

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

Miguel de Unamuno y los personajes literarios: las maneras de concebir la
autonomía de un ser ficticio
Katarzyna Barbara Paryś, Uniwersytet Warszawski/Universidad Autónoma de Madrid

“Tentarse por el fracaso es mirar hacia delante”: Julio Ramón Ribeyro y su ética
contra la mediocridad
Giovanna Arias Carbone, Universidad Complutense de Madrid

¿Es Rayuela de Julio Cortázar una novela surrealista?
David Crémaux, Ecole Normale Supérieure de Lyon/Universidad Complutense de
Madrid

Pérdida y recuperación del territorio en la expedición de Lope de Aguirre
Juan Manuel Díaz Ayuga, Universidad Complutense de Madrid

Análisis dialectal del español de Colombia
Marta Gómez Lázaro, Universidad Complutense de Madrid

Henry Trujillo cuentista. La nueva heterodoxia uruguaya de las últimas décadas
Ana Fernández del Valle, Universidad Complutense de Madrid

Esta memoria nos dejás
Raúl López Redondo, Universidad Autónoma de Madrid

Prosas profanas un viaje hacia lo interior
James Mesiti, Saint Louis University Madrid

“Las mugeres non tenemos vergüença de las mugeres”: el desnudo femenino en
Las famosas asturianas de Lope de Vega
Sergio Montalvo Mareçá, Universidad Complutense de Madrid, Instituto Universitario
Menéndez Pidal

El elemento grotesco en la Vida de Pedro Saputo: el episodio del convento
Olga Sanz Casasnovas, Universidad de Zaragoza

Katarzyna Barbara Parys
 Uniwersytet Warszawski/Universidad Autónoma de Madrid

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

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

Resumen

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

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

Abstract

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

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

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

Los personajes de ficción tienen una realidad propia, no son ni más ni menos

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

Partiendo de esta base ontológica, vamos a ver cuatro tipos de personajes de ficciones

de Unamuno que responden a la idea de tener la base idealista. Una base que les hace

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

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

2. El ente de ficción que se impone al autor

El ente de ficción de Unamuno, en la perspectiva de Fernando de Toro, ve a su autor como meró instrumento a su servicio cuya función es nada más que contar las andanzas del personaje como el mismo lo dicta. El personaje, una vez concebido por el autor, se le impone inmediatamente para obtener una vida conforme con su naturaleza (Toro, 1981, 360). No obstante, esta visión parece olvidarse de la concepción de Unamuno según la que el personaje que se opone al autor es uno cuya existencia tiene carácter ideal. Es un personaje que antes de haber sido inventado se le presenta al autor pidiéndole vida en papel. No obstante, ya posee una esencia y una coherencia interna

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

3. Personaje que quiere ser de carne y hueso

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

falso realismo, puesto que, para él, los personajes deben de ser verdaderamente ínti y desnudar el alma de su alma, de tal modo que no se puedan distinguir de los hombres y mujeres verdaderamente existentes. En esta óptica, la personalidad es la condición más básica. Los personajes de ficción tienen una realidad propia, no son ni más ni

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

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

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

Conclusiones

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

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

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

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

Obras citadas

- Álvarez Castro, Luis (2005), *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Álvarez Castro, Luis (2005), *La función del lector en la prosa metaliteraria de Miguel de Unamuno* (tesis doctoral). Graduate School of The Ohio State University, Ohio.
- Álvarez Castro, Luis (2006), *El personaje escritor en la narrativa breve de Unamuno: Metaliteratura y Autobiografía*. "Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno", 42, 2-2006, pp. 133-138.
- Álvarez Castro, Luis (2015), *Los espejos del yo. Existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Basdekis, Demetrios (1967), *Unamuno and Spanish Literature*. Berkeley: University of California Press.
- Bayón Cerdán, Julio (2002), *La concepción de la verdad en Unamuno*, en: "Cuaderno Gris". *Época III*, 6, (Monográfico: Unamuno y Europa: nuevos ensayos y viejos textos / Pedro Ribas (coord.)), pp. 173-181.
- Ferrater Mora, José (1985), *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*. Madrid: Alianza Universidad.
- González Martín, Vicente (2002), *Unamuno y los escritores sicilianos*, en: "Cuaderno Gris". *Época III*, 6, (Monográfico: Unamuno y Europa: nuevos ensayos y viejos textos / Pedro Ribas (coord.)), pp. 35-41.
- Mata Induráin, Carlos (1999), *Sobre el cuento oral en español a principios del siglo XX: Darío, Miró, Unamuno*, "RILCE" 15.1 pp. 309-318.
- Meyer, François (1962), *La ontología de Miguel de Unamuno*. Madrid: Gredos.
- Toro, Fernando de (1981), *Personaje Autónomo, Lector y Autor en Miguel de Unamuno*. En: "Hispania", Vol. 64, No. 3, pp. 363-366.

