

**ACTAS ELECTRÓNICAS DEL DÉCIMO SIMPOSIO ANUAL DE ESPAÑOL
SAINT LOUIS UNIVERSITY, MADRID CAMPUS (2021)**

La batalla por una definición propia: Interacción entre lo interior y lo exterior en *La vida sumergida*, de Pilar Adón

Carla Aparicio Gallardo, Saint Louis University, Madrid

***El árbol de la ciencia* de Pío Baroja como novela autobiográfica y la tipología histórica de la novela de Mijaíl Bajtín**

Joaquín de Carpi Mimbela, Universidad de Zaragoza

Pregones chilenos: Intersecciones desde María Luisa Sepúlveda y Oreste Plath

Yvaín Eltit, Universidad de Chile

Sobre la educación literaria y humanística: hacia una reflexión crítica

Cristina Gimeno Calderero, Universidad de Zaragoza

Estudio sociolingüístico de los colombianos en Madrid

Marta Epifanía Gómez Lázaro, Universidad Complutense de Madrid

De castigos perdonados y azotes fingidos

Raúl López Redondo, Universidad Autónoma de Madrid

Memorias, Mitología y Madres: La Búsqueda de la Identidad

Madeline Sañudo, Saint Louis University, Madrid

Personajes ante el espejo: un enfoque comparativo de la dramaturgia de Miguel de Unamuno y Carmen Resino

Jimena Victoria Torres Marco, Universidad de Salamanca

La Lucha Contra la Condición Femenina en *La Enredadera*

Julia Valgenti, Saint Louis University, Madrid

La violencia contra las mujeres en dos cuentos de Emilia Pardo Bazán: «El revólver» y «El encaje roto»

Paula Villanueva Lucas, Universidad de Zaragoza

Todos somos ciegos en busca del “nahual”: Los ciegos en la novela *Hombres de maíz* y otros

Yan Zhao, Universidad Complutense de Madrid

Edición: Dmitri Martínez

ISSN 2530-5417

Carla Aparicio Gallardo

Saint Louis University – Madrid

La batalla por una definición propia: Interacción entre lo interior y lo exterior en *La vida sumergida*, de Pilar Adón

The fight for definition: Interactions between internal and external spaces in *La vida sumergida*, by Pilar Adón

Resumen

El presente estudio se centra en la importancia que toma el espacio narrativo en *La vida sumergida*, de dos maneras: primero, la importancia que tiene para los personajes y cómo se desarrollan las interacciones sujeto-espacio. En segundo lugar, se explora el espacio narrativo en esta obra como un ente vivo e independiente que pasa por sus propios procesos de autodefinición a lo largo de la obra. Se hace, conjuntamente, una breve exploración de las principales propuestas para el estudio del espacio narrativo, así como las de Bachelard, Batjín y Genette. Se resalta el paralelismo que surge entre el ansia de independencia y entidad que experimentan los personajes y la batalla entre los espacios interiores y exteriores por mantener las líneas divisorias entre los dos claramente definidas.

Palabras clave

Espacio narrativo, paisaje, naturaleza, civilización, literatura contemporánea.

Abstract

This study focuses on the importance narrative space has in Pilar Adón's *La vida sumergida* in at least two ways: first, the importance it has for all the characters and how they interact with the space they inhabit, as well as what they project onto it. Secondly, this study explores narrative space as an entity by itself, separate from the plot or characters, which undergoes its own processes and seeks autonomy. Simultaneously, a survey of the most prevalent theories regarding narrative space is done, namely Bachelard's, Bakhtin's and Genette's. A highlighted point is the parallelism between the desire for independence and autonomy experienced by the characters and the fights between the interior and external spaces for maintaining the limits of where one ends and the other begins clearly defined.

Key words

Narrative space, scenery, nature, civilization, contemporary literature.

Brota de las páginas que forman la obra de Pilar Adón una naturaleza caracterizada por su insumisión, un entorno natural que reclama su lugar y parece recordarles a los personajes, con una sutileza que a veces se torna violenta, que son ellos quienes la invaden a ella y no viceversa. A lo largo de sus antologías de relatos *La vida sumergida* (2017), *El mes más cruel* (2010) y *Viajes inocentes* (2005), y sus novelas *Las efímeras* (2015) y *Las hijas de Sara* (2003), encontramos personajes que se encuentran en un proceso similar a este; personajes en busca de una identidad propia, un lugar en el mundo al que pertenecer y llamar suyo. Esto los lleva a percibir de manera profunda la brecha entre el aquí y un allá que con frecuencia parece inalcanzable. Y es que se encuentran una y otra vez con que el precio a pagar para llegar al oasis de la autonomía es en muchas ocasiones un gran sacrificio, desvaneciéndose así la utopía ante la eterna negociación entre lo individual y lo colectivo. Hasta ahora, el estudio de la obra de Adón se ha centrado en aspectos temáticos predominantes, por ejemplo, la dominación y la sumisión¹; sin embargo, se ha hecho poco énfasis en el papel protagónico que juega el espacio narrativo, que más allá de ser aquello que habitan los personajes y donde transcurre la trama, parece vivir sus propios procesos independientes.

El no detenerse demasiado en la dimensión espacial no es algo específico al estudio de la obra de Adón; es un aspecto que en la crítica literaria ha sido asignado una importancia menor en contraste con otros aspectos, como por ejemplo, el tiempo narrativo. Aunque es cierto que “[n]o se ha negado en ningún momento que se trata de un elemento esencial de las tramas, (...) tampoco se ha mostrado de manera sistemática su gran importancia y riqueza textual” (Álvarez Méndez 550). Una de las posibles explicaciones podría ser el hecho de que su nivel de importancia varía grandemente de obra a obra: es un elemento explorado a fondo por muchos autores, mientras podría ser un aspecto prescindible en la obra de otros. Por otro lado, está la vasta diferencia que existe entre las posiciones y enfoques que se han postulado para estudiar este elemento narrativo, lo cual resulta en que no haya una corriente generalmente consensuada para su estudio y crítica².

Entre las propuestas más notables está la de Gastón Bachelard, para quien el espacio narrativo es una experiencia ontológica que vive el lector a través de las imágenes evocadas en el

¹ Véase “Dominio, sumisión y dependencia (...)” de Ángeles Encinar y “Un gran caserón en medio del bosque (...)” de Rebeca Martín.

² Esta “fragmentación” con respecto al análisis del espacio narrativo es explorada con detenimiento por Alicia Llarena en “El espacio narrativo (...)”.

texto, insistiendo en que su análisis debe partir desde lo que llama la *fenomenología de la imaginación*: “se ve desde ahora que las imágenes (...) marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas” (Bachelard 23). El interés yace en la colaboración entre el texto y la imaginación de quien lo lee, y en la experiencia que nace de esa colaboración³. Otra visión de interés es la de Mijaíl Bajtín, quien por su parte, propone la existencia de una relación indisoluble entre el espacio y el tiempo narrativo, donde “los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (Bajtín 237). El brindarle este nivel de protagonismo al tiempo como elemento en la narrativa corresponde a una idea recurrente; la idea que presenta Gérard Genette en *Narrative Discourse* acerca de la importancia que tienen, respectivamente, el tiempo y el espacio es sintomática de una percepción que parece generalmente aceptada:

I can very well tell a story without specifying the place where it happens, (...) nevertheless, it is almost impossible for me not to locate the story in time with respect to my narrating act, since I must necessarily tell the story in a present, past, or future tense. This is perhaps why the temporal determinations of the narrating instance are manifestly more important than its spatial determinations. (Genette 215)

En la creación de la diégesis de Genette, al igual que en la propuesta de Bajtín, el espacio es un elemento más; Genette propone estudiarlo dentro del conjunto de elementos que conforman el universo diegético de una obra, pero no separado de él. El énfasis suele mantenerse en el conjunto. Similarmente, Bajtín posiciona la importancia en la unión entre estos dos aspectos: tiempo y espacio; dos aspectos que si bien interactúan en un sinfín de maneras, el explorarlos conjuntamente como un “todo inteligible y concreto” (Bajtín 273) resta al protagonismo que llegan a tener separadamente. Al estudiar la obra de Adón, dada la importancia del espacio narrativo, proponemos una exploración minuciosa, una lectura detallada que se concentre en la importancia que adquiere la dimensión espacial para los personajes, pero también, independientemente de ellos. Centraremos este análisis en *La vida sumergida*, el volumen de relatos más reciente de Adón.

Sobresale a lo largo de *La vida sumergida* una línea divisoria entre espacios, un aquí y un allá reiteradamente definidos como tal. Por momentos, el espacio interior, separado de esa

³ Para una propuesta contemporánea de la relación sujeto-espacio, basada en el pensar de Bachelard, refiérase a “Del espacio ocupado al lugar habitado (...)”, de Carlos Mario Yory.

naturaleza de tan vital importancia en Adón, representa una intimidad en donde habita la posibilidad de una definición propia y una liberación de las pautas que rigen al espacio exterior. La posibilidad de alcanzar esa libertad, de habitar esa intimidad, invita a los personajes a un aislamiento del resto del mundo. A su vez, el exterior —la naturaleza— contiene la posibilidad de una vida nueva, fuera de las reglas de la sociedad. Dos espacios por conquistar, dos lienzos que albergan proyecciones de la vida que no se tiene. Pero para cumplir esta posibilidad de una vida nueva, el sujeto se enfrenta a los sacrificios personales que conlleva hacerse de un lugar propio: dejar atrás lazos afectivos, paradigmas. Mientras el sujeto toma consciencia de su posición en el espacio que habita, su mundo interior y sus deseos se reflejan fuera de sí, borrando la línea divisoria entre su psiquis y su entorno. Se hace evidente en *La vida sumergida* que definir la línea que divide lo interno de lo externo, tanto a un nivel del espacio habitado como a un nivel psicológico, más que una acción final es un proceso vivo de negociación y usurpación donde se busca distinguir lo propio de lo que es ajeno. Los espacios, por su parte, interactúan en una especie de diálogo que se desarrolla por separado y en paralelo a la trama; una muda negociación entre interior y exterior: ¿quién habita a quién? Esta interacción se da al menos de tres formas: en la interacción entre el espacio interior y el espacio exterior —un encuentro entre lo civilizado y la naturaleza indomable—, la interacción del sujeto con el espacio que habita —su acción ejercida— y también en el reflejo del mundo interior del personaje en la descripción que se brinda de su entorno.

La interacción entre el espacio interior y el espacio exterior

Desde el relato que abre *La vida sumergida*, “Pietas”, vemos una separación del interior y el exterior donde la naturaleza se representa como algo de lo que la protagonista, Hilda, tiene que protegerse: a través de imágenes de fuertes vientos que azotan la aislada casa señorial donde se desarrolla el relato, se observa lo natural tratando incesantemente de irrumpir en la intimidad. Ese límite entre espacios, reforzado a diario por Hilda, protege aquel espacio interior que a su parecer guarda en sí la posibilidad de desarrollar una identidad propia. La casa señorial “situada en la ladera de un monte. Rodeada de pinos, de aves y de insectos” (Adón 12) es cohabitada por Hilda y Brígida, su tutora, quien no tarda en ser percibida por Hilda como un obstáculo para conseguir su emancipación. Hilda supone que si Brígida muere y la casa pasa a ser un espacio solo suyo, conseguiría finalmente la autonomía que añora: “¿Qué podía aportarle a ella con su muerte

voluntaria? Todo. (...) la posibilidad de actuar y no actuar” (Adón 12). Así, mientras insiste en recalcar esa separación entre los espacios, está insistiendo también en defender su independencia del mundo exterior; descubriendo en el proceso que no toda amenaza acecha desde fuera.

Esta línea divisoria es también recalcada en “La primera casa de la aldea”, cuya trama resalta su importancia mediante la carga que recae sobre la puerta de la casa; límite que protege a la protagonista de una especie de híbrido humano-bestia que se encuentra fuera y quiere entrar. Ese ser que ronda la casa en círculos representa, de una forma similar al relato anterior, una amenaza que proviene desde el exterior a la que la protagonista se enfrenta. La aparente normalidad del espacio interior —civilizado— entra en contraste con la otredad del espacio exterior, que es habitado por un mutante regido por sus instintos. El título, que hace alusión a una primera edificación que se alza en un espacio natural —la creación de un espacio interior *en* un espacio exterior— distingue la relación del humano civilizado con el desorden de la naturaleza, representado en aquel animal-hombre-monstruo que no logra definirse en una forma; que posee inteligencias que por momento parecen humanas, pero que también opera, desde la visión antropocéntrica de la protagonista, en un nivel inferior al suyo. En este relato, la división del interior y el exterior se vuelve una cuestión de estratos, llevando la interacción representada entre ellos a un nivel simbólico que contiene las percepciones de la narradora: hay quienes merecen acceso a estar dentro —al cobijo, cuidados, cultura, sustento— y quienes deben permanecer en el exterior —que es informe, cambiante, expuesto a los elementos—.

La trama de “Un mundo muy pequeño” transcurre en una comuna alzada en el paisaje natural de un bosque ruso. En este entorno, que el protagonista Ivan Grigorevitch describe como un “lugar destinado a los pájaros, las piedras y los árboles, no al hombre” (Adón 84), se da un intercambio representativo de la interacción entre los espacios que toma lugar en el trasfondo de la acción: Ivan nota cómo una bandada de pájaros construye nidos en la fachada de la cabaña donde vive y de manera progresiva la apropian, bloqueando las ventanas y cubriendo todo su alrededor. Ivan desconoce si se detendrán allí o si continuarán hasta conquistar por completo su espacio, y de forma similar al ejemplo expuesto en el relato anterior, se da una especie de lucha territorial por mantener la línea divisoria entre lo humano y lo natural claramente definida. Se da una lucha silenciosa por ver quién ocupa el espacio de quién. A diferencia del ejemplo anterior, el protagonista de este relato parece anuente del hecho de que son ellos, los humanos, quienes han irrumpido en el espacio natural:

Él se había establecido en su refugio, y ahora los pájaros se establecían en los suyos. A él se le había otorgado ese hogar y ahora contemplaba cómo los otros individuos se dedicaban a buscar obsequios similares en los que asentarse. Y le pareció que era justo.
(Adón 84)

La progresiva conquista de la cabaña de Ivan por parte de los pájaros, esos *otros individuos* que actúan simbólicamente como agentes del entorno natural, es representativa de una interacción entre el espacio natural y el espacio civilizado, donde lo salvaje entra en disputa con lo humano y cada cual intenta defender su territorio. Ese intercambio es ilustrado como acciones paralelas por parte de dos fuerzas en procesos independientes de buscar su propia supervivencia.

La interacción del sujeto con el espacio que habita —y viceversa—

A medida que avanza el relato recién mencionado, se representa también la acción que llega a ejercer el sujeto sobre su espacio: luego de ver su cabaña bajo amenaza de ser completamente cubierta por la multitud de nidos, el protagonista pide ayuda a otros miembros de la comuna para remover a los pájaros de su cabaña en el bosque. Sin embargo, más allá de ilustraciones como esta, en las que a un nivel explícito se muestran a los personajes actuando sobre su entorno, encontramos en *La vida sumergida* fuerzas sociales que habitan diversos espacios y que tienen un fuerte efecto en el mundo interior de los personajes; traspasando los límites del individuo y condicionándolo. Cabe resaltar, por ejemplo, la recurrencia de encierros donde el espacio es instrumentalizado como un castigo; un lugar de redefinición personal donde el sujeto debe abandonar lo instintivo que surge de dentro y entregarse a la sugestión del entorno para poder salir de su reclusión. La trama de “Recaptación” gira en torno a esto: en un espacio interior toma lugar una especie de adiestramiento que tiene como propósito eliminar todo aquello que diferencia al individuo de los demás. Vemos en Elisa, la protagonista, a un sujeto frágil; un *otro* bajo el escrutinio cercano y minucioso de aquellos que perciben su diferencia de la norma y activan una especie de protocolo de amansamiento y domesticación.

En “Plantas Aéreas” ganamos acceso al efecto que produce esta observación y acecho por parte de las fuerzas que conviven con el sujeto en su espacio, así como también a la repercusión que tiene en su mundo interior. La protagonista de este relato se encuentra encerrada en una abadía que presuntamente aloja personas con problemas psicológicos. En sus intentos de interactuar con

el exterior y salir del confin de su habitación, aparecen en su mente voces que la juzgan y acosan; voces que no permiten comodidad alguna fuera de las paredes de su cuarto. La protagonista nos dice: “cuando salgo a caminar y oigo exigencias y reproches a mi alrededor, me da la impresión de que, en realidad, comparto una existencia más íntima, secreta e intangible con otra gente” (Adón 29). No es suya la intimidad de su mundo interior ni de sus pensamientos: las fuerzas con que convive han traspasado el límite de quien ella es y se han hecho de su pensar. No es suyo, tampoco, su actuar, ya que parece sentir una presión grande a desenvolverse de una manera definida para ella y no por ella: “sabía que debía mostrarme ante ellos tal y como esperaban: con maneras sencillas y suaves, pero impecables” (Adón 31). La protagonista vive un encierro en su definición más literal —en referencia al espacio que habita—, pero también psicológico por parte de las exigencias que parecen venir tanto de lo exterior y social como de lo interior e íntimo, representado en las voces que la persiguen dentro de su propia mente.

El mundo interior del sujeto reflejado en su entorno

La idea de que la vida interior de los personajes se ve reflejada en el entorno que habitan no es novedosa; fue un motivo recurrente durante el Romanticismo; sin embargo, lo peculiar del reflejo del mundo interior de los personajes en esta obra es cómo este reflejo parece ser una proyección de sus deseos más íntimos que a veces ni ellos mismos conocen, no necesariamente de su estado anímico o psíquico en un dado momento. Por medio de esta proyección, vemos personajes que están en un lugar pero anhelan estar en otro, ese *otro* siendo un lugar construido por la idealización y los ensueños de un sujeto inadaptado. El relato “Vida en colonias” transcurre en un espacio exterior —una estación de transporte— que es solo una parada de camino a un destino final: la naturaleza básica y elemental que contiene la posibilidad de dejar atrás las ataduras bajo las que opera la protagonista y su hermano⁴. Esta infinita posibilidad que existe en la naturaleza se ve también ilustrada en la resolución de los relatos “Un mundo muy pequeño” y “Fides”, donde vemos a dos protagonistas que toman la decisión de abandonar su comunidad y adentrarse en la posibilidad que aguarda en la naturaleza: “[s]ubsistir sin nadie a su alrededor”, es el deseo que expresa Ivan al final de “Un mundo muy pequeño”, “[e]n un espacio en el que no

⁴ Sobre el tema del regreso a lo natural en la literatura contemporánea refiérase a “Teoría del paisaje (...)” de Natalia Álvarez Méndez.

hubiera cabañas ni comunidades humanas” (Adón 93). La protagonista de “Fides” describe lo natural como el espacio donde siempre “hay todo tipo de refugios para viajeros”, antes de adentrarse en la espesura, presuntamente para no volver más (Adón 103).

Mas esta idealización no sucede solo con respecto al espacio natural. Como ya señalamos, la protagonista del relato que abre el libro, Hilda, está bajo la impresión de que su independencia llegará en el momento en el que ella tenga un espacio íntimo al que llamar suyo donde no tenga la influencia de su maestra, Brígida. Vemos rápidamente desvelarse la naturaleza errónea de estas ideas cuando obtiene eso que quiere y sigue sin lograr hacer las cosas que soñaba hacer. La posibilidad contenida en el espacio propio se encuentra problematizada por el acecho y acoso que experimenta por parte del espíritu de Brígida, quien parece recordarle que lo que le ha hecho falta para lograr su independencia nunca fue un espacio que fuera suyo, sino empeño. De igual forma, en “Virtus” se presenta el espacio interior como una posible liberación; en este caso, de algo más específico: el estigma social que existe hacia el incesto. La libertad que puede proporcionar una puerta cerrada tras la que lo prohibido puede existir sin los juicios que operan en el exterior es proyectada en el espacio interior; ese mundo privado donde el secreto guardado por tanto tiempo puede palpar y dar vida a esa convivencia tan anhelada. Sin embargo, vemos en este caso también esa posibilidad fracasar, ya que el hermano de la protagonista no parece interesado en continuar la relación que tenían previamente, mostrándose indiferente a su presencia y a sus intenciones de vivir libremente juntos, al fin. A través de estas posibilidades no realizadas vemos cómo el espacio actuaba como un lienzo sobre el que los personajes proyectaban los deseos de vidas nuevas y distintas; pero una y otra vez se encuentran con que la libertad que añoran tiene menos que ver con el espacio que habitan y más con limitaciones de otro tipo.

—

La naturaleza crucial de los espacios narrativos se torna indiscutible en obras como *La vida sumergida*, donde su protagonismo logra que posean una entidad propia e independiente de otros elementos narrativos. Vemos en la interacción entre el espacio interior y el exterior un proceso similar al que viven los personajes en la negociación de adaptarse a su contexto social. Los espacios, al igual que los personajes de esta obra, pelean por su definición, por su propia identidad. Como líneas paralelas, los dos elementos están en el proceso de entender sus propios límites: en el caso de los espacios, esto se da mediante la exploración de la división entre lo interior y lo

exterior; en el caso de los personajes, en sus intentos de delimitar lo que constituye ser un individuo en contraste con lo que conlleva pertenecer a una comunidad. Esta semejanza parece unir ambos elementos en una dimensión liminal en la que con facilidad se puede atribuir al espacio narrativo las cualidades de un personaje y en el que también se puede entender al mundo interior de los personajes como un espacio físico, topográfico; un paisaje que se despliega de dentro hacia afuera y viceversa. Es curioso, entonces, observar cómo mientras ambos elementos se encuentran en su propia batalla por definir sus límites y su composición, la línea que los ha separado tradicionalmente como elementos independientes en la narrativa parece difuminarse.

Obras citadas

Adón, Pilar. *La vida sumergida*. Galaxia Gutenberg, 2017.

Álvarez Méndez, Natalia. “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea”. *Signa*, no. 12, 2003.

———. “Teoría del paisaje. La naturaleza en la narrativa española actual”. *Tropelias*, no. 7, 2020.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Bajtín, Mijaíl. “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*, Taurus, 1989.

Encinar, Ángeles. “Dominio, sumisión y dependencia: Motivos recurrentes en las obras de Pilar Adón y Sara Mesa”. *Ínsula*, 2016, pp. 19-22.

Genette, Gérard, et al. *Narrative Discourse*. Basil Blackwell, 1986.

Llarena, Alicia. “‘El espacio narrativo’ o ‘El lugar de la coherencia’: Para un estudio de la novela hispanoamericana actual”. *Hispanamérica*, no. 70, 1999, pp. 3-16.

Martín, Rebeca. “Un gran caserón en medio del bosque: La vida sumergida de Pilar Adón”. *Ínsula*, no. 862, 2018, pp. 56-58.

Yory, Carlos Mario. “Del espacio ocupado al lugar habitado: Una aproximación al concepto de topofilia.” *Barrio Taller, Serie Ciudad y Hábitat*, no. 12, 2007.

Joaquín de Carpi Mimbela

Universidad de Zaragoza

***El árbol de la ciencia* de Pío Baroja como novela autobiográfica y la tipología histórica de la novela de Mijaíl Bajtín**

Pío Baroja's *The Tree of Knowledge* as an autobiographical novel and Mikhail Bakhtin's historical typology of the novel

Resumen

El árbol de la ciencia es una de las novelas de Pío Baroja con mayor contenido autobiográfico. En la actualidad hay un intenso debate sobre los límites de las formas autobiográficas. En la novela autobiográfica moderna es imprescindible reconocer el carácter abierto y construible de la imagen del personaje. Para ello, los modelos históricos de construcción de la imagen del personaje de la teoría de Bajtín resultan especialmente útiles. *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja integra los modelos de construcción de la imagen de personaje de la novela biográfica, de peregrinaje y de educación. Precisamente poniendo en relación estos distintos modelos podemos entender mejor por qué Ortega y Gasset veía en esta novela un potencial de trascendencia —de formación, de educación— que no llega a materializarse, al no superarse el estatismo de la imagen del personaje propio de la novela de peregrinaje.

Palabras clave

El árbol de la ciencia, Pío Baroja, novela autobiográfica, Mijaíl Bajtín.

Abstract

The Tree of Knowledge is one of the most autobiographical novels written by Pío Baroja. There is currently an intense discussion about the limits of autobiographical forms. Concerning the modern autobiographical novel, it is essential to consider the open and constructible nature of the hero's image. In this regard, the historical models of construction of the image of the hero found in Bakhtin's theory are especially useful. Pío Baroja's *The Tree of Knowledge* integrates the models of construction of the hero image of the biographical, travel and education novel. The interaction between these models helps to understand why Ortega y Gasset found in this novel a potential of transcendence —hero's education— that does not materialize, as the essence of the travel novel's hero remains unchanged.

Key words

The Tree of Knowledge, Pío Baroja, autobiographical novel, Mikhail Bakhtin.

1. Introducción

El propósito de este trabajo es analizar *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja como novela autobiográfica, explorando su relación con las líneas estéticas de la novela de peregrinaje, biográfica y de educación que expone Bajtín en su teoría de la novela. *El árbol de la ciencia* es una de las novelas de Pío Baroja con mayor contenido autobiográfico. El propio Baroja lo señala: “En mi novela *El árbol de la ciencia* he pintado una contrafigura mía, dejando la parte psicológica y cambiando el medio ambiente del protagonista, la familia y alguna otra cosa” (Baroja, *Obras completas*, XIII: 398). Esta cita la destaca Francisco Fuster en “Baroja como materia de sus libros: para una lectura de *El árbol de la ciencia* (1911) en clave autobiográfica”, y señala precisamente una serie de fragmentos de la novela que el propio Baroja empleó en sus memorias. Es evidente, por tanto, que a través del personaje de Andrés Hurtado se construye un relato autobiográfico, que incluye algunos de los principales episodios de la vida de Pío Baroja —como su vida estudiantil o la muerte de su hermano—, construyendo una trayectoria vital en orden cronológico. Sin embargo, es imprescindible enmarcar también este relato de la trayectoria vital en un planteamiento filosófico acerca de los problemas del aislamiento del individuo y el progreso que condiciona toda la estructura de la novela.

2. La verdad autobiográfica y la novela

En la actualidad hay un intenso debate sobre los límites de las formas autobiográficas, como las memorias, la autobiografía, la novela autobiográfica o la autoficción. Una de las principales dificultades se encuentra en el hecho de que, como dice Bajtín (78), la novela es un género en proceso de formación. La literatura del yo es quizá, en su constante expansión y transformación, el ámbito novelístico donde actualmente se percibe un mayor dinamismo. Allí donde hay fronteras de género aparecen novelas que las ponen a prueba y las difuminan.

La novela *Fils* de Serge Doubrovsky se convirtió en un conocido y comentado ejemplo del proceso de novelización y de las dificultades teóricas que conlleva. Como señala Julia Musitano, en el planteamiento estructuralista de Lejeune —en *El pacto autobiográfico*— se encontraba vacía la casilla correspondiente a obras con pacto novelesco en que coincide el nombre del personaje y el autor. Dos años después la novela de Serge Doubrovsky no sólo se erigía como ejemplo para

rellenar la casilla, sino que en ella misma se proponía ya el nombre de autoficción para esta forma narrativa (105).

Como señala Luis Beltrán, el estudio de la novela debe partir del reconocimiento de su complejidad y de sus procesos de mixtificación:

En resumen, la novela moderna es un fenómeno rigurosamente nuevo y a la vez de profundas raíces en la creación literaria histórica. Con un impulso de renovación profunda continúa mixtificando todos los géneros. Dar cuenta de la diversidad de la novela moderna no es tarea fácil. En primer lugar, el nivel alcanzado por la mixtificación en la imaginación literaria moderna no permite reconocer tipos puros. Todas las novelas modernas son productos de la mixtificación más exigente y puede señalarse en ellas la presencia de más de un género novelístico. En segundo lugar, los géneros históricos de la novela tienden a presentar una apariencia renovada, estimulando el proteísmo siempre implícito en los dominios de la imaginación literaria. (Beltrán 184)

Un aspecto importante, por el que considero útil la aplicación de la teoría de Bajtín, es la complejidad de la imagen del personaje en la novela. Francisco Fuster hace un análisis crítico del tratamiento que se ha dado al autobiografismo en Pío Baroja, donde precisamente se refleja el carácter especialmente problemático de estos debates. Fuster pone en duda la clasificación de Manuel Alberca de *El árbol de la ciencia* como novela autobiográfica *de carácter ideológico* ya que esta novela presenta un planteamiento filosófico pero también todos los rasgos que cumple la novela *específicamente autobiográfica*. Precisamente se está poniendo en relieve el hecho de que la novela es un género complejo en el que resulta inútil o insuficiente basar su categorización en la importancia de un tema principal. En este caso se trataría de decidir la ubicación genérica de *El árbol de la ciencia* en función de la importancia dada a la narración de episodios vividos o a los debates filosóficos. Ambos son elementos esenciales de esta novela.

Una novela autobiográfica de estas características invita a cuestionar qué verdad trata de representar el autor, cuál es el objeto de representación. Precisamente Philippe Lejeune aborda esta cuestión discutiendo la idea —citando a Gide y otros escritores— de que la novela puede acercarse más a la verdad que la autobiografía:

En effet : au moment même où en apparence Gide et Mauriac rabaissent le genre autobiographique et glorifient le roman, ils font en réalité bien autre chose qu'un parallèle scolaire plus ou moins contestable : ils désignent l'espace autobiographique dans lequel ils désirent qu'on lise l'ensemble de leur œuvre. Loin d'être une condamnation de l'autobiographie, ces phrases souvent sont en réalité une forme indirecte du pacte autobiographique : elles établissent en effet de quel ordre est la vérité dernière que visent leurs textes. Dans ces jugements, le lecteur oublie trop souvent que l'autobiographie apparaît à deux niveaux : en même temps que l'un des deux termes de la comparaison, elle est le critère qui sert à la comparaison. Quelle est cette « vérité » que le roman permet d'approcher mieux que l'autobiographie, sinon la vérité personnelle, individuelle, intime, de l'auteur, c'est-à-dire cela même que vise tout projet autobiographique? Si l'on peut dire, c'est en tant qu'autobiographie que le roman est décrété plus vrai. (Lejeune 41-42)

Lejeune consideraba que tras la comparación entre novela y autobiografía hay una propuesta al lector de acercarse a través de la novela —haciendo de ella una lectura autobiográfica— a la misma verdad que busca la autobiografía. En mi opinión, aunque sea interesante y reveladora la interacción entre ellas y aunque sea cierto que los autores invitan a una lectura autobiográfica de sus novelas, la novela autobiográfica y la autobiografía no son dos medios distintos con un mismo fin —con una misma *verdad*—. Como señala Julia Musitano, en las escrituras del yo —especialmente en la autoficción— no es esencial su valor documental, sino el “carácter construible de una imagen de autor”:

El sujeto autoficcional tiene que inventarse rostros y poner en juego la indeterminación porque el pasado nunca pasó [...]. El trabajo con la verdad en las escrituras del yo, entonces, no está vinculado con la certificación de lo que se dice, sino con la afirmación simultánea de pasado y futuro —el advenimiento del pasado y el impacto del recuerdo—. [...] El carácter construible de una imagen de autor hace que no se la pueda asimilar directamente con la verdad que el autor declara. La figura del escritor es más bien un excedente de esa verdad. (Musitano 114)

En mi opinión, tanto Baroja como aquellos defensores de la novela a los que contesta Lejeune buscan en sus novelas autobiográficas una verdad diferente a la de la autobiografía.

