complutense de Madrid (2001 y 2003, como becaria de la Agencia Española de Cooperación Internacional: AECI). Junto con Dr Andjelka Pejovic, es autora de los paquetes didácticos de español (manual, cuaderno de ejercicios, CD, libro del profesor) para la enseñanza primaria serbia (*¿Hablamos? 1, 2, 3, 4* y *¡Hola, amigos! 3, 4*). Sus investigaciones y publicaciones se centran en el ámbito de la metodología de lenguas extranjeras y la lingüística aplicada. Es miembro de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia.

УПУТСТВО АУТОРИМА ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Радови треба да буду достављени електронски, у прилогу – као отворени документ (Word), на електронску адресу редакције *Наслеђа*: nasledje@kg.ac.rs.

2. **Дужина рукописа**: до 15 страница (28.000 карактера).

3. **Формат**: *фонти*: Times New Roman; *величина фонтира*: 12; *размак између редова*: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.

4. **Параграфи**: *формати*: Normal; *први ред*: увучен аутоматски (Col 1).

5. **Име аутора**: Наводе се име(на) аутора, средње слово (препоручујемо) и презиме(на). Име и презиме домаћих аутора увек се исписује у оригиналном облику (ако се пише латиницом – са српским дијакритичким знаковима), независно од језика рада.

6. **Назив установе аутора (афилијација)**: Непосредно након имена и презимена наводи се пун (званични) назив и седиште установе у којој је аутор запослен, а евентуално и назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија. Ако је аутора више, а неки потичу из исте установе, мора се, посебним ознакама или на други начин, назначити из које од наведених усанова потиче сваки од аутора. Функција и звање аутора се не наводе.

7. **Контакт подаци**: Адресу или електронску адресу аутор ставља у напомену при дну прве странице чланка. Ако је аутора више, даје се само адреса једног, обично првог.

8. **Језик рада и писмо**: Језик рада може бити српски, руски, енглески, немачки, француски или неки други европски, светски или словенски језик, раширене употребе у међународној филолошкој комуникацији. Писмо на којем се штампају радови на српском језику јесте ћирилица.

9. **Наслов**: Наслов треба да буде на језику рада; треба га поставити центрирано и написати великим словима.

10. **Апстракт**: Апстракт треба да садржи циљ истраживања, методе, резултате и закључак. Треба да има од 100 до 250 речи и да стоји између заглавља (наслов, имена аутора и др.) и кључних

речи, након којих следи текст чланка. Апстракт је на српском или на језику чланка. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

11. Кључне речи: Број кључних речи не може бити већи од 10. Кључне речи дају се на оном језику на којем је написан апстракт. У чланку се дају непосредно након апстракта. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

12. Претходне верзије рада: Ако је чланак био изложен на скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом), податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, при дну прве стране чланка. Не може се објавити рад који је већ објављен у неком часопису: ни под сличним насловом нити у измењеном облику.

13. Навођење (цитирање) у тексту: Начин позивања на изворе у оквиру чланка мора бити консеквентан од почетка до краја текста. Захтева се следећи систем цитирања, преовлађујући у науци о језику:

... (Ивић 2001: 56-63)..., / (в. Ивић 2001: 56-63)..., / (уп. Ивић 2001: 56-63)... / М. Ивић (2001:56-63) сматра да...[наводнике и полунаводнике обележавати на следећи начин: „“ / “ ”]

14. Напомене (фусноте): Напомене се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима итд., али не могу бити замена за цитирану литературу. [Техничке пропозиције за уређење: формат – Footnote Text; први ред – увучен аутоматски (Col 1); величина фонта – 10; нумерација – арапске цифре.]

15. Табеларни и графички прикази: Табеларни и графички прикази треба да буду дати на једнообразан начин, у складу с лингвистичким стандардом опремања текста.

16. Листа референци (литература): Цитирана литература обухвата по правилу библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и даје се искључиво у засебном одељку чланка, у виду листе референци. Литература се наводи на крају рада, пре резимеа. Референце се наводе на доследан начин, азбучним односно абecedним редоследом. Ако се више библиографских јединица односе на истог аутора, оне се хронолошки постављају. Референце се не превode на језик рада. Саставни делови референци (ауторска имена, наслов рада, извор итд.) наводе се на следећи начин:

[за књигу]

Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Огледи из њоеџике*, Београд: Просвета.

[за чланак]

Радовић 2007: Б. Радовић, Путеви опере данас, Крагујевац: *Наслеђе*, 7, Крагујевац, 9-21.

[за прилог у зборнику]

Радовић-Тешић 2009: М. Радовић-Тешић, Корпус српског језика у контексту савремених језичких раздвајања, у: М. Ковачевић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. I, Српски језик у употреби, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277-288.