Giovanna Arias Carbone
Universidad Complutense de Madrid

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

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

Resumen

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

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

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

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

El enfoque positivo de una vida guiada por el fracaso, aunque suene a enredo ribeyriano, posee sólidos referentes en el plano filosófico. La mirada posmoderna ha sido precursora matizando el concepto hasta contemplar una lectura no necesariamente pesimista; y esta perspectiva, poco a poco, ha alcanzado también a la crítica literaria. En el "Prólogo" de *Poéticas del fracaso* Yvette Sánchez y Rolland Spiller proponen una

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

2. La distancia escéptica contra la mediocridad

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

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

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

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

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

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

Puede que oscilara a lo largo de su vida acerca de la conveniencia de preferir el pasado o de añorar con el futuro para no perder el rumbo. Quizá pasado y futuro no son más que otra conjunción indelible como lo son el éxito y el fracaso. Lo seguro es que a contracorriente de lo que dictan las tendencias actuales sobre el bienestar personal y la felicidad, su espíritu inquieto despreció el presente. Lo advierte así en los diarios “Mis goces más puros están repartidos entre mis recuerdos y mis proyectos. El presente me fastidia porque no lo siento” (1977) presente es precisamente el tiempo que Roberto habitaba cómodamente. Pero solo fue capaz de ver hacia atrás y meditar al menos un instante sobre su existencia el día de su muerte. Ribeyro lo hacía una y otra vez, como ha dejado registro en múltiples documentos personales, el temor de que el conjunto de su vida fuera un destino predecible de mediocridad. Puede que por eso escribiera la fatídica frase: “solo salvaré mi vida perdiéndola” (*La tentación del fracaso* 463).

Conclusiones

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

Obras citadas

Barraza Urbano, Rodrigo. "La tragedia individual de los antihéroes en *Cuentos olvidados* de Ribeyro". *Revista Unasam* 1, 2014: 16-17. Web. 22 feb 2019.

Garayar, Carlos. "La narrativa peruana hacia los finales del siglo XX". *Revista*

David Crémaux

Ecole Normale Supérieure de Lyon/Université de Lyon

¿Es Raoyu1a boy Julio Cortázar una nove.01mla sur.01mre.01malista?
 Is Raoyu1a boy Julio Cortázar a sur.01mre.01malist nove.01ml?

Resumen

El surrealismo es a menudo reducido a la técnica literaria de la escritura automática, de.01mfinida como e.01ml "di9.23 -ctadoad1.01ml pensamiento, sin la interve.01mnción re.01m
 ore.b8 (i)-2 (t)b-2 (i)-8 (i)-u(a)01mliea- Í # ð ¥HEDÍ ", Ñ "s ^TP 2 Ò ä!ð "\$1> ". æ CçÑà ç

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

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

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

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

El segundo medio para tender al absoluto es la separación con la razón. En el capítulo 56 de *Rayuela*, Oliveira se encierra en su cuarto en el manicomio y extiende hilos por toda parte hasta que quede como telaraña. Instala pabellones esperando la llegada de Traveler. En su ensayo "Marcelo del Campo o más encuentros a deshora", Cortázar apunta que acaba de leer que Marcel Duchamp, ~~estaba~~ estaba en Buenos Aires

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

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

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

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

Conclusión.