Buscan una imagen abierta del individuo. Es en este carácter construible donde se hace especialmente interesante analizar los mecanismos de construcción de la imagen del personaje de los que hablaba Bajtín.

El proceso de expansión y transformación de la novela hace imprescindible enmarcar el estudio de las novelas no en relación con una serie de características más o menos fijas de un género, sino como elementos que participan en un proceso histórico. Aquellos modelos históricos de los que hablaba Bajtín están en la raíz de la gran complejidad de la construcción del yo de la novela moderna.

3. Los modelos de construcción de la imagen del personaje

Bajtín distingue cinco grandes tipos de construcción de la imagen del personaje, dentro de los cuales hay tres de carácter estático: novela de peregrinaje, novela de pruebas y novela biográfica; y dos de carácter dinámico: novela de educación y novela sintética del siglo XIX. Ortega y Gasset detectaba en Baroja una inclinación hacia el dinamismo que no terminaba de materializarse del todo en sus novelas. Precisamente esta idea está relacionada con el carácter “de prueba o educación” que según Bajtín tenía la exploración del individuo en la novela. Son mecanismos que revelan o confirman el carácter del personaje —la prueba con sus variantes— o que lo transforman —la educación—. En algún punto entre estas dos tendencias se situaría la novela de Pío Baroja.

En esta última sección me propongo valorar la presencia de las distintas formas históricas de organización de la imagen del personaje en esta novela: la novela biográfica, la novela de peregrinaje y la novela de educación.

3.1. La novela biográfica

Esta novela tiene un núcleo biográfico. La biografía es el elemento central de la construcción de la imagen del personaje. Es fundamental observar que una novela no es biográfica porque tenga la vida personal como tema. La forma biográfica es una manera de construir la imagen del personaje y su mundo, especialmente la estructura del tiempo y la manera en que se sitúan la realidad en él:

La forma biográfica, a diferencia de la novela de peregrinaje y de la novela de pruebas, se construye no sobre desviaciones del transcurso normal y típico de la vida, sino precisamente sobre los momentos principales y típicos de todo tipo de camino vital: nacimiento, infancia, años de estudio, matrimonio, organización del destino vital, trabajos y sucesos, muerte, etc., o sea, precisamente esos momentos que están antes del comienzo o tras el final de la novela de pruebas. (Bajtín 106)

El árbol de la ciencia se estructura como trayectoria vital, dividiéndose en las principales etapas de la vida del personaje. Los principales sucesos pertenecen a la vida cotidiana, vinculados a las relaciones familiares, laborales y de amistad. Incluso los elementos más disruptivos pertenecen a estos ámbitos: la muerte del hermano de Andrés Hurtado, y de Lulú y su hijo.

Otro aspecto fundamental de este tipo de construcción lo encontramos en la búsqueda en las raíces familiares de los principales rasgos del personaje, el determinismo del personaje se basa en la herencia. Aunque Andrés Hurtado es el personaje central, su trayectoria como personaje se entronca claramente con sus antecedentes y su posibilidad de descendencia:

La particularidad esencial de las formas biográficas es la aparición en ellas del tiempo biográfico. A diferencia del tiempo de la aventura y del tiempo fantástico, el tiempo biográfico es completamente real. Todos sus momentos se relacionan con el todo del proceso vital y caracterizan este proceso como algo limitado, irrepetible y sin retorno. [...] El tiempo biográfico, como tiempo real, no puede dejar de ser un proceso más largo del tiempo histórico, sin embargo, es histórico en embrión. La vida biográfica no es posible fuera de una época que se salga de los límites de la vida única y cuya duración está, sobre todo, representada a través de la imagen de las generaciones. [...] Las generaciones llevan consigo un momento completamente nuevo y extraordinariamente esencial en el mundo representado, comportan el contacto de vidas en tiempos diferentes. Aquí se da ya una salida a la duración histórica. (Bajtín 107)

Un rasgo típico de la novela biográfica que encontramos en esta obra es la importancia de las generaciones. La relación dialógica entre generaciones es un rasgo esencial de la novela biográfica de tipo familiar, ya que es el principal mecanismo de integración de la imagen del personaje en el tiempo histórico.

3.2. La novela de peregrinaje

En *El árbol de la ciencia*, la experimentación con el personaje se realiza fundamentalmente combinando la novela biográfica con la novela de peregrinaje. Baroja construye la imagen del personaje extendiéndola en el tiempo y desplazándola ampliamente en el espacio.

Precisamente uno de los rasgos más llamativos de esta novela es el desfile de personajes secundarios que intercambian unas palabras con Andrés Hurtado y desaparecen para no reaparecer más en la novela. La función que tienen los encuentros personales es constituir el conjunto de datos que Andrés Hurtado procesa para poner a prueba sus ideales y moldear su pensamiento. El propio personaje tiene un interés activo por conocer y entender el mundo, como vemos al comienzo del capítulo 9 de la segunda parte: “Tenía Andrés un gran deseo de comentar filosóficamente las vidas de los vecinos de la casa de Lulú” (Baroja 129). Una de las claves de esta novela es la incapacidad de Andrés Hurtado para integrar toda esa información en un sistema coherente, la incapacidad de encontrar un sentido que unifique y explique ese mundo fragmentado que recorre a lo largo de la novela. Este es un aspecto característico de la novela de peregrinaje:

Las relaciones esenciales casi están ausentes del todo; falta una comprensión de la totalidad de tales fenómenos socioculturales como son la nacionalidad, el país, la ciudad, el grupo social, la profesión, etc. De ahí que sea característica para esas novelas una percepción de los grupos sociales, naciones, vida cotidiana ajenos, con un espíritu “exótico”, es decir, una percepción de diferencias, contrastes, puras extrañezas. De ahí también el carácter naturalista de esta variedad novelística la desintegración del mundo en cosas, fenómenos y acontecimientos aislados, que simplemente son contiguos o se alternan. (Bajtín 100)

Baroja buscaba, a través del viaje, una imagen del personaje en formación, un acercamiento hacia la novela de educación. El resultado es un intento fallido: Andrés Hurtado busca su formación, busca encontrar un sentido que lo haga crecer. Sin embargo, la imagen del mundo que concibe el personaje no alcanza la unidad que busca, y tiene el carácter fragmentado y ajeno propio del mundo de la novela de peregrinaje:

El personaje principal de la novela de peregrinaje es un individuo aislado, que actúa como quien no está conforme consigo mismo, no establece en el tiempo de la acción

de la novela ningún vínculo social, y que se mueve por un mundo fraccionado de contrastes, de cosas curiosas, de cosas inesperadas, de cosas absurdas. (Bajtín 100)

3.3. La novela de educación

La novela de educación es la forma de construcción de la imagen del individuo que aporta inconclusión y orientación hacia el futuro. Todas las variedades novelísticas que hemos observado previamente se renuevan entrando en contacto con ella. En *El árbol de la ciencia* se ponen a prueba las principales dimensiones de la novela de educación: la capacidad del individuo de superar su estado actual de conciencia y de integrarse en la humanidad y en la evolución histórica.

Todos los encuentros y diálogos de esta novela ponen en contacto al personaje con el mundo y el tiempo histórico, son los conflictos que podrían abrir una brecha en el individuo y hacer crecer su conciencia. Baroja organizó el tiempo y el espacio contribuyendo a la naturaleza dinámica y conflictiva de la imagen del personaje. Ortega y Gasset detectó este potencial en la construcción de la novela:

Este mozo [Andrés Hurtado] es un precursor, porque siente germinar en los senos de su espíritu un nuevo idioma ideológico, una nueva manera de pensar, un pueblo novísimo y aspirante. Es sólo precursor porque no llega al lugar hacia donde corre: no llega a pensar nuevos pensamientos, simplemente los balbucea. Hubiera querido Baroja hacer de su personaje el representante de una nueva sensibilidad que emerge, de una generación de españoles en quien se inicia una nueva España separada por un abismo de la antigua y comunal España. (Ortega y Gasset 135)

El árbol de la ciencia se estructura mediante el cronotopo del camino, a través del cual Andrés Hurtado va formando su opinión del mundo. El personaje se desplaza espacialmente, encontrando en cada lugar personas y formas de vida distintas que enriquecen su conocimiento del mundo y, sobre todo, generan en él un posicionamiento —en el caso de Andrés, un casi continuo rechazo—. Como he señalado previamente, a propósito de la novela de peregrinaje, esta oposición del personaje con el medio no genera un fruto, una síntesis que lo haga crecer. Ortega y Gasset señalaba esto mismo: “Baroja no consigue sugerirnos esa relación biológica, generadora, entre el medio y el individuo” (178). Por este motivo no termina de fructificar la imagen de Andrés Hurtado

como personaje de novela de educación, y es la principal causa de la decepción de Ortega y Gasset respecto a esta novela.

4. Conclusiones

En su evolución, la novela absorbe y mezcla distintas formas de discurso. En este proceso se hace cada vez más complejo el debate sobre los géneros y las categorías desde las que debe abordarse su estudio. Es especialmente relevante este fenómeno en las formas autobiográficas, que han protagonizado una gran expansión en la Modernidad.

Entendiendo la novela como un género en formación que absorbe y mezcla distintas formas —tanto novelísticas como procedentes de otros ámbitos del lenguaje y la imaginación—, considero muy útil la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín. En el ámbito de las formas autobiográficas no sólo es útil sino imprescindible considerar en primer lugar el modo en que se construye la imagen del personaje, teniendo en cuenta los modelos históricos que se han desarrollado a lo largo de la historia de la novela y la manera en que se combinan en la Modernidad dando lugar a nuevas formas de representación del individuo.

El árbol de la ciencia de Pío Baroja es una novela de carácter autobiográfico que integra las formas biográficas, de peregrinaje y de educación. Precisamente poniendo en relación estos distintos modelos podemos entender mejor por qué Ortega y Gasset veía en esta novela ese potencial de trascendencia —de formación, de educación— y al mismo tiempo se lamentaba de que este potencial no llegara a materializarse. En el eje biográfico, que conecta a través de Andrés Hurtado la vida individual de Pío Baroja con el tiempo histórico, se narra el fracaso de un peregrinaje que aspiraba a la formación, a la superación de los límites de un individuo y una época en crisis.

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. *La novela como género literario*. Trad. Carlos Ginés Orta, ed. Luis Beltrán Almería. Zaragoza / Santander / Heredia: Prensas de la Universidad de Zaragoza / Real Sociedad Menéndez Pelayo / Editorial Universidad Nacional (Costa Rica), 2019.
- Baroja, Pío. *El árbol de la ciencia*. Madrid: Caro Raggio/Cátedra, 1985.
- . *Obras completas*. Dir. José-Carlos Mainer. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1997-1999.
- Beltrán Almería, Luis. *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur, 2017.
- . *Estética de la novela*. Madrid: Cátedra, 2021.
- Fuster García, Francisco. “Baroja como materia de sus libros: Para una lectura de *El árbol de la ciencia* (1911) en clave autobiográfica”. *Revista de Literatura*, vol. 76, núm. 151, 2014, pp. 171-197.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones sobre la literatura y el arte: La manera española de ver las cosas*. ed. E. Inman Fox. Madrid: Castalia, 1988.

Yvaín Eltit

Universidad de Chile

Presidente Sociedad de Folclor Chileno

A la maestra Karen Plath Müller Turina

Pregones chilenos: Intersecciones desde María Luisa Sepúlveda y Oreste Plath

Chilean proclamations: Intersections from María Luisa Sepúlveda and Oreste Plath

Resumen

Esta ponencia busca poner en valor la recopilación, investigación, musicalización y divulgación de individuos pertenecientes a lo cotidiano, antaño eran pollero, melero, habero, motero, uvero y tortillero, quienes en la actualidad se encarnan en carpintero, escobero, feriante, heladero, mecánico, pescadero y suplementero. Examinaremos el tratamiento accesible, didáctico y literario que le otorgan en ambas publicaciones a los pregones, por un lado se pretende la instalación de lo “no oficial” como un elemento disonante e innovador para el folclor de la época, mientras que en un segundo momento se incorporan dibujos y música con el fin de dar mayor movilidad y sustento al relato.

Palabras clave

Pregón, música folclórica, Chile.

Abstract

This presentation seeks to value the collection, research, musicalization and dissemination of individuals belonging to the everyday, once they were pollero, melero, habero, biker, uvero and tortillero, who today are embodied in carpenter, escobero, showman, ice cream maker, mechanic, fishmonger and supplementer. We will examine the accessible, didactic and literary treatment that proclamations are given in both publications, on the one hand the installation of the "unofficial" is intended as a dissonant and innovative element for the folklore of the time, while in a second moment Drawings and music are incorporated in order to give greater mobility and support to the story.

Key words

Pregón/Proclamation, folk music, Chile.

1. Antecedentes para entender la vinculación entre María Luisa Sepúlveda y Oreste Plath

La relación de ambos personajes inició como una fecunda y trascendente amistad, uniéndolo para siempre a la compositora, profesora, recopiladora, intérprete, pianista, violinista e investigadora María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958) y al escritor, folclorólogo y gestor cultural Oreste Plath (1907-1996).

En las trayectorias de ambos es evidente la preocupación por los aspectos nacionales y populares como eje central de sus trabajos, anteponiendo el territorio como su campo de acción para abordar, recopilar, publicar y divulgar nuestro folclor chileno.

Tomando en cuenta la escasez de documentación de la época referida a la señora María Luisa hemos podido encontrar tres artículos relativos a la autora publicados en la Revista Musical Chilena: “*Los músicos chilenos y la obra de Pedro Humberto Allende*” (1945), “*Encuesta sobre la música moderna*” (1947) y “*Generalidades sobre pregones*” (1947), en este último texto se evidencia el interés tanto de la compositora como de Plath por los pregones, de hecho es explícita la lectura de *Baraja de Chile* (1946).

A su vez el folclorólogo convoca a la compositora para ser parte de la Asociación Folklórica Chilena, la cual se fundó el 3 de febrero de 1943 en dependencias del Museo Histórico Nacional. En esta misma línea temática Plath se refiere a María Luisa de manera concreta y extensa, testimonio vivo de esta estrecha relación afectiva y solidaria son: Canciones populares para canto y piano, *Folklore musical infantil*, prefacio y notas (1945); *Cancionero Chileno* (1950), presentación y prefacio, y discurso en su presentación el 23 de agosto de 1951 en el tercer día de la Semana del Folklore, lo cual es confirmado por el Boletín de la Asociación Tucumana de Folklore (enero-febrero 1952, pp. 228-229), además de una extensa correspondencia discursiva y literaria entre ambos.

2. La amistad de ambos

Se sabe que María Luisa ejerce como profesora en el Conservatorio Nacional de Música hasta 1931, mientras paralelamente desempeñaba su labor inquieta que la caracterizó con métodos musicales y de gestión cultural incansable.

Oreste Plath a inicios de la década de 1930 estaba en sintonía con los tiempos vanguardistas, creaba y dirigía la *Revista Gong* desde Valparaíso, obra que él mismo cataloga como “*Tablero de Arte y Literatura*” en la que colaboraron más de 87 escritores, entre ellos leyendas como los peruanos César Vallejo (1892-1938), Magda Portal (1900-1989) y José María Eguren (1874-1942), el boliviano Óscar Cerruto Collier (1912-1981), el cubano Alejo Carpentier (1904-1980), incluyendo al chileno Pablo Neruda (1904-1973), solo por nombrar algunos.

En 1934 la poeta y diplomática chilena Gabriela Mistral (1889-1957) aplaude en su “*Repertorio Americano*” a los prometedores jóvenes que cantan sus versos, entre ellos Juvencio Valle (1900-1999) y Olga Acevedo (1895-1970), entre otros, donde Plath sorprende con “*Niña del Cielo*”. Es el 17 de junio de 1934 cuando este gestor cultural inacabable imprime su artículo “*La escuela y el folklore*” en el *Diario La Unión* de Valparaíso evidenciando una clara preocupación temprana por nuestro folclor y cultura popular para con la educación.

No es claro cuando Oreste y María Luisa comenzaron su amistad, primero porque ella después de 1931 inicia un camino independiente, esto es por sus diferencias con el académico y compositor Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), quién asumiría un papel gravitante como Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile por más de dos décadas. En el caso de Oreste trabajó por dos años en la Tesorería de Valparaíso para luego emigrar a Perú en mayo de 1937. De hecho en el mítico discurso de 1951 el folclorólogo expresa abiertamente que desde el 37’ María Luisa se adentra en nuestro folclor, teniendo especial enfoque en su tierra natal: “dedica sus esfuerzos al estudio del folklore, recogiendo muchas canciones, en la provincia de Ñuble y especialmente en Chillán”¹ (Plath).

3. Los Pregones

En 1942 María Luisa Sepúlveda Maira publicó una de sus obras cumbre, *La voz del pasado, pregones santiaguinos antiguos*. Este texto central para comprender su tránsito hacia las tradiciones, ya que no es un mero decorado o idealismo sustentados en libros, sino será una mujer empoderada, capaz de salir a la calle y recorrer el territorio como su campo de acción, lo cual

¹ Plath, Oreste. Discurso en la *SEMANA DEL FOLKLORE*, 1951.

disentía completamente con las prácticas imperantes académicas, colocándose como la primera dama en llevar adelante la investigación folclórica y musical.

La Real Academia Española (RAE) señala que el pregón es “promulgación o publicación que en voz alta se hace en los sitios públicos de algo que conviene que todos sepan”. Asumiendo la definición del diccionario los pregones son quienes van portando cierta información de interés social, pero que a ojos de María Luisa trasciende a ello, es un saber que se encontraba en extinción producto del paso avasallador de la modernidad con nuevos personajes que escasamente responden a la tradición popular:

La modernización de la ciudad, con sus ruidos y agitación, apagó poco a poco aquellos cantos, tan humildes y nuestros, dando paso a los gritos estridentes de los vendedores de la época actual². (Sepúlveda Maira 1)

Nuestra gran compositora tuvo el talento para fijar su atención en aquellos sujetos populares, recoger lo que transmitían, ilustrarlos y por si fuera poco colocarles un genuino tono musical. Desde su punto de vista, “obedecen a un ritmo. ya que muchos vendedores callejeros caminan y al compás de sus pasos cantan el pregón”³. (Sepúlveda Maira 30)

Los personajes trabajados en esta obra fueron: melero, habero, motero, uvero, y pollero. Pero María Luisa todavía va más allá, y jugando con las nociones del tiempo consagra los pregones modernos, entre los cuales destaca a vendedores de tierra de hoja, guatero, tortillero, lustrín y vendedor de hojalatería. Más en el apartado final nos asombra con lo que ella llama “pregón chillanejo antiguo”, aludiendo al vendedor de empanadas, pero complementa con una anécdota de la misa que le oyó a la zapatera Amalia Garrido cerca de la Recova de Chillán, y concluye con una experiencia sobre la Flauta de Pedro que vivía cerca del fundo donde ella se crió.

Hemos mencionado anteriormente que Oreste venía ya expresando su pasión por el folclor desde joven, es así como con 31 años escribe en el *Diario La Nación* “*Pregones bolivianos*” el 30 de abril de 1939 como resultado de su visita al país altiplánico. En la década de los 40’ esto se acrecentará más su interés por lo nuestro, en 1944 escribe “*Simbolos del pueblo chileno. El huaso*

² Sepúlveda Maira, María Luisa. *La voz del pasado, pregones santiaguinos antiguos*. Santiago de Chile: Ediciones Casa Amarilla, 1942, p. 1.

³ Sepúlveda Maira, María Luisa. *Generalidades sobre pregones*. Revista Musical Chilena, vol. 3, no. 25-26, 1947, p. 30.

y el roto, dueño de enero”, un texto decidor que va abriendo su perseverancia en lo más hondo de nuestro país, pero que dos años más tarde materializa con uno de sus libros vitales *Baraja de Chile* (1946).

Esta obra posiciona a Plath como el primer chileno en asumirse como folclorólogo propiamente tal, claro que hubo otros que sentaron las bases como Rodolfo Lenz Danziger (1863-1938), Ricardo Eduardo Latcham Cartwrigth (1869-1943) y Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), e incluso Eugenio Pereira Salas (1904-1979); sin embargo, Plath abraza esta idea con abnegación y de cuerpo entero, más de alguna vez sus cercanos han pronunciado “él no fue folclorista, era un folclorólogo, no tocaba ni el timbre de la puerta”. En *Baraja de Chile* Plath condensa un trabajo exquisito, natural y reflexivo, se hace cargo de ámbitos como la visión humana, el vino, los cuchillos, lo que acontece en pascuas y año nuevo, mitos y cuentos, tópicos lingüísticos, animales, flora e infinidad de elementos integrantes de nuestra identidad, lo cual conjugado con la maravillosa gráfica del artista Mauricio Amster (1907-1980) y la impresión de Zig-Zag convierten a esta obra en una pieza de arte.

Dentro de los 22 capítulos que *Baraja de Chile* contiene hay uno que posee especial vínculo con los pregones, este es “*La voz de las calles*”. Al leer las páginas podemos darnos cuenta de la trascendencia que para Oreste poseían estas personas esforzadas que día tras día contribuyen con sus productos a darle vida a la ciudad en sus más diversas formas. El autor establece “el pregón, aspecto popular, expresión fugaz y brillante, toma distinto ritmo cuando es cantado”⁴ (Plath 73).

En esta gran identificación que Oreste realiza de la multiplicidad de voces que acompañan a nuestra nación de la época primeramente inicia con los pregones antiguos, contándonos de los serenos, quienes eran vigilantes nocturnos manifestando su presencia con silbidos, y antes de proceder su tradicional grito “*Ave María Purísima*”. También al caer el alba hallamos al acarreador de agua, llamado luego aguatero.

Con las horas emergen los vendedores ambulantes, entre ellos podían encontrarse: esterero (confección, venta o remendar esteras), vendedores de zapatos, empanadas o alfalfas; personajes atípicos como “la vieja de las obleas”, quien vendía estos adhesivos para pegar cartas, y que surtía de otros productos para la belleza femenina como la pajueta y el solimán. Posteriormente Plath

⁴ Plath, Oreste. *Baraja de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1946, p. 73.

distingue entre vendedor de helados y heladeros, el primero se diferencia por la variedad de estos refrigerios, el segundo se especializa en helados de leche. Cuentan los polleros, comerciantes poseedores de admirables ejemplares de gallinas.

Los veleros que por las tardes ofrecían sus velas de sebo que las llevaban colgantes de una vara al hombro, o el hojalatero, figura mítica comercializador de “bacinicas” (antiguo recipiente para depositar la orina por las noches).

Más adelante Plath sigue con “*Voces del centro*”. El perímetro que estas expresiones abarcaban era el casco histórico de la capital, donde para el folclorólogo hay variedad de lo que él define como “reclamé”. En esta fase se mencionan a suplementeros o “diareros”, vendedores (as) de ropa. Así como un hombre con una canasta repleta de cartuchos de papel, éstas contenían “pasas para la memoria”.

Se pueden percibir los mismos cambios a los que refiere María Luisa, cuando el autor alude a las nuevas construcciones y la modificación arquitectónica, lo que provoca la asunción de “vendedores de tierras arregladas” (hojas), pues es un insumo indispensable para quienes practican la jardinería en sus entornos urbanos. En este nuevo Santiago se suman a la gran gama de pregones los vendedores de tablas (planchado, póker, portátiles para enfermos). Por calles y parques dejan sentir su presencia vendedores de maní acompañados al son de su bocina, y en los paseos públicos el emblemático barquillero ofreciendo esa deliciosa mercadería, donde nunca faltaban los vendedores de dulces (mentas, chocolates y calugas).

Prosigue el relato de Plath con la precisión de las pérgolas, lugares mágicos donde el encanto de las flores se fusiona con la fragancia, colores y sonidos en una dimensión que solamente quienes las hemos visitado podríamos calibrar lo que significan.

Acá Oreste nos hace un paralelismo entre los paisajes prístinos de Limache, Quillota y Quilpué con quintas como las de Tobalaba, Providencia y Ñuñoa, lo que para el autor denota una “gracia criolla”. Parte por la pérgola de San Francisco, por su historia, estar allegada a la iglesia colonial del mismo nombre y convertida en mito por escritores y un barrio cuál Venecia del siglo XVI. Otra pérgola digna de atención era la de Santo Domingo, también custodiada por la iglesia del mismo nombre y con menor cantidad de pregones, pero admirada por las familias, sin embargo, en una lucha permanente por los embates de un Santiago que crecía a pasos agigantados.

Finalmente la pérgola del Mapocho, asociada al paso del transporte público donde la juventud que habita el lugar acoge a quien les visite con flores en símbolo de bienvenida. En el portal del Cementerio General se ubica el último de los espacios capitalinos donde se cruzan flores y calles. En esta entrada los puestos florales conformaban un arco como corona celestial de azucenas, jazmines, girasoles y rosas, además se sumaban grupos de niños ofreciendo ayudas con el agüita y ramitos de flores artesanales elaborados por ellos.

Las voces de los alrededores para el autor son esas que no confluyen en el epicentro histórico de la ciudad. En estos sitios había vendedores de botellas vacías, soldadores, paragüeros (persona que arregla paraguas), y catrero (individuo que repara camas). El revistero es quien compraba diarios y revistas, el afilador (persona que arreglaba cuchillos, navajas y tijeras). También otra persona que no siendo veterinario era un aliado fundamental para la dueña de casa era una especie de médico popular de mascotas, particularmente de gatos y perros.

Con la llegada del verano fruteros, heladeros y la afamada vendedora de mote con huesillo asoman con plena autoridad para amainar las altas temperaturas. Otro personaje infaltable es el vendedor de refrescos, mayormente de limón y naranja.

En las inmediaciones de la Vega era altamente probable toparse con organilleros, poetas populares declamando sus liras o conjuntos de feligreses evangélicos predicando.

Las voces de la noche las conformaban tortilleros, aquellos que ofrecían sus suculentas tortillas de rescoldo, con canastilla y farolitos incluidos. Los pateros, hombres que por excelencia ofrecían patas de chanco y “guatitas”; el castaño, quien transportaba castañas y camotes cocidos, o el legendario motero, con su consigna “¡Mote mei, pelao el mote, calentito...!”

Las voces en los trenes para Plath era otra fuente imprescindible, ya que era el medio de transporte más utilizado por los chilenos en la época, sobre todo por la tercera clase aparecían pregones. Partiendo por vendedores de carteras (billeteras), dulces (artesanales, con gran popularidad los chilenitos), botellas con bebidas frescas, pulseras coloridas, cordones de zapatos, naipes, colonias, jabones, y productos de aseo, o algún no vidente cantando a cambio de algunas monedas. Los andenes por donde el ferrocarril va dejando y subiendo pasajeros señala a comerciantes con experiencias recopiladas en Rancagua, Curicó y Chillán.

Además Plath nos caracteriza a “las venteras”, notables señoras con enormes sombreros y de delantal blanco, las cuales se aproximan a los vagones ofertando patas cocidas, huevos duros y lenguas,

La última parte de este episodio trata de Valparaíso. Aquí se comentan los pescados recién sacados de alta mar trasladados mediante “peceras portátiles”. Están los pregones marineros, quienes ofrecen ceniceros de caracolas. Además del vendedor de almendras confitadas, y los vendedores ambulantes que suben por los cerros con materiales esenciales para el diario vivir.

En “el plan” (parte céntrica y plana de la ciudad que se extiende al pie de los cerros) se posicionan las ferias libres dando cabida a numerosos pregones, entre ellos de legumbres, mariscos, florista, librero y otros llamativos “puesteros”, tales como ropavejero, “cachurero”, conejero, yerbatero, pequenero y tortillero. De hecho los restaurantes improvisados son parte de este aspecto folclórico, Oreste nos dice que son pequeñas carpas denominadas “picanterías”, haciendo referencia a “*La Escuadra Chilena*”.

Es claro que ambos mantuvieron una cercana, fraterna y sólida relación por décadas hasta el deceso de María Luisa. Ya en la estancia de Plath en Brasil se detectan los primeros trabajos cruzados y referencias a la obra de la pianista, “La revista Brasileira de Música, en su volumen IX, nos trae un amenísimo ensayo de Oreste Plath en torno de este tema. El secretario del Instituto Chileno de Arte Popular (dependiente de la Cooperación Intelectual de Chile) y miembro fundador de la Asociación Folklórica Chilena, reproduce algunos de los pregones recogidos por María Luisa Sepúlveda”⁵ (Sabella).

De hecho al final del capítulo referido de *Baraja de Chile*, el propio autor señala explícitamente “Las anotaciones musicales han sido transcritas de “Pregones Santiaguinos Antiguos y Otros Temas Folklóricos”, de la compositora chilena María Luisa Sepúlveda”⁶ (Plath 95).

Luego la misma compositora reverenciaba su trabajo diciendo: “En su obra “Baraja de Chile, Oreste Plath dedica un capítulo muy interesante a los pregones. Hay allí antiguos y

⁵ Sabella, Andrés. *Los pregoneros chilenos*. Diario Las Últimas Noticias, 11 de diciembre de 1944.

⁶ Plath, Oreste. *Baraja de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1946, p. 95.

modernos, de Santiago y de provincias, hablados y cantados. Merecen conocerse”⁷ (Sepúlveda Maira 31).

Estos motivos de vida que les fueron involucrando y entrelazando proyectos comunes nos van revelando un interés sincero, no solamente porque ambos se leían, sino por la capacidad que tuvieran para brindar espacios que muy pocos en la época tenían. Mientras que para ella los pregones auditivamente eran “gritos de los vendedores son como música en estado naciente”⁸ (Sepúlveda Maira 31), para Oreste Plath será: “El pregón santiaguino, aliento de voces sencillas y vehementes, gritos de vendedores llenos de valor emocional, gritos que fluyen del alma del pueblo, ruido que se confunde y se esparce”⁹ (90).