[за радове штампане латиницом]

Бити 1997: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

[за радове на страном језику – латиницом]

Лајонс 1970: J. Lyons, *Semantics I/II*, Cambridge: Cambridge University Press.

[за радове на страном језику – ћирилицом]

Плотњикова 2000: А. А. Плотникова, *Словари и народная культура*, Москва: Институт славяноведения РАН.

Радове истог аутора објављене исте године диференцирати додајући *a*, *b*, *c* или *a*, *b*, *v*, нпр.: *2007a*, *2007b* или *2009a*, *2009b*.

Ако има два аутора, навести оба презимена, нпр.: *Симић, Остојић*; ако их има више: после првог презимена (а пре године) додати *et al* или *и др*.

Ако није прво издање, ставити суперскрипт испред године, нпр.:

Лич ²1981: G. Leech, *Semantics*, Harmondsworth etc.: Penguin Books.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фронт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред: куцати од почетка, а остале увући аутоматски (Col 1: опција Hanging, са менија Format)]

Поступак цитирања докумената преузетих са Интернета:

[монографска публикација доступна on-line]

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Нпр.: Veltman, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d.>>. 02.02.2002.

[прилог у серијској публикацији доступан on-line]

Презиме, име аутора. Наслов текста. *Наслов периодичне публикације*, датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Нпр.: Du Toit, A. Teaching Info-preneurship: student's perspective. *ASLIB Proceedings*, February 2000. Proquest. 21.02.2000.

[прилог у енциклопедији доступан on-line]

Име одреднице. *Наслов енциклопедије*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Нпр.: Tesla, Nikola. *Encyclopedia Britannica*. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/588597/Nikola-Tesla>>. 29. 3. 2010.

17. **Резиме:** Резиме рада јесте у ствари апстракт на другом језику на којем није рад. Ако је језик рада српски, онда је резиме обавезно на једном од словенских или светских језика. Резиме се даје на крају чланка, након одељка *Литература*. Превод кључних речи на језик резимеа долази после резимеа. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

18. **Биографија:** У биографији, која не треба да прелази 250 речи, навести основне податке о аутору текста (година и место рођења, институција у којој је запослен, области интересовања, референце публикованих књига).

Уредништво
Наслеђа

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Los trabajos deben enviarse en formato *Word* a la dirección de la redacción de la revista: nasledje@kg.ac.rs

Longitud de artículo: máx. 15 páginas (28.000 caracteres).

Formato: *fuentes:* Times New Roman; *tamaño:* 12; *espacio:* Antes: 0; Después: 0; Espacio entre líneas: Sencillo.

Parágrafos/Subapartados: *formato:* Normal; *primera línea:* sangría (automática) (Col 1).

Datos sobre el autor: nombre y apellido(s).

Institución (afiliación): nombre y sede de la institución donde trabaja.

Contacto: dirección electrónica (en la nota al final de la primera página).

Título: en mayúsculas, centrado.

Resumen de 100 a 250 palabras.

Deberá contener el objetivo, los métodos, los resultados y las conclusiones. Estará entre el encabezamiento (título, datos sobre el autor, etc.) y las palabras clave, después de las que sigue el cuerpo del trabajo. El resumen deberá estar escrito en la lengua del trabajo. Se admiten trabajos en serbio y español, principalmente, pero también en inglés, francés, alemán y ruso.

Palabras clave: máx. 10 (en la lengua del trabajo).

Versiones anteriores: Si el trabajo había sido comunicado en algún congreso (con el mismo título o con un título parecido), deberá darse ese dato en una nota especial, al final de la primera página del trabajo. *No se pueden publicar trabajos que ya han sido publicados en alguna revista; tampoco pueden publicarse con un título modificado o diferente.*

Citas (en el texto):

... (Pérez 2001: 56-63)..., / (v. Pérez 2001: 56-63)..., / J. Pérez (2001: 56-63) considera que ...

[comillas inglesas y comillas simples hay que marcarlas de la siguiente manera: “ ” / ‘ ’]

Notas: Se usarán notas a pie de página. Pueden contener detalles menos importantes, explicaciones adicionales, señas sobre las fuentes utilizadas, etc., pero no pueden sustituir las referencias citadas. [proposiciones técnicas: *formato* – Notas a pie de página (*Footnote Text*); *primera línea* – sangría (automática) (Col.1); *tamaño* – 10 puntos; *numeración:* árabe].

Citación bibliográfica (Referencias bibliográficas): Deberá hacerse de manera consecuente, por orden alfabético, de la siguiente manera:

[referencias a libros]

Sotelo Vázquez 2002: A. Sotelo Vázquez, *El naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca: Almar.

[referencias a artículos]

Soldatic 2010: D. Soldatic, Las literaturas hispánicas en Serbia: *Colindancias*, 1, Timisoara, 21-28.