Obras citadas

- Alazraki Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, 1.ª ed., Barcelona, Anthropos, coll. « Contemporáneos », 47, 1994. Impreso.
- Aragon Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Collection folio », 782, 1997. Impreso.
- Artaud Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Blanche », 1984. Impreso.
- Breton André, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 76, 2003. Impreso.
- Breton André, *Manifiestos del surrealismo*, Aldo Pellegrini (trad.), Buenos Aires, Ediciones Argonauta, 2001. Impreso.
- Cortázar Julio, « Marcelo del Campo o más encuentros a deshora », en *Último Round* 2, 2ª ed., Madrid, Siglo XXI de España Editores, col. « Creación literaria », 2009, p. 288. Impreso.
- Cortázar Julio, *Rayuela*, Andrés Amorós (éd.), 1ª ed., Madrid, Cátedra, coll. « Letras hispánicas », núm. 200, 1984. Impreso.
- Cortázar Julio, « Muerte de Antonin Artaud », *Sur*, núm. 163, mayo de 1948. Impreso.
- Figueroa Esperanza, « Guía para el lector de *Rayuela* », *Revista iberoamericana*, XXXII, núm. 62, 1966. Impreso.
- García Canclín Nestor, *Cortázar, una antropología poética*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1968. Impreso.
- Harsz Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966. Impreso.
- Jarry Alfred, *Œuvres complètes*, Michel Arrivé (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 236, 1988. Impreso.
- Maturo Graciela, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, 1.ª ed., Buenos Aires, Fund. Internacional Argentina, 2004. Impreso.
- Ortiz Carmen, *Julio Cortázar: una estética de la búsqueda*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, coll. « Colección Poesía », nº 17, 1994. Impreso.
- Picon Garfield Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, coll. « Biblioteca románica hispánica 2, Estudios y ensayos », 225, 1975. Impreso.
- Proust Marcel, *El tiempo recobrado*, Consuelo Berges (trad.), Madrid, Alianza editorial, coll. « El libro de bolsillo », 2011. Impreso.
- Rama Angel, « El Boom en perspectiva », *Signos literarios*, 1, junio de 2005, p. 161-208. Impreso.

Speranza Graciela, *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*,
Barcelona, Editorial Anagrama, coll. « Argumentos » 851, 2006. Impreso.

Juan Manuel Díaz Ayuga

1. Introducción

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

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

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

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

3. Territorializaciones simbólicas: pérdida y reconquista

3.1. Pérdida del territorio simbólico

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

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

La sustitución de una aristocracia militar, quienes “la cumbre de la virtud y la nobleza alcanzaron [...] con las espadas en la mano” (Aguirre, 2010:62), por una

nuestro natural, que es España” (72). Finalmente, podemos considerarla una refundación por el cambio social que esta proponía. Si, tras la muerte de Ursúa, la coronación de Fernando de Guzmán como Príncipe del Perú supuso simplemente un traspaso de poderes dentro de la élite colonial, a la que ambos pertenecían, con la elección de Aguirre como caudillo, el proyecto toma un claro signo revolucionario al formularse la independencia

Por otra parte, ante la ruptura de la ~~un~~ cristiana, Aguirre establece una adhesión incondicional a los preceptos de la Iglesia de Roma, y la ~~pos~~ máxima instancia de poder (Quintana, 1997). De esta forma, él y sus marañones, “manteniendo todo lo que predica la Santa Madre Iglesia de Roma”, y estando dispuestos a ~~rec~~ por los mandamientos de Dios” (734), se sitúan en un plano moral superior al del propio rey, cuya palabra es “de menos crédito que los libros de Martín Lutero” (72). En esta clara división entre un “nosotros”, defensores de la fe, y un “vosotros” (que incluye al monarca), contaminados por el luteranismo, Aguirre se presenta como modelo de gobernante cristiano, que no duda en usar la violencia para ajusticiar a los infieles, tal y como demuestra al asesinar a Juan de Monteverde por luterano (Díez Torres, 2011).

Su propuesta para acabar con la disolución de los ~~en~~ dias pasa por una
 coa411jio4t(em2 (.1(r)3e (r-2n2(d(l)u-1 (ic)v1 (oa411jiu1(i)-2 (a)4 (i)-2 i)on)3 (e)4 (ua)4(y)].074

pasado medieval: un mundo cerrado y coherente, previo a la inestabilidad de un universo