4. Ejemplos en la música chilena

En la música chilena diversas composiciones cumplen con la promoción y puesta en valor de lo popular, sin embargo, pocas han sido acertadas en el tratamiento de los pregones.

La obra fundacional es “*La voz de las calles*” de Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959), un poema sinfónico dedicado a su padre, el escritor Juan Rafael Allende Astorga (1848-1909).

La base de la obra de Allende utiliza un total de siete pregones populares, entre ellos: 1) un pregón inicial que organiza toda la composición (sin nombre), 2) “botellas que venda botellas”, 3) “calentito el motemei”, 4) “traigo pera y durazno, me compra pera y durazno”, 5a) “a las de horno” y 5b) “a las de horno, como fuego, con pasa aceituna y huevo” y 6) “quiere huevo, los limones agrios, las brevas fresquitas, las brevas”. Esta pieza musical refleja fielmente aquel romanticismo que Pedro Humberto profesaba por lo chileno, en donde los diseños de los pregones no sufren grandes alteraciones, insertos en una escala modal con una perfecta combinación armónica y cercana, endulzando el oído para quien reconozca en su mensaje al alma auténtica, especialmente de nuestro Santiago y puerto de Valparaíso con sus personajes únicos y mágicos de antaño.

⁷ Sepúlveda Maira, María Luisa. *Generalidades sobre pregones*. Revista Musical Chilena, vol. 3, no. 25-26, 1947, p. 31.

⁸ Sepúlveda Maira, María Luisa. *Generalidades sobre pregones*. Revista Musical Chilena, vol. 3, no. 25-26, 1947, p. 31.

⁹ Plath, Oreste. *Baraja de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1946, p. 90.

Más tarde en 1966 el músico Pedro Messone (1939) presentará su canción “*El ovejero*”, dando cuenta del principal pregón magallánico, donde el rebaño de ovejas es una de las bases de la economía regional. En esta pieza podemos explorar la impronta que embarga a toda la zona austral, de hecho el autor comenta la vestimenta: “con botas, sombrero y poncho”, donde el viento y los gritos del ovejero se van fundiendo para dejar atrás a Punta Arenas, transmitiendo la estampa que es símbolo fiel del imaginario del lugar.

La tercera pieza es “*Lleve de lo bueno*” con el grupo musical Juana Fe. Este tema no solo nos asombra por su frescura y renovación de la mirada en los tiempos que nos tocan, sino por abordar los pregones que hoy por hoy habitan en el gran Santiago, o el valle central chileno. Con supremacía destaca el vendedor ambulante, personas que ofrecen sus productos en diferentes puntos metropolitanos, siempre con mercancías variadas para el hogar y de necesidad, claro con la prioridad de llevar el sustento diario.

Entre los lugares hallamos estaciones del tren subterráneo (metro), plazas, como la de Armas o Puente Alto, grandes ferias libres, entre muchos más.

El grito que a modo de cántico se hace patente en la melodía es “lleve de lo bueno, lleve de lo bueno, lleve de lo bueno, caballero de lo bueno”. Empleando la misma escala tonal que en los antiguos y modernos pregones, pero con una perspectiva eminentemente contemporánea.

Conclusión

Al llevar a cabo esta investigación me impregné de los motivos folclóricos e investigativos que movían el corazón de los trabajos comunes de María Luisa Sepúlveda Maira y Oreste Plath. Ambos meritocráticos gracias a sus familias y formación en sus juventudes, pero con una inquietud que jamás cesó, a pesar de los obstáculos y diferencias supieron sobreponerse y fascinarse con lo más profundo de nuestras tradiciones y cultura popular.

Capaces de leer, recoger, musicalizar y poner en movimiento a los pregones con una virtud que jamás se les brindó, de hecho María Luisa y Oreste compartían el punto de vista pionero que tuvo el académico y compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959) con su poema sinfónico *La voz de las calles* (1920).

Tuvieron la generosidad de leerse y trabajar en conjunto sin ninguna ambición más que soñar con un país que se hiciera cargo de su folclor a través de la educación poniendo a los niños en el centro del debate y a las familias como aliadas fundamentales.

Finalmente el trabajo que podemos sentir desde el inicio de los estudios pregonísticos de María Luisa y Oreste, pasando por las composiciones exploradas hasta nuestros días nos posicionan con nuevos tipos de pregones para estudiar y llevarlos al campo de la folclorología como: feriante, suplementero, mecánico, escobero, o los mismos vendedores ambulantes.

Obras citadas

Biblioteca Nacional de España. 2021,

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.htm>.

Fuentealba Hernández, Leonardo. *El Museo Pedagógico de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1947.

Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile, 2018, <http://www.memoriachilena.gob.cl>.

Pereira Salas, Eugenio. “Notas del extranjero”. *Revista Musical Chilena*, vol. 12, no. 60, 1958.

Plath Müller Turina, Karen. Archivo personal.

Plath, Oreste. Archivo patrimonial.

Plath, Oreste. *Baraja de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1946.

Plath, Oreste. Discurso en la *SEMANA DEL FOLKLORE*, 1951.

Plath, Oreste. “La escuela y el folklore”. *Unión de Valparaíso*, 17 junio 1934.

Romero Silva, Alicia. Archivo personal.

Sabella, Andrés. “Los pregoneros chilenos”. *Las Últimas Noticias*, 11 diciembre 1944.

Sepúlveda Maira, María Luisa. *Cancionero Chileno*. Presentación y notas, 1950.

Sepúlveda Maira, María Luisa. *Canciones populares para canto y piano, Folklore musical infantil*. Prefacio y notas, 1945.

Sepúlveda, Maira, María Luisa. “Generalidades sobre pregones”. *Revista Musical Chilena*, vol. 3, no. 25-26, 1947.

Sepúlveda Maira, María Luisa. *La voz del pasado, pregones santiaguinos antiguos*. Santiago de Chile: Ediciones Casa Amarilla, 1942.

Universidad de Chile. 1994-2021, www.uchile.cl.

Cristina Gimeno Calderero

Universidad de Zaragoza

Sobre la educación literaria y humanística: hacia una reflexión crítica

Literary and Humanistic Education: A Reflective Essay

Resumen

Este trabajo pretende exponer la reflexión crítica sobre las enseñanzas literarias y humanísticas que fundamenta nuestra investigación. Para ello, se presenta un esquema tripartito que consta de: una breve descripción del estancamiento actual de la enseñanza en estas materias, seis problemas clave de las principales tendencias que intentan resolver esta cuestión y una reflexión sobre la posible enseñanza literaria del futuro. Así, se establece una propuesta fundamentada en la Gran Historia como alternativa a las concepciones actuales, y un intento por generar un debate con nuevas líneas de reflexión y actuación que permitan refundar tanto las Humanidades, como su enseñanza.

Palabras clave

Enseñanza, humanidades, literatura, reflexión crítica.

Abstract

This work aims to explain the critical reflection on literary and humanistic teachings that our research is based on. For this, we present a tripartite scheme which consists of a brief description of the current stagnation of teaching in these subjects, six key problems of the main trends that try to solve this question and a reflection on the possible literary teaching of the future. In this way, a proposal based on Big History is established as an alternative to current conceptions, and an attempt to generate a debate with new lines of reflection and action that allow both the Humanities and their teaching to be re-founded.

Key words

Teaching, humanities, literature, critical reflection.

El presente artículo expone algunas de las ideas que fundamentan nuestra investigación, aún en curso, sobre las enseñanzas literarias. El objetivo del mismo es poner en cuestión el modo en que se imparte la Literatura, especialmente en las etapas obligatorias.

Lo primero que nos queremos preguntar respecto de las enseñanzas literarias es, precisamente, qué impartimos, qué olvidamos y por qué motivo, lo que nos lleva a considerar cuál es la visión de la Literatura predominante. Al revisar los contenidos de la asignatura de Lengua y Literatura en la legislación, libros de texto y aplicación en aula, llegamos a la conclusión de que el modelo imperante es el conocido como historicista. Ello tiene total relación con el marco moderno de pensamiento y enseñanza en el que nos movemos, que combina: el historicismo, el nacionalismo decimonónico, retoricismo y una concepción limitada de la enseñanza de Humanidades. Reconocer que estos son los principales ingredientes de la enseñanza literaria es el primer paso para comprender su estructuración fundamental, sus lagunas, virtudes o problemas.

El desarrollo de nuestras herramientas para conocer el mundo ha dado pie a que la información que tenemos sobre éste aumente exponencialmente. La enseñanza ha querido transmitir dicho conocimiento humano a las nuevas generaciones con objeto de construir sobre él, sin perder energías en redescubrirlo. Este espíritu reflejaba Diderot en su definición del término “enciclopedia”, en la *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772):

ENCYCLOPÉDIE, s. f. (Filosof.). Esta palabra significa concatenación de áreas de saber [enchaînement de connoissances], y se compone de la preposición griega *en* y los sustantivos *círculo* y *saber*. El objetivo de una *Encyclopédie* es reunir todo el saber disperso en la superficie de la tierra, para describir el sistema general a las personas con quienes vivimos, y transmitirlo a aquellas que vendrán después de nosotros para que el trabajo de los siglos pasados no sea inútil para los siglos futuros, y que nuestros descendientes, haciéndose más ilustrados, puedan ser más virtuosos y felices, de manera que no muramos sin haber merecido ser parte de la raza humana. (Bloom 222)

De este modo, el historicismo supondría una forma de estructurar el contenido que la especie humana necesitaría transmitir las nuevas generaciones. Apoyándose en este criterio, desde el punto de vista práctico y en lo concerniente a las enseñanzas literarias, la Administración establece en dos ciclos. El primero, de primero a tercero, en el que se enseña Literatura

Premoderna, y cuarto, en el que se imparte la Literatura Moderna. Cabe destacar que, dado el natural incremento de la información en los últimos doscientos años, cada vez es más difícil llegar al final del temario siguiendo los métodos anteriores. De esta forma, la cantidad de conocimiento que debe impartirse es muy superior a la que se poseía cuando se diseñó el marco de actuación desde el que trabajamos. Así se refería a este asunto el físico Stephen Hawking:

La escala de tiempo para la evolución (externa) es la escala de tiempo para la acumulación de información, que solía ser de cientos o incluso miles de años. Pero ahora esa escala de tiempo se ha reducido a unos cincuenta años o menos. En cambio, los cerebros con que procesamos esa información han evolucionado en la escala de tiempo darwiniana, de cientos de miles de años. Esto comienza a causar problemas. En el siglo XVIII se dijo que había un hombre que había leído todos los libros escritos. Pero actualmente, si leyera un libro por día, tardaría unos 15.000 años en leer los libros en una Biblioteca Nacional. Y en ese tiempo, se habrían escrito muchos más libros. Esto significa que nadie puede dominar más que un pequeño rincón del conocimiento humano. Tenemos que especializarnos en campos cada vez más estrechos. Es probable que eso sea una gran limitación en el futuro. Ciertamente no podemos continuar mucho tiempo con la tasa de crecimiento exponencial del conocimiento que hemos tenido en los últimos trescientos años. (114)

Esta situación tiene una consecuencia directa: la necesidad de simplificar. Dejando de lado la literatura anterior al periodo medieval, y la literatura extranjera, construimos la historia literaria tomando como referencia aspectos biográficos, características específicas de un grupo periodo o movimiento y rasgos retóricos de composición del discurso. De esta forma, presentamos una serie de datos que, expuestos de forma sintética, carecen de conexión interna o externa. La Literatura ha dejado de ser comprendida como un todo. Con ella, el alumnado intenta articular un discurso más o menos coherente que llevar a examen.

El examen es el objetivo de todo alumno que, como si de Sísifo se tratase, se ha convertido en un experto en el almacenamiento temporal de datos. El sentido de los mismos o su conservación solo serán pertinentes en ocasiones puntuales, pudiendo, por lo general, superar un nivel tras otro sin conservar información o sin desarrollar pensamiento.

Pese a todo lo dicho, el trabajo de campo que llevamos a cabo durante el estudio demuestra que el clima no es de conformidad. Todo lo contrario, el alumnado y el profesorado trabajan en nuevos modelos de actuación, lo que, con el transcurso del tiempo ha dado pie a diferentes soluciones.

Podríamos agrupar las soluciones en dos tendencias: la renovación tradicional y la innovación didáctica. La primera surge como reacción a la segunda, admitiendo que existe un problema y atribuyendo su origen y carga principalmente al alumnado, a un cambio en la situación social o a las familias. Este modelo hace especial hincapié en el comportamiento de los alumnos, considerado negativamente, y en cómo se han debilitado los valores tradicionales: el valor de la memoria como método de aprendizaje, la obediencia y, especialmente, el valor del trabajo. Este modelo tiende a relacionar directamente esfuerzo y resultados, lo que, en la práctica, vuelve a poner el acento sobre la importancia de la prueba. Por otro lado, la innovación didáctica toma una posición aparentemente contraria. Considera que el sistema no se adapta adecuadamente a todos y cada uno de los alumnos que lo componen, por lo que se centra en la metodología. El centro de este modelo de innovación, que surgiría el pasado siglo, es el individuo. La presente tendencia suele partir de la pedagogía o la psicología.

Sin embargo, podemos considerar que una vertiente y otra comparten una serie de problemas que dificultan que cualquiera de las dos se convierta en una alternativa firme de futuro:

1. Insuficiencia

La educación ha generado debates y propuestas desde la Antigüedad. Si leemos *De institutione oratoria* (Quintiliano, ed. 1887), si leemos *Sobre el porvenir de nuestras escuelas* (Nietzsche, ed. 1997), el *Plan y método para la enseñanza de humanidades* (Foz, ed. 1991) o si leemos *Literatura y educación* (Alarcos, ed. 1974), nos encontraremos con problemas de largo recorrido que, a día de hoy, siguen vigentes.

Tanto la renovación tradicional como la fórmula innovadora caen en la misma cuestión: la incapacidad de replantearse el marco de actuación desde el que trabajamos. Esto es, de hacerse grandes preguntas respecto a qué es la Educación, qué es la Literatura, cuál es su relación y de dónde provienen. Sin esas grandes preguntas, sin grandes objetivos, sin un conocimiento amplio

de las fórmulas de enseñanza de la Humanidad es imposible replantear un nuevo modelo de enseñanza que se ajuste a los problemas con los que contamos hoy.

2. Atomización

Haciendo un análisis de la enseñanza literaria a lo largo de la historia humana (no fijándonos en los manuales, contenidos o materias, sino en las ideas) aprendemos que uno de los grandes rasgos de la misma es la atomización, causada por el aumento exponencial del conocimiento. El simbolismo primitivo o grotesco y la enseñanza antigua conciben el conocimiento humano como un tronco común. Historia, religión y literatura, entre otras, son uno en la concepción del conocimiento humano. A partir del desarrollo de las disciplinas el conocimiento se divide y atomiza de manera progresiva. Para ello, es fundamental saber que los maestros de las disciplinas consideran que cualquiera puede aprender cualquier cosa y que, además, el conocimiento puede ser fragmentado y reconocido de manera independiente (cuestión que es producto de la debilidad de la tradición).

Consecuentemente, a lo largo de la historia de la enseñanza las disciplinas de estudio e investigación se parcelan, cada vez más, hasta llegar al nivel actual. Esa atomización da lugar a que el alumno sea expuesto a asignaturas muy diversas, desde el punto de vista práctico. Pero, por otro lado, también genera que las materias se desconecten y que los conocimientos dentro de las mismas se presenten de forma inconexa.

Con el paso del tiempo, el conocimiento no solo se transmite de forma inconexa, sino que se comprende de manera inconexa. Esto da una sensación de acumulación e inutilidad que pesa sobre la enseñanza, especialmente humanística. La gestión de este conocimiento se convierte en un problema, y su transmisión también.

3. Individualismo

Una de las cuestiones que comparten tanto las nuevas metodologías como las tradicionales es la presencia imperante del individualismo. Muchas propuestas se limitan a la formación del Yo (y de todos los Yoes que integran el sistema, adaptándose a cada uno de ellos), obviando la existencia del Otro y del resto del universo, con quien el Yo, necesariamente, debe relacionarse.

Esto se aprecia desde la redacción de las leyes educativas hasta las propuestas de innovación. El sistema educativo al completo está orientado a la construcción del Yo. Por este motivo, se piensa que el problema es el método de enseñanza y no el marco de actuación.

4. Injerencia

No podemos olvidar la injerencia de elementos y agentes externos a la educación. Es el caso de los modelos económicos que, por cierto, cuentan con relativo éxito. La vinculación al ámbito económico no hace sino limitar profundamente el sistema, ofreciéndonos visiones sesgadas que no tardarían en ser revisadas, ya que ni si quiera son operativas en el presente. El sistema entra en contradicción: su objetivo es el desarrollo del Yo pero, a su vez, se quiere vincular al Yo con un puesto de trabajo, todo ello desde un método tradicional y difícil de adaptar.

Sin embargo, no solo existe injerencia económica, sino que hay otras formas de injerencia que no se estudian o comentan públicamente, tal es el caso de las editoriales. De ello habla claramente Enrique Javier Díaz Gutiérrez en *La asignatura pendiente* (2020), al comentar el tratamiento que brindan las distintas editoriales al desarrollo de la Guerra Civil, Postguerra y Dictadura.

5. Administración

Tampoco se aborda de manera clara la relación entre la Administración y la enseñanza literaria. Por ejemplo, la estructuración de los contenidos y su atribución según el curso. Ya he comentado previamente la estructuración en la ESO, en función de la cronología, pero me gustaría ejemplificar desde otros ámbitos. Para ello, abordaré el temario de la formación profesional básica (FPB). La FPB está compuesta por dos cursos, de tal forma que al final se obtiene el título de la ESO. Para obtener ese título, se ha trasladado el conocimiento literario en función de los ciclos. En la ESO existen dos ciclos: de primero a tercero (literatura hasta el XVII) y cuarto (XVIII, que habitualmente se suprime, XIX y XX). Teniendo en cuenta que la FPB también tiene dos cursos, se ha trasladado cada ciclo de la ESO a un curso. Esta cantidad de conocimiento se combina, en la misma asignatura con los contenidos de Inglés, Geografía, Historia e incluso Historia del Arte, de todos los ciclos mencionados.

Esta correspondencia tiene una fundamentación claramente administrativa y, teniendo en cuenta que estamos ante alumnos desmotivados escapa a toda lógica.

6. Perspectivas de futuro

Sorprendentemente, hay cierta resignación en este sentido. Los programas no aspiran a afrontar el futuro, intentan acomodarse de la mejor manera posible al presente, sin grandes propuestas. Hay cierta falta de valentía o de ambición. Esto se basa en la clara imposibilidad de adivinar el futuro. En este sentido podríamos proponer dos modelos contrapuestos: ejemplo de lo precaución respecto del futuro sería Perrenaud en *¿Es posible clarificar las finalidades de la escuela?* (2012) y ejemplo de lo contrario es Edgar Morin en *Enseñar a vivir: manifiesto para cambiar la educación* (2016). Lo que lleva indirectamente al individuo, de nuevo.

Entre los aspectos fundamentales del futuro se encuentra la formación del profesorado. Este problema o debate tiende a surgir en sociedades en que la educación emana de una configuración estatal central. En la Antigua Roma se planteaba ya el asunto de la formación del profesor y su salario, mientras que en la Grecia de las escuelas cada escuela tenía su método propio de formación y sus parámetros de aprendizaje, por lo que el debate se restringía al enfrentamiento entre escuelas. Actualmente, se trata de un asunto de Estado.

Estos seis puntos pretenden resumir cuáles son las principales debilidades epistemológicas a las que nos enfrentamos. Proponer una alternativa real supondría contemplar nuestra historia de la enseñanza, no a nivel nacional o regional, sino a un nivel trascendental, y proponer una reflexión profunda. También, implicaría renunciar a las ideas con las que hemos sido educados, sometiéndonos al riesgo, al ensayo y error.

Para ello, una alternativa posible podría ser la perspectiva de la Gran Historia, propuesta por Fred Spier en su obra, *El lugar del hombre en el cosmos: La «Gran Historia» y el futuro de la humanidad* (2011). El papel que las Humanidades han desempeñado en la historia humana ha sido fundamental para la supervivencia de nuestra especie. Sin embargo, la inadaptación de las *litteris nobilis* a la modernidad en los programas de estudio ha generado una crisis en la enseñanza de las mismas. Así, Irene Vallejo denunciaba que la Autoridad Independiente de Responsabilidad Fiscal

(AIREF) proponía la eliminación del Grado de Clásicas en las universidades andaluzas. Esta noticia, que puede parecer banal, responde a una desaparición progresiva de las Letras Clásicas en los programas de estudio, que afecta también a la Filosofía. El conocimiento y comprensión de ambas materias es menor cada generación, la cuestión es si esto se trata de una ola sin importancia o de un proceso de extinción. Por nefasta que pudiera ser la situación futura, parece increíble pensar que las Humanidades se puedan convertir en artículos de museo. Lo que sí es posible es que queden incrustadas en pequeñas comunidades que prediquen en el desierto.

El detrimento de las Humanidades puede ponerse en relación con algunas teorías relativas al desarrollo del conocimiento humano. Como hemos visto anteriormente, Stephen Hawking en *Breves respuestas a las grandes preguntas* (2019) alertaba de que el ser humano no puede asumir un nivel de incremento cognoscitivo al ritmo de los últimos siglos. Para explicar este incremento, exponía la teoría de la doble evolución. Según esta, *sapiens* posee dos líneas evolutivas: la interna y la externa. La evolución interna corresponde al ADN, es progresiva y muy lenta. Por el contrario, la evolución externa es la propia de la cultura, del conocimiento humano, y su incremento es exponencial. Para administrar este conocimiento creamos herramientas que lo gestionen, pero con el paso del tiempo tales herramientas resultan ineficaces.

Un hipotético sistema educativo del futuro que quiera prevenir la desaparición de las Humanidades debe plantear nuevas herramientas para gestionar y asimilar el conocimiento de *sapiens*. El aprendizaje debe residir en las relaciones, no en la acumulación de datos (pues mi registro externo ya ha creado una herramienta para ello, sin perjuicio del desarrollo memorístico), de tal modo que demos sentido a aquello que estamos aprendiendo. Ya hay algunas propuestas aunque no se han llevado a macroyectos generalizados. De esta forma, la reconsideración de las enseñanzas literarias y la puesta en relación con el conocimiento humano podría brindarnos la solución a un asunto que es ya una cuestión de pervivencia. Siguiendo a Luís Beltrán Almería:

Es el momento de la unificación de la Humanidad. Es el momento de la visión global de la Humanidad. Ya no sirven los argumentos parciales, locales, fragmentados. El mundo de la literatura y las artes nos ofrece un escenario desde el que contemplar la perspectiva de la gran evolución humana. [...] Esta propuesta pretende superar la concepción de la literatura y del arte como un fenómeno peculiar, aislado e intrascendente puramente ornamental. [...] Una concepción del objeto literario como

ente dotado de forma interior (de forma estética) nos ha de permitir comprender la gran evolución de los géneros literarios en sus distintas orientaciones como el instrumento de un proceso de reflexión del conjunto de la Humanidad que se despliega a lo largo de los milenios y las culturas. (418)

La creencia en que otra manera de hacer las cosas es posible nos permite continuar con este trabajo ya que, como decía Francis Bacon: “se aprende más del error que de la confusión”¹.

¹ En Thomas Kuhn (2013).

Obras citadas

- Alarcos E., Dámaso A., Alvar M. *Literatura y Educación*. Valencia: Castalia, 1974.
- Alonso Salas, José. *Historia general de la educación*. México: Red Tercer Milenio, 2012.
- Beltrán Almería, Luís. *Genys: genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur, 2017.
- Bloom, Philip. *Encyclopédie: El triunfo de la razón en tiempos de irracionales*. Madrid: Anagrama, 2014.
- Capitán Díaz, Alfonso. *Breve historia de la educación en España*. Madrid: Alianza, 2002.
- Colomer, Teresa. “La evolución de la enseñanza literaria”. *Aspectos didácticos de Lengua y Literatura*, no. 8, 1996, pp. 127-171.
- Estrella Monclús, Antonio. “El currículum oculto”. *La educación entre la complejidad y la organización*, Oruga Editorial, 2011, pp. 158-168.
- Foz, B. *Plan y método para la enseñanza de las letras humanas*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 1991.
- Gadotti, Moacir. *Historia de las ideas pedagógicas*. Sao Paulo: Siglo XXI Editores, 2003.
- Gutiérrez, E. J. *La asignatura pendiente*. Madrid: Plaza y Valdés, 2020.
- Hawking, Stephen. *Breves respuestas a las grandes preguntas*. Barcelona: Crítica, 2018.
- Jackson, Philip W. *Life in classrooms*. Belmont: Thomson Learning, 1968.
- Kaku, M. *El futuro de nuestra mente*. Barcelona: Penguin, 2014.
- Kuhn, Thomas. *Estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de cultura económica, 2013.
- Ministerio de Educación Cultura y Deporte. “Evolución del sistema educativo español”. MECD/CIDE, *El sistema educativo español*, Madrid, 2004.
- Morin, E. *Enseñar a vivir: manifiesto para cambiar la educación*. Barcelona: Paidós, 2016.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*. Barcelona: Tusquets, 1977.
- Núñez, Gabriel. *Historia de la educación lingüística y literaria*. Madrid: Marcial Pons, 2016.

- . *La educación literaria: modelos historiográficos, las humanidades en el bachillerato, literatura infantil y propuestas didácticas*. Madrid: Narcea, 2001.
- Perrenaud, P. “¿Es posible clarificar las finalidades de la escuela?” *Cuando la escuela pretende educar para la vida. ¿Desarrollar competencias o enseñar otros valores?* Barcelona, Grao, 2012, pp. 175-179.
- Quintiliano. *De institutione oratoria*. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Compañía, 1887. Obtenido de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffb2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_41.html.
- Robins, Wayne J. “Un paseo por la antropología educativa”. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, no. 62, 2003, pp. 11-28.
- Sánchez Enciso, Juan. “Cuarenta años en las aulas de secundaria”. *Cuadernos de Pedagogía sin volumen*, no. 41, 2014, pp. 113-138.
- . *Sapiens*. Barcelona: Debate, 2019.
- Spier, F. *El lugar del hombre en el cosmos: La “Gran Historia” y el futuro de la humanidad*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Vallejo, Irene. *El infinito en un junco: la invención de los libros en el mundo antiguo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2019.
- Yuval Harari, Noah. *21 razones para el siglo XXI*. Barcelona: Debate, 2018.
- . *Homo deus*. Barcelona: Debate, 2017.

Estudio sociolingüístico de los colombianos en Madrid

Sociolinguistic study of Colombians in Madrid

Resumen

En este artículo se analizan las actitudes lingüísticas de los colombianos en Madrid para averiguar si valoran positivamente su propia variedad y si consideran que esta tiene una buena acogida entre los hablantes madrileños. Esto resulta especialmente interesante puesto que los colombianos suponen un gran porcentaje de los migrantes hispanohablantes en Madrid. Además, también se pretende analizar el prestigio que le otorgan a su variedad con respecto a otras variedades, ya que existe una creencia muy consolidada en Hispanoamérica de que el español de Colombia es el más correcto. Otro punto interesante es el hecho de si los hablantes que llevan mucho tiempo en Madrid se acaban acomodando más a la variedad dialectal madrileña o si mantienen la suya propia. Esto demostrará su nivel de integración y su percepción acerca de las metas que pueden o no lograr por el hecho de hablar diferente.

Palabras clave

Actitudes, colombianos, integración, prestigio, variedades.

Abstract

In this article, the linguistic attitudes of Colombians in Madrid were analysed to find out whether their assessments of their own variety are positive and whether they consider that this variety is well-received by the speakers from Madrid. This is especially interesting since Colombians account for a large percentage of Spanish-speaking migrants in that city. In addition, it is also intended to analyse the prestige that Colombian speakers give to their variety with respect to other varieties, since there is a belief that the Spanish of Colombia is the most correct. Another interesting point is the fact of whether speakers who have been in Madrid for a long time end up accommodating themselves more to this dialectal variety or whether they maintain their own. This will show the level of integration of Colombians and their perception of the goals that they may or may not achieve in the migrant country by speaking differently.

Key words

Attitudes, Colombian, integration, reputation, varieties.

1. Introducción

El primer apartado de este artículo está centrado en un breve estado de la cuestión, es decir, un repaso de lo dicho hasta ahora acerca de la inmigración en Madrid. La segunda parte está constituida por la propuesta de un análisis propio sobre la inmigración procedente de Colombia, basado en una serie de entrevistas y encuestas. Por último, después de analizar las respuestas de los informantes, propondré una serie de conclusiones basadas en los datos obtenidos.

2. Estado de la cuestión

En la mayoría de los estudios, Madrid ha sido tratado como un territorio monolingüe y monodialectal. Además, el español centropeninsular ha sido siempre considerado como la norma estándar. Esto no es correcto, puesto que en Madrid, como en el resto de los territorios, existe una amplia variación sociolingüística. Esta variación aparece potenciada por la presencia de españoles de todas las demás comunidades autónomas y de extranjeros. Asimismo, es importante señalar que no se debe identificar la forma de hablar de Madrid con la norma estándar: lo más conveniente es atender al carácter panhispánico de la lengua.

Hasta la década de los años ochenta del siglo XX, la mayoría de las personas que residían en Madrid sin ser madrileños estaba constituida por migrantes de otras comunidades autónomas. En los años noventa empezó a llegar más población extranjera, pero el momento de máxima recepción fue con el nuevo siglo, cuando las zonas más fuertes económicamente, es decir, la Comunidad de Madrid y Cataluña, comenzaron a recibir una alta inmigración. Este aumento de población extranjera se debe a que los migrantes encontraron en España una serie de seguridades que generaron buenas expectativas de futuro. Además, cuando una migración resulta eficiente, provoca nuevas migraciones.

La procedencia de los inmigrantes en Madrid es muy heterogénea y que ha cambiado a lo largo del tiempo: en primer lugar, destacaba la procedente de Europa del Este y de Marruecos, después de China y, más recientemente, de Hispanoamérica, sobre todo de Ecuador y de la República Dominicana (Sáez Rivera 2014). La explicación de este último tipo de migraciones radica en el factor lingüístico: compartir la misma lengua resulta una facilidad para los migrantes. Los inmigrantes hispanoamericanos influyen decisivamente en la realidad dialectal madrileña, ya

que sus dialectos se añaden a la convivencia del español central con el resto de los dialectos peninsulares e isleños.