[referencias a trabajos publicados en las actas]

Rodríguez 1981: L. Rodríguez, La función del monarca en Lope de Vega, en: M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: Edi-6, 799-803.

Para citar varios trabajos publicados el mismo año por un mismo autor, se añadirá a continuación del año de publicación, sin espacio, una letra minúscula: *a*, *b*, *c*.... Por ejemplo: 2007*a*, 2007*b*. Deberán ir por orden cronológico.

Si hay dos autores, deberán ponerse los apellidos de los dos; si hay más de dos autores, después del apellido del primero (y antes que el año) habrá que ponerse *et al.*

Procedimientos para citar los textos consultados por Internet:

[publicación monográfica accesible on-line]

Veltman, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d.>>. 02.02.2002.

[contribución en una publicación en serie (es decir, periódica) accesible on-line]

Du Toit, A. Teaching Info-preneurship: student's perspective. *ASLIB Proceedings*, February 2000. Proquest. 21.02.2000.

[contribución en una enciclopedia accesible on-line]

Nombre del lema. *Título de la enciclopedia*. <dirección del Internet>. Fecha de consulta.

Tesla, Nikola. *Encyclopedia Britannica*. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/588597/Nikola-Tesla>>. 29. 3. 2010.

Abstract: hasta 100 palabras.

En realidad, es el resumen en una lengua diferente a la del trabajo. Va al final del trabajo, después de *Referencias bibliográficas* y el título en la lengua del *abstract*. La traducción de palabras clave a la lengua del *abstract* viene después de éste.

Curriculum: El curriculum (máx. 250 palabras), debe contener datos principales sobre el autor del texto (año y lugar de nacimiento, afiliación profesional, campos de investigación, referencias bibliográficas (trabajos publicados)).

Comité editorial de *Nasledje*

Уредништво/Editorial Board

Драган Бошковић/ Dragan Bošković
главни и одговорни уредник/Editor in Chief

Проф. др Бранка Радовић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Prof. Branka Radović, PhD, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Доц. др Сања Пајић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Dr. Sanja Pajić, Assistant Professor, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Проф. др Радмила Настић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Prof. Radmila Nastić, PhD, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Доц. др Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Dr. Katarina Melić, Assistant Professor, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Доц. др Анђелка Пејовић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Dr. Anđelka Pejović, Assistant Professor, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Проф. др Тијана Ашић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Prof. Tijana Ašić, PhD, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Доц. др Маја Анђелковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Dr. Maja Anđelković, Assistant Professor, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо, Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија.	Prof. Persida Lazarević di Giacomo, PhD, The G. d'Annunzio University, Pescara, Italia.
Проф. др Ала Татаренко, Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина.	Prof. Alla Tatarenko, PhD, Faculty of Philology, “Ivan Franko” National University of Lviv, Ukraine
Проф. др Михај Радан, Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија	Prof. Mihaj Radan, PhD, Faculty of Letters, History and Theology, Timi- soara, Romania
Проф. др Димка Савова, Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска	Prof. Dimka Savova, PhD, Faculty of Slavic Studies, Sofia, Bulgaria
Проф. др Јелица Стојановић, Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора	Prof. Jelica Stojanović, PhD, Faculty of Philosophy in Nikšić, Montenegro

Секретар уредништва/Editorial assistant

Анка Ристић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Лектор/Proofreader

Јелена Петковић/Jelena Petković

Лектор за шпански језик / Proofreader for Spanish

Наталија Санџес Радловић / Natalia Sánchez Radulović

Преводац/Translator

Јасмина Теодоровић/Jasmina Teodorović

Ликовно-графичка опрема/Artistic and graphic design

Слободан Штетић/Slobodan Štetić

Технички уредник/Technical editor

Ненад Захар/Nenad Zahar

Издавач/Publisher

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац/
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

За издавача/Published by

Слободан Штетић/Slobodan Štetić

декан/dean

Адреса/Address

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац/Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac

тел/phone (+381) 034/304-277

e-mail: nasledje@kg.ac.rs

www.filum.kg.ac.rs/aktuelnosti/nasledje

Жиро рачун (динарски)

840-1446666-07, партија 97

Сврха уплате: Часопис „Наслеђе“

Штампа/Print

ГЦ Интерагент, Крагујевац/GC Interagent, Kragujevac

Тираж/Impression

300 примерака/300 copies

Наслеђе излази три пута годишње/
Nasledje comes out three times annually

Издавање овог часописа финансијски помаже Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

НАСЛЕЂЕ : часопис за књижевност, језик, уметност и културу / главни и одговорни уредник Драган Бошковић. – Год. 1, бр. 1 (2004)- . - Крагујевац (Јована Цвијића бб) : Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Крагујевац : ГЦ Интерагент). - 24 cm

Три пута годишње
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)
COBISS.SR-ID 115085068