Obras citadas

- Aguirre, Lope de. "Cartas de Lope de Aguirre". En Pastor y Callau, 2010: 61-109.
- Castany Prado, Bernat. "Sublimidad y nihilismo en la cultura del Barroco". *Revista de Filosofía*. Vol. 37, 2 (2012): 911-10.
- "Cédula de Felipe II al Nuevo Reino sobre el castigo de los marañones". En Pastor y Callau, 2010: 413-414.
- Cesareo, Mario. "Jerónimo Mendieta: razón barroca, delirio institucional". *Revista iberoamericana*, Vol. 61, 172173 (1995): 441-460.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1995.
- . *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PreTextos, 2004.
- Díez Torres, Julián. "Los marañones y la polémica de la Conquista: retórica e ideas políticas en la carta de Lope de Aguirre a Felipe II". *Apéndice* (diciembre de 2011): 201-214.
- Galster, Ingrid. *Aguirre o La posteridad arbitraria: la rebelión del conquistador vasco Lope de Aguirre en historiografía y ficción histórica (1561-1992)*. Óscar Sola (trad.). Bogotá: Universidad del Rosario, Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- Guattari, Félix y Suely ROLNIK. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- Koyré, Alexandre. *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- Las Casas, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Trinidad Barrera (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Pastor, Beatriz y Sergio CALLAU. *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*. Madrid: Castalia, 2010.
- Pastor, Beatriz. "Lope de Aguirre el loco: La voz de la soledad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 14, 28 (1988): 159-173.
- . "Lope de Aguirre The Wanderer: Knowledge and Madness". *Dispositivo* 11, 28/29 (1986): 85-98.
- . *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- "Perdón de la Audiencia a los marañones". En Pastor y Callau, 2010: 1209-1214.
- "Proclamación de don Hernando de Guzmán como Príncipe del Perú". En Pastor y Callau, 2010: 367-374.

- Quintana, Isabel Alicia. "Aguirre y la nave de los locos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 23, 46 (1997): 163-75.
- Ramos Pérez, Demetrio. *El mito del Dorado: su génesis y proceso*. Caracas, 1973.
- Tieffemberg, Silvia. "Lope de Aguirre, traidor y libertario. Reflexiones sobre el pasado". *Hacia las totalidades contradictorias*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011.

Marta Gómez Lázaro
 Universidad Complutense de Madrid

Análisis dialectal del español de Colombia
 Dialectal Analysis of Colombian Spanish

Resumen

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

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

Abstract

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

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

1. Introducción

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

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

El español de Colombia es uno de los más estudiados por los dialectólogos y se pueden encontrar trabajos importantes sobre él desde la década de los años cincuenta hasta finales del siglo XX (Lipski, 1994: 2270). La variedad real del habla del español en Colombia es difícilmente igualable a la de otro país hispanico (Montes Giraldo, 2000: 125).

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

3. La articulación dialectal del español de Colombia

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

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

En cuanto al dialecto continental, que se extiende por toda la región andina, donde está la mayoría de la población hispanohablante, puede dividirse en otros dos subdialectos: el oriental y el occidental, según el yeísmo: la región oriental ha conservado la /r/ relativamente bien, mientras que la zona occidental desconoce la oposición /r/ - /r̄/. Además, este dialecto puede caracterizarse

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

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

4.1. Análisis fonético del informante del interior

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

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

Además, cabe destacar que cuando /s/ aparece en posición final, normalmente la pronuncia como tal. En el texto se encuentran excepciones en las que la realización es

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

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

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

Un caso especial es el de /k/ intervocálica que se produce una velar seguida de

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

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

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

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

4.3. Análisis fonético del informante costeño

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

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

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

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

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

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

La aspiración de la /x/ castellana también se puede encontrar ~~al inicio~~ ~~al final~~ del texto. La aspiración es total, es decir, se da en todos los contextos. Se trata de una aspiración relajada.

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Conclusiones

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Introducción

Siguiendo la periodización y la nomenclatura que Cristina Bravo Rozas propone en su artículo "Una aproximación al cuento uruguayo del siglo XXI" (2015), el cuento uruguayo de las últimas décadas, el de la llamada generación "Fidel del Milenio", se publica a partir de los años ochenta y representa el eslabón de una tradición literaria heredera de la mirada existencial de Juan Carlos Onetti y del carácter fantástico y ontológico del universo de Felisberto Hernández. Sin embargo, también participa de la polifonía de la narrativa hispanoamericana a partir de los sesenta (Aínsa, 1998: 138), pues enarbola como bandera la relativización de toda certidumbre y la búsqueda de nuevas formas ficcionales.

Esta mezcla de bagaje y de voluntad de renovación se advierte en la literatura de Henry Trujillo (Mercedes, 1965), profesor de sociología en la Universidad de la

de Carlos Quijano. Desde esta fecha como punto inflexivo, podemos considerar que los primeros ascendientes literarios de Trujillo son aquellos autores que empiezan a publicar

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

El terror de la dictadura, como una mácula de desconfianza que signa la producción literaria, diaspórica, de resistencia, en la década de los setenta, hace indispensable la superación catártica que Aínsa se refiere como motor de la renovación de los autores de la democracia (52). En el marco del cuento, nos referimos aquí al grupo de autores que Bravo Rozas aglutina bajo el marbete “Fin del Milenio

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

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

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

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

Desde este enfoque,

Raúl López Redondo
Universidad Autónoma de Madrid

Esta memoria nos dejas
This remembrance you leave us

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

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

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

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

¹² [VP:366]. Ver *Obras citadas*

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

¹⁴ [Os:61-69].