Una cuestión muy interesante es cómo medir el grado de integración sociolingüística de los inmigrantes de manera eficaz. Para ello, Francisco Moreno Fernández (2009) propone la siguiente escala: integración de supervivencia>integración educativo-laboral>integración social >integración identitaria. “El inmigrante, convertido en residente, puede optar por el mantenimiento o el abandono de su identidad de origen, así como la adopción, en muy diversos grados, de la identidad de la comunidad de acogida” (Moreno Fernández 133).

El paisaje lingüístico de Madrid se caracteriza por el elevado porcentaje de inmigración, la globalización y el carácter cosmopolita de la ciudad. En el paisaje lingüístico hispanoamericano en Madrid destaca la presencia de un prestigio lingüístico encubierto, pues, aunque en algunas instituciones se rechaza toda variedad del español que no sea la madrileña, el resto de los hispanohablantes están orgullosos y protegen (en mayor o menor medida) su forma de hablar. En conclusión, Madrid ofrece a los hispanistas un territorio único en el que estudiar las variedades del español de América casi al completo sin moverse de una misma ciudad, siempre bajo el aviso de que estas están en contacto dialectal con muchas otras variantes (Sáez Rivera 429-430).

3. Encuesta

El objetivo principal de este estudio es conocer las actitudes lingüísticas de los colombianos que viven en Madrid. Para ello, presentaré el siguiente análisis basado en los datos obtenidos mediante una encuesta semidirigida y un cuestionario final obtenidos del Proyecto Inmigra¹.

La primera parte de este estudio consta de un breve cuestionario para obtener los datos personales y algunas preguntas introductorias que sirven para definir la muestra; la segunda parte contiene las preguntas de la entrevista semidirigida. La entrevista está dividida en diferentes apartados que engloban los temas principales. Por último, la tercera parte es una encuesta de treinta

¹ Red de grupos de investigación de la Comunidad Autónoma de Madrid dedicados a estudios lingüísticos relacionados con la población inmigrante y la sociedad. La red INMIGRA2007-CM está integrada en el programa de actividades de I+D entre grupos de investigación de la Comunidad de Madrid.

y cinco preguntas de selección múltiple para ahondar en el tema principal que nos ocupa: las actitudes lingüísticas de los colombianos en Madrid.

3.1. Muestra

El primer informante es un hombre al que identificaremos mediante el seudónimo “IH1”. Tiene treinta y un años y nació en Cartagena de Indias. Se fue de Colombia en el año 2017 y lleva dos meses en Madrid. Su nivel de estudios es superior. Es soltero y no tiene hijos.

El segundo informante es un hombre. Lo identificaremos por el seudónimo “IH2”. Tiene cuarenta y tres años y nació en Cali. Se fue de Colombia en el año 2000, primero a Holanda y luego a Madrid, donde lleva catorce años. Tiene estudios universitarios y de posgrado. Es arquitecto, soltero y no tiene hijos.

La tercera informante es una mujer, su seudónimo es “IM1” y tiene veintiséis años. Nació en Montería y vive en Madrid desde hace nueve meses. Su nivel de estudios es superior: universitarios y de posgrado. Es soltera y no tiene hijos.

La última informante es una mujer a la cual identificaremos mediante el seudónimo “IM2”. Tiene treinta y nueve años y nació en Cali. Vive en Madrid desde hace dieciséis años. Sus estudios son universitarios y de posgrado. Es arquitecta, convive con su pareja estable, que es de Madrid, y no tienen hijos.

3.2. Resultados de las entrevistas semidirigidas

Para el análisis de los resultados de las entrevistas semidirigidas, hemos estructurado las temáticas tratadas en siete bloques:

3.2.1. Pasado en Colombia

Todos los informantes tienen recuerdos buenos de su infancia y de la riqueza cultural de su país. Tanto IH2 como IM2 hacen especial hincapié en los recuerdos relacionados con la naturaleza. La situación de los cuatro informantes era buena, pero IM2 habla de la inseguridad. Los cuatro diferencian entre las diferentes maneras de hablar en Colombia. Llama la atención que el dialecto

preferido de IH1, de IM1 y de IM2 es el paisa, aunque IM2 y IH2 afirman que todos son muy bonitos.

En general, todos dijeron cosas positivas de su infancia, pero coincidieron en que la adolescencia fue el periodo más duro; le dieron especial importancia a su círculo de amigos. Tanto IH1 como IH2 vinieron a España porque recibieron una buena oferta laboral; en cambio, IM1 y IM2 llegaron para realizar sus estudios de posgrado.

3.2.2. Llegada a España

Todos los informantes vinieron solos a España menos IM1, que llegó con su prima. Sus primeras impresiones de España fueron muy variadas: todos comentan que se sintieron extraños y que hubo un choque cultural muy fuerte, sobre todo en cuanto a la cortesía. A IH1 le sorprendió que España es ordenada y muy avanzada, a IM1, no le gustó ni el país ni sus habitantes y a IM2, le impresionaron los monumentos y el elevado tono de voz de los españoles.

A todos menos a IM1 les gusta tanto Madrid como España y dicen de la ciudad que es bonita, abierta, segura, que ofrece buena calidad de vida, etcétera. En cambio, a IH1 no le gusta el horario de las comidas; a IH2 le desagrada que haya algo de racismo; a IM1 no le gusta ni el habla ni la comida ni la gente y, por último, a IM2 no le gusta el frío que hace en invierno. Todos tenían ciertos prejuicios hacia España y al llegar les sorprendió para bien por la cultura y la diversidad de esta excepto a IM1.

3.2.3. Primeros meses en Madrid

A todos les gusta Madrid porque es grande y ordenada. En cuanto a la integración, a IH1, a IM2 y a IH2 no les costó; IM1 no se ha integrado. Para los tres participantes, el español madrileño tiene el mismo prestigio que el español de sus respectivas ciudades; para IM1, en cambio, tiene más prestigio el español de Colombia en general. Ninguno de los cuatro ha sentido rechazo por su forma de hablar, sino lo contrario: les han dicho que hablan bonito.

Todos encuentran ciertos choques entre el léxico madrileño y el suyo propio, pero en los demás ámbitos se les hace fácil comprender la forma de hablar de los madrileños. También hay

coincidencia entre todos los informantes en que utilizan o han utilizado expresiones propias de su zona que han tenido que explicar para ser entendidos.

3.2.4. Trabajo

Dos de los informantes, IH1 y IM2, dicen que haber tenido trabajos esporádicos en Colombia. IM1, IH1 y IH2 también ejercieron allí la profesión para la que habían estudiado. En Madrid, todos ejercen su profesión excepto IM1, que estudia. Ninguno de los cuatro tuvo dificultades para encontrar trabajo en España.

Todos coinciden en que los salarios son mejorables, pero también afirman que no serían más altos en Colombia. En cuanto a la jornada laboral española, todos opinan que es muy larga y que se trabaja más que en Colombia.

3.2.5. Forma de vida

Todos coinciden en que Madrid es un lugar más caro, pero donde también hay una mayor oferta cultural y de ocio. Además, todos visitan con frecuencia lugares colombianos, tales como restaurantes, discotecas y tiendas.

Los cuatro coinciden en que les gusta el ocio madrileño. IH2 y IM2 destacan el cine, el teatro y las exposiciones, mientras que IH1 y IM1 destacan las discotecas. Estos últimos prefieren el concepto del entretenimiento nocturno de Colombia porque el ambiente y la música les gustan más; IH2 y IM2 también prefieren el ocio en Colombia, esta vez porque lo consideran más tranquilo, más familiar y con mayor acceso a la naturaleza.

3.2.6. Familia

Todos los informantes tienen a su familia directa en Colombia. La única informante que tiene pareja en España es IM2, que convive con un madrileño desde hace varios años. En Colombia, todos vivían con sus padres y hermanos. IM1 y IM2 opinan que allí el concepto de familia es algo más cercano; señalan que aquí hay menos reuniones familiares, un mayor individualismo y menos respeto por los mayores de la familia.

3.2.7. Expectativas de futuro

Tanto IH1, como IH2, como IM2 tienen intención de quedarse en España. En cambio, IM1 va a volver a Colombia. Ni IH1 ni IM1 han vuelto a su país desde que vinieron a Madrid; el motivo es que llevan aquí muy poco tiempo: cuatro y nueve meses respectivamente. Por su parte, IH2 y IM2 procuran volver al menos una vez cada uno o dos años.

Por otra parte, IH2 y IM2 hablan de que les gustaría progresar en el ámbito laboral, aunque ambos coinciden en que gozan de una buena calidad de vida. A IH1 le gustaría adaptarse mejor a los horarios españoles, pero está satisfecho con su situación en Madrid. Finalmente, a IM1 no le gustaría que cambiase nada porque piensa volver a Colombia en poco tiempo.

3.3. Resultados de los cuestionarios sobre actitudes lingüísticas

a) Informante IH1:

Considera que habla diferente a los madrileños, pero no los reconocería por su forma de hablar, en cambio sí reconoce a los colombianos y a otros latinos. Piensa que, para los madrileños, en Madrid se habla mejor que en Colombia, pero que les gusta como hablan los colombianos y nunca le han corregido.

Por un lado, cree que su forma de hablar no tiene por qué cambiar para mejorar su situación laboral ni tampoco sus relaciones sociales. Por otro lado, admite que le gusta mucho su forma de hablar, aunque también le gusta la de los madrileños, por lo que no podría elegir entre una u otra. Además, no se siente más cómodo al hablar con colombianos, pero sí reconoce que retoma su acento cuando habla con ellos. Piensa que sus compatriotas no valorarían negativamente que su forma de hablar cambiase, porque ya le han dicho que ha cambiado y no ha habido ningún comentario negativo al respecto. Pese a esto, le gustaría mantener la forma de hablar de su país para mantener así su identidad.

En cuanto a la última pregunta, en la que se pide al informante que asocie una serie de adjetivos a cada variedad del español, cabe destacar que para este informante no existe una variedad mejor que la otra, aunque la colombiana le parece más educada y próxima a él.

b) Informante IH2:

Piensa que hay diferencias entre su forma de hablar y la de los madrileños y reconoce tanto a los madrileños como a los colombianos por su forma de hablar. Piensa que a los madrileños les gusta como hablan los colombianos, aunque alguna vez le han corregido.

Por un lado, está totalmente en desacuerdo con que fuese a mejorar en algún aspecto laboral o social si cambiase su forma de hablar. Le gusta mucho cómo habla y también cómo se habla en Madrid: no podría elegir entre una de las dos variedades. Por otro lado, se siente cómodo hablando con personas de cualquier nacionalidad y no adapta su forma de hablar. Piensa que se valoraría negativamente que su forma de hablar cambiase y, de hecho, piensa que ha cambiado muy poco. Le gustaría mantener su forma de hablar para mantener su identidad.

En cuanto a las valoraciones, IH2 explica que ambos dialectos ofrecen las mismas posibilidades para expresarse de una manera cuidada, así como de una manera tosca y grosera.

c) Informante IM1:

Cree que las diferencias entre su manera de hablar y la de los madrileños son muy notables. Dice que reconoce a un madrileño por su forma de hablar y también a un colombiano; asimismo, piensa que los madrileños reconocen a los colombianos. En su opinión, a los madrileños suele gustarles su forma de hablar; además, añade que nunca la han corregido. Al igual que otros participantes, tampoco considera que vaya a mejorar en nada su vida por adaptar su forma de hablar a la forma de Madrid. Le encanta su variedad y, en cambio, el español de Madrid le disgusta. Piensa que el español de Colombia es más correcto y suena mejor.

De igual manera, se siente más cómoda hablando con personas de Colombia que con madrileños. Considera que su forma de hablar no ha cambiado en absoluto y que se valoraría negativamente que lo hiciera. También dice querer mantener su dialecto para preservar su identidad.

La informante asoció todos los valores positivos a la variedad colombiana y todos los negativos a la madrileña. Explicó que siente un auténtico rechazo hacia todo lo que se refiere a España y a los españoles.

d) Informante IM2:

Considera que hay muchas diferencias entre la forma de hablar de Madrid y la de Colombia. Reconoce a los madrileños y a los colombianos por su forma de hablar, pero piensa que, por lo general, los madrileños no distinguen a los colombianos por su acento. Piensa que a los madrileños les gusta la forma de hablar de la gente de Colombia y nunca la han corregido. Coincidiendo con esto, no piensa que pudiese conseguir un mejor puesto de trabajo o unas mejores relaciones sociales si hablase como los madrileños. Le encanta su forma de hablar y, a la vez, le gusta el español que se habla en Madrid, aunque se decanta por la forma de hablar de Colombia.

En su caso, le resulta igual de cómoda una conversación con madrileños que con colombianos y, aunque no intenta hablar como la gente de Madrid, sus familiares le dicen que su forma de hablar ha variado, pero piensa que esto no tiene connotaciones negativas: no piensa que haya perdido su identidad por ello.

Aunque la informante dice que ambos dialectos están equiparados en prestigio, muestra una clara preferencia de la forma de hablar en Colombia frente a la forma de hablar en Madrid.

4. Conclusiones

Los datos que hemos obtenido gracias a este trabajo muestran que las actitudes lingüísticas de los informantes hacia su propia variedad son muy positivas y que, en cuanto a la variedad de acogida son también bastante positivas, aunque no en la misma medida. Solo hay un caso de valoración negativa hacia el español madrileño y se trata de una informante que no ha sentido la necesidad de integrarse.

De los resultados también podemos extraer que los hablantes colombianos, independientemente de la zona del país de la que provengan, tienen una conciencia fuerte de que su variedad es una de las más prestigiosas de Hispanoamérica. A pesar de gozar de este prestigio, eso no impide que los migrantes colombianos consideren que el español de Madrid también es correcto. A pesar de que en las entrevistas afirmaron no sentir ninguna preferencia, a la hora de asignar los adjetivos valorativos en la última parte, destaca que la variedad colombiana fue calificada con adjetivos mucho más positivos.

El grado de integración de los informantes es muy alto y llama la atención que, aun así, no han perdido su identidad ni quieren hacerlo. Se trata de personas con una alta formación y con un buen nivel de vida, y todos afirman que su forma de hablar no les ha influido negativamente a la hora de lograr estas metas. Seguramente por ese motivo, tres de los cuatro informantes no tienen intención de volver a su país.

Este estudio permite comparar el caso de los colombianos con los casos estudiados previamente, como el de los ecuatorianos por parte de María Sancho Pascual (2014) o el de los peruanos en la Comunidad Valenciana por parte de Julio Calvo (2007). Los resultados muestran que, en general, los colombianos suelen ser migrantes mejor integrados y con actitudes lingüísticas que favorecen más la propia variedad. Sería muy interesante desarrollar más este trabajo teniendo acceso a más informantes a los que entrevistar e, incluso, desplazándonos a otras ciudades españolas para comprobar si el grado de integración es el mismo o si varía según las zonas de España.

Debido a que las migraciones siguen creciendo, es necesario que se lleven a cabo más estudios de campo que se centren en la totalidad de la población inmigrante de Madrid en el momento actual, pues, como hemos dicho, la inmigración es una realidad sumamente cambiante.

Obras citadas

Calvo Pérez, Julio. *Tendiendo puentes: la lengua de los emigrantes peruanos (y ecuatorianos) en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007.

Moreno Fernández, Francisco. “Integración sociolingüística en contextos de inmigración: marco epistemológico para su estudio en España.” *Lengua y Migración*, 2009, pp. 121-156.

Sáez Rivera, Daniel M. “El Madrid plurilingüe y pluridialectal: nueva realidad, nuevos enfoques.” *Prácticas y políticas lingüísticas. Nuevas variedades, normas, actitudes y perspectivas*, ed. Klaus Zimmerman, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 403-440.

Sancho Pascual, María. *Integración sociolingüística de los inmigrantes ecuatorianos en Madrid*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2014.

De castigos perdonados y azotes fingidos

Forgiven Punishments and Fake Whippers

Resumen

Desde la “ley del Tali3n” y su “ojo por ojo”, hasta la moderna rehabilitaci3n del malhechor a trav3s de penas de privaci3n de libertad, se han recorrido numerosos castigos y condenas f3sicos, donde la ejecuci3n de los mismos, para escarmiento p3blico, era tan imprescindible y formativa como el hecho de administrarla. No s3lo el castigo se convierte en espect3culo edificante, sino que es un m3todo ejemplarizante por el miedo, que se tradicionaliza hasta poder afirmar: “por las calles acostumbradas”. Cervantes, ante un asunto tan delicado y al que no era ajeno, en absoluto, perge3n3 una nueva y divertida lecci3n de vida y literatura.

Palabras clave

Azote, castigo, culpa, perd3n, fingimiento.

Abstract

From the “law of Talion” and its “eye for an eye”, to the modern rehabilitation of the evildoer through penalties of deprivation of liberty, numerous punishments and physical convictions have been used, where the execution of the same, for public punishment, it was as essential and educational as the fact of managing it. Not only does punishment become an uplifting spectacle, but it is an exemplary method of fear, which is traditionalized until it can be affirmed: “through the usual streets.” Cervantes, faced with such a delicate matter and to which he was no stranger at all, devised a new and fun lesson in life and literature.

Key words

Spanking, punishment, guilt, forgiveness, pretense.

Los castigos físicos están, desde antaño, íntimamente ligados a la consecución de la virtud, a través de la purga del pecado y la culpa, con el sufrimiento. Estas penitencias son más cotidianas en nuestras sociedades conforme nos remontamos siglos en ellas, tanto en los ámbitos familiares y escolares, como en los sociales de reparación de la falta, mediante las penas impuestas por la justicia. El cristianismo, a través de su máxima doctrina, la entrega de Jesucristo muriendo en la cruz para redimir el pecado de la humanidad, constituye un auténtico ‘camino de perfección’, literalmente un ‘vía crucis’, por donde se va ascendiendo, a través del dolor, hacia la purificación, el perdón y la gloria. Es una revisión completa del martirio físico para cumplir la pena impuesta: prisión, interrogatorio, confesión, azotes, carga forzada, vituperio público y crucifixión. Y, tal y como podemos leer, Jesús de Nazaret fue azotado¹⁰. Así, los ciudadanos romanos, por el hecho de serlo, no podían ser expuestos a más de cuarenta azotes¹¹, lo cual al menos les garantizaba, aunque maltrechos, conservar la vida¹². La palabra ‘azote’, según Covarrubias, nos remite a:

una correa ancha del lomo del cuero de la vaca con que se castigan los delincuentes, y los mismos golpes que se dan con él se llaman **azotes**. (...) Danle diversos orígenes, (...) otros de una ciudad de filisteos, dicha Azotio, por cuanto tuvieron poca reverencia al arca del Señor, poniéndola en el templo de su falso dios Dagon, y por ello los castigó con darles un terrible y doloroso mal en las partes secretas de las asentaderas (...). El castigo de los azotes trae consigo dolor, y juntamente infamia¹³. (147-148)

Dentro de su campo semántico y morfológico podemos hallar el verbo, ‘azotar’, ‘azotado’, ‘azotaina’ y algunas palabras emparentadas o cercanas: apalear, fustigar, golpear, látigo, paliza, pegar, tunda, vapuleo, varapalo, verdugo, zurra; calamidad, castigo, desgracia; añade María Moliner: “Particularmente, en plural, ‘disciplinas’: conjunto de tiras de cuero sujetas a un mango con que se azota alguien por penitencia”; y también “Golpe de poca violencia dado como castigo

¹⁰ “Pilato, queriendo dar satisfacción a la plebe, les soltó a Barrabás; y a Jesús, después de haberlo azotado, le entregó para que le crucificasen”. *Biblia*, San Marcos, 15.15, p. 1296; también San Juan, 19.1. p. 1372 y San Mateo 27.26, p. 1269.

¹¹ “La ley Porcia disponía que ningún ciudadano romano fuese condenado a azotes; y por esta razón el apóstol San Pablo, como persona que gozaba de los privilegios de ciudadano romano, reclama, habiendo sido condenado a azotes por el Tribuno (...). Cerca de los judíos, el que era condenado a azotes, no le daban más de treinta y nueve, por lo que estaba dispuesto en la ley, *Deuteronomio*, c.25”. *Tesoro*, 147-148.

¹² “Si cuando entre algunos hubiere pleito, y llegado el juicio, absolviendo los jueces al justo y condenando al reo, fuere el delincuente condenado a la pena de azotes, el juez le hará echarse en tierra y le hará azotar conforme a su delito, llevando cuenta de los azotes; pero no le hará dar más de cuarenta, no sea que, pasando mucho de este número, quede tu hermano afrentado ante ti”. *Biblia*, 234.

¹³ *Tesoro*, 147-148.

a los niños en las nalgas, con la mano abierta”.¹⁴ (204, 322). En el vocablo “apalearse”, Covarrubias nos aclara:

dar con palo; apaleándose los paños y las esteras y *alhombros* para sacudirles el polvo, y de aquí solemos decir de uno que le sacudieron el polvo cuando le han dado de palos. (...) Y entre los moros se usa el castigo de dar palos aun en las plantas de los pies y en la barriga. (...); dicese de aquel que sobre haber sido el agraviado, le condenan como reo.¹⁵. (102)

La “primera ley” pionera, el código de Hammurabi, contiene el principio del Talión¹⁶; incluso, su correlato metafísico, hace musitar a Anaximandro, filósofo presocrático, que las cosas existentes “se pagan mutuamente pena y retribución por su injusticia, según la disposición del tiempo”.¹⁷ (Kirk y Raven 156). Las ‘modernas’ ciencias del comportamiento lo han podido traducir, con Skinner, en una metodología del estímulo-respuesta, que terminaba por proponer estímulos externos, algo expeditivos, para lograr reforzar o extinguir algunas conductas. Esta correspondencia conductista habría peregrinado, en las jurisdicciones humanas, por un catálogo de medidas para castigar los delitos (verbigracia, una pragmática sobre los gitanos: cien azotes, destierro, para quienes persistieran en el nomadismo, expulsión del reino y, en el caso de volver juntos en grupo y seguir sin oficio, “pasados sesenta días (...) que les corten las orejas, y estén sesenta días en las cadenas, y los tornen a desterrar”).¹⁸ Son tiempos violentos donde, más que la justicia, es la venganza quien sustituye a las sentencias ponderadas. Estas prácticas fueron muy habituales en los siglos áureos. Agustín Redondo nos recuerda:

Una de las manifestaciones más corrientes de esa violencia, (...) era el vapulamiento, representado por la tunda de palos o de azotes.

¹⁴ *MM*, 204, 322.

¹⁵ *Tesoro*, 102.

¹⁶ La ley del talión (*lex talionis*) bautiza un fundamento ancestral de justicia retributiva, identificando el crimen con el castigo cometido, para lograr una mutua compensación. ‘Talión’ procede del vocablo latino *tallos* o *tale*, “idéntico” o “semejante”, que busca una equivalencia completa entre la pena y el crimen, de ahí el “ojo por ojo” o “que al ladrón se le cortará la mano”.

¹⁷ G.S. Kirk y J.E. Raven, *Los filósofos presocráticos*, Madrid: Gredos, 1974, 156.

¹⁸ Edictos habituales en su época, desde el primero del 4 de marzo de 1499, cuando los Reyes Católicos dictaron una Pragmática en Medina del Campo, describiendo los castigos que se aplicarían a los gitanos que no cumplieran las leyes. *Libro en que están copiladas algunas bulas de nuestro mui sancto Padre e concedidas en favor de la jurisdicción real de sus Altezas e todas las pragmáticas que están fechas para la buena gobernación del reino*, Alcalá de Henares, 1528. *Novísima Recopilación*, Libro XII, título XVI; fCIIvº.

Verdad es que, desde épocas remotas, el propio poder real ha empleado la violencia física (tormento y penas corporales) en el marco de una pedagogía del miedo, para reprimir la delincuencia y asentar su poder.¹⁹. (172)

Se puede poner ‘precio’ o tasa a cada daño, o acción culposa (similar al intercambio religioso entre el pecado y la reparación por la confesión: “reza tres avemarías y dos padrenuestros”) y, para componer la pena, nada mejor que un acto que pueda descomponerse, manejarse en unidades y, simultáneamente, que ejecute varias acciones socialmente productivas: afirmar indiscutiblemente *quién es la autoridad*; que esta dicte *la nueva identidad* del culpado, denominándolo ‘reo’; que *el reo*, por su sola *condición*, sea degradado y rebajado (de adulto, con voluntad e independencia propias, a menor, precisado de normas y correctivos ajenos); que su *integridad física* pueda ser dañada o sometida (a través de la aplicación de un proceso punitivo: la tortura); que *su integridad psíquico-social y moral*, sea también humillada. La versatilidad del castigo debe poder graduarse, cuando el número se suma o se combina con otras mercedes, pudiéndose administrar: un azote, veinte azotes, treinta azotes:

La pena corporal básica aplicada con suma frecuencia, amén de otras penas, consistía precisamente en la de azotes. Recuérdese que salir a la vergüenza por las calles acostumbradas implicaba el recibir de manos del verdugo, mientras el pregonero leía la sentencia, los consabidos 50, 100 o 200 azotes. (...) La pena de azotes –que existía desde los tiempos más antiguos–²⁰ era pues el símbolo, como lo dice Covarrubias, del castigo por excelencia, aplicado al delincuente.²¹. (Redondo 172-173)

Por un lado tenemos la acción criminal o pecado, que motiva la necesidad de reparación, luego de devolución. Por otro lado estaría el castigo equivalente al daño producido, la tabla de equivalencias, el talión y que, si se trata de “dos mil palos”, una de dos, o es infligido con un penacho de plumas o es una segura muerte. Además, su desmesura hace pensar en dos asuntos:

¹⁹ AR, 172.

²⁰ AR, 173, nota 8: “Por lo que hace a Castilla, recuérdese que la pena de azotes figura por ejemplo en *Las siete partidas*: ‘Quantas maneras son de pena’ (Partida VII, título XXI, ley IV): ‘la setena [manera de pena] es quando condenan a alguno que sea azotado...’ (*Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio*, 3 vols. Madrid: Imprenta Real, 1807; reimpresión en facsímil, Madrid: Atlas, 1972; III, p. 710). No se olvide tampoco que, cuando en el *Mío Cid* los infantes de Carrión quieren afrentar a sus esposas, las hijas del Cid, las despojan de sus vestidos, las atan a unos árboles del Robledo de Corpes, las azotan duramente, insultándolas, y las abandonan (cfr. *Cantar de Mio Cid*, ed. Ramón Menéndez Pidal, 3 vols., Madrid: Bailly-Baillière, 1907, III, vv. 2713 y ss.).”

²¹ AR, 172-173.

una afrenta casi irreparable y una autoridad absoluta. Y ¿qué tiene que ver todo esto con la historia de la literatura?

Miguel de Cervantes, nacido en los finales del Renacimiento y los albores del Barroco, conoció, evitó y padeció diferentes mecanismos que la sociedad de su tiempo arbitraba sobre los delitos y las condenas subsiguientes, a las que uno podía hacerse acreedor, varias de ellas cumplidas personalmente: la pena de destierro (viaja joven a Italia como camarero del monseñor Acquaviva, para afrontarlo y eludirlo), el interrogatorio (realizado por Hasán Bajá); la amputación de la mano derecha²², el empalamiento (y, por lo tanto, la pena de muerte); incluso las más comunes: la administración de azotes y palos, las cadenas, hasta la más practicada, el cautiverio. Cinco años estuvo en Argel cautivo y a lo largo de esos años, con motivo de sus cuatro intentos de fuga, a su alrededor, otros fueron empalados, cortadas sus orejas o narices, azotados de forma inmisericorde, lapidados o quemados:

ninguna cosa nos fatigaba tanto como oír y ver a cada paso las jamás vistas ni oídas crueldades que mi amo usaba con los cristianos. Cada día ahorcaba el suyo, empalaba a este, desorejaba aquel, y esto, por tan poca ocasión, y tan sin ella, que los turcos conocían que lo hacía no más de por hacerlo y por ser natural condición suya ser homicida de todo el género humano.²³ (Cervantes 463)

En *Los baños de Argel* nos refiere estos horrores, donde el Cadí ordenaba el siguiente castigo: “¡Cortad la lengua a ese perro! / ¡Acabad con él! ¿Qué hacéis? / Carga tú con este, y mira / si ha acabado de expirar”²⁴ (Cervantes 218). También en *El trato de Argel*, Cervantes pone en boca del rey la orden de matar a palos a un cautivo de Málaga que ha tratado de escapar:

REY (...) ¡Oh yuraja caur! Dalde seiscientos / palos en las espaldas muy bien dados, / y luego le daréis otros quinientos / en la barriga y en los pies cansados.

CAUTIVO ¿Tan sin razón ni ley tantos tormentos / tienes para el que huye

²² Granjeado por un karma caprichoso, cuyo azar de guerra le hace perder el movimiento de la mano izquierda y de ser desde aquí conocido como “el manco de Lepanto”, “manco sano” (de ser cierta su identidad con el joven Miguel de Cervantes que es condenado al destierro y amputación de la mano derecha, por el duelo con Antonio de Sigura, maestro de obras; destierro cumplido en forma de huida, amputación reemplazada por un arcabuzazo en la otra mano).

²³ *Q1*, 40, 463.

²⁴ *Teatro, BA*, p. 218, vv. 870-873.

aparejados?

REY ¡Cito cifuti breguedi! ¡Atalde, / abrilde, desollalde y aun matalde.²⁵! (910-911)

Ambas obras, no gozan aún del suficiente distanciamiento para poder tratar sobre un hostigamiento y amenaza reales para su vida. Coinciden Ludovik Osterk (1995) y Krzysztof Sliwa (2005).²⁶ en referirnos cómo fue su condena por Hasán Bajá: Cervantes le encargó unas cartas a un moro de su confianza para que las llevase en mano a Orán al general de la plaza, don Martín de Córdoba y Velasco, con la intención de obtener su liberación y la de tres caballeros principales. Descubierta y atrapado el mensajero, fue apresado con las cartas firmadas por Cervantes y empalado vivo. Fue entonces cuando mandó dar “dos mil palos” al alcaíno, en palabras de Sliwa: “Dos mil palos es como una muerte sin remisión”. Fue, que sepamos, la única condena que obtuvo Cervantes por sus intentos de fuga, aparte de redoblar los grillos y cadenas de sus pies. Evidentemente “tuvo buenos terceros”, es decir, mediadores, con Hasán Bajá, porque si no, no habría podido contarlo. Lo sabemos por la *Topografía e historia general de Argel*.²⁷ y por el relato *El capitán cautivo*, inserto en *El Quijote*:

Solo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo temíamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez (...).²⁸ (Cervantes 463)

Sin embargo, enfrentado ante este sistema punitivo, cuando alcanza su madurez literaria, nos da un análisis y respuesta diferente, ‘alternativa’, ante tales prácticas. Su propia experiencia le obligó a conocerlas, para temerlas, huir de ellas y sortearlas; pero, tiempo después, también tuvo la suficiente clarividencia para criticar la autoridad que las decreta y ejecuta (Don Quijote en su primera salida, rescatando de forma ingenua e infructuosa a Andrés, el zagal azotado), incluso

²⁵ Acotación: “Átanle con cuatro cordeles de pies y de manos, y tiran cada uno de su parte, y dos le están dando, y de cuando en cuando el CRISTIANO se encomienda a Nuestra Señora, y el REY se enoja y dice en turquesco, con cólera: [La]guedi denicara, bacinaf: ¡a la testa, a la tes[ta]!” Trad.: ‘¡Ha, cornudo cristiano! ¡Córtale la cabeza!’; yuraja caur: ‘jefe cristiano’; Cito cifuti breguedi: ‘a callar, infiel, rápidamente’. *Teatro, TA*, 910-911, notas y vv. 2346-2353.

²⁶ *LO*, 66-67; *KS*, 315-317.

²⁷ Publicada en 1612 en Valladolid por Diego de Haedo y escrita por el clérigo portugués Antonio de Sousa, con supuesta colaboración e, incluso, autoría del propio Cervantes.

²⁸ *QI*, 40, 463.

ponerlas en solfa. Para burlarse de ellas, Cervantes toma los elementos formantes del hecho: la acción que causa el delito (el robo o extravío de una oveja, el abrazo a un canasto de ropa blanca), la identidad del ‘reo’ o sujeto de la acción, la autoridad que los sentencia (insinuando la presencia o no de legitimidad de la misma), la naturaleza física del castigo; su sentido y utilidad.

Con el paso de los años, en su plenitud creativa, la experiencia se difumina, se rehace, pero con el contenido alterado, cobrando una dimensión distinta. Lo que nos interesa de estos “dos mil palos” decretados es cómo Miguel de Cervantes, en lugar de buscar una revancha literaria, vengándose o construyendo un héroe mártir capaz de resistir las inhumanas penalidades para triunfo de su virtud y honor cristianos, sobreviviendo al tormento²⁹, rehúsa a ese camino, no utiliza esa condena que flota en el aire con peligro de muerte, sino que los convierte en la chanza de la pena decretada por Merlín, para romper el encantamiento de Dulcinea:

es menester que Sancho tu escudero / se dé tres mil azotes y trecientos / en ambas sus
valientes posaderas, / al aire descubiertas, y de modo, / que le escuezan, le amarguen
y le enfaden.³⁰ (923)

Dulcinea, dama de los pensamientos de Don Quijote, nunca mejor dicho, a quien nadie ha podido aún contemplar, salvo su escudero Sancho, quien para poder escabullirse de un encargo imposible –identificar a Dulcinea–, es el primero que la descubre en una labradora, lo que contrasta en tal medida con la imaginación de don Quijote, “Yo no veo, Sancho –dijo don Quijote–, sino a tres labradoras sobre tres borricos”.³¹ (Cervantes 706), que no le queda más remedio que recurrir a sus libros de caballería para reconocer que debe de haber sido encantada por algún malhadado genio enemigo. Es Sancho, por lo tanto, quien primero identifica a una Dulcinea real, aunque para ello tenga que estar bajo la apariencia de algún encantamiento. Y don Quijote cree a pies juntillas lo que no le queda más remedio que creer.

Muchos componentes se dan cita, dignos de analizar en la sentencia de Merlín. Dulcinea está a su vez encerrada, prisionera de un encantamiento que la preserva de que nadie pueda

²⁹ Una de las conclusiones tradicionales de la tortura, que ataca Cesare Beccaria (*De los delitos y las penas*, 1764) por no fiable: la de que el reo que resista la tortura, demuestra la verdad de sus palabras por su resistencia física al dolor, y quien confiesa por el tormento queda al descubierto, no en su debilidad física, sino en su culpa moral. Cervantes aporta: “porque confesó y no tuvo ánimo de decir nones. Porque dicen ellos que tantas letras tiene un *no* como un *si*”. *Q1*, 22, 238.

³⁰ *Q2*, 35, 923.

³¹ *Q2*, 10, 706.

observarla o, mejor, de necesitar una presencia corpórea. Y la prisión de Dulcinea será rota y liberada cuando el propio inventor de la misma (no Merlín, sino Sancho Panza, creador y encantador de la propia Dulcinea, desde su salida por peteneras con aquellas villanas del camino) sea quien pene y por su propia voluntad y mano (la necesidad de que el reo esté de acuerdo con la sentencia: se auto-culpabilice). Con esta propuesta jocosa e irreverente, entre otras cosas, se critica, por supuesto, las procesiones de disciplinantes que hacían el pasacalle azotándose públicamente las espaldas, mostrando su fe exacerbada, como si fueran mejores creyentes, sobreponiéndose al sacrificio del martirio, en prueba de una fe superior. Pero también se critican y ridiculizan la autoridad (la mascarada del Mago Merlín), la finalidad (el desencantamiento de un ser inventado) y los logros de ese castigo-tortura. Incluso los propios ‘palos’ o ‘azotes’ pueden ser retrasados en el pago, dados al contado o a plazos, introduciendo un criterio mercantil de negociación en lo que era una sentencia tradicional humillante e inaplazable. Las transacciones comerciales y la contabilidad no eran algo ajeno a Cervantes, desde sus años de comisario real de abastos en Andalucía. La ambición de Sancho obra magia en sus intenciones, pasando del “¿Por ventura son mis carnes de bronce, o vame a mí algo en que se desencante o no?”³² (926) al:

–Dígame vuestra merced cuánto me dará por cada azote que me diere. (...) -respondió Sancho- son tres mil y trecientos y tantos; de ellos me he dado hasta cinco: quedan los demás; entren entre los tantos estos cinco, y vengamos a los tres mil y trecientos, que a cuartillo cada uno, (...) montan tres mil y trecientos cuartillos, que son los tres mil, mil y quinientos medios reales, que hacen setecientos y cincuenta reales (...).³³.
(Cervantes 1199-1200)

Surge el mercadeo del precio de los azotes que hace a Sancho, codicioso, ser capaz de intentar dárselos. Pero el alcaíno va más allá: ¿qué podría ser mejor que ser azotado a sueldo? Fingirlo. Sancho, pícaro, descubre que los azotes pueden ser recibidos con fuerza o también simularla; autoflagelarse o azotar las encinas:

Desnudóse luego de medio cuerpo arriba y, arrebatando el cordel, comenzó a darse, y comenzó don Quijote a contar los azotes. Hasta seis o ocho se habría dado Sancho, cuando le pareció ser pesada la burla y muy barato el precio della (...).

³² Q2, 35, 926.

³³ Q2, 71, 1199-1200.

Pero el socarrón dejó de dárselos en las espaldas y daba en los árboles (...). Volvió Sancho a su tarea con tanto denuedo, que ya había quitado las cortezas a muchos árboles: tal era la riguridad con que se azotaba³⁴. (Cervantes 1201-1202)

Para colmo, los propios azotes son sustituidos por simulacros.

Montesquieu ya le había trazado la ruta a Beccaria, pero hablamos del siglo XVIII, el de las luces. Brilla por consiguiente, entonces, como el oro de sus edades, la precocidad de Cervantes en burlarse de las penas que él sufrió o estuvo tan cerca de recibir. Ser capaz de fabular a partir del máximo temor, del daño que te circunda y aprisiona con amenaza de muerte, convirtiéndolo en una fábula, una fiesta, un carnaval colectivo e irónico, es también una lección de vida y literatura difícil de olvidar.

³⁴ *Q2*, 71, 1201-1202.

Obras citadas

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid, 1605. Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998. [**Q1**]
- . *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Madrid, 1615. Ídem supra cit. [**Q2**]
- . *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, 1615. Barcelona: Planeta, 1987. [**Teatro**]
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia, 1995. [**Tesoro**]
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1990. [**MM**]
- Osterc, Ludovik. *La verdad sobre las novelas ejemplares*. Méjico: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de Méjico, 1995. [**LO**]
- Redondo, Agustín. *Otra manera de leer el Quijote*, “De vapulamientos y azotes en el Quijote”. Madrid: Castalia, 1997. [**AR**]
- Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*. Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Madrid: Bibliotecas de Autores Cristianos, 1993. [**Biblia**]
- Sliwa, Krzysztof. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Kassel: Reichenberger, 2005. [**KS**]

Memorias, Mitología y Madres: La Búsqueda de la Identidad

Memories, Mythology and Mothers: The Search for Identity

Resumen

El Mismo Mar de Todos Los Veranos de Esther Tusquets sigue la historia de Elia y su búsqueda de su propia identidad. Enfrentado con la infidelidad de su marido, vuelve a la casa de su juventud, a su origen, y se sumerge más y más profundo en sus memorias y mitología mientras empieza una aventura erótica con Clara. Aunque la protagonista experimenta un cambio masivo en su vida a través de este viaje, al final, es incapaz de cambiar de verdad. El objetivo de este presente trabajo es sugerir que la relación rota con su madre y su incapacidad de verla más allá de los roles arquetípicos es lo que le impide encontrar su propia identidad. Tusquets utiliza imágenes surrealistas, una línea de tiempo intrincada y cuentos y mitológica superpuesta para presentar a los lectores las posibles consecuencias de los lazos matrilineales rotos.

Palabras clave

Identidad, memoria, cuentos infantiles, narrativo múltiple.

Abstract

El Mismo Mar de Todos Los Veranos by Esther Tusquets follows the story of Elia as she searches for her own identity. Confronted with her husband's infidelity, she returns to her childhood home, her origin, and submerges herself deeper and deeper into her memories and mythology as she embarks on an erotic adventure with Clara. Although the protagonist undergoes a massive shift in her daily life through this journey, she is ultimately unable to truly change. The objective of this present work is to suggest that the protagonist's long broken relationship with her mother and her inability to see her beyond archetypal roles is what denies her the ability to find or create her own identity. Tusquets uses surrealist imagery, a convoluted timeline and overlapping mythological narrative to present readers with the possible consequences of broken matrilinear bonds.

Key words

Identity, memory, fairy tales, multiple narrative.

El Mismo Mar de Todos Los Veranos de Esther Tusquets sigue el viaje de Elia y su lucha por encontrarse a sí misma. Enfrentado con la infidelidad de su esposo, vuelve a la casa de su juventud y embarca en una nueva aventura amorosa con Clara a la vez de sumergirse más y más en su mundo de memorias y cuentos. Entrelazando memorias, mitologías y cuentos infantiles, la protagonista se queda atrapada en su mundo imaginario como intenta entender su rol en la cadena matrilineal que se siente tan lejos de ella. Niega vivir en la realidad y prefiere quedarse en su mundo hecho de memorias, cuentos, y sombras, hundiéndose más profundamente en sí misma. Utilizando narrativa múltiple, imágenes surrealistas y tiempo no cronológico, Tusquets muestra la importancia de la relación madre-hija en la formación de la identidad.

La narrativa doble junto a una dependencia de entender el mundo por medio de cuentos infantiles demuestra una mujer incapaz de superar los traumas de su infancia. Al vivir en este mundo construido, todo alrededor de Elia adquiere un aspecto surrealista; los seres humanos son retratados como animales, los objetos tienen aspectos humanos y se ponen rasgos fantásticos a lo más cercanos de ella. Al comienzo de la novela, Elia vuelve a sus memorias de tres mujeres viejas en su edificio. Las describe como una sola unidad, dándoles una energía fantástica y animalística, así como “Las tres señoritas pulgas, a las tres señoritas dragón ...las tres pulgas flacas” (Tusquets 9). Siguiendo sus recuerdos de la casa, personifica los muebles usando verbos de caballos y energía viva cuando dice “muebles que, apenas llegados, iniciaban un galope frenético por el piso” (Tusquets 15). Cuando Maite viene a visitarla, la describe como un animal; “los sucios labios de cerdito glotón” y “La lengua de una gata grande y sedosa...una gata perezosa” (Tusquets 25).

Según Biruté Ciplijauskaitė en su libro *La Novela Femenina Contemporánea*, para la mujer, la palabra es una extensión de sí misma y la puede ayudar en la búsqueda de la identidad (20). Las autoras contemporáneas favorecen un lenguaje pasional, dictado por el deseo con frases largas y complejas, como se ve en el estilo de Tusquets. Este flujo de conciencia refleja un deseo de volver a lo prerracional, a un mundo aún no dominado por hombres. Invocando todos los sentidos y dando hacia los muebles rasgos minimalistas y surrealistas, Tusquets difumina los límites entre la realidad y la imaginación.

Sin embargo, la protagonista misma entiende que siendo dependiente de entender el mundo así la atrapan. Ella dice:

Y me he contado a mí misma tantas historias, medio inventadas medio recordadas medio sonadas, historias sentimentales, historias tristes, que repiten con distintas melodías un único fracaso. (Tusquets 19)

Por un lado, la narración le da libertad al ser una mezcla de historias, imaginación y recuerdos. Pero, al mismo tiempo, la mantienen atrapada en un bucle de tiempo infinito como una cárcel, donde reflexiona obsesivamente sobre este 'único fracaso'. Su uso de mitos y rasgos fantásticos le dan un control semántico de la sociedad que la rodea, y le permite mantener todo lo que es la vida a distancia. Según Elizabeth Ordóñez, el uso de mitos y rasgos fantásticos para percibir la realidad le permite controlar el mundo que la rodea a través del lenguaje (140). Elia, después de ver a su madre controlada por su padre, aprendió que solo se podía controlar su propio mundo a través del lenguaje. Su deseo de vivir en un mundo imaginario en lugar de un mundo donde se siente tan excluida se ve en su comentario “en este mundo engañoso y maléfico, yo aprendí a malvivir eligiendo palabras, nunca realidades” (Tusquets 65). Cree que el mundo es duro y solo se puede sobrevivir deformando su realidad a través del lenguaje y la percepción. A respecto al trauma que ha sobrevivido con su ex amante Jorge, la comenta a Clara:

No existe ya para mí – y no existe quizá porque yo elijo minuto a minuto que no exista, renovando la decisión irrevocable que tome cierta tarde de primavera, hace ya tantos años, permanentemente actualizada. (Tusquets 143)

Elia decidió activamente en ese momento sumergirse por completo en su mundo de fantasía en lugar de lidiar con las dificultades de su vida, y de ahí en adelante, se convierte en una participante pasiva de la vida hasta que es capaz de revelar esta historia a Clara. Su falta de mecanismos de afrontamiento como adulta y su falta de voluntad para afrontar la realidad directamente, sino a través de una lente mitológica, la hacen entender la vida como algo podrido y superficial; “Porque he decidido hace tanto tiempo que la vida no puede ser, no pudo haber sido, otra cosa- engorda y se fantasma, vegeta monstruosamente entre flores de plástico. Eso es todo” (Tusquets 31). Vive su vida de manera obsesiva y cíclica, reviviendo los recuerdos más duros de su infancia como resultado de no poder procesarlos, y transmite estos recuerdos a través de roles arquetípicos.

Los mitos más peligrosos que usa son los que usa para hablar de su relación con Jorge y con la relación con sus padres. Utiliza el mito del Minotauro, Teseo y Ariadna para comprender los traumas extremos que lo han pasado: con el suicidio de Jorge, la infidelidad de su esposo Julio,

y la distancia entre ella, su madre, y su hija. Hablando del suicidio de Jorge como un abandono total dice: “Teseo no dijo en ningún momento antes de su abandono ‘ven conmigo’ ... y Ariadna, una princesita tonta, ... quedó abandonada en tierra de nadie” (Tusquets 135). Para Elia, Jorge era su única manera de escapar de la sociedad alta a la que pertenecía su familia. La describe como un directo opuesto de su madre; “Jorge no tenía los ojos azules y luminosos, ni la piel blanca, y estoy casi segura de que no poseía un hermoso esqueleto” (Tusquets 124). Los roles no se fijan a lo largo de la novela y su propia abandona a Clara la convierte en el papel de Teseo al final del libro. Según Ciplijauskaitė, la metáfora del laberinto, cada vez más común en las autoras contemporáneas, coloca a Elia en el límite de su mundo de infancia y las experiencias de la vida adulta. Esta línea borrosa entre su infancia y su vida adulta es un deseo de volver a su infancia, cuando aún era libre, un tiempo sin tiempo (23).

Empieza a contar las historias de sus padres con la frase más mítica de ‘Erase una vez un rey y una reina’, mostrando una incapacidad de entender sus propias relaciones cercanos sin el uso de mitología (Tusquets 119). Sus padres están pintados como criaturas fantásticas y extrañas para ella; existen en un mundo al que no podía acceder ni relacionarse. A lo largo de la novela se describe a sí misma con palabras negativas como “oscura y flaca, una criatura de huesos mezquinos, de piel pálida, que no blanca o marfileña, de ojos castaños” (Tusquets 121), que muestra una dicotomía insuperable en su propia mente entre ella y su familia y que la coloca como una forastera incluso en su propia realidad diseñada. Además de destinar a su familia en roles rígidos de rey, reina y princesa, Elia coloca textos sobre textos encima de sus padres, empujando sus identidades más hacia el vacío de lo imaginario.

La incapacidad de mantenerse en la realidad está ilustrada por una línea de tiempo no cronológica en la que salta entre el presente y el pasado creando una fuerte disonancia en su comprensión del mundo. Para la protagonista, las memorias son casi más importantes de lo que está viviendo en el presente, ella es sus memorias y las memorias son ella. Su identidad está dividida en el entonces y el ahora, y su salto de un lado a otro entre los dos tiempos alude a alguien con heridas en un período de tiempo pasado que no deja vivir en el presente. El pasado está más vivo en ella que la ahora mismo; casi se puede decir que es lo único vivo. A principio de la novela cuando vuelva a la casa de su infancia, se sumerge en un mundo de recuerdos, preparando el ambiente para el resto de la novela:

Mis ojos se van acostumbrando poco a poco a la oscuridad ... La conozco de memoria desde siempre ... y cuando la distingo al fin, no sé si es realidad la estoy viendo o la adivino de tan sabida. (Tusquets 5)

Permaneciendo en la oscuridad y en sus recuerdos, permitiendo que sus ojos se asienten en lugar de arrojar luz sobre la situación, esta lucha con la realidad y la memoria plaga a Elia a lo largo de toda la novela. Prefiere permanecer en la oscuridad y en su mundo imaginario. Responde a la llamada de Maite sin encender las luces y también dice que deambula por la casa “como una sombra a la búsqueda y captura de mis viejos fantasmas” (Tusquets 23). No puede dejar su mundo fantasma detrás, y esta incapacidad de superar las heridas de su infancia hace que su tiempo presente y pasado se repitan constantemente. Según Sandra Schumm en *Madre y Mitos en Las Novelas Españolas* su memoria transformada en narrativa se muestra por el deseo de Elia de quedarse en la oscuridad, y ‘escaparse de la herida implacable de la luz’ (Tusquets 197). Este escape de la luz lo logra a través de su vuelta a la casa de su infancia y por vivir en su mundo creado de memorias y mitologías (Schumm 54).

La novela no tiene una línea de tiempo lineal establecido, sino una asombrosamente repetitiva y cíclica; “sugiere una perpetuación traumática y obsesiva de un momento presente congelado o repetitivo fuera de los límites del tiempo significativo o progresivo” (Ordóñez 134). Cada sección tiene líneas repetidas e historias cíclicas de su pasado y dentro de cada segmento o capítulo narrativo, las líneas se repiten varias veces; “La belleza, no lo he olvidado, radica y comienza en el esqueleto ... La belleza comienza en el esqueleto... Porque la belleza comienza en el esqueleto” (Tusquets 6), dando a la lectura una fuerte sensación de que los pensamientos circulan sin cesar. Entiende su propia línea de tiempo como alterada y cíclica porque no vive en la misma realidad con el tiempo lineal que todos los demás; “Durante esta infinitud vacía que ha durado millones de años” (Tusquets 45) y “Infinitamente repetido a lo largo de tantísimos años” (Tusquets 5). La forma en que describe el tiempo es a menudo vaga o desconcertante. Cuando habla de sus memorias dice “Quedaban todavía tres cuatro quince días para los exámenes y quedaban todavía diez quince veinte todas las lecciones” (Tusquets 35), como si fuera viajando por el tiempo a lo largo de la frase. Estos números múltiples sin secuencia comprensible podrían deberse a que ella misma no es una narradora confiable de sus recuerdos, ya que a menudo se mezclan con la imaginación. Según Ciplijauskaitė, el concepto cíclico del tiempo nos lleva a los orígenes de la identidad, y que el tiempo tiene un gran énfasis en lo que queda grabado en la memoria y las

experiencias de la niñez (209). Por lástima, al regresar a los orígenes de su identidad, Elia sólo puede caerse más y más hacia su mundo imaginario lleno de memorias y cuentos.

Su búsqueda la lleva de vuelta a los hogares de su infancia en un intento de sumergirse más profundamente en su pasado y sus recuerdos para encontrar la raíz de sus problemas. Aquí, en el hogar oscuro y decrepito, busca a través de sus recuerdos oscuros y decrepitos algún sentido de sí misma. Las memorias de su infancia están llenas del constante deseo de su madre de cambiar y remodelar la casa:

No le gustó nunca esta casa oscura, destartalada, vieja, demasiado grande, llena de recovecos y resistencias irritantes. Intento siempre imponernos a este piso y a mis ideas del orden la luminosidad y la belleza. (Tusquets 15)

Su conexión con la casa y el rechazo de su madre a la casa crea un sentimiento de alienación aún más fuerte dentro de la protagonista. Esa relación no la deja continuar con su vida; “mientras el resto de los personajes sienten deseos de reforma incluso de venta de la casa, ella va a sumergirse de lleno en ella, pues será en este espacio donde tenga cabida la recuperación de su pasado” (García Villalba 148). Siente una fuerte unión con la casa ya que ambos, ella y la casa, son rechazados por su madre y “según Alicia Redondo, ‘el desajuste más dañino que puede sufrir cualquier niña es, sin duda, la carencia de amor materno, el desamor, sea real o percibido’” (García Villalba 128). Este rechazo de la casa y la incapacidad de conocerse a sí misma la llevan a volver a su origen para buscar alguna explicación y pistas sobre su identidad. La casa es el lugar donde más se siente ella misma; “Devuelta a la realidad única ... de mi adolescencia y de mi infancia” (Tusquets 34). Sus sentimientos de aislamiento desde la infancia crean un vínculo para escapar con este espacio: “La casa vieja y la niña oscura sellamos un pacto en las tinieblas” (Tusquets 68). Oscuro y escondido de la sociedad, la casa es un santuario donde es capaz de buscar su verdadera identidad. Ella misma comparte muchos rasgos con la casa y siente afinidad con ellos, mostrado cuando comenta: “Nosotros, porque ambas, La casa y yo, mudas pasivas, oscuras, obstinadas” (Tusquets 16). Si bien esta conexión con la casa sirve como un refuerzo positivo para Elia en su búsqueda, también es una forma de rechazo de su familia; “a estar anclada a una familia y una realidad social de la que se siente totalmente alienada: no es su mundo, así que se introduce en esa ‘ciudad sumergida’ de magia, fantasía, sueño y delirio que es el flashback al pasado” (García Villalba 128).

Elia, a través de ver la autonomía y la identidad de su madre completamente destrozada por su padre, ya no puede ver su madre como persona autónoma, sólo se puede entenderla a través de arquetipos o roles en una historia. Esta incapacidad de verla aparte de sus historias le impide creer su propia autonomía e identidad. Esta dramática dicotomía de su madre como diosa o ángel caído hace que Elia sea incapaz de ver a su madre como un ser humano con sus propios desafíos, por lo que la expiación es imposible. Pero es justo esta incapacidad de ver a su madre como algo más allá de estas categorías que limita su propia comprensión de sí misma. Constantemente coloca a su madre en un pedestal y limita su madre en un rol un dimensional y arquetípica como consecuencia de ver su padre tratarla así; “La diosa rubia con los manos blanco” (Tusquets 14) y “Una diosa helénica o una reina bruja” (Tusquets 17). Refiere a su padre como “padre-autor” como escribe a su madre, a su cuidadora y, por extensión, a la propia Elia, a la existencia; “elegido por los tres, reduciendo a mi madre a representar un papel de rata. El único que le estaba asignado en la historia” (Tusquets 109). Cómo Elia sigue las acciones de su padre y limita su madre así, también limita a ella misma; “si la mujer no puede salir del nivel del arquetipo, no llegará a la individualización” (Ciplijauskaitė 88).

La pérdida de su relación con su madre a través de la destrucción de su autonomía por parte del padre limita a Elia toda su vida en sus propias conexiones con los demás y consigo misma. Recuerda el trato de su padre hacia su madre y Sofía “como un castigo ritual, un castigo simbólico pero necesario, a la diosa convertida unos instantes en arpía, ya la que él había forzado a comportarse así” (Tusquets 113). Como sigue poniendo a su madre en estos roles un-dimensionales, resulta imitando el mismo trato hacia Clara. Los roles de Teseo, el Minotauro y Adriana cambia y esta vez Elia es quien está abandonando a lo otra; deja Clara para volver a su vida previa. Cuando se rompen usa las mismas frases que usaba para describir el tratamiento del padre a madre; “Para infligirse los últimos minutos de castigo... último palmetazo de castigo” (Tusquets 144). Aunque se pasa toda la novela buscando la identidad que le fue arrebatada a una edad joven y tratando de entender la relación rota entre ella, su hija y su madre, al final es incapaz de curar a su niña interior roto y arreglar todo lo que estaba roto. Vuelva a su mundo interior de imaginación, memoria y mitología, volviendo a la ‘identidad’ que le había sido impuesta durante toda su vida y dejando su relación con su madre e hija roto.

Esther Tusquets crea un mundo rico y complejo donde los lectores tienen el desafío de seguir los pensamientos circulares y repetitivos de Elia mientras busca su identidad. Utilizando

estructuras narrativas entrelazadas con circunstancias actuales, recuerdos de la infancia, mitología, y los cuentos infantiles e imaginación, Elia huye de sus problemas y desciende al mundo de su psique interior. Es aquí donde puede intentar comprender el mundo que la rodea y es aquí donde ha estado viviendo durante los últimos treinta años. El suicidio de su ex amante Jorge la empuja a perder toda esperanza, sin embargo fue la relación dañada con su madre y las presiones de la sociedad lo que había destruido su ya frágil sentido de identidad mucho antes. Al final de la novela, descubre el recuerdo de la vergüenza pública de su madre y el completo dominio de sus acciones e identidad por parte de su padre, que es un punto vital en su vida y desarrollo. Aunque tiene una experiencia intensa con Clara, su incapacidad para reconciliarse con su madre, que es eternamente una diosa y eternamente una arpía, hace que finalmente regrese a su vida anterior, poniendo fin a su relación como un paralelo retorcido al castigo que su madre recibe de su padre. La incapacidad de entender la identidad de su madre fuera de los arquetipos y roles que su padre le dio, lo hace imposible creer su propia identidad. En fin, el hecho que Elia no puede ver a su madre como humana aparte de su rol de sumisión del padre la empuja más y más profundo hacia su mundo interior, donde siguiera siempre buscando su identidad.

Obras citadas

- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Anthropos Editorial, 1988.
- Cornejo-Parriego, Rosalía V. “Mitología, Representación e Identidad En ‘El Mismo Mar De Todos Los Veranos’ De Esther Tusquets.” *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, vol. 20, no. 1/2, 1995, pp. 47–63.
- Frosh, Stephan. *Identity Crisis, Modernity, Psychoanalysis and the Self*. Palgrave Macmillan, 1991.
- García Villalba, Miriam. “Maternidad, ficción y apología de la sexualidad lésbica: entramado de símbolos en la narrativa de Esther Tusquets”. Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas, 2019, pp. 125-153.
- Lonsdale, Laura. “A Question of Values: Narrative Consciousness in El mismo mar de todos los veranos.” *Bulletin of Hispanic Studies (1475-3839)*. Oxford, Liverpool University Press, January 1, 2011.
- Ordóñez, Elizabeth J. *Voices of Their Own: Contemporary Spanish Narrative by Women*. Bucknell University Press, 1991.
- Parkes, Colin Murray et al. *Attachment Across the Life Cycle*. London: Routledge, 1991.
- Solomon, Andrew. *Far From the Tree, Parents, Children, and the Search for Identity*. Scribner, 2002.
- Tusquets, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Salvat Editores, 1994.

Personajes ante el espejo: un enfoque comparativo de la dramaturgia de Miguel de Unamuno y Carmen Resino

Characters in front of the mirror: a comparative approach to the dramaturgy of Miguel de Unamuno and Carmen Resino

Resumen

El presente estudio explora cómo se incorpora el espejo como motivo literario universal a la tradición teatral española. Partiendo de dos estudios críticos fundamentales sobre la presencia de este motivo en la literatura española, realizados por Vicente Luis Mora y Rebeca Martín, se ejemplifica cómo opera este objeto para representar la dualidad de los personajes en la obra teatral de dos autores: Miguel de Unamuno y Carmen Resino. El primero, considerado por la crítica como el precedente de este motivo en el teatro, aúna la tradición decimonónica del doble fantástico con la nueva vertiente psicológica del doble surgida en el siglo XX. Asimismo, ejemplifica la tradición androcéntrica del doble, tema protagonizado por personajes masculinos. Por otra parte, se muestra la contribución de Carmen Resino a la renovación de este motivo, pues, además de ajustarse a la nueva concepción psicológica del doble, posiciona a los personajes femeninos en un primer plano.

Palabras clave

Espejo, motivo, doble, Miguel de Unamuno, Carmen Resino.

Abstract

This study explores how the mirror is incorporated as a universal literary motif into the Spanish theatre tradition. Starting from two fundamental critical studies on the presence of this motif in Spanish literature, carried out by Vicente Luis Mora and Rebeca Martín, we illustrate how this object works to represent the duality of the characters in the play of two authors: Miguel de Unamuno and Carmen Resino. The first, considered by critics to be the precedent of this motif in the theatre, combines the nineteenth-century tradition of the fantastic double with the new psychological aspect of the double that emerged in the twentieth century. It also exemplifies the androcentric tradition of the double, a theme featuring male characters. On the other hand, it shows the contribution of Carmen Resino to the renewal of this motif, since, in addition to adjusting to the new psychological conception of the double, she positions the female characters in the foreground.

Key words

Mirror, motif, double, Miguel de Unamuno, Carmen Resino.

A lo largo de la historia y en todas las culturas, el espejo se ha constituido como un símbolo de carácter universal, atemporal e intrínsecamente humano. En consecuencia, no es de extrañar que el espejo aparezca en numerosas manifestaciones artísticas y, por supuesto, en la literatura, disciplina que permite abordar la psicología del individuo. Algunas de las significaciones que a lo largo del tiempo se han atribuido a este objeto son su capacidad para reflejar el alma, en ocasiones, dividida. Esta concepción se ajusta al tema literario del doble y al espejo como una de sus posibles manifestaciones, junto a otras modalidades como la sombra, el retrato, el muñeco o el gemelo. Por otro lado, la “naturaleza intrusiva” del espejo (Eco 19) se vincula con la concepción del espejo como espacio de reflexión o confesión, en definitiva, como espacio para el desarrollo de la psique de los personajes.

En el ámbito literario, además de su vinculación con la otredad o el doble y con la reflexión o confesión derivada de esa naturaleza intrusiva, se dan una serie de circunstancias que rodean a este objeto. En primer lugar, su eclosión durante el Romanticismo como una de las posibles manifestaciones del *Doppelgänger* (Martín 595). En este momento, el espejo tiene una dimensión fantástica: se asocia a lo siniestro, al símbolo del mal. Sin embargo, a lo largo del siglo XX tiene lugar un giro intimista en el tratamiento del tema del doble. Ya no hablaríamos de un doble fantástico, sino, más bien, de un doble psicológico. En este caso, el espejo se constituye como un espacio que potencia el desdoblamiento de un único sujeto en crisis, que ya no presenta dos identidades distintas concebidas como el bien y el mal, sino una misma identidad conflictiva (Mora 99).

En síntesis, si en la literatura fantástica predominaba un doble físico o doble subjetivo externo que encontraba en el espejo uno de sus posibles espacios de aparición, en la literatura del siglo XX predomina ya el denominado doble psicológico o doble subjetivo interno, que se manifiesta habitualmente en el espejo (Martín 97).

Otra circunstancia literaria del espejo es su mayor adscripción al género de la narrativa breve. Algunos ejemplos de autores contemporáneos que han adoptado este motivo en sus relatos son sonados nombres como el de Cristina Fernández Cubas, Luis Mateo Díez, o José María Merino. Asimismo, la influencia de Borges habría sido decisiva en el florecimiento de este motivo literario en la narrativa a finales de los años setenta (Mora 22).

Por último, cabe destacar otra circunstancia de la que partimos en este análisis comparativo: la función que los personajes femeninos han desempeñado a lo largo de la tradición del doble y, en concreto, del doble especular. Tal como señala Elisabeth Frenzel, la duplicidad en el caso de la mujer se ha limitado a contribuir al desarrollo psicológico del protagonista masculino (99). Del mismo modo, en su tesis doctoral sobre la presencia del espejo en la narrativa breve contemporánea, Rebeca Martín subraya el hecho de que la literatura actual del doble cuente mayoritariamente con un protagonista masculino (601).

1. Miguel de Unamuno y Carmen Resino

Una vez contextualizado este motivo, vamos a ver cómo se representa en la obra teatral de dos dramaturgos: Miguel de Unamuno (1864-1936) y Carmen Resino (1941). Ambos dramaturgos constituyen dos ejemplos de cómo se ha incorporado el motivo del espejo a un género que no le es propio. De hecho, la crítica coincide al considerar a Miguel de Unamuno como introductor o precedente del motivo especular en el teatro español (Martín 424).

El espejo cobra una significativa presencia en el denominado teatro de ideas, teatro simbolista o teatro de la conciencia de Miguel de Unamuno (Fuente 18). Aunque este género constituye su producción literaria menos conocida, la adopción del espejo en este teatro para plantear el conflicto existencial de sus personajes ha llevado a la crítica a considerarlo el introductor del motivo especular en el teatro. En concreto, destacan dos obras en las que el espejo funciona como un mecanismo fundamental para el desarrollo del conflicto de identidad que Unamuno plantea en su teatro. Estas obras son las tituladas *La esfinge* y *El Otro*, escritas en 1897 y 1926 respectivamente.

Del mismo modo, el espejo es un motivo recurrente en la dramaturgia de Carmen Resino (1941), una de las autoras teatrales más destacadas desde la eclosión de la dramaturgia femenina en España en la década de los años ochenta (Serrano 562). Su producción teatral se caracteriza por la variedad genérica, el cultivo de un teatro que trata temas relacionados con la condición humana entre los que destacan la frustración y la incomunicación, y el hondo tratamiento de sus personajes femeninos, que protagonizan la mayor parte de su obra. Uno de los recursos que la dramaturga adopta para profundizar en los problemas que atraviesan la conciencia de sus personajes es, precisamente, el espejo como espacio de confesión. En este caso, destacamos dos obras

pertenecientes a distintas modalidades dentro de su teatro: *La sed* (escrita en la década de los setenta y publicada en un volumen de su teatro breve en 1990) y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* (publicada en 1992 y perteneciente al conjunto de su teatro histórico).

Plantear un enfoque comparativo del tratamiento que ambos autores hacen del espejo nos permite asistir a la evolución literaria de este motivo atendiendo a los distintos factores mencionados: su originaria dimensión fantástica, su paso a una dimensión psicológica y, en especial, el papel desempeñado por los personajes femeninos dentro del tema literario del doble. Asimismo, nos permite destacar cómo ambos dramaturgos (Unamuno, como introductor, y Resino, como continuadora) incorporan el motivo especular al género teatral.

2. El espejo en el teatro de Miguel de Unamuno

Miguel de Unamuno concibe el teatro como un medio a través del cual desvelar el interior de sus personajes y desnudar el alma (Paulino 10). Los personajes de este teatro se descubren hablando (26), aspecto que llega a su máxima expresión con la forma del monólogo. En particular, tal como señala José Paulino, “el espejo es una presencia continua en la obra unamuniana, evidencia del desdoblamiento del yo fuera de sí mismo, imagen de la conciencia y de la razón objetivadora” (26).

En *La esfinge* y *El Otro* de Unamuno los protagonistas (Ángel y El Otro) se desdoblan ante el espejo, lo que dota a ambas obras de una dimensión psicológica. Así lo vemos en la décimo tercera escena del acto primero en *La esfinge*:

ÁNGEL. (*En los paseos por la estancia pasa frente al espejo, y ahora, al aproximarse a él cabizbajo, vislumbra de pronto su propia imagen como una sombra extraña y se detiene ante ella sobrecogido. Levanta la vista al espejo y se contempla un momento. Acércase en seguida a él, y cuando está como en entrevista con su propia imagen, se llama en voz queda:*) ¡Ángel! ¡Ángel! [...] ... ¿Sombra? ... ¡No!... ¡No!... ¡Vivo!... ¡Vivo!... [...] ¡Pobrecillo! ¡Cómo trabajas! Sin descanso. (Unamuno 113)

Por su parte, la acotación que inicia el acto tercero del drama *El Otro* subraya la presencia de un espejo de luna, situado en el fondo de la escena. En este momento se produce el desdoblamiento del protagonista:

En el fondo de la escena un espejo de luna y de cuerpo entero, tapado por un biombo; el Otro se pasea cabizbajo y gesticulando como quien habla para sí, hasta que al fin se decide, separa el biombo y se detiene ante el espejo, crúzase de brazos y se queda un momento contemplándose. (Unamuno 33)

Sin embargo, existe una diferencia fundamental que afecta a la evolución del doble literario a la que nos referíamos con anterioridad. En *El Otro*, además del desdoblamiento potenciado por el espejo, encontramos un doble físico, el supuesto cadáver del hermano escondido en la bodega. En este caso, podemos pensar en las exigencias del propio argumento, ya que *El Otro* es una obra de misterio y, por tanto, más próxima al doble fantástico decimonónico. Así, no sabemos si el protagonista ha cometido verdaderamente un crimen matando a su hermano gemelo o todo es producto de la locura del personaje. Por otro lado, en *La esfinge* (aunque escrita dos décadas antes) encontramos ya un doble de tipo psicológico. Ángel, el protagonista, padece una profunda crisis existencial. No se crea aquí el ambiente de terror y misterio al que nos referíamos en *El Otro*, sino una sensación de angustia vital y frustración en el personaje. Este distinto tratamiento del doble que presenta la obra teatral de Unamuno ha sido vinculado a la propia crisis personal y existencial del autor y, por otra parte, a su conciencia estética y literaria del tema del doble (Martín 429).

Respecto a la función que desempeñan los personajes femeninos en la obra de Unamuno, estos se ajustan al carácter instigador, salvador y maternal que presentan en el resto de su obra (Fuente 45). En ambas piezas teatrales asistimos, por tanto, a un tratamiento tradicional de la mujer en el tema del doble, que, tal como señala Frenzel, se ve limitada “al desarrollo psicológico del protagonista masculino” (99).

En *La esfinge* la mujer se caracteriza como salvadora y maternal. En relación con su función salvadora, cabe destacar el monólogo de Eufemia (escena quinta del acto segundo), la esposa del protagonista: “¿Equiviqué mi senda? Realiza sueños y sueña las realidades. Si pudiese hacerle otro... [...] He de intentar el último esfuerzo para salvarle; ¡es mi obra! ¡Pobrecillo! Ahí viene...” (Unamuno 123). En cuanto a la concepción maternal de la mujer, cabe destacar la escena sexta del acto tercero, en la que los personajes se llaman “hijo mío” y “madrecita” (Unamuno 152). Pero lo verdaderamente interesante en relación con el papel femenino en esta obra es cómo el propio Unamuno refleja la condición secundaria de la esposa y su función de instrumento o medio. Así lo muestra el siguiente parlamento reivindicativo de Eufemia: “Eufemia es tan persona como

tú. Hace tiempo que me he convencido de que me tomas no de fin, sino de medio, como tú dirías. Para ti no hay más fin que tú mismo. Convéncete, Ángel, de que todo lo que sufres es un inmenso orgullo, un orgullo masculino” (Unamuno 117). A continuación, Eufemia expresa cómo su condición de mujer le impide trascender a un conocimiento al que sí puede acceder Ángel: “¡Claro! Yo, pobre mujer, no entiendo de esas cosas. No puedo seguirte a las alturas”; “Eres un genio no comprendido, muy sobre el vulgo, inaccesible a una pobre mujer, ligada al fugitivo presente...” (Unamuno 118). En estas palabras podemos ver cómo ya el autor advierte el plano secundario en el que se sitúa la mujer en relación con los conflictos humanos, encarnados en el personaje masculino. Como veremos, Resino supera esta restricción, pues sitúa a los personajes femeninos en el centro de los conflictos humanos, los cuales representan.

Por su parte, en el drama *El Otro* la mujer se limita a contribuir al conflicto psicológico del personaje masculino. Así, se presenta como la causa del enfrentamiento del protagonista y su gemelo y se caracteriza como una mujer fatal que conduce a la pérdida del hombre. En la escena segunda del acto segundo, Laura relata cómo el gemelo se enamoró perdidamente de ella, hecho que desencadenó el odio entre los hermanos. Asimismo, se ofrece la imagen maternal de la esposa tan propia de la obra unamuniana: “Se sientan. Damiana le recoge en su regazo como dominándole y le acaricia como a un niño” (Unamuno 38). Por último, en esta obra encontramos tópicos que refuerzan la imagen de la mujer como ser pasivo y prototípico, quien se define estrictamente por su género y sin tener en cuenta otras cualidades humanas: “¡Las dos sois la otra! Y no os distinguís en nada; mujeres las dos, al cabo. Todas las mujeres son una [...] La misma furia...” (Unamuno 39).

En definitiva, todos estos aspectos refuerzan la idea señalada por Elisabeth Frenzel. La función atribuida a los personajes femeninos en el tema del doble se limita a la instigación del conflicto o, en su caso, a la salvación de los protagonistas masculinos. Este planteamiento nos permite oponerlas a las obras de Carmen Resino, en las que los personajes femeninos toman conciencia de su frustración como seres humanos (Ragué-Arias 32).

3. El espejo en el teatro de Carmen Resino

La sed y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* de Carmen Resino son dos obras teatrales protagonizadas por dos mujeres que encarnan conflictos de identidad. Estos conflictos se

exteriorizan a través del desdoblamiento de las protagonistas ante el espejo. Cabe matizar que, en este caso, el tema del doble se ajusta por completo al tratamiento psicológico del doble o doble subjetivo interno, desvinculándose por completo de la tipología del doble fantástico.

En ambas obras el espejo opera como un objeto fundamental de la puesta en escena, relevancia que se indica de manera expresa en algunas acotaciones. Así, al final del primer acto de *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, leemos: “ISABEL, [...] se da una vuelta ante el espejo, su casi-confesor” (Resino 40). Por su parte, en *La sed* no encontramos alusiones explícitas a la función introspectiva de este objeto, pero sí una aparición constante del espejo como espacio frente al que se sitúa la joven protagonista para revelar sus frustraciones. Al referirse a esta obra, la crítica Virtudes Serrano ha destacado la constante presencia de “un espejo que le devuelve [a la protagonista] la desagradable imagen de una vida insatisfecha, llena de miserias y frustraciones” (38). De hecho, el espejo cobra un papel fundamental al inicio y al final de esta obra, momentos en los que la joven se sitúa frente a este objeto para expresar su fracaso:

La NIETA, joven de unos veinte años y no muy agraciada, se mira en el espejo de una vieja cómoda. Está a medio vestir.

NIETA. (*Al espejo*) ¿Y qué? ¿Por qué crees que te hago caso? ¿Por qué no tengo otros? ¡Tantos líos he tenido ya! (Resino 11)

(Vuelve a mirarse al espejo. Empieza a vestirse lenta e indiferentemente. Luego se queda un instante quieta, pensativa, mirándose en él.) ¡En fin!, como todos. Todos tenemos sed. (Resino 19)

Del mismo modo, en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, Resino ahonda en la conciencia de la reina a partir de su desdoblamiento ante el espejo. La máxima expresión de este enfrentamiento con su otro yo tiene lugar al final de la obra:

ISABEL queda unos momentos pensativa; luego se dirige al espejo del proscenio y ante él, quedará fija mirándose [...] En realidad, más que un arreglo, es una introspección.

ISABEL. (*Entre el insulto, la complicidad y el reto.*) Isabel Tudor, reina de Inglaterra... ¡zorra! (Resino 80)

Como señala Isabelle Reck, este desdoblamiento ante el espejo da cuenta de cómo “Carmen Resino parece intentar imaginar [...] cómo habría vivido Isabel Tudor, en tanto que mujer, esa

soltería que le valió el apodo de la 'reina virgen' [...] sugiriéndose al contrario una actividad sexual importante" (224).

Por tanto, ambas protagonistas se sitúan frente al espejo para revelar su verdad más íntima, siendo ahora *ellas* el objeto de ese desdoblamiento y portadoras de unos temas que, si bien revelan la condición humana, habían sido representados por personajes masculinos a lo largo de la tradición literaria del doble especular en el teatro.

Conclusiones

Por todo lo planteado, la contribución de Carmen Resino al tema literario del doble se daría en dos direcciones. Por un lado, al igual que Miguel de Unamuno (en condición de precedente), Resino adopta el motivo del espejo como mecanismo psicológico del desdoblamiento en un género que no le es propio, como es el teatro. En segundo lugar, cabe destacar la cuestión del doble femenino, que, a su vez, cobra una doble significación. Así, no solo es necesario subrayar la expresión de conflictos humanos a partir de protagonistas femeninas, sino también el hecho de que un tema literario tradicionalmente asociado a personajes masculinos sea protagonizado por mujeres. Si en Unamuno veíamos ya una conciencia y reflexión acerca de la función instrumental de la mujer en el desarrollo del conflicto psicológico de la obra teatral (como hemos ejemplificado a través de los reproches del personaje de Eufemia), la dramaturga va un paso más allá y sitúa a las propias mujeres en el centro del conflicto dramático central. En palabras de la dramaturga, Resino da cuenta de cómo le "interesa lo duro que pueda ser la situación de un ser humano, sea hombre o mujer, por lo que nos revela la condición humana en general" (Resino "Lo constante en mi teatro", 32).

Obras citadas

- Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de Argumentos de la Literatura Universal*. Madrid: Gredos, 1976.
- Fuente, Ricardo de la. Introducción. *El Otro*. Salamanca: Biblioteca Hispánica, 1993, pp. 9-55.
- Martín, Rebeca. “Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. Web: 14/02/2019 <<https://ddd.uab.cat/record/37267>>
- Mora, Vicente Luis. *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013.
- Paulino, José. Introducción. *El Otro. El hermano Juan*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992, pp. 9-48.
- Ragué-Arias. “Aspectos míticos en los personajes femeninos de Carmen Resino”. *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2008, pp. 31-41.
- Reck, Isabelle. “La visión femenina de la historia en el teatro de Carmen Resino”. *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2008, pp. 221-233.
- Resino, Carmen. *Los mercaderes de la belleza. Los eróticos sueños de Isabel Tudor*. Madrid: Fundamentos, 1992.
- . *Teatro breve y El oculto enemigo del profesor Schneider*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- . “Lo constante en mi teatro”. *Creación Escénica*. Murcia: Universidad de Murcia, 1997, pp. 108-112.
- Serrano, Virtudes. “Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión”. *Arbor*, vol. 177, no. 699/700, 2004, pp. 561-572. Web: 04/05/2021 <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/43>>
- Unamuno, Miguel de. *El Otro y El hermano Juan*. Argentina: Espasa-Calpe, 1946.
- . *La esfinge. La venda*. Barcelona: Castalia, 2018.

La Lucha Contra la Condición Femenina en *La Enredadera*

The Fight Against the Feminine Condition in *La Enredadera*

Resumen

La Enredadera de Josefina Aldecoa es una novela que alterna entre la narración de dos protagonistas (Julia y Clara) que viven en la misma casa durante distintas épocas. Los puntos de convergencia en sus vidas sirven para destacar y comparar los aspectos de la condición femenina que han perdurado a lo largo del tiempo. Esto lo lleva a cabo la autora, a través del uso de la imaginería de plantas, el tema de la dependencia, y un espacio narrativo compartido. La imaginería de plantas, tradicionalmente usada para representar las expectativas masculinas para las mujeres, es utilizada por Aldecoa para denunciar el discurso tradicional y redefinir el papel femenino. Mientras la imagen de la enredadera sirve para explorar el tema de la dependencia femenina. A pesar del tiempo que les separa, al final de la novela, las dos mujeres son víctimas de la dependencia, producto de una condición femenina definida por una sociedad masculina.

Palabras clave

Enredadera, condición femenina, dependencia, espacio narrativo.

Abstract

La Enredadera by Josefina Aldecoa is a novel that alternates between the narration of two protagonists (Julia and Clara) that live in the same house during different periods. The points of convergence in their lives serve to highlight and compare the aspects of the feminine condition that have endured the test of time. The author achieves this through the use of plant imagery, and exploration of the concept of dependence and a shared narrative space. Plant imagery, traditionally used to represent masculine ideals imposed upon women, is used by Aldecoa to denounce the traditional discourse and redefine the feminine role in society. Images of ivy plants are used to explore the theme of feminine dependence. Despite the years that separate the two women, they fall victim to the dangers of a feminine condition defined by a masculine society.

Key words

Ivy, feminine condition, dependence, narrative space.

La Enredadera de Josefina Aldecoa es una novela dividida en cuatro partes que alternan entre la narración de dos protagonistas: Julia y Clara. Clara es la fiel esposa de tiempos antiguos y cuenta su historia en primera persona desde el siglo XIX. La historia de Julia, la mujer moderna y contemporánea de hoy en día, es narrada desde tercera persona. Esto crea una lejanía estilística a pesar de su cercanía temporal al lector. La narración de las dos protagonistas estructuralmente crea un contrapunto que refleja las viñas entretreídas de las enredaderas, la planta cuyo nombre sirve como título del libro. Ambos hilos narrativos ilustran la lucha de cada mujer contra una condición femenina definida por una sociedad de hombres. Utilizando las convergencias y divergencias en las vidas de las dos mujeres, la novela investiga estas luchas a través de una subversión de la imaginería de plantas, el tema de la dependencia, y un espacio narrativo compartido.

Las dos mujeres, a pesar de su distancia temporal, comparten una lucha contra los ideales de una sociedad de hombres que ha definido la condición femenina. Clara puede ser vista como una mujer formada según las expectativas de la sociedad mientras Julia es una “mujer de hoy” quien Aldecoa ha hecho “muy a propósito...triunfadora” y “liberada de muchas ataduras” (Aldecoa y Talbot 242). Mientras Clara “está atada por todo”, Julia dispone de las “condiciones óptimas que puede alcanzar una mujer” (Aldecoa y Talbot 242). Pero a pesar de su aparente liberación de las restricciones de las cuales padece Clara, Julia también está afectada por “ansiedades ontológicas, contradicciones internas y atada por códigos restrictivos que obstruyen la definición de uno mismo” (Pérez 80). Como consecuencia, Julia todavía sufre de la condición femenina diseñada por “la jerarquía reinante” (Pérez 79) y todas las “trampas” (Aldecoa y Talbot 242) que conlleva. Mientras muchas de las diferencias que existen entre la vida de Clara y la de Julia marcan el progreso de la mujer, los puntos de convergencia en sus vidas sirven para destacar los aspectos de la condición femenina que han perdurado tras el tiempo a pesar de los muchos cambios (Pérez 80).

Un recurso usado por la autora para ilustrar la condición femenina es la imaginería de plantas (Pérez 79). La asociación de las mujeres con las flores es un motivo literario frecuente en la literatura masculina (Kenny 53). Las plantas, específicamente las flores, usadas por “una cultura definida por los hombres” imponen “la dependencia y restricciones psicosociales sobre la mujer” (Pérez 78). Como tal, expresan las expectativas masculinas para las mujeres, no la condición femenina según las mujeres. En *La Enredadera*, la caracterización de ambas protagonistas con las flores sigue la tendencia literaria de asociar a las mujeres. Aldecoa emplea las tendencias

masculinas como manera de criticar el discurso tradicional, y destacar su consecuente subversión de ello.

Clara, una mujer claramente atada por las restricciones de la sociedad y por los ideales de su época, es frecuente y fuertemente asociada con las flores. Su marido, Andrés, establece este vínculo diciendo: “porque tú, Clara, siempre has de tener flores a tu alrededor” (Aldecoa 123). Las flores y la imaginería de flores que rodea a Clara constantemente reflejan las restricciones sociales que le rodearán a lo largo de su vida. Ella misma es igualada con una rosa cuando Andrés nombra una rosa híbrida que ha creado ‘Clara’ (Aldecoa 60). En línea con la caracterización de las mujeres como flores, Andrés cree que “ninguna flor [es] mejor” (Aldecoa 123) que Clara. Al ser más “autónoma e independiente” (Pérez 81) Julia es comparada con las flores de una manera más sutil que Clara. Por ejemplo, como una flor, “necesita el sol para sobrevivir y odia el frío” (Pérez 81).

Otra imagen repetida a lo largo de la novela es la de la enredadera, que tradicionalmente representa la relación ‘olmo y enredadera’ (un símbolo del dinámico marido-esposa ideal) (Kenny 52). El hombre (el árbol) representa la fuerza que apoya y sostiene a la mujer (la enredadera). La enredadera es un “reflejo de las ideas de una sociedad tradicionalmente dominada por los hombres que justifica sus limitaciones de las opciones y libertades femeninas en el nombre de protección y apoyo” (Pérez 83). Aunque Aldecoa cumple con la tradición de representar a las mujeres a través de las flores, y utiliza el simbolismo de la enredadera, su uso de la imaginería de plantas tiene varias capas de importancia, la más importante siendo la subversión de los motivos tradicionales. Esta “subversión explícita del discurso tradicional” y “rotura” con patrones tradicionales sirven para “desmitificar los conceptos osificados del papel femenino” (Pérez 80). La enredadera antes usada como representación de la dependencia femenina ahora “se hace parte de la declaración sobre la condición femenina” al “renuncia[r]...las ataduras que perpetúan o intensifican la dependencia” (Pérez).

A través de imágenes de la enredadera, Julia rechaza la dependencia tan característica de la condición femenina. “La madreselva que cubría parte de la fachada principal de la casa se desprendió” como Julia de toda relación de dependencia en su vida. Ella misma es consciente de ser una enredadera sin soporte: “Sin sujeción, sin muró’ pensó Julia ‘como yo misma, desgajada y libre” (Aldecoa 111). Divorciada, soltera y sin contacto con su hijo, Julia huye de toda relación de la cual puede acabar dependiente. “Ella había desertado voluntariamente” a su hijo Bernal, “por

no agarrarse...por dejarlo respirar y crecer, por no abrazarse a él como una enredadera” (Aldecoa 39). Según ella, los peligros de la dependencia se ven a través de la tendencia de las enredaderas de “destruir lo que era su soporte con una fuerza aterradora” (Aldecoa 39). En lugar de crecer con su hijo como una enredadera Julia le ‘deserta’. Aunque el acto de ‘desertar’ a su hijo en lugar de crecer con él como una enredadera rechaza la dependencia tradicionalmente asociada con las mujeres, no es un acto libre de peligros. Julia intenta “escond[er] los afectos” (Aldecoa 39) que le provoca recordar lo que ha hecho, porque los sentimientos pueden acabar en “ataques emocionales” (Aldecoa 39). Aquí se puede ver que aún liberada de la caracterización tradicional, Julia es afectada de otra manera.

Incluso cuando Julia encuentra amor y compañía en Juan, es incapaz de aceptar la relación por peligro de caer en la dependencia. Su soledad se ve a través de su “urgente deseo de apoyar la cabeza en el hombro de Juan” o establecer cualquier otra forma de contacto físico. Solo se permite el placer de apoyar la cabeza en Juan un instante mientras se quita la cabeza de su hombro, contempla los árboles restringidos por las enredaderas. Le recuerdan a la relación ‘olmo-enredadera’ y su lucha con la condición femenina. En los dos casos, se puede ver que la necesidad de Julia de ser libre “se convierte en una forma nueva de opresión” (Kenny 56) porque previene toda relación significativa en su vida. Aunque Julia no sufre como Clara de las restricciones de la condición femenina, sus efectos secundarios se ven a través de su soledad. Tan aterrada de caer en la antigua trampa de la condición femenina, Julia es incapaz de mantener cualquier relación. Aunque de diferentes maneras, Julia y Clara están “atrapadas por la misma condición” (Alborg y Aldecoa 207) y sus consecuencias.

Mientras Julia parece ‘ganar’ la lucha contra la dependencia, Clara es una víctima más evidente. Su vida está llena de relaciones dependientes, la más importante siendo la de Clara y su madre. Para Clara, su madre fue una “salvavidas, soporte, columna a que adherir[se]” (Aldecoa 56) como la enredadera se adhiere a los árboles o edificios. La muerte de la madre de Clara resulta un momento trágico para ella. “Desprendida del soporte que había sido [su] mamá” (Aldecoa 45), Clara busca otro soporte a donde aferrarse, acabando formando otra relación de dependencia con su hija, Lucía (Aldecoa 45). La incapacidad de Clara de sobrevivir sin un ‘soporte’ demuestra que la dependencia de Clara es parecida a la de una enredadera.

Igual que la enredadera puede ser un reflejo de los ideales suscritos a las mujeres por los hombres, la madre de Clara es otra representación de la voz de la sociedad que controla el destino de las mujeres. De acuerdo con la época, la madre de Clara le educaba cómo ser una buena esposa, madre y ama de casa. “En nuestras tardes de costura” cuenta Clara, “mamá me hablaba con frecuencia de lo que ella creía que debía saber. Cómo llevar la casa y el servicio...que día se debía dedicar a la plancha...me aconsejaba que fuera muy paciente y acotara lo que dijera mi marido en todo y por todo” (Aldecoa 82). Una mujer también “víctima de la condición femenina” (Pérez 82), la madre de Clara perpetúa los ideales de la sociedad patriarcal que han delineado los roles establecidos para las mujeres tras las generaciones. Las ideas de la madre de Clara no solo “ilustran lo que era la formación tradicional para la mujer” (Alborg 1565) pero también los límites establecidos por la sociedad para la condición femenina.

Otra manera en que la sociedad restringe la condición femenina es al impedir el desarrollo de la identidad de la mujer. Clara falta un sentido desarrollado de su propia identidad porque nunca consiguió madurar. Alborg explica que “en términos freudianos cabe deducir que de niña nunca hizo la transición de identificarse con el padre, permaneciendo demasiado dependiente de la madre” (Alborg). Clara solo entiende su identidad en relación con su madre, y como consecuencia solo puede ser como ella. Según Biruté Ciplijauskaité, el espejo y la ‘madre espejo’ es una imagen frecuente en la escritura de mujeres que puede servir varias funciones (201). Su función más importante es la conexión del espejo con el desarrollo de la identidad de la mujer. Para las niñas, la imagen de la madre sirve como el primer ‘espejo’ (Ciplijauskaité 201). Clara, quien depende fuertemente de su madre, nunca consigue pensar en sí misma como otra: “a mamá no la veo pero la siento dentro de mí, como si nunca se hubiera separado de mí o como si, al separarnos las dos, ella hubiera entrado en mí, se hubiera transformado en mí” (Aldecoa 158).

La condición femenina condena a las mujeres a “convertirse en mujer siguiendo los pasos de su madre”. En contraste, para “convertirse en hombre” tiene que haber una “rotura en la experiencia del hombre” (Ciplijauskaité 202). En lugar de ‘romper’ con el esquema establecido y seguir sus sueños de viajar, Clara sigue los pasos de su madre, una mujer tradicional cuya voz representa los ideales de la época. Ella “ve en su madre un modelo” que representa “un destino que le imponen la familia y la sociedad” y como consecuencia su identidad está destinada a desarrollarse dentro de los moldes establecidos por la sociedad. “Utilizando dos generaciones de

madre e hijas”, Aldecoa “demuestra como las heroínas son castigadas por sus modelos a seguir más cercanas” (Ciplijauskaité 201).

Otro espejo importante en *La Enredadera* transmite la idea de una identidad impuesta por la sociedad para las mujeres. En el caso del espejo de Clara con marco de rosas, su reflejo será el de una identidad establecida por la sociedad y la actitud tradicional de la época al estar rodeado de rosas (debido a la función de las flores como representación de las mujeres según la literatura de los hombres). Esta conexión es expresada más a fondo con el vínculo del espejo con el cuento de Blancanieves. Los cuentos de hadas muchas veces perpetúan ideas sobre las mujeres creadas por los hombres. “Me recordaba del cuento de hadas de Blancanieves que la abuela me contaba cuando era pequeña” es la razón que Clara da para explicar porque “era un espejo que [le] daba miedo” (Aldecoa 88). Clara teme verse reflejada como “la mujer pasiva que espera en los cuentos de hadas” (Ciplijauskaité 202) o como el esquema de mujer establecida por la sociedad.

El concepto de la mujer pasiva que espera de que tanto teme Clara se ve también a través de la madre de Clara. Uno de los cuentos que contaba a Clara en su infancia se trata de una mujer que se llama Esperanza. “‘Qué nombre tan bonito para una mujer, Esperanza’ y siguió leyendo. Yo pregunté: ‘¿Y por qué es bonito?’ Y ella me contestó: ‘Es bonito porque la mujer espera siempre’” (Aldecoa 100). Sirviendo como voz del esquema establecido para las mujeres, la madre de Clara fortalece el tropo de ‘la mujer que espera’. Clara critica la tendencia de las mujeres de siempre esperar y por lo tanto teme mirar al espejo y verse reflejada como “la continuación de [l] papel” establecida para las mujeres y “no a sí misma como individuo” (Ciplijauskaité 201). Cuando por fin es capaz de mirar su reflejo en el espejo, lo hace mirándose “con los ojos de Andrés” (Aldecoa 88) (el marido de Clara). Se vio guapa, como “la niña más guapa del mundo” (Aldecoa 88). El hecho de mirarse “con los ojos de Andrés” (Aldecoa 88) señala que Clara nunca consigue ver su propia identidad. En este caso, su identidad con relación a Andrés es el único reflejo.

La relación que tiene Clara con Andrés es otra relación basada en la dependencia. Clara pasa directamente de la casa de sus padres a la casa de Andrés. Su niñez es cortada abruptamente y es trasplantada a la vida de una esposa, sin un periodo para conocerse a sí misma. Clara solo conoce a sí misma como ‘la hija de’ sus padres y luego como ‘la esposa de’ Andrés. Su incapacidad de establecer una identidad propia se ve a través de su incapacidad de explorar y disfrutar de su cuerpo sin Andrés. “En sus brazos” Clara “aprende el camino” hacia “el arrobo final” (Aldecoa

93) pero nunca explora su cuerpo sola. Sólo considera su sexualidad en relación con el hombre (Alborg 1567), igual que solo considera su identidad en relación con él. Ella misma pregunta “¿qué hace una mujer sin hombre?” (Aldecoa 99), sugiriendo que la identidad de la mujer depende del hombre igual que ella de Andrés para el placer corporal o la enredadera del árbol para soporte. El lector puede ver la extensión de la dependencia de Clara a través del deterioro físico y psicológico que experimentó en la ausencia de Andrés. Como consecuencia, Clara representa “el ejemplo más extremo de la dependencia femenina porque su vida depende de Andrés” (Pérez 86). Debido a su dependencia, Clara es comparada con la enredadera en cada una de sus relaciones. “Abrazada” a sus padres, ellos “nunca [le] dejaron caer” (Aldecoa 190). En la ausencia de sus padres se “enroscaba” a Andrés. Él le “sujetaba como la madre selva” y “[le] crecieron flores por todo el cuerpo” (Aldecoa 191). Cuando Andrés le abandonó, “abajo vinieron [sus] ramas y hojas...él las arrebató de su soporte”. Ella ahora es “la enredadera tirada por el suelo” (Aldecoa 191).

La enredadera y sus “variantes (la buganvilla, la flor de ampelopsis, la madre selva, las rosas y la hiedra)” (Pérez 84) es frecuentemente descrito trepando por los muros de la casa. La casa como espacio narrativo es una de las convergencias más evidentes de las vidas de Clara y Julia. Como tal, sirve como otro símbolo importante usado para expresar los límites establecidos para las mujeres por la sociedad y la lucha compartida de las dos mujeres contra la condición femenina. La casa es compartida por las dos mujeres, pero para cada una representa algo diferente. Para Clara, la casa y el pueblo marcan los límites de “sus horizontes de expectativas” (Sotomayor 3). A pesar de sus intereses por ver el mundo, Clara solo ‘viaja’ leyendo el libro *Alrededor del Mundo* que le regaló su abuelo. Al ser una mujer, Clara está obligada a cumplir sus responsabilidades del hogar. Solo “cuando tenga un hijo y ese hijo crezca un poco” (Aldecoa 94) tendrá la posibilidad de salir de la casa.

La casa-palacio fue construida por Andrés para Clara como un lugar donde crecería su familia, llena de varones. Tras no poder darle hijos varones a su marido, la casa se convierte en una representación del futuro que Clara nunca tendrá. Por lo tanto, la casa encarcela a Clara físicamente mientras el sufrimiento de lo que representa para ella (un futuro inalcanzable) le encarcela mentalmente. Las cualidades limitantes de la casa son evidentes en las descripciones de Clara del espacio. Para ella, no hay “salto ni escapada” hacia la calle “prohibida” (Aldecoa 15). La casa es amenazante, “le encierra” (Aldecoa 15) donde las letras de los grabados de Andrés en las paredes “le asaltan” (Aldecoa 16). La casa no solo es un espacio que le atrapa, sino que al ser

construida por Andrés (un hombre) para Clara, es una representación de los límites construidos para las mujeres por una sociedad de hombres.

Tras el abandono de Andrés la casa se convierte en una fuente de la locura de Clara. La inmensidad y frialdad de la casa aumentan su paranoia. En varios casos imagina oír los pasos de Andrés por los pasillos vacíos por la noche (Aldecoa 108). Este deterioro psicológico agravado por la casa contribuye al deterioro físico de Clara que al final acaban en su muerte. En la ausencia de Andrés, la siempre dependiente Clara busca otra cosa a que “anclarse” como la enredadera. Es al final de la novela cuando más se parece a su equivalente botánico porque se ancla a la casa, igual que la madre selva a sus muros. Al final de su vida, el encierro de Clara en la casa señala que sufre de agorafobia (Alborg 1566).

Mientras Clara pierde su lucha contra la casa que últimamente le consume, Julia acierta su control sobre la casa diciendo “es mío el tiempo y el espacio” (Sotomayor 5). La lucha perdida de Clara contra la casa representa la victoria de los límites de la condición femenina sobre su vida. Al dominar ‘el espacio’, Julia se hace la ganadora contra las estructuras masculinas que antes limitaban a las mujeres. Esta victoria también se ve a través de su personaje - una mujer moderna, académica, cosmopolita y liberada. Pero Julia no escapa completamente de la condición femenina, ya que la casa para ella es un refugio, pero un refugio solitario. El precio de su libertad es la soledad, señalando que a pesar de sus muchas diferencias con Clara, las dos mujeres tienen más en común que es evidente a primera vista.

En conclusión, Clara y Julia representan dos luchas distintas contra la misma condición femenina. La autora exagera las circunstancias de las dos mujeres, haciendo Julia el arquetipo de la mujer moderna liberada y Clara una mujer dependiente e incapaz de sobrevivir sin un soporte. Esta exageración marca las diferencias entre ambas mujeres, haciendo sus similitudes aún más impactantes. El lector supone que mientras Clara pierde su lucha, Julia no será otra víctima de la condición femenina. Pero al final, el símbolo de la enredadera y otras plantas, la dependencia y el espacio narrativo unen a las dos mujeres y demuestran sus similitudes y los conflictos que les afectan como mujeres. A pesar de los casi cien años que les separan y las muchas diferencias, Clara y Julia acaban siendo víctimas de dos versiones del mismo destino determinado por la condición femenina.

Obras citadas

- Alborg, Concha. "La enredadera" de Josefina Aldecoa: Una devoradora de mujeres. *Actas Del X Congreso de La Asociación Internacional de Hispanistas*: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, vol. 2, 1992, pp. 1563-1570.
- Aldecoa, Josefina R. "Entrevista con Concha Alborg". *Cinco Figuras en Torno a la Novela de Posguerra*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1993.
- Aldecoa, Josefina R. "La Enredadera". Barcelona: Anagrama Narrativas Hispánicas, 1984.
- Aldecoa, Josefina R., and Lynn K. Talbot. "Entrevista Con Josefina R. Aldecoa." *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, vol. 14, no. 1/3, 1989, pp. 239-248. JSTOR, www.jstor.org/stable/27741884. Accessed 12 Dec. 2020.
- Ciplijauskaitė, Birutė. "El 'Espejo de las Generaciones' en la narrativa femenina contemporánea". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: Berlín, 18-23 de agosto 1986, vol. 1, pp. 201-210.
- Kenny, Nuala. *The Novels of Josefina Aldecoa: Women, Society and Cultural Memory in Contemporary Spain*. Boydell & Brewer, 2012.
- Pérez, Janet. "Plant Imagery, Subversion and Feminine Dependency". *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*, ed. Noël Valis y Carol Meier, Bucknell University Press, 1990, pp. 78-100.
- Sotomayor, Carmen. "El espacio y la construcción de la identidad en *La enredadera*, de J. Aldecoa". *Letras Hispanas: Revista de Literatura y de Cultura*, vol. 5, no. 1, 2008, p. 1.

Paula Villanueva Lucas

Universidad de Zaragoza

La violencia contra las mujeres en dos cuentos de Emilia Pardo Bazán: «El revólver» y «El encaje roto»

The violence against women in two short stories of Emilia Pardo Bazán: «El revólver» and «El encaje roto»

Resumen

«El revólver» y «El encaje roto» son dos relatos de Emilia Pardo Bazán de gran interés por sus puntos comunes, así como por sus diferencias, pero, sobre todo, por sus personajes femeninos. Con cuentos como estos la condesa erigió una voz de oposición ante los mecanismos del maltrato y de la violencia misógina en la sociedad española del siglo XIX. No solo son interesantes por su calidad de relatos-testimonio que denuncian la situación social y legal de la mujer en su tiempo, sino que también son valiosos por su contenido lúdico, que consigue imbuir un espíritu crítico en los lectores. Emilia Pardo Bazán lograba, así, dirigirse al público más genérico, aquel que no habría ido a escuchar una de sus conferencias ni tampoco habría leído sus ensayos sobre la mujer y la discriminación de su género, pero que, gracias al ocio intelectual que les ofrecía la literatura, pudieron acabar removiendo sus conciencias.

Palabras clave

Emilia Pardo Bazán, cuentos, violencia contra las mujeres, El encaje roto, El revólver.

Abstract

«El revólver» and «El encaje roto» are two of Emilia Pardo Bazán's short stories of great interest to their common points, as well as their differences, but, particularly, to their feminine characters. With short stories like these, the countess raised her voice against abuse mechanisms and misogynist violence in the Spanish society of the XIX century. They are interesting not only for their quality of testimony-short stories that expose the social and legal situation of the women in their time, but also are valued for their ludic content, which imbues a critical spirit in the readers. Emilia Pardo Bazán achieved, in that way, approach to the general readership, who had not listened to any of her lectures, nor had read her essays about women and the discrimination of their gender, but, thanks to the intellectual entertainment that literature offered them, might end in removing their consciences.

Key words

Emilia Pardo Bazán, short stories, violence against women, El encaje roto, El revólver.

Análisis de «El revólver» y «El encaje roto»

«El revólver» y «El encaje roto», publicados por primera vez en la prensa periódica de la época, en *El Imparcial* (1895) y en *El Liberal* (1897) respectivamente, son dos cuentos que presentan una estructura básica y un tema bastante similar, aunque sus personajes principales femeninos sean de lo más contrarios. Este es el principal motivo por el que vamos a abordarlos. Primero, conjuntamente, y después por separado; porque en ellos se observan mecanismos narrativos que la autora emplea con maestría en su escritura de relato breve, al tiempo que hace una crítica de las violencias ejercidas sobre la mujer desde dos puntos dispares.

En primer lugar, ambos son cuentos “psicológicos” según la clasificación de Paredes Núñez y, por tanto, son relatos que centran su interés en la interioridad de los personajes, oponiéndose así a los cuentos de acción. Son narraciones breves en las que Pardo Bazán utiliza toda una serie de recursos narrativos –monólogo, diálogo, estilo directo, estilo indirecto libre, etc.– para transmitir el punto de vista de sus criaturas de ficción. En ocasiones, buscando la introspección de sus personajes, la condesa recurre al monólogo directo, como se puede observar con Micaelita, la protagonista de «El encaje roto». Y en otros momentos, recurre al diálogo que se independiza incluso de la acción, haciendo que este se centre en la manera de sentir y de expresar de sus hablantes, otorgándoles su propia voz (Paredes Núñez 201), lo cual se observa claramente en el diálogo final de «El revólver».

Tanto «El revólver» como «El encaje roto» comienzan contándonos la historia de una mujer ajena a la voz narradora que, en esta ocasión, es la de un testigo. Voz narradora, testimonial y principal que, en ambos casos, se ve reemplazada por la de la propia “víctima”, que es quien toma las riendas de la narración, haciéndose responsable de la transmisión de su secreto. Además, podríamos pensar que la utilización del recurso del narrador testigo busca introducir la oralidad, puesto que tradicionalmente ha sido un signo de veracidad, como ya se manifestaba en los primeros textos historiográficos americanos.

Otro punto en el que confluyen «El revólver» y «El encaje roto» es en el espacio, ya que la confesión de ese hecho horrible del pasado se produce, en los dos casos, en un balneario, un lugar muy específico. En primera instancia, es un espacio accesible solo para personalidades adineradas o, incluso, aristocráticas puesto que poder disponer de estos servicios y retirarse para el descanso implicaba un lujo que no toda clase social se podría permitir. De hecho, los personajes de «El

revólver» se presentan como burgueses de clase acomodada, y los de «El encaje roto» más bien como nobles. También es un espacio que pertenece a la esfera de lo privado, un espacio que ofrece intimidad y seguridad, en el que una mujer puede sentirse cómoda para expresar su propia subjetividad (Walter 796), algo muy significativo en estos cuentos dónde las mujeres toman la palabra.

Finalmente, antes de abordar los correspondientes análisis por separado, cabría mencionar que ambos cuentos se corresponden también con otra de las clasificaciones del catedrático Paredes Núñez, la de los cuentos de objetos y seres pequeños. En palabras del propio Paredes Núñez (200), lo que nos permite descubrir la verdadera idiosincrasia de los personajes son los pequeños incidentes, los gestos sin importancia aparente que dominan estas narraciones. Razón por la cual estos títulos tienen tanta importancia y tanta carga de significado, porque en dos o tres palabras encierran la clave del cuento.

Los celos y el amor romántico en «El revólver»

En «El revólver», un narrador no identificado, aunque muy próximo a la protagonista —un compañero del balneario en el que se encuentran o quizá un médico—, cuenta la confesión que le hizo Flora de los padecimientos sufridos en de su matrimonio con Reinaldo. Esta confesión se produce “en un acceso de confianza, de esos que provoca la familiaridad y convivencia de los balnearios” (Pardo Bazán 171) y es la justificación que se da a la enfermedad cardíaca que padece Flora, ya que, para el narrador testigo, su dolencia del corazón parece ir más allá de lo físico.

El relato tiene un marco introductorio en el que el narrador principal presenta a Flora, la describe físicamente como una mujer que pudo ser bella, pero a la que los años y los sufrimientos le han pasado factura, dejándole en la mirada cierta especie de extravío. La presenta como una mujer que es bella pero lánguida —es decir, el prototipo de feminidad del siglo XIX— y que parece haberse marchitado por la experiencia del dolor.

A continuación, Flora adopta el papel de narradora y comienza a narrar a su interlocutor cómo un matrimonio que en principio podría parecer ideal, se truncó en pesadilla. Dice que se casó muy enamorada y joven, teniendo diecinueve años mientras que su cónyuge casi alcanzaba los cuarenta. A pesar de la diferencia de edad, el enlace parecía haber sido todo un acierto puesto que

la joven tenía un carácter animadísimo y era feliz junto a su esposo. Los problemas comenzaron una vez cumplido el aniversario de su casamiento, cuando Reinaldo empezó a manifestar unos celos enfermizos, violentos e infundados que acabaron llevándole, revólver en mano, a amenazar a Flora. Desde entonces, el revólver se convierte para la joven en una terrible obsesión que acecha su mente día y noche. Sólo logra recuperar el aliento tras la muerte de su marido –causada por una mala caída de un caballo–, después de cuatro años de maltrato psicológico. Es entonces cuando descubre que el revólver nunca estuvo cargado, pero ya es demasiado tarde, el terror se ha instalado en su interior: “un revólver sin carga me pegó el tiro, no en la cabeza, pero en mitad del corazón” (Pardo Bazán 176).

Como Juan Paredes Núñez señala, son numerosos los cuentos de amor pardobazanianos que presentan a una serie de personajes totalmente dominados por los más irrefrenables celos, desencadenantes de violencias, venganzas y muertes (194-195). Y, en concreto, estos celos se manifiestan generalmente en personajes masculinos, pues, como señala Smith apoyándose en una observación de Quesada Novás sobre «Caso» –el único cuento en que se retratan unos celos femeninos que distan mucho de los prohibitivos y violentos masculinos–, la condesa “muestra patrones de comportamiento que se diferencian según el género de la persona” (Smith 702). En otras palabras, Emilia Pardo Bazán, a través de sus cuentos, hace un alarde de su “claro conocimiento de los roles sociales por género, y [de cómo] estos roles diferenciadores [son] los que marcan, tanto la diversidad de intereses, como las posibilidades de actuación” (Quesada Novás 127).

Además, cabría destacar que la conciencia feminista de la autora gallega la había llevado a ser sumamente crítica con los abundantes “mujeicidios” y, por tanto, con los criminales que los llevaban a cabo. De hecho, fue una gran detractora de la “pasión” como el móvil de estos asesinatos. Por estos motivos, Pardo Bazán trató de deconstruir el concepto romántico de los celos como manifestación de amor –alegando, también, que el afecto nunca podría provocar ataques violentos–, para educar a la población y, en concreto a las mujeres (Smith 699).

La teoría que defiende Smith (699, 703) es que, en «El revólver», el abuso psicológico tiene su origen en la inseguridad de Reinaldo sobre su propia masculinidad y no en esos supuestos “celos”. Algo que podemos deducir repasando los distintos indicios que encontramos en el cuento como que, tras un año de matrimonio, la pareja aún no haya concebido hijos; que Reinaldo muera

cayendo de un caballo –como representación de la pérdida de poder y autoridad–, o que, tras su muerte, se descubra que el revólver –símbolo fálico– nunca había estado cargado. Todo esto viene a desembocar en la idea de que Reinaldo se siente incapaz de cumplir con el ideal masculino y ve peligrar su hombría al verse incapaz de engendrar hijos. El problema es que, dentro de los códigos culturales de la época, la manera de reafirmar su masculinidad solo es factible a través del control absoluto de su esposa, incluso a costa de convertirse en su verdugo y provocarle el terror más profundo.

En resumen, con este cuento veríamos que Emilia Pardo Bazán no solo desmitifica los celos –generalmente tratados desde la perspectiva del amor romántico–, sino que también juzga las herramientas del patriarcado del siglo XIX para controlar las actitudes de hombres y mujeres (Smith 704). Por un lado, obligando a Reinaldo a reprimir sus inseguridades y empujándolo a la violencia como único medio para demostrar su hombría. Y, por otro lado, sometiendo a Flora, que acepta su martirio hasta el punto de ser cómplice de su maltratador, ya que como ella misma dice al final del cuento: “entonces, solo entonces, comprendí que le quería aún [...] ¡aunque fue mi verdugo, y verdugo sistemático!” (Pardo Bazán 175). Es decir, este cuento cuestiona la violencia misógina como un problema que hunde sus raíces en la socialización humana dependiendo del género.

La insumisión en «El encaje roto»

Este relato, dividido en dos partes, al igual que el cuento que acabamos de analizar, comienza con la narración en primera persona de una voz testigo no identificada, pero sí próxima a los protagonistas de la historia, que narra con detalle los pormenores del revuelo originado por la disolución de una boda durante la ceremonia. El motivo, inexplicable para muchos, fue que Micaelita Aránguiz, la novia, “al pie mismo del altar, al preguntarle el obispo de San Juan de Acre si recibía a Bernardo [de Meneses] por esposo, soltó un ‘no’ claro y enérgico” (Pardo Bazán 272) con gran vergüenza para el novio y provocando el desconcierto entre los invitados.

La narradora advierte desde el principio que lo insólito del caso no es tanto la historia del rechazo en sí como la clase social en la que la anécdota escandalosa se había producido: una pareja de aristócratas (Pardo Bazán 272). De hecho, es la pertenencia a una y otra clase social lo que determina el escándalo, el ridículo y la vergüenza.

La narradora se recrea en presentar minuciosamente la entrada de la novia, la expectación de los invitados, la reacción del “novio herido”, la incredulidad del obispo y de todos los oyentes ante las palabras de Micaelita: “Todo esto, dentro de la vida social, constituye un terrible drama” (Pardo Bazán 272-274). Por supuesto, este drama se agiganta si tenemos en cuenta que nunca llegó a saberse la causa de la súbita negativa.

Cabría destacar, por otro lado, que el matrimonio en el siglo XIX era uno de los eventos sociales por los que toda jovencita de clase media o alta debía pasar para asegurarse un futuro, aquello que Pardo Bazán bautizó como “pesca conyugal”, y que también era necesario para evitar la soltería, tan despreciada en la época. Eva Acosta habla de esta problemática con claridad:

Tomar estado era casarse o, a lo sumo, ingresar en un convento, pero convertirse en un apéndice impar dentro de la familia no resultaba un destino deseable para unas mujeres a quienes se había convencido de carecer de personalidad individual. (67)

Por otra parte, la posibilidad de separación o divorcio ni siquiera se contemplaba, de modo que el enlace matrimonial era, a ojos de la sociedad, una decisión irrevocable. De hecho, Emilia Pardo Bazán diría “[d]el matrimonio [que], si no se realiza en condiciones de probabilidades de armonía, es una temeridad espantosa. Cadena que no puede romperse, hay que mirar cómo se suelda” (Acosta 156).

Planteadas estas cuestiones de índole social respecto a la institución del matrimonio y volviendo al relato, podemos ver que la decisión de Micaelita es, realmente, un gran acto de insumisión, rebelión y valentía; puesto que le podría costar la muerte en sociedad. La narradora no escatima detalles y parece ser consciente del valor de la joven novia, como delata el léxico que utiliza. Primero diciendo que Micaelita respondió al cura con “un ‘no’ seco como un disparo, rotundo como una bala” (Pardo Bazán 274), puesto que con esta oración la está haciendo poseedora de un arma; su palabra, su negativa –algo que le otorga culpa, pero también poder–. Y después contando que Micaelita se negaba a explicar sus verdaderos motivos para tal negativa: “se limitaba a decir que había cambiado de opinión y que era bien libre y dueña de volverse atrás, mientras el ‘sí’ no partiese de sus labios” (Pardo Bazán 274). En este caso, la cita es muy relevante, ya que, junto con el sentido general del cuento, fue utilizada por un artículo de *La Voz de Galicia* como un sinónimo del famoso eslogan “no es no” que tanto resuena en nuestros días (Rodríguez García

2018).¹ Pero, sobre todo, es muy importante por su modernidad y actualidad, por introducir la idea progresista, pero nada descabellada, de que una mujer es libre de cambiar de opinión, algo que en la época podría parecer impensable.

La primera parte de «El encaje roto» concluye sin desvelar el misterio de los motivos que habrían podido causar la ruptura del enlace de una pareja de novios, hasta entonces aparentemente “satisfechos y amarteladísimos” (Pardo Bazán 275). La segunda parte comienza tres años después cuando ya el hecho casi estaba olvidado, y la narradora se encuentra con Micaelita en un “balneario de moda” (Pardo Bazán 275). Aquí, de nuevo, se evidencia la intimidad de dicho espacio privado, que da pie a que dos mujeres hablen con sinceridad hasta de sus secretos mejor guardados y también da pie al comienzo del discurso en primera persona de Micaelita.

Lo sorprendente –para el lectorado– de la confesión de Micaelita es su insistencia en juzgar lo que sucedió como una mera nimiedad:

–Fue la cosa más tonta...De puro tonta no quise decirla; la gente siempre atribuye los sucesos a causas profundas y trascendentales, sin reparar en que a veces nuestro destino lo fijan las niñerías, las *pequeñeces* más pequeñas...Pero son *pequeñeces* que significan algo, y para ciertas personas significan demasiado. Verá usted lo que pasó; y no concibo que no se enterase nadie, porque el caso ocurrió allí mismo, delante de todos; solo que no se fijaron, porque fue, realmente, un decir Jesús. (Pardo Bazán 275)

El motivo tan “nimio” lo provoca el desgarro de una pieza de encaje que Bernardo le había regalado para su vestido de novia: “la cara de Bernardo, contraída y desfigurada por el enojo más vivo; sus pupilas chispeantes, su boca entreabierta ya para proferir la reconvención y la injuria...” (Pardo Bazán 277).

Este afán por restarle importancia es algo que podemos entender si pensamos en el miedo que Micaelita pudo tener a que se la juzgase, probablemente, de exagerada, temerosa o histriónica. De nuevo, porque el mecanismo de sumisión que aquí se pone en funcionamiento es de índole psicológica y social. Lo que sucede es que la joven –que por muy enamorada que estuviera de Bernardo de Meneses, conocía los rumores sobre el carácter violento de su prometido y sentía que

¹ Este artículo de Manuel Rodríguez García, titulado “El ‘no es no’ de Emilia Pardo Bazán”, es una presentación de la antología *El encaje roto* a partir de este cuento homónimo.

no lo llegaba a conocer en profundidad–, decide abandonar a su novio al pie del altar porque, camino de este, descubre su genio irrefrenable.

De modo que, como ya planteábamos, la transgresión de Micaelita, dispuesta a sacrificar su reputación social por un afán de libertad y bienestar, es una lección de empoderamiento. Por un lado, Micaelita muestra la resolución y valentía de hacer frente al dilema interno que se le generaría en esos momentos, al tiempo que quita importancia a un suceso que para ella fue decisivo. Y, por otro lado, dignifica el valor del “no”, de la importancia del consentimiento. Esto último es algo muy relevante porque antes del suceso, la joven novia se encontraba observando la “delicadísima labor” de su vestido como si esta fuera una “promesa de ventura” –fuerte carga simbólica de estas imágenes, pues justo después el encaje se rompe–. Pero, también, porque se presenta a sí misma como una mujer dispuesta a “pertenecer [...] en alma y cuerpo” a su marido, lo que evidencia unos arraigados valores de sumisión. Aún con todo, lo que nos importa es que Micaelita no duda en tomar su necesaria decisión:

Bernardo se me aparecía siempre con aquella expresión de ira, dureza y menosprecio que acababa de sorprender en su rostro; esta convicción se apoderó de mí, y con ella vino otra: la de que no podía, la de que no quería entregarme a tal hombre, ni entonces, ni jamás... (Pardo Bazán 277)

El cuento de Pardo Bazán destaca por crear expectativas y por su sutileza: la historia se narra desde la perspectiva de alguien que está al mismo tiempo dentro y fuera de los acontecimientos. Una narradora que escribe con imparcialidad y asepsia la escena de la ceremonia y participa de la incertidumbre y la ignorancia común sobre las causas que la han provocado. Desde el misterio –y cierto suspense– pasamos a la resolución del enigma, que solo puede parecer decepcionante a quien no se interese por los matices de la psique y la sensibilidad humana. Pardo Bazán no elige aquí motivos para la ruptura propios del naturalismo –como lo habrían sido los motivos económicos o la existencia de una enfermedad–, sino que se acerca a la novela espiritualista rusa y a un realismo objetivista, mucho más moderno: puesto que son las conductas y los gestos los que revelan la violencia interior.

Conclusiones

Finalmente, para concluir con el análisis de estos dos cuentos podríamos decir que en ambos se exponen las herramientas psicológicas del maltrato. La amenaza de violencia podría acabar siendo física y, probablemente, llevando a la muerte de la protagonista. Lo que difiere es la forma en la que la mujer afronta este destino que la tortura. En «El revólver», Flora es una víctima-cómplice, tan subyugada y oprimida en un sistema que ha primado el matrimonio por encima de todo, que está “dispuesta” a ser asesinada o, mejor dicho, que ni siquiera contempla la posibilidad de cuestionar la autoridad marital, ni la de rebelarse ante el martirio. Por su parte, Micaelita funciona de forma antónima en «El encaje roto»; se nos presenta como una mujer con la suficiente fuerza de espíritu como para huir cuando ve su felicidad y su vida en peligro.

Con estos arquetipos, y con sus cuentos en general, la condesa no pretendía enseñar la manera correcta e incorrecta de actuar siendo víctima de la violencia machista, sino que pretendía interesar, entretener y concienciar a la sociedad, la misma que consideraba –y aún en ocasiones considera–, erróneamente, la violencia contra las mujeres, un fenómeno “natural”.

Obras citadas

- Acosta, Eva. *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla*. Barcelona: Lumen, 2007. Impreso.
- Pardo Bazán, Emilia. *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra las mujeres*. Zaragoza: Editorial Contraseña, 2018. Impreso.
- Paredes Núñez, Juan. *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada: Universidad de Granada, 1979. Impreso.
- Quesada Novás, Ángeles. *Los cuentos de amor y de desamor de Emilia Pardo Bazán*. Tesis Universidad de Santiago de Compostela, 2003. Impreso.
- Rodríguez García, Manuel. *El "no es no" de Emilia Pardo Bazán*. La Voz de Galicia. 23 Nov. 2018: s.p. Web 1 Sept. 2019.
- Smith, Jennifer. "La violencia de género en dos cuentos de Emilia Pardo Bazán". *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Ed. José Manuel González Herrán. A Coruña: Real Academia Galega, 2009. Impreso.
- Walter, Susan. "Lo privado y lo público en la cuentística de Emilia Pardo Bazán". *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Ed. José Manuel González Herrán. A Coruña: Real Academia Galega, 2009. Impreso.

Todos somos ciegos en busca del “nahual”: Los ciegos en la novela *Hombres de maíz* y otros

We are all blind in search of the "nahual": The blind in the novel *Hombres de maíz* and others

Resumen

Si definimos la ceguera física según los términos de la denominada “ceguera blanca” en la novela *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, los personajes ciegos físicos, Goyo Yic y las “tecunas”, pertenecen a esta categoría, conformada por aquellos que no pueden ver las cosas “detrás de sus ojos”; si entendemos la otra ceguera como aquella que impide ver “detrás de nuestra espalda”, todos somos, pertenecemos a esta clase de ciegos: los que no nos encontramos con nuestros “nahuales”. Nos hemos desprendido del “ego animal”; por ello, no podemos ver el sentido común con claridad, distinguirlo sensatamente ni conocernos a nosotros mismos. En este sentido, somos todos unos “hombres de maíz” desterrados a esta época.

Palabras clave

Ceguera, *Hombres de maíz*, nahual, tecunas, el sentido común, verdad.

Abstract

If we define physical blindness according to the terms of the so-called “white blindness” in the novel *Men of corn* by Miguel Ángel Asturias, the physically blind characters, Goyo Yic and the “tecunas”, belong to this category, made up of those who cannot see things “behind their eyes”; If we understand the other blindness as that which prevents us from seeing “behind our back,” we are all, we belong to this class of blind: those who do not meet our "nahuals". We have detached ourselves from the “animal ego”; therefore, we cannot see common sense clearly, distinguish it sensibly, or know ourselves. In this sense, we are all "corn men" exiled to this time.