¹⁵ Descritas en el ms. 593 de la Biblioteca Capitular Colombina, ff. 162r, *Memorias de Sevilla*; citamos por [Os].

Pues, aquellos no fueron nada comparados con el que se levantó en recuerdo de Felipe II, cuyas empresas se representaron a lo largo del enorme túmulo; su descripción

Puesto *que ya estás en el cielo* *al vez, ahora, las orejas divinas* escucharán *palabras humanas* (concretamente, las de Cervantes, que en más de una ocasión no han sido escuchadas, aunque se haya dirigido más o menos directamente a Felipe II, a través de sus consejeros y secretarios, sin haber obtenido respuesta). Hablamos de la “Elegía al Cardenal Espinosa”,

indómita gente, 'siempre en la tierra fría...', pero, ¿en las tierras tórridas?, ¿en los desiertos...? ¿Y los moros cuya "gente es mucha, mas su fuerza es poca;/ desnuda, mal armada"? ¿Y el Norte de África "adonde mueren veinte mil cristianos", que con "Sólo el

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

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

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

Tras esta afirmación, no se puede disimular más: la herencia de Felipe II, la continua guerra contra el turco, sostenida con constante petición de impuestos al pueblo y frecuentes créditos de banqueros genoveses, cuando la situación de Castilla, granero de España, yacía ahora esquilada por los tributos para sostener estas²⁵ guerras. El rey se dedica a la guerra de religiones, olvidando *la gran soberbia con que una bicoca/ aspira de contino a hacerte ultraje* y que tú, podrías vencer, pues *cada uno mira si tu armada viene/ para dar a sus pies el cargo y cura/ de conservar la vida* porque, recordamos que *en siego venciste/ lo más en cuanto quisiste*, es decir, si tú quisieras, estaba hecho: *tienes la llave de su cerradura*. Por ejemplo, la liberación de los cautivos de Argel. Incluso se invoca a Carlos V, padre y pionero de la tarea pendiente:

*haz joh buen rey!, que sea por ti acabado
lo que con tanta audacia y valor tanto
fue por tu amado padre comenzado.*²⁶

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

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

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

²⁶ EMV, vv. 20910, 2146, 219, 22931 [VP: 172-3].

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

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

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

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

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

Es decir, ‘guárdalos en el cielo’. La coincidencia es significativa y legítima, la interpretación ortodoxa no puede ser rebatida: cierto, ayudan a entender mejor el significado o, al menos, las fuentes utilizadas para su elaboración; sin embargo..., *Quedar las arcas vacías del oro que dicen que recogías* (luego, son habladurías, murmuraciones) para después ‘encerrarlo’, no guardarlo ni acumularlo sino ‘esconderlo’. ¿Por qué *escondías*? ‘Esconder’ presupone ocultación, secreto, algo que debe estar oculto a la luz, furtivo; algo pecaminoso. Cuando un rey no tiene porqué ‘esconder’, pues su poder le permite cierta ostentación. La duda subyentadas (al)-e(o)-4 (s)-5.za: ar

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

Última palabra: menos.

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

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

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

Obras citadas

- Covarrubias Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Castalia, Madrid, España: 1995. Impreso [Tesord]
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obra completa*. 3 vols. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, España: 1994 Impreso.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Tomo I: 1994. [Q1]
 - . *La Galatea*. Tomo II. 1994. [G]
 - . *Novelas Ejemplares*. Tomo II: 1994.[NE]
 - . *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Tomo III. 1995. [Ocho comedias]
 - . *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Dir. F. Rico. Instituto Cervantes, Crítica: Barcelona, España: 1998. CORDE. [
 - . *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Montero Reguera, José, y Fernando Romo Feito. RAE: Madrid, España: 2016. Impreso [VP]
- Fernández de la Torre, José L. "Cervantes, poeta de festejos y certámenes", *Anales cervantinos*, 22 (1984): 941. Impreso. (JLF)
- La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Edición de Antonio Rey Hazas, Alianza Editorial, Madrid, España: 2000. [
- Osterc, Ludovik. "Cervantes y Felipe II", Universidad Nacional Autónoma, México, *Verba hispanica*, 8, 1999. [Os]

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

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

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

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

En ocho versos solitarios las imágenes producidas son impresionantes físicas de una mujer hermosa colisionan con su forma “maligna”. La gama de colores

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

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

“Era un aire suave” advierte al lector del patrón que siguen los próximos poemas, buscar la perfección de la vida aunque no sea perfecta. Darío quiere que se agradezca la armonía de la palabra y su capacidad de expresar la vida así. “Sonatina”, el tercer poema de la colección y quizás uno de los más famosos, es ejemplar en esta

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

Orneo

La Muerte es de la Vida la inseparable hermana.