Key words

Blindness, *Hombres de maíz*, nahual, *tecunas*, common sense, truth.

Dado que el ojo está considerado por la gente como un recipiente de luz, la visión se percibe como una sensación más aristocrática y divina que las otras. El movimiento del ojo nos deja ver que el mundo no sólo es fragmentos y detalles, sino también lo integrado, es tanto instantes como cambios, y mientras, es estable y sólido en física, coherentes y continuos en término de tiempo.

La vista es una vanguardia del pensamiento, también es un cómplice de tergiversación.

Un significado de la ceguera fisiológica es la incapacidad para ver imágenes del mundo que nos ofrece la luz. Las personas que no perciben ninguna luz o cuyos ojos están cubiertos por la oscuridad, eran consideradas por los antiguos griegos como “muertos” —porque el mundo de la muerte es negro, sin luz, ni nada—. Al morir, todo pierde la forma, los colores; todo es sombra. Como los muertos, los ciegos, no son capaces de describir el color, la distancia física, la forma y la figura de las cosas, la sombra y la luz, las cuales asumimos por sentido común. Aunque una gran parte de nosotros no sabemos qué es “el sentido común real”, ni nuestro ojo físico pueda ayudarnos a ver todo, hay algunas cosas en este mundo que se ven y otras que no se ven, como la verdad o la naturaleza humana. Estas no se imprimen grosera y docilmente en nuestra retina.

Tampoco podemos vernos. El que no podamos vernos no significa que no podamos ver nuestra cara, nuestro ojo, la pupila del ojo o el cristalino en nuestra pupila, sino que no podemos ver las cosas detrás de nuestro ojo. Italo Calvino eleva el no ver las cosas detrás del ojo a un significado filosófico, señala que estamos sufriendo perpetuamente la falta de un par de ojos detrás de nuestra cabeza, porque lo que vemos en este mundo y lo que remite a nuestro ego son problemáticos; ello responde a que podemos confirmar qué hay detrás de nuestra espalda (“Ermitaño en París” en *Ermitaño en París*).

Bien sabemos que, el ojo ejecuta las dos funciones en base a sus instintos: una es ver nuevas cosas para ampliar su vista y añadir conocimientos a la memoria; la otra es revisar las cosas conocidas, tanto para distinguirlas, clasificarlas, resumirlas, regenerarlas como para reaparecerlas. Sin embargo, el ojo no puede conciliar bien las dos funciones instintivas—observar y reconocer, ver y pensar. Unos “ciegos”, así llamados por nosotros, se entregan sólo a la primera función y a los otros, les interesa más la segunda. Por ejemplo, estos años la vulgaridad de lectura por Internet ha acelerado la aparición de numerosos “ciegos”, los que sólo leen informaciones, fenómenos como cosas nuevas (parecen nuevas). Porque la velocidad de renovar la información por Internet es más rápida que el proceso de pensar en la vida de la gente, la cual deja imposibilitada de juzgar

una cosa antes de ser atraída por otras, o en otras palabras, por esta razón el tiempo que la gente usa para mirar, le está robando tiempo para pensar, entonces, poco a poco, la gente se convierte en una especie de ciego, a los que llamamos hoy en día “sabiondos”—no es sabio. Si en el pasado considerábamos el término de analfabeto como ciego en lectura tanto por su incapacidad de leer, por su falta de información como por el “conocimiento monopolizado” en la sociedad de entonces, ahora, como dice Umberto Eco en su libro *La memoria Vegetal*, tanto la superabundancia de conocimientos, la dificultad de la selección como la incapacidad de distinguir bien las cosas, ha nacido en el mundo una nueva tipología de ciegos. Una democracia en la lectura hoy en día no es tan diferente como la tiranía en la lectura (“conocimiento monopolizado”) en el pasado—los ciegos en la lectura antes del siglo XX y nosotros estamos ciegos por la abundancia de información después del siglo XX. Así pues, esta nueva tipología de ciegos, nosotros, fácilmente devendremos en “las masas” de Le Bon¹, según el dicho de Le Bon, estaríamos aprovechados por ciertos poderes políticos o por cierto demagogo ambicioso en su vida política. Porque los caracteres de los pensamientos de nuestras masas por haber leído demasiadas informaciones selectivas tratan tanto fundir fácilmente cosas superficialmente similares como inmediatamente generalizarlas, así como en la historia budista sobre los cuatro ciegos y el elefante², los ciegos toman sus tactos personales y casual como toda la verdad del elefante. Además, hay otra tipología de ciegos, la denominada por mí en este artículo como “ciegos quienes se han acostumbrado a ver las cosas hechas y seguras del mundo que sólo se repiten entre sí”. Estas personas por el temor a las cosas nuevas y las cosas desconocidas, no se atreven a tener aventuras intelectuales, antes de la llegada de la verdad, tampoco aún han preparado su mente, se trata de una especie de ciegos completos, y, finalmente, se doblarán a ciegas a cierta autoridad sospechosa y a un político con mucho poder.

¹ Gustave Le Bon analizó las características de la psicología colectiva y la muchedumbre en su obra psicológica social publicada por primera vez en 1895: *Psicología de Masas*. Los seres humanos al relacionarse con otra masa o grupo social suelen destacar unas características: son un alma colectiva en la cual sienten, piensan y actúan de forma totalmente diferente a la que sentirían, pensarían y actuarían de manera individual.

² Hay una historia budista *Nirvana Sutra* que narra el relato de cuatro ciegos y un elefante: hace muchos años, había cuatro ciegos que tenían ganas de conocer al elefante, pero nadie lo había visto. Un día, vino este elefante y los cuatro lo tocaron curiosamente con sus manos. Un ciego gordo fue el primero que tocó a este animal, poco después, se le quedó la mano entre los dientes del elefante y dijo a sus amigos: “Él como un nabo liso y robusto.” El ciego alto cogió una oreja del elefante: “No, no, es un abanico grande.” Fue entonces cuando el otro, el bajito, gritó: “Os habéis equivocado, es una columna.” Ese bajito había tocado justo el pie de este gigante. Finalmente, el último ciego, el anciano, murmuró: “Ay, ¡qué grande es un elefante! Su tamaño no es más grande que una cuerda herbaria.” Sin duda, lo que tocó fue la cola. Así pues, los ciegos estaban discutiendo, cada uno declaraba que lo que había tocado era la figura verdadera del elefante.

En este artículo, intento centrarme en la novela *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias. Analizo las otras dos tipologías de ciegos para los lectores. Uno es: ciegos pretendidos “ceguera blanca”, ciegos en fisiología y en emoción, como el personaje Goyo Yic y las “tecunas” denominadas por el herborista en el texto, las cuales han padecido/padecerán la “ceguera blanca” por abandonar a su familia y marcharse caprichosamente de su casa. La otra es: las personas que en esa novela no se encuentran con sus propios “nahuales”. Según la narración de esa novela, el “nahual” es nuestro dios protector figurando un animal, en este mundo hay un lugar en el que podemos ver todo de nosotros, nuestra trinidad de hombre-animal-protector se reúnen allí, y ese lugar es Cumbre de María Tecún. Sin embargo, no es que todo el mundo pueda llegar allí y encontrarse con su nahual. Si finalmente llegamos allí, podremos ver a nuestra bestia/animal que, a menudo, muestra su colmillo, nuestro alter ego (o nuestra animalidad); y al mismo tiempo, podremos ver a nuestro dios que nos protege desde siempre, escondiéndose muy profundamente, nuestra divinidad. En los otros lugares, nuestro ojo está cubierto de niebla por los creadores del mítico *Popol Vuh*, vivimos como un grupo de “ciegos” castigados por los dioses hace miles años.

Es decir, según esa novela, salvo las dos tipologías de ciegos que sólo miran tanto las cosas repetidas, informaciones como fenómenos, aún existe una especie de ciego que no puede encontrarse con su dios protector, con su ego, no reconoce su bestia/animal ni su divinidad, los que tienen formas humanas en vano. Esta tipología de ciego es la más popular y debe llamarnos más la atención.

1. Goyo Yic y las “tecunas”: el padecimiento de la “ceguera blanca”

Según lo señalado, existen dos tipos de ciegos en el mundo: los que no pueden ver las cosas frente a sus ojos, y los que no ven las cosas detrás de sus ojos. La novela *Hombres de maíz*, justamente, nos describe los dos tipos. El personaje de Goyo Yic es del primer tipo.

Desde el capítulo décimo se narra la historia de este ciego, del que no se mencionan las causas de su ceguera. Su mujer es una superviviente de la familia Zacatón, que fue asesinada por los Tecunes. Fue adoptada por Goyo Yic y, al crecer, se convirtió en su esposa. Cansada de dar a luz a tantos hijos, un día, decide marcharse y llevárselos con ella (la historia comienza aquí). Para encontrar a su mujer, Goyo Yic le pide al médico local, Chigüichón, que le opere los ojos; luego, se va en busca de su mujer; y, finalmente, ella regresa a su lado.

Al igual que los otros ciegos, Goyo Yic no ve nada, pero puede ver la flor del amate. Esta flor posee la cualidad de solo ser vista por los ciegos. Es un talento singular que Goyo Yic no ha valorado lo suficiente, pues esperaba ver todas las flores y la figura de su mujer. Empujado por este deseo, antes de buscar a su mujer, acude al herbolario para someterse a la operación angustiosa. Nunca ha visto a su mujer —sólo conoce su voz— para encontrarla y reconocerla, haberla visto o no es lo mismo, no tiene ninguna referencia.

Antes de la operación, Chigüichón explica a Goyo Yic los conocimientos de la ceguera y sus clases: la ceguera de nacimiento, la de shutazo negro y la de gusano. Al herbolario, le resulta más fácil de tratar la ceguera blanca. ¿Qué es la ceguera blanca? Chigüichón explica que es “un hilo que se enredó de repente, en un enfriamiento, y poco a poco, con los años, en la pepita del ojo humano” (Asturias 105). Esa descripción asemeja el tipo de ceguera a la enfermedad de las Cataratas en la medicina moderna. El tratamiento de esa supuesta “ceguera blanca” o su operación se plantea de la siguiente manera: “Se quita de los ojos como el hilo de un carrizo... hasta dejarla (pepita) como un carrizo sin hilo” (Asturias 105). La novela narra, concretamente, cómo comienza el empleado del herbolario la operación, teniendo a la mano una media docena de bisturís vegetales verdes, filosos, que hieren y raspan, soplando los ojos del enfermo. Logra sacar enrollada la nube raspada en una espina. Luego, “destapó el ojo izquierdo, cubierto por la hoja verde, y en ambos roció gotas de riego de golondrina, hecho esto volvió a cubrir de nuevo los escarbados ojos en las hojonas verdes y con toda inteligencia le vendó la cara y la cabeza con largas tiras de corteza, frescas, manuales, hasta dejarlo en un envoltorio absoluto, del tamaño de un queso” (Asturias 109). Tres días después, Goyo Yic podía ver todo.

Quienes conozcan la mitología maya *Popol Vuh* quizá recuerden que esta denominada “ceguera blanca” por el herborista es la “obra maestra” de los creadores Tepeu y Kukulcán. Según este mito, cuando se crearon los primeros seres humanos, los hombres podían ver todo, como los dioses. No obstante, los creadores se pusieron en guardia para que la omnipotencia de los hombres no pudiera causar un desorden o producir una insurrección en este mundo. Por esa razón, cubrieron de una niebla los ojos de los primeros humanos; y, desde entonces, los hombres no han visto de lejos, cosas pequeñas ni han podido mirar hacia el pasado o el futuro. Señala el escritor uruguayo Eduardo Galeano, en su libro *Espejo: Una historia casi universal* (“Monopolio divino”), que el dios maya habría empleado otra manera para enceguecernos, que consiste verter un polvo en nuestros ojos. Fuese que pusieron la niebla en los ojos o que arrojaron el polvo, causó daño a la

visión total. Nos dejaron ciegos en cierto grado. Así, por un lado, se podría guardar el secreto de los dioses; por el otro, se podría facilitar el gobierno a los dioses. Desde aquel momento en adelante, se dice que el mundo ha sido pacífico. Al cabo de miles de años, quizá, los nombres de los creadores se hayan olvidado; sin embargo, la niebla se ha quedado en el mundo, como expone la novela *Hombres del maíz*, donde aún cubre los ojos del pobrecito Goyo Yic.

A causa de esa ceguera, Goyo Yic decide eliminar la maldición de la niebla de sus ojos. En *Popol Vuh*, la omnipotente vista humana implica conocimientos infinitos y una capacidad de conocer la verdad. En esta novela, el herborista Chigüichón, relaciona esta enfermedad ocular con una curiosidad ante el mundo exterior y la inquietud del alma:

De ceguera blanca, padecen tarde o temprano, las que están planchando y salen de repente afuera, pues se quedan con el nublado al darles el aire, mejor les diera en el pashte que ya sacan destilando, porque allí no tienen ojos, o que salgan ante al sentir la necesidad, para que no sea al último que se echan afuera, sin tapárselos ojos. (Asturias 106)

En el décimo tercer capítulo, el sacerdote Valentín escribe un diario en su infolio: en esta enfermedad, llamada vulgarmente “laberinto de araña”, son frecuentes los estados de locura ambulatoria en mujeres, quienes llegan a escapar de sus casas sin que se vuelva a saber de ellas. Se las llama “tecunas” por la leyenda de una desdichada María Tecún. Todas las mujeres enfermas toman tizte con tela de araña por maldad; por eso, desvarían desde el corazón y echan a correr por todos los caminos. Cuando aparece el sacerdote en esta novela, siente curiosidad por este fenómeno, la historia del ciego Goyo Yic que busca a su mujer se ha expandido por todas partes. En esta leyenda conocida, al llegar a un lugar en particular —en aquellos tiempos aún no se había llamado la Cumbre de María Tecún—. El ciego parecía oír la llamada e instantáneamente recobró la vista, pero, por un accidente, se cayó en el precipicio y, al mismo tiempo, su mujer se convirtió en una piedra. No obstante, en la realidad, no muere el ciego, sino que vive como prisionero con su socio Domingo Revolorio en el Castillo del Puerto, condenado por “fabricación clandestina de aguardiente, venta de aguardiente sin patente, falso testimonio, robo e insubordinación” (Asturias 259). En cuanto a su mujer, no se ha petrificado, sino que cuidaba a sus hijos y esperaba a Goyo Yic; más tarde, se casó con “un hombre que tenía pacto con el Diablo” (Penito Ramos, que años

atrás fue un soldado participante en la persecución a Gaspar Ilóm). Al final de esta novela, los dos, Goyo Yic y su mujer, el primer matrimonio, vuelven a vivir juntos y la familia se reúne.

Cansadas de la vida de pareja, huidas de casa en busca del amor verdadero, con el propósito de provocar a las reglas conservadoras de la sociedad, a este grupo de mujeres se les llama las “tecunas”. Con sus comportamientos la sociedad perdería el orden, se excederían en sus roles sociales en cierto grado, y por lo tanto, ellas deberían asumir y sufrir un castigo, como en *Popol Vuh*: a los hombres de maíz les apareció una nube blanca en sus ojos. Los creadores han dibujado claramente una frontera entre el ser humano y los dioses en *Popol Vuh*— cuáles son los privilegios de los dioses y cuáles son los límites del humano. En la novela *Hombres de maíz* se definen también las obligaciones y los derechos de las mujeres —si algunas mujeres están planchando y de repente salen de sus casas; o, si alguien deja a su hijo y a su marido para buscar algo como el feminismo de hoy en día, serán ciegos blancos en el futuro. A estas mujeres enfermas también se les llaman tecunas. Lo mismo ocurre con los hombres. Si alguien siempre piensa en su ego, anhela buscar la poesía y la lejanía, poco a poco, su ojo va a deformarse y nublarse de blanco. Aunque esa niebla no es verdaderamente la que nos ciega, sino que a veces nos desviaría de un camino normal; nos quitaría las costumbres sociales como la ropa vieja; nos alejaría de la sociedad y de la realidad como de un paisaje bullicioso; nos haría huir del mundo material, donde nos fatigamos. De este modo, sin darnos cuenta dejamos que nuestros ojos miren lo nebuloso pero sutil. Tal y como las ciegas llamadas “tecunas”, en realidad, son unas opositoras en el término de la tipología de ciegos que sólo ven cosas secundarias y repetidas a la que he analizado, son unas “anti-ciegas” (a las que les cansan las “cosas secundarias y repetidas”), así como nosotros fuimos definidos ciegos por los Creadores en el *Popol Vuh*. Ciegos por tal razón o por cual razón, todo depende de qué queremos. Por cierto, el sentido común y la vida que se repite en sí, como una especie de luz penumbrosa que nos ciega fácilmente, que nos deja cegarnos en nuestro interior, así como ante la luz fuerte de la verdad fácilmente nos quedamos ciegos si aún no estamos preparados en nuestra mente. El sentido común y la vida repetidamente cotidiana como un eco estéril. El antropólogo Claude Lévi-Strauss nos relata un demonio malhecho de eco en su libro *Todos somos canibales*: hace muchos años, en Maya, hubo un demonio malhecho llamado Eco que sacaba de quicio a quienes lo interrogan, repitiéndose obstinadamente sus preguntas (109). Cuando el interlocutor se enojaba, Eco lo molía a golpes hasta dejarlo inválido; o bien lo amarraba con intestinos humanos que poseía en gran cantidad. En el otro mito de Maya, este demonio malhecho se encarnaba en la

anciana dama, con el poder de dar calambres, una forma de paralizar a sus víctimas. Como el relato del mito, lo que nos paraliza, generalmente, se tratan de unos sentidos comunes y la verdad repetidamente aburrida, algo estéril, algunas viejas costumbres sociales, algunos papeles sociales fijos... bajo la luz vaga y aburrida de sentido común y la vida repetidamente aburrida, nos va cegando.

Por lo tanto, en esa novela, quien padece verdaderamente la ceguera blanca no es el ciego Goyo Yic, sino las tecunas— porque ellas son rebeldes, pretenden romper las reglas de los creadores, la ceguera es su castigo. Lo interesante es que, al recuperar la vista, Goyo Yic no se haya convertido en una persona sana como él quería. Después de quitarse la niebla blanca, durante cierto tiempo, él no pudo acomodarse. Dudaba de que su vista funcionara bien, porque él todavía no había conocido a María Tecún, ni visto su cara. Sólo cuando no podía ver nada, veía a María Tecún y la flor invisible del amate. Esta flor sólo florece en el corazón de las personas que no pueden ver el mundo exterior, pero sí el interior. Y ahora, él, ha podido ver el mundo exterior, pero no la flor del amate ni a su mujer—aquí, el escritor metaforiza la ceguera otra vez: poseer una capacidad física para ver cosas pero perder simultáneamente la otra para ver lo interior y lo emocional. Además, con el tiempo, Goyo Yic piensa en su mujer cada vez menos, y la figura de ella se va difuminando. Mientras, su carácter va cambiando, él se vuelve cobarde, desanimado, voluble y se convierte en un “tatacuatizín”. Si no fuera porque su hijo está en la misma prisión, y ambos se reconocen, Goyo Yic nunca habría vuelto a ver a su tecuna en su vida. De hecho, entonces, Goyo Yic, según mi término de ceguera, se ha convertido en un ciego en otro sentido.

2. Buscando al “nahual”: somos ciegos que han perdido a su mitad

Lo que Asturias quería compartir con nosotros es que aquellas personas quienes van buscando sus “nahuales” pero pierden las esperanzas al final, son aquellos ciegos en términos más amplios, de hecho, somos nosotros mismos.

Si como dice la novela, la “tecuna” significa alguna cosa, en el texto, al menos hay tres personas que se van a la Cumbre de María Tecún para buscar “alguna cosa” y encontrarse con su “nahual” o su “tecuna”: la primera es el ciego Goyo Yic, que se va a buscar a su mujer María Tecún. No llega a encontrar a su tecuna, pero perdura la leyenda y se acuña el nombre de “tecunas”. La segunda es el cartero Nicho, quien, tras descubrir que su mujer se ha marchado de casa, echa a

buscarla. Distinto es el caso de Goyo Yic, quien consigue subir exitosamente a la Cumbre de María Tecún, donde se encuentra con su coyote y el brujo de las luciérnagas, y ve también su nahual. Los tres (yo-animal-protector) se unen a uno solo. La última historia es la del arriero Hilario Sacayón, quien va a buscar al cartero, pero no lo halla.

Veamos más en detalle qué es el nahual. Según la introducción del decimoctavo capítulo, es nuestro espíritu protector, cuya forma suele ser un animal. En todos coexisten un animal y una persona, como el protector de conejo amarillo convive con Gaspar Ilóm; el coyote, con el cartero Nicho; el venado de las siete tozas, con el brujo Curandero (generalmente, algunos brujos y chamanes son capaces de transformarse en su nahual y adoptar la forma animal según sus deseos). Aunque la gran parte de los hombres no conocen a su “nahual”, el parentesco de ambos es más entrañable que el de los padres y hermanos.

En la cueva de la Cumbre de María Tecún, mediante ciertos sacrificios y ceremonias, el animal y la persona se separan, se reconocen, como la figura reflejada que se separa del rostro verdadero. Brilla entonces la luz hibernada dentro del interior del cuerpo humano, por medio de la cual los hombres ven los nahuales separados de sus cuerpos, ven a sus egos, ven a las imágenes originales que se escondían en sus cuerpos. Tras conocerlos, se hacen invencibles: “en la guerra con los hombres y en el amor con las mujeres, los entierran con sus armas y sus virilidades, poseen cuantas riquezas quieres, se dan a respetar de las culebras, no enferman de viruela y mueren dicen que sus huesos son de piedra-lumbre” (Asturias 253).

Sin embargo, no es fácil encontrarse con su nahual. Para ello, hace falta gran tenacidad para llegar a la Cumbre de María Tecún; una vez ahí, la persona deberá pasar tres pruebas durante trece días (el número trece coincide con los tiempos de recuperación por la operación ocular del ciego Goyo Yic). Es posible que el escritor insinúe que sólo las personas que conocen sus nahuales son dignas de llamarse “personas de vista verdadera”, pues sólo las personas que se han desprendido del “ego animal”, pueden llamarse auténticos “hombres del maíz”. Lo que ha logrado el ciego Goyo Yic gracias a la operación ocular es meramente físico: puede mirar el mundo y ubicar las cosas en el mundo; sin embargo, lo que ve es menos. Esto nos ocurre con frecuencia, ya que cuando nos parece haber visto más, es que vemos menos; y cuando veamos más, lo invisible será más.

Así, en este mundo hay muchas cosas que no se puede ver, no sólo la flor del amate; en términos científicos, no podemos ver las ondas de luz, el magnetismo, el átomo ni la molécula. Tampoco vemos el interior del papel, el reverso del agua, ni lo que hay por encima del cielo. En este sentido, todos somos, en cierta medida, ciegos. Además, con el avance de la tecnología, el significado del acto de ver ha cambiado. Hoy en día, ver, de algún modo, es equiparable a leer informaciones inútiles y falsos, a ver fenómenos (no esencias) inmediatos y superficiales. En el momento en que Internet y el móvil nos han dejado ver todo, nuestra supuesta visión panorámica se ha vuelto similar en cierto sentido a la falta de visión de los ciegos. No hay sino una línea entre el mayor ruido y la tranquilidad. Una abundancia de conocimientos podría hacernos inteligentes y sabios, no obstante, una exuberancia de información produciría también la ignorancia absoluta. Igual que en la época de los hombres de maíz, somos ciegos que leemos las maquinas, ciegos que sólo miramos el mundo exterior y se enfocan en acciones, ciegos que sólo miran lo limitado y lo fugaz.

Retomemos el análisis de las tres pruebas. A través de la voz del personaje en esta novela, el escritor nos explica que si se encuentra con su nahual, debe vencer las tres pruebas. Como el número de los trece días, estas tres dificultades coinciden con las tres pruebas de la mitología *Popol Vuh*, en las que los creadores intentaron crear el ser humano: el humano de barro, el de madera y el de maíz. En la novela, atravesando la niebla subterránea en las cavernas, el cartero se queja de estar “hechos de barro, estatuas de arcilla” (Asturias 252). En el mundo de la blanca oscuridad de las neblinas, durante cuatro días y cuatro noches, los brujos de las luciérnagas anuncian a las personas que desean encontrarse con su nahual lo siguiente: “no son hombres de madera; que no son muñecos de los bosques” (Asturias 253); y, finalmente, al pasar todos los exámenes, estos supuestos invencibles que se han encontrado con su nahual comen varias comidas hechas de maíz, reponen fuerzas y se transforman en los verdaderos hombres de maíz. Teniendo en cuenta que M. Asturias fue una persona que tradujo al español del texto sagrado de los mayas *Popol Vuh* (en 1925), el nombre de esta novela *Hombres de maíz* tiene cierto significado esencial e inocultable. El maíz es una entidad material de esta tierra como el alma. Sin embargo, el alma del hombre de maíz no habita un cuerpo al azar, deberá buscarlo, reconocerlo, recobrarlo. Así, en el decimosexto capítulo, cuando el arriero Hilario Sacayón va en busca del cartero Nicho, quien está buscando a su tecuna, su mujer —ahora el cartero es la tecuna del arriero—, el arriero grita en su corazón una y otra vez:

¡María TecúúÚÚÚn...! ¡María TecúúÚÚÚn...! [...] ¿Quién no ha llamado, quién no ha gritado alguna vez el nombre de una mujer perdida en sus ayeres? ¿Quién no ha perseguido como ciego ese ser que se fue de su ser, cuando él se hizo presente, que siguió yéndose y que sigue yéndose de su lado, tecuna, imposible de retener, porque si se para, el tiempo la vuelve piedra? (Asturias 191)

Aquellos que no ha sido hombres de maíz auténticos quizá llamen a su María Tecún en su corazón en ciertos momentos o se vayan a buscarla. Algunas personas con tesón, como el cartero Nicho y el curandero, al final, la encuentran. Otras, como el ciego Goyo Yic, no han hallado a su protector, porque, a pesar de haberse operado los ojos, en cierto sentido, aún sigue siendo ciego. Además, en este mundo, hay muchas personas que quieren impedir o prohibir a la gente que busquen a su tecuna o su nahual. Por ejemplo, el sacerdote Valentín escribe una carta en demanda de auxilio contra la plaga de las tecunas, para impedir la búsqueda de las tecunas espirituales en este lugar. El sacerdote Valentín representa a cierta fuerza conservadora y al orden social de este mundo, los cuales pretenden que los hombres se queden tranquilos en sus cuerpos de maíz, satisfechos con lo que han poseído y no haciendo algo fuera de su control. Este papel en la novela se parece a los gobernantes en el *Ensayo sobre la lucidez*³ de José Saramago, los sostenedores de orden estatal, cuya única necesidad es la obediencia de su pueblo. También como los creadores en el *Popol Vuh*, los que trabajaban para evitar disturbios entre el mundo de los dioses y los hombres.

Debo hacer hincapié en que, en esta novela, el alma, el nahual o protector con la figura animal, es la mitad animal y dios que no vemos en la vida cotidiana. Cuando el arriero Hilario Sacayón encuentra a su amigo Mincho Lobos en el taller, porque la imagen de María que compró allí “dialtiro no está buena, no inspira respeto” (Asturias 199), el aprendiz del taller dice: “Las bestias y los santos tienen los mismos ojos, porque son animales puros” (Asturias 201). Aquí el escritor insinúa cierta divinidad y la animalidad como dos caras de una misma moneda, como el bien y el mal, colocándose en los dos extremos en nuestro cuerpo. La naturaleza humana es muy clara y nítida, pero la divinidad y la animalidad se ocultan profundamente dentro de nuestro cuerpo; se mezclan y se imitan mutuamente. En cuanto a esta trinidad, con una visión normal sólo veríamos el cuerpo; y las otras dos necesitamos buscarlas, encontrarlas, reconocerlas y, una vez halladas,

³ Es una novela-ensayo sobre política donde se investigan los límites de la democracia, publicada en 2006, cuyo argumento y personajes se enlazan con la novela *Ensayo sobre la ceguera*.

separarnos de ellas para luego volver a unirnos con ellas. El hombre de maíz auténtico es el del mito *Popol Vuh* que tras dos fracasos fue fabricado por los creadores. El de *Hombres de maíz* es una combinación de la humanidad, la divinidad y la animalidad. Si no, no se le puede llamar hombre.

Tengo que referirme de nuevo aquí a aquellas personas quienes ven a su protector en la Cumbre de María mediante la luz de su cuerpo interior. Para ellos, ir a la Cumbre de María y ver sus nahuales es la auténtica operación que se les devuelve sus vistas; sólo a partir de aquí pueden mirar hacia su interior. Lo que hemos visto frente a nuestros ojos se relaciona con el sentido común, esta vista no nos deja entrar y profundizar en el interior de las cosas; ni siquiera es fácil que nos muestre algo singular. De hecho, ante la penumbra, encontrada por el sentido común, nos convertimos fácilmente en ciegos, porque el rostro del sentido común, tan vago y aburrido como el eco, es ignorado por nosotros, aunque a veces nos seduzca. Pero, muy a menudo, no vemos el sentido común, las cosas que están iluminadas por la luz del sentido común, ni los hechos y las verdades detrás del sentido común. Enfrentados a la verdad, como he dicho, muchas personas son ciegas, de modo que, al final, obedecen, *a ciegas*, a cierta autoridad sospechosa y a cierto poder político, de modo que pierden su capacidad de análisis.

En conclusión, con frecuencia, nos convertimos en estos dos tipos de ciegos: los que no pueden ver el sentido común con claridad ni distinguirlo sensatamente, ni conocerse a sí mismos, ni reconocer su ego, ni comprender la apariencia interna de las cosas. Somos todos unos “hombres de maíz” desterrados a esta época. Deberíamos buscar y encontrarnos con nuestros propios nahuales.

Obras citadas

Asturias, Miguel Ángel. *Hombre de maíz*. Biblioteca el Mundo, 2000.

Calvino, Italo. *Ermitaño en París*. Madrid: Editorial Soruela, 2004.

Eco, Humberto. *La memoria vegetal*. Nanjing: Fenghuang, 2014.

Galeano, Eduardo. *Espejos: Una historia casi universal*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2008.

Le Bon, Gustave. *La muchedumbre: Un estudio de la mente popular*. 1895.

Lévi-Strauss, Claude. *Todos somos caníbales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

“Los ciegos y el elefante”. *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 18 Aug. 2021,
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Los_ciegos_y_el_elefante.