Quirón

La Muerte es la victoria de la progenie humana.

.....

Amico

Los mismos dioses buscan la dulce paz que vierte.

Quirón

La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte.

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

En vísperas de la segunda edición

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

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

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

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

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

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

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

Aconsejar a evasión total: la segunda edición

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

En “La fuente” esta reflexión interior adopta una forma diferente, la voz poética le da consejos al “Joven” o al lector. El soneto se refiere a la “sed ardiente” que cada

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

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

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

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

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

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

Desde el primer verso, el poema sorprende al lector y la voz poética puede interpretarse como hipócrita en comparación con la voz poética de los poemas que están antes. El lector, quien ha llegado a confiar en el yo poético, ahora está abandonado por ello. Se yuxtapone con el guía Quirón del “Cd [a v.95 0 Td ()Tj -0.0n4.69 0 Td0n4(a)

Sergio Montalvo Mareca
Universidad Complutense de Madrid Instituto Universitario Menéndez Pidal

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

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

Resumen

Las famosas asturianas (1612) es una comedia escrita por Lope de Vega que pertenece al (e)-10 (ea)-10-1 (en) 5

Introducción.²⁹

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

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

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

²⁹ Este trabajo se ha realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02884) en el marco del proyecto Dialogyca: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico (FFI2015-03703P MINECO/FEDER) con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.

que, por razones de espacio, no pueden tratarse aquí. Las fuentes coinciden en el reinado

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

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

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

Entonces, ¿por qué el Fénix optó por este final si, probablemente, conocía el resto de las versiones de la leyenda? Basta una mirada al texto.

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

Liebres cobardes nacisteis;
bárbaros sois, no españoles.

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

Conclusiones

Las famosas asturianas de Lope de Vega es una comedia de tema histórico que aborda una leyenda del periodo de la Reconquista que también inspiró a otros autores desde la Edad Media hasta el siglo XVI (i)-2 llo m2 l(i)-355 ops a4 (i)-2 (ón f(E)1 .4 (l)-2 (e)4

Obras citadas

- Álvarez García, Aa, “El tributo de las cien doncellas o el precio de la paz en la Hispania de los siglos VIIIIX”, en *II Congreso virtual sobre historia de las mujeres*, Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2010, pp. 1928.
- Borja San Román, Francisco de, *Lope de Vega: los cómicos toledanos y el poeta sañtre* Madrid: Imprenta Góngora, 1935.
- Morales, Ambrosio de, *Crónica general de España*, t. VII, Madrid: en la oficina de don Benito Cano, 1791.
- Morley, Sylvanus G. y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1968.
- Vega, Lope de, *Fuenteovejuna*, ed. de María Grazia Profeti, Barcelona: Planeta, 1981.
- . *Las famosas asturianas*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Gijón: Ayalga Ediciones, 1982.

Olga Sanz Casasnovas
Universidad de Zaragoza

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

Resumen

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

Palabras clave grotesco, novela, convento, Pedro Saputo, ~~el~~ *el*.

Abstract

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

Key words: grotesque, novel, convent, Pedro Saputo, ~~el~~ *el*.

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

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

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

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

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

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

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

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

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- Calvo Carilla, José Luis. *Braulio Foz en la novela del siglo XIX*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1992
- Foz, Braulio. *Vida de Pedro Saputo*, Edición, introducción y notas de José Luis Calvo Carilla, Prensas Universitarias de Zaragoza, Larumbe: Textos Aragoneses, 69, Zaragoza, 2010.
- Villalba Sebastián, Juan. "El cuento popular en dos escritores contemporáneos: Braulio Foz y Fernán Caballero". *Alazer. Revista de Filología*, N°1, Huesca, 1989, pp. 205-224. Web: 2003-2019.
<<http://revistas.iea.es/index.php/ALZ/article/view/148/147